
JOSEF ACHMANN 1885-1958

NUR WER SICH WANDELT, BLEIBT SICH GLEICH

TEIL 1 MONOGRAFIE JOSEF ACHMANN

von

Ines Haslbeck (geb. Hantke) M.A.

JOSEF ACHMANN 1885-1958

NUR WER SICH WANDELT, BLEIBT SICH GLEICH.

Teil 1 Monografie Josef Achmann. Von Ines Haslbeck.

Zugl.: Regensburg, Universität, Dissertation, 2017.

Diese Arbeit wurde im Jahr 2017 von der Fakultät für Philosophie-, Geschichts- und Gesellschaftswissenschaften der Universität Regensburg als Dissertation angenommen.

Inhaltsverzeichnis

DANKSAGUNG

1	EINLEITUNG	1
1.1	Zielsetzung	2
1.2	Aufbau der Dissertation	3
1.3	Forschungsstand	4
1.3.1	Quellen	5
1.3.2	Sekundärliteratur	6
2	BIOGRAFIE JOSEF ACHMANN	8
2.1	Jugend und Ausbildung	8
2.2	Studienaufenthalte	10
2.3	Josef Achmann und die zwei Weltkriege	10
2.4	Die Rückkehr nach Regensburg	13
2.5	Hochzeit und der Umzug nach München	14
2.6	Das Jahr 1940 und sein Lebensabend in Schliersee	15
2.7	Auszeichnungen	17
2.8	Ausstellungen	19
3	JOSEF ACHMANN UND DIE KUNSTZEITSCHRIFT „DIE SICHEL“	26
3.1	Die expressionistischen Zeitschriften- Bühne für Künstler und Literaten	26
3.2	Intention und Organisation	28
3.2.1	Die Intention	28
3.2.2	Josef Achmann und Georg Britting- die beiden Herausgeber	30
3.2.3	Die Mitwirkenden	32
3.2.4	Die Arbeit hinter den Kulissen	35
3.3	Aufmachung und Inhalt	37
3.3.1	Das Layout	37

3.3.1.1	Umfang und Preis	38
3.3.1.2	Äußeres Erscheinungsbild und Titelblatt	39
3.3.1.3	Titel und Signet	42
3.3.2	Die Programmtexte	48
3.3.2.1	Josef Achmanns Manifest	48
3.3.2.2	Theodor Däubler „Mit silberner Sichel“	53
3.3.3	Die Strukturierung der Hefte	59
3.3.4	Die Grafik	61
3.3.4.1	Thematische Schwerpunkte	61
3.3.4.2	Verhältnis Grafik und Text	63
3.3.4.3	Die Grafik Achmanns	65
3.3.5	Der literarische Teil	70
3.3.5.1	Gattung und Themen	70
3.3.5.2	Expressionistisches Sprachverständnis in der „Sichel“	75
3.3.5.3	Literarische Beiträge Brittings	76
3.3.6	Die Sonderhefte	77
3.3.7	Die Kritik in und an der Sichel	78
3.4	Das Ende	80
4	DIE DRUCKGRAFIK ACHMANNS	83
4.1	Das Monogramm Achmanns	84
4.2	Achmanns erlebte Kriegszeit im Spiegel seiner Werke (1915- 1918)	85
4.3	Portraits (1907- 1928)	97
4.3.1	Josef Achmann und Georg Britting- die Freundschaftsbilder (1918- 1919)	98
4.3.1.1	Der Beginn und die Entwicklung ihrer Freundschaft	99
4.3.1.2	Die bildlichen Zeugnisse ihrer Freundschaft (1918- 1919)	100
4.3.1.3	Die Einzelportraits Brittings (1918- 1920)	107
4.3.2	Die Familie	111
4.3.2.1	Magda Lena Achmann (1921- 1923)	111
4.3.2.2	Barbara und Michael Achmann- die Eltern (1905- 1919)	122
4.3.3	Weggefährten	130
4.3.4	Die Reflexion des Selbst (1907- 1928)	133
4.4	Religiöse Szenen (1913- 1921)	145
4.4.1	Passionsdarstellungen	146
4.4.2	Die Rezeption Grünewalds	158
4.4.3	Die Passionsdarstellungen Achmanns im Kontext zeitgenössischer Künstler	163
4.4.4	Weitere religiöse Arbeiten	168

4.5	Stadt- und Landschaftsdarstellungen (1909- 1928)	170
4.5.1	Regensburg „Die Stadt am Strom“ (1909- 1920)	171
4.5.1.1	Die Gesichter der Stadt	171
4.5.1.2	Wohnen und Arbeiten „Am Königshof“	173
4.5.1.3	Donau	177
4.5.2	München (1911- 1928)	181
4.5.2.1	Münchner Umland	181
4.5.2.2	Plätze und Bauten	182
4.5.3	Paris (1913- 1914)	185
4.5.3.1	Das öffentliche Leben	186
4.5.3.2	Stadtansichten	188
4.5.3.3	Die Seine und ihre Brücken	190
4.5.4	Der Blick auf die Stadt: Achmann und zeitgenössische Künstler im Vergleich	192
4.6	Die Künstlerische Einordnung Achmanns	196
5	ZUSAMMENFASSUNG	197
6	LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS	200
7	KATALOG DER ABBILDUNGEN	222

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich die Gelegenheit nutzen, um mich bei allen Personen, die mich im Laufe meiner Promotion unterstützt haben, zu bedanken.

Aufgrund meines Interesses an moderner Kunst war es für mich eine besondere Freude das druckgrafische Werk Josef Achmanns und seine Vita zu bearbeiten. Dr. Reiner Meyer, der Leiter der Städtischen Galerie in Regensburg, machte mich auf das Oeuvre Achmanns aufmerksam. Ihm sei herzlichst gedankt.

Ein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Albert Dietl. Sein für meine Fragen stets offenes Ohr und sein fachlicher Rat waren mir eine wertvolle Unterstützung. Ferner möchte ich mich bei Professor Dr. Hans- Christoph Dittscheid bedanken, der ebenfalls hilfreiche Anregungen und Hinweise gab und als Zweitkorrektor fungierte.

Des Weiteren gibt es eine Vielzahl an Mitarbeitern von Museen und Institutionen sowie Privatpersonen, die sehr hilfsbereit bei meinen Recherchen waren. Namentlich möchte ich an dieser Stelle Herrn Josef Dendorfer, Mitarbeiter der Städtischen Galerie Leerer Beutel in Regensburg, nennen, dem besonders mein Dank gilt.

Zu guter Letzt gilt mein Dank meiner Familie. Allen voran meinen Eltern für ihre liebevolle Unterstützung und dafür, dass sie mir mein Studium ermöglichten. Besonders möchte ich auch meinem Ehemann Matthias danken, der mich über die Jahre hinweg über Höhen und Tiefen begleitete und mich stets in meinem Vorhaben bestärkte.

Matthias, meinen Töchtern Anna und Sophia und meinen Eltern Gerlinde und Dieter Hantke sowie meiner Oma Ilse Hantke ist die vorliegende Dissertation gewidmet.

1 Einleitung

Die Begeisterung für einen Künstler und sein Werk entscheidet sich oft in der ersten Sekunde beim Betrachten eines seiner Werke. Durch die intensive Beschäftigung entschlüsselt und entwickelt sich nach und nach ein facettenreiches Bild einer Künstlerpersönlichkeit, welches als Ganzes erfasst und bewertet werden kann. Eine Dissertation bietet den notwendigen Rahmen einer solchen fundierten wissenschaftlichen Auseinandersetzung, welche mich motivierte diesen Weg einzuschlagen. Angesichts meines Interesses an Moderner Kunst und an den vielfältigen und breit gefächerten Ausdrucksformen der Grafik war es ein Glücksgriff, dass ich mich im Rahmen der Dissertation mit der Regensburger Künstlerpersönlichkeit Josef Achmann (1885- 1958) auseinandersetzen konnte.

Josef Achmann gehörte zu der Generation, die nicht nur zwei Weltkriege, sondern auch politische und gesellschaftliche Umbrüche erleben musste. Diese Geschehnisse prägten auch Josef Achmann, was sich unter anderem in seiner bewegten Biografie widerspiegelt. Die Veränderungen im künstlerischen Bereich während der Schaffenszeit Achmanns machen sein Werk sehr facettenreich. Verschiedenste Kunstformen und Stilrichtungen prägten zu Zeiten Achmanns die Kunstszene, beispielsweise formierte sich in München die Künstlervereinigung „Blauer Reiter“ als Wegbereiter moderner Kunst. Josef Achmann zählte ferner zu den engagierten Künstlern, die sich neben der Tätigkeit „Kunst zu schaffen“ auch für die Mitwirkung und Herausgabe von Kunst-Zeitschriften begeistern konnten. Zusammen mit seinem Freund Georg Britting (1891- 1964) publizierte er in den Jahren 1919- 1921 die eigene Zeitschrift „Die Sichel“. Darüberhinaus erschienen seine grafischen Arbeiten in zahlreichen weiteren Periodika.

1.1 Zielsetzung

Kern der vorliegenden Dissertation ist eine Monografie zu Josef Achmann mit Augenmerk auf sein druckgrafisches Oeuvre sowie die Zusammenführung seiner druckgrafischen Arbeiten in einem eigenständigen Werkverzeichnis mit dem Titel "JOSEF ACHMANN 1885-1958 – NUR WER SICH WANDELT, BLEIBT SICH GLEICH – TEIL 2 DRUCKGRAFISCHES WERKVERZEICHNIS JOSEF ACHMANN".

Basis hierfür ist der Nachlass von Josef Achmann, welcher sich in der Städtischen Galerie Leerer Beutel in Regensburg befindet, nur teilweise inventarisiert war und bis dato noch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet wurde. Der Nachlass beinhaltet neben persönlichen Dokumenten ein umfangreiches Konvolut von rund 600 grafischen Arbeiten. Eine detaillierte Beschreibung des Nachlasses enthält Abschnitt 1.3.1. Über eine durchgeführte Recherche konnten nur noch wenige "neue" druckgrafische Werke Achmanns ausfindig gemacht werden, was die Umfänglichkeit des Bestandes an druckgrafischen Arbeiten in der Städtischen Galerie Leerer Beutel und somit die Vollständigkeit des erstellten Werkverzeichnisses unterstreicht. Ein Überblick hierzu wird in Abschnitt 1.3 gegeben. Aufgrund des festgelegten Schwerpunktes „Monografie“ der vorliegenden Dissertation und der Vielzahl an Werken ist in dieser Arbeit das druckgrafische Gesamtwerk in vier Themenkomplexe untergliedert (Abschnitt 4.2 bis 4.5) und wird anhand von ausgewählten Blätter (114 Stück) vorgestellt und diskutiert. Basierend auf diesen Bildbeispielen und deren Beschreibung soll ein Überblick über das zahlreiche und vielseitige druckgrafische Oeuvre des Künstlers gegeben werden. Einflüsse und Anregungen verschiedenster Künstler, deren Einfluss sich auf Achmann in seinem druckgrafischen Werk abzeichnet, werden ebenfalls in vorliegender Dissertation andiskutiert.

Die vorliegende Dissertation ist insofern von Bedeutung, da bis dato noch keine Aufarbeitung des Nachlasses von Josef Achmann und keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Leben und druckgrafischem Werk stattgefunden hat. Bisher wurden nur vereinzelt Aufsätze zu seiner Person verfasst und publiziert. Der Ausstellungskatalog „Josef Achmann (1885- 1958) Gemälde und Graphik“ des Museums der Stadt Regensburg von 1979 zeigt ausschnitthaft einen Einblick in Achmanns Leben und Oeuvre. Ein umfangreiches Werk, das sich kritisch mit der bestehenden Literatur auseinandersetzt und durch die intensive Aufarbeitung seines Nachlasses ergänzt wird,

fehlte bis dato jedoch. Josef Achmann gehört mit seinem Oeuvre zu den bedeutenden Regensburger Künstlern des 20. Jahrhunderts. Dieser Platz soll ihm mit dieser Monographie und dem erstellten Werkkatalog seiner druckgrafischen Arbeiten auf wissenschaftlicher Ebene eingeräumt werden.

1.2 Aufbau der Dissertation

Nach einer ersten intensiven Auseinandersetzung mit der Künstlerpersönlichkeit Josef Achmann und der Aufarbeitung seines Nachlasses kristallisierten sich drei Forschungsschwerpunkte heraus, die in der hier vorliegenden Arbeit als Hauptkapitel zu finden sind. Diese sind zum einen die Vita Achmanns, seine Kunstzeitschrift „Die Sichel“ und schließlich seine druckgrafischen Arbeiten.

Nach einer kurzen Einleitung, in welcher die Zielsetzung und der Aufbau der Dissertation erörtert und der Stand der Forschung dargelegt werden, beschäftigt sich Kapitel zwei mit der Vita Achmanns. Auf Basis des sich in der Städtischen Galerie befindlichen Nachlasses und zusätzlichen Rechercheergebnissen wurden die Unterkapitel festgelegt.

Das dritte Kapitel ist der Kunstzeitschrift „Die Sichel“ gewidmet, die Josef Achmann in den Jahren 1919- 1921 zusammen mit seinem Freund Georg Britting in Regensburg herausgab. Da „Die Sichel“ in Josef Achmanns Vita eine bedeutende Rolle einnimmt, wird die Zeitschrift auch in der vorliegenden Dissertation in einem eigenen Kapitel behandelt. Dabei werden der innere und äußere Aufbau der „Sichel“ erläutert sowie ausgewählte literarische und grafische Beiträge diskutiert. Zudem werden das Signet und der Titel der Zeitschrift in einem Unterkapitel näher betrachtet. Das Ende der „Sichel“ und die möglichen Ursachen und Gründe sind Gegenstand von Kapitel 3.4.

Den abschließenden inhaltlichen Schwerpunkt bildet Kapitel 4, das druckgrafische Oeuvre Achmanns. Eine kurze Einführung und die Erklärung seines Monogramms stehen am Anfang dieses Kapitels. Im Weiteren wird die Druckgrafik Achmanns in verschiedene Themenkomplexe anhand der Motivwahl eingeteilt, mit Ausnahme der „Arbeiten aus der Kriegszeit“, diese werden zusammengefasst betrachtet. Ausschlaggebend dafür ist die These, dass dieser Werkkomplex nur als Einheit Aufschluss über die erlebte Kriegszeit Achmanns geben kann. Die sich daran anschließenden Abschnitte beschäftigen sich mit den Hauptthemen seiner Arbeiten, die sich bei der Durchsicht des Bestandes ergaben. So

würdigt Kapitel 4.3 den Porträtisten Achmann. Bei den religiösen Szenen liegt der Fokus vor allem auf Darstellungen aus der Passion und Themen aus dem Alten und Neuen Testament. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Einordnung Achmanns in die ikonografische Tradition, wofür Werke anderer Künstlerkollegen, wie beispielsweise Emil Nolde als Vergleich herangezogen werden. Das Kapitel 4.5 als letztes Kapitel des Schwerpunktes Druckgrafik befasst sich mit den Stadt- und Landschaftsdarstellungen. Hierbei lassen sich Bezüge zu seiner Vita ziehen, da die einzelnen Werke über die verschiedenen Aufenthaltsorte des Künstlers referieren.

Mit einer Zusammenfassung und dem Literaturverzeichnis schließt die Dissertation.

1.3 Forschungsstand

Ausgangspunkt der Forschung ist die unter Abschnitt 1.3.2 aufgeführte Sekundärliteratur, wie beispielsweise Aufsätze oder Ausstellungskataloge. Darüber hinaus konnte der Datenbankdatensatz des teilweise inventarisierten Nachlasses aus der Städtischen Galerie Leerer Beutel genutzt werden.

Aufbauend auf dieser Basis wurden die druckgrafischen Arbeiten Achmanns aus dessen Nachlass vollständig inventarisiert. Dabei wurden auch Werke aus gezielten Ankäufen seitens der Städtischen Galerie erfasst. Da Josef Achmann selbst kein Werkverzeichnis zu seiner Grafik bzw. seinem Gesamtwerk zu Lebzeiten pflegte und er zudem ein und dasselbe Motiv teilweise zeitversetzt unter verschiedenen Namen publizierte, musste zunächst über die Inventarisierung Grundlagenarbeit geleistet werden.

Darüber hinaus brachten zwei Zeitungsannoncen und eine intensive Rechercharbeit vor allem in Museen, Galerien, Archiven, Auktionshäusern, zeitgenössischen Publikationen und bei Privatpersonen vierzehn grafische Werke Achmanns, die sich nicht im Besitz der Städtischen Galerie Leerer Beutel befinden, zutage. Eigentümer zum Recherchestand vom 31.12.2016 sind das Regensburger Kunstkontor Westnerwacht, die Staatliche Bibliothek Regensburg, die Georg-Britting-Stiftung (Schloss Spindlhof Regenstein), das Antiquariat Thomi (Basel), die artnet AG (Berlin) sowie Privatpersonen.

Ergänzend sei angemerkt, dass auch die vermeintliche Sammlung von Achmanns Mäzenin Martha Reuther Gegenstand der Recherche war. Zum einen wurde eine Anfrage an das Stadtarchiv Mannheim zur Person Martha Reuther bzw. ihren Kindern gestellt, der das

Todesjahr und der Meldeort ihrer Kinder entnommen werden konnte. Eine weitere Recherche zu deren Nachkommen wurde aus Zeitgründen nicht durchgeführt. Darüber hinaus wurde die heute noch existente Firma ihres Schwiegervaters, in der ihr Schwager und Mann tätig waren identifiziert „Bopp & Reuther Messtechnik-Group“. In dieser wurde auch ihr Mann ermordet (Juli 1919). Eine schriftliche Anfrage an diese blieb jedoch unbeantwortet. Da der Fokus auf der Nachlassaufarbeitung lag und bis dato nur vereinzelt neue Werke Achmanns zum Vorschein kamen, wurde aus Zeitgründen diese Quelle nicht weiter verfolgt und ist somit zukünftigen Forschungsarbeiten vorbehalten.

Die Aufarbeitung der Biografie Josef Achmanns und die Rekonstruktion seiner künstlerischen Entwicklung erfolgt primär auf Basis der umfangreichen persönlichen Dokumente aus seinem Nachlass sowie zeitgenössischen Publikationen (siehe Abschnitt 1.3.1) und einzelnen Aufsätzen zur Sichel (siehe Abschnitt 1.3.2).

1.3.1 Quellen

Als bedeutender erster Ausgangspunkt für die Achmann-Forschung und förderlich für die vorliegende Forschungsarbeit kann dessen Nachlass angesehen werden, der bis dato noch nicht vollständig aufgearbeitet wurde. Frau Therese Frings, Achmanns langjährige Haushälterin und spätere Lebensgefährtin, verwaltete das Vermächtnis des Künstlers, um so sein Andenken und die Erinnerung an ihn auch nach seinem Tod für sich und andere zu bewahren. So schrieb sie in einen Brief an Frau Kölwel: „Was bleibt als Trost? Doch nur die geistige Hinterlassenschaft, in den Büchern und den Bildern, die zu hegen und zu pflegen Aufgabe und Verpflichtung ist, da sie allein das ganze Streben und das reine Wesen eines geliebten Menschen enthalten und die Dankbarkeit, daß man durch viele Jahre Frau und Freundin eines von Gott Begnadeten sein durfte¹“. Um Achmanns Vermächtnis in seinem gewünschten Sinne zu bewahren und für die Kunstwelt zugänglich machen zu können, entschied sich Frau Therese Frings seinen Nachlass der Städtischen Galerie „Leerer Beutel“ im Jahre 1978 als Geschenk zu überlassen. Darunter befindet sich neben einer Reihe wichtiger Gemälde, grafischer und druckgrafischer Blätter und zahlreicher Holzstöcke auch seine Korrespondenz. So verfasste der Künstler eigenhändig einen kurzen Abriss seiner biografischen Daten. Ferner fanden sich in dem Nachlass persönliche Dokumente, wie die Heirats- und Sterbeurkunde seiner Frau Magda Lena,

¹ Brief von Frau Frings an Frau Kölwel, Schliersee 9.12.58, aufbewahrt: Münchner Stadtbibliothek.

zahlreiche Zeitungsberichte und -anzeigen, wie beispielsweise im Münchner Merkur oder Miesbacher Merkur, private und amtliche Briefe des Finanzamtes oder der Reichsversicherungsanstalt, Einladungen zu Ausstellungen oder Anfragen zu Ausstellungsbeteiligungen. Aber auch persönliche Äußerungen und Statements zu verschiedenen Künstlern und seiner Lebenssituation zählen zu den Quellen, die Achmanns Nachlass bereithielt. Die daraus resultierenden Informationen wurden an entsprechenden Stellen in der vorliegenden Dissertation berücksichtigt. Der Nachlass war somit für die Rekonstruktion seiner Vita und um Achmanns Persönlichkeit in den Kontext seiner Zeit verorten zu können von zentraler Bedeutung.

Weiterhin bilden die Publikationen aus der Schaffenszeit Josef Achmanns eine wichtige Informationsquelle. Georg Britting verfasste über seinen Freund Josef Achmann einige Aufsätze, die in verschiedenen Zeitschriften erschienen sind, beispielsweise in „Der Cicerone“ (1921), „Die Bücherkiste“ (1919), „Der Weg“ (1919), „Konstanz“ (1919), „Die Sichel“ (1920), „Jahrbuch für neue Kunst“ (1921) und „Die Rote Erde“ (1922). Neben Georg Britting war auch Berta Rathsam bemüht den Künstler Achmann durch ihre Beiträge in der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Mithilfe des persönlichen Kontaktes zwischen ihr und Josef Achmann, der sich an Hand des erhaltenen Briefwechsels im Nachlass nachvollziehen lässt, entstand eine Dokumentation über die Freundschaft zwischen Achmann und Britting, in welcher auch jede Persönlichkeit für sich kurz vorgestellt wurde. Ihre beiden Aufsätze erschienen sowohl im „Zwiebelturm“ (1956) als auch in der Zeitschrift „Die Oberpfalz“ (1959). Neben diesen Berichten wurden auch einige seiner Holzschnitte, meist als Originalgrafik, in verschiedenen Zeitschriften publiziert. Beispielhaft zu nennen wären hier außer ihrer Regensburger Zeitschrift „Die Sichel“, „Der Weg“, „Die rote Erde“ und „Die Bücherkiste“.

1.3.2 Sekundärliteratur

Die folgende Auflistung beschränkt sich auf die wichtigste Literatur. Einen ergänzenden Überblick gibt das Literaturverzeichnis.

Im Jahr 1979 fand im Museum der Stadt Regensburg anlässlich des Stadtjubiläums eine umfassende Werkschau mit dem Titel „Josef Achmann (1885- 1958) Gemälde und Graphik“ statt, in welcher Beispiele aus allen Zeitphasen und Techniken gezeigt wurden. Zu dieser Ausstellung erschien ein Katalog, der eine maßgebliche Grundlage für die folgende Achmann Forschung bildet. Darin gab Dr. Veit Loers ein erstes Bild über den künstlerischen Werdegang Achmanns und ein Verzeichnis der ausgestellten Werke, die

teilweise im Katalog abgebildet wurden, sollte einen Einblick in das Schaffen des Künstlers geben. Zusätzlich wurden zwei Berichte von Curt Hohoff und Georg Britting mit abgedruckt, die weitere Informationen zu der Vita Achmanns und seinen Lebensumständen enthalten.

Die Autobiographie „Unter den Fischen“ (1982) von Curt Hohoff ist ebenfalls für die Forschungsarbeit relevant. Seine Beschreibung des Künstler- und Freundeskreises, mit dem er in den Jahren 1934 bis 1939 in München zusammen war und zu dem auch Josef Achmann gehörte, stellt eine aufschlussreiche zeitgeschichtliche Dokumentation dar. Dadurch eröffnet sich für den Außenstehenden die Möglichkeit einen authentischen Einblick zu gewinnen, in welchen Kreisen Achmann in München verkehrte und welche Persönlichkeiten zu seinem Freundeskreis gehörten.

Neben den wenigen Aufsätzen zur Person Josef Achmann finden sich einzelne Publikationen, die sich mit der von ihm herausgegebenen Kunstzeitschrift „Die Sichel“ auseinandersetzen. Dazu gehört die Magisterarbeit „Die Sichel. Monatsschrift für neue Dichtung und Grafik (1919- 1921)“ von Irmgard Lell. Darin beschreibt die Verfasserin den organisatorischen Ablauf sowie den inhaltlichen und äußeren Aufbau der Zeitschrift. Ferner kontextualisiert sie den Zeitschriftentitel und stellt ausgewählte literarische und grafische Beiträge vor.

Auch Wilhelm Haefs schrieb in seinem Aufsatz „Die Sichel (1919- 1921). Profil einer spätlexpressionistischen Zeitschrift“, der im Jahre 1919 in dem Textband „Expressionismus in Regensburg. Texte und Studien“ erschienen ist, über die Regensburger Zeitschrift. Dabei liegt sein Schwerpunkt vor allem auf der Analyse der literarischen Beiträge und ihrer Verfasser. Haefs beschreibt die kreative „Arbeitsstätte“ der beiden Herausgeber, analysiert den Aufbau und die Mitwirkenden der Zeitschrift näher und zieht einen Vergleich zu anderen expressionistischen Periodika. Dagegen verzichtet er auf eine Untersuchung der grafischen Arbeiten in der „Sichel“.

Zudem setzte sich Wilhelm Amann 1983 in seinem Buch „Die Sichel- Anatomie einer expressionistischen Zeitschrift“, das sich als Typoskript in der Universitätsbibliothek Regensburg befindet, mit der von Josef Achmann publizierten Zeitschrift auseinander. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt dabei auf der Beschreibung der 68 druckgrafischen

Arbeiten, die in der Sichel publiziert sind. Die übrigen Ausführungen beschränken sich auf das Anführen und Auflisten von Namen und Daten aus der „Sichel“ sowie Zitaten von Zeitgenossen.

Im Jahre 2009 gab der Kunst- und Gewerbeverein Regensburg e.V. das Buch „Es ist eine Lust zu leben! 20er Jahre Regensburg“ heraus. In dem Buch wird eine umfassende Darstellung dieser Epoche gegeben. In dieser Zusammenschau steuerte Wilhelm Amann die zwei Aufsätze: „Die Regensburger Kunstszene“ und „Künstlerporträts“ bei. Der Verfasser stellte in dem erst genannten Beitrag kurz die mitwirkenden Künstler und deren Grafikbeitrag in der „Sichel“ vor. Der zweite Aufsatz gibt einen knappen Einblick in die Biografie Achmanns.

2 Biografie Josef Achmann

Der bereits erwähnte Nachlass Achmanns spielte besonders in diesem Kapitel, in welchem es um die Rekonstruktion seines Lebensweges geht, eine wichtige Rolle.

2.1 Jugend und Ausbildung

Josef Achmann kam am 26. Mai 1885 in der Werftstraße 3 in Regensburg zur Welt². Er entstammt einer Regensburger Handwerksfamilie und verbrachte seine Kindheit und Jugend in der Domstadt. Der Künstler wuchs in einer kinderreichen Familie auf, wobei einige seiner Geschwister bereits im Säuglings- oder Kleinkindalter starben³. Achmanns Verbundenheit mit Regensburg dauerte ein Leben lang an und führte soweit, dass Achmann sich selbst als einen Teil der Donaulandschaft bezeichnete. Sein Vater Michael Achmann (27.06.1851 bis 28.04.1935), Hafnermeister, war wie sein Großvater, der als Zeugenschmied sein Geld verdiente, der Handwerkertradition verbunden⁴. Die Vorfahren seiner Mutter Barbara Achmann (22. 4. 1854 bis 6. 4. 1928), geborene Pissinger, waren Bauern, Brauer und Weber. Noch vor der Jahrhundertwende zog die Familie in das Haus am Königshof⁵. Auf Wunsch der Eltern besuchte Josef Achmann in den Jahren 1895 bis 1898 das humanistische Gymnasium in Metten⁶. Es kristallisierte sich jedoch heraus, dass Achmann nicht dieselbe Anschauung wie die Patres besaß und deswegen verließ er das

² Vgl. Voth Dieter, S. 85.

³ Familienkarten und Meldebögen, Staatliche Bibliothek Regensburg.

⁴ Lebendaten der Eltern entstammen aus Familienkarten und Meldebögen, Staatliche Bibliothek Regensburg.

⁵ Vgl. Bauer Karl: Regensburg, S. 31.

⁶ Aufzeichnungen Nachlass.

Kloster im Alter von 13 Jahren wieder. Eine gewisse Verbundenheit oder Prägung Achmanns mit dem Kloster Metten lässt sich aber dennoch feststellen. Die Klosterzeitschrift „Alt und Jung Metten“ veröffentlichte im Februar 1959 einen Artikel von Josef Achmann, den dieser an das Kloster schrieb und damit seine Dankbarkeit zum Ausdruck brachte: „Ich habe wie die alten Mettener nie vergessen, ein wie großes Gut an Herz und Geist mir durch den noblen benediktinischen Geist vermittelt wurde, der meinen weiteren Weg ins Leben und mein Schaffen leitete und bestimmte. Das laut und aufrichtig bekannt, möge Euerer Gemeinschaft als mein Dank gelten⁷!“ Nachdem Achmann das Klosterschule in Metten verlassen hatte, wechselte er auf das Realgymnasium in Regensburg, an welchem er dann im Jahre 1902 sein Abitur ablegte. Nach diesem Abschluss bestand sein Vater darauf, dass sein Sohn eine Banklehre absolvieren sollte. Achmann kam dem Wunsch seines Vaters nach und war nach erfolgreichem Abschluss der Lehre zwei Jahre als Bankbeamter tätig. Doch entsprach die Berufswahl nicht den Vorstellungen des jungen Achmann. Achmann wechselte im Jahre 1906 auf die Westenrieder Schule, eine Malerfachschole in München, an der er von Hans Fleischmann seine künstlerische Ausbildung erhielt. Nach den Ausführungen Hohoffs war diese Schule mehr mit dem Handwerk verbunden als mit der Kunst, hielt aber trotzdem an deren traditionellen Zusammenhang fest⁸. Hier wurde Josef Achmann vor allem in die Techniken des Malens und der Graphik eingeführt. Der Münchner Merkur veröffentlichte in seiner Ausgabe vom 3. April 1950 eine Äußerung Achmanns zu dessen Zeit auf der besagten Schule: „Dort lernte ich vor allem einmal mit dem Material umzugehen und formales Zeichnen, wobei ich besonders meines Lehrers Hans Fleischmann in größter Dankbarkeit und Verehrung gedenken muss⁹“. Bereits ein Jahr später besuchte Achmann die Akademie der Bildenden Künste in München, an der er jedoch nicht lange blieb, da er sich nicht mit den akademischen Traditionen identifizieren konnte und bewusst seinen eigenen Stil finden wollte. Die Abneigung gegenüber dieser Institution hat sich Zeit seines Lebens nicht geändert. So bezeichnet Achmann die Akademie als „das überflüssigste Institut“ und sieht die Fachschulen als vollkommend ausreichend an, denn das „Genie findet alles in seinem Herzen“¹⁰. Nach dieser künstlerischen Ausbildungszeit in München ging er als freischaffender Künstler in seine Heimatstadt Regensburg zurück und eröffnete 1908 im 2.

⁷ Alt und Jung Metten, 3. Heft, Februar 1959, S. 110.

⁸ Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, o. S.

⁹ Münchner Merkur Ausgabe vom 3. April 1950 im Nachlass.

¹⁰ Brief vom 18. Januar 1947 im Nachlass erhalten.

Stock des Runtingerhauses, der heutigen Keplerstraße 1, sein eigenes Atelier, das er bis 1911 führte.

2.2 Studienaufenthalte

Neben der theoretischen und praktischen Ausbildung prägten auch Eindrücke aus verschiedenen Studienreisen Achmanns Persönlichkeit und Schaffen. Bei einem längeren Aufenthalt 1912 in Mannheim lernte er die Familie Reuther kennen. Diese Bekanntschaft, aus der sich mit der Zeit eine Freundschaft entwickelte, spielte für seinen weiteren persönlichen wie beruflichen Lebensweg eine entscheidende Rolle. Martha Reuther (1881-1959) wurde die lebenslange Mäzenin Achmanns. Der Künstler wohnte oft wochenlang bei ihrer Familie. Sie übernahm die Kosten für Radierplatten, Holzstöcke u. a. sowie die diversen Druckkosten; außerdem finanzierte sie den Parisaufenthalt Achmanns. Aus Dankbarkeit und Wertschätzung ließ er ihr von einem Großteil seiner grafischen Blätter den ersten Druck zukommen. Die enge Freundschaft, die Achmann und Reuther verband und sicherlich auch die Dankbarkeit ihr gegenüber, waren der Grund dafür, dass auf vielen seiner Werke eine persönliche Widmung an sie zu finden ist. Darüber hinaus erhielt Martha Reuther einige Sichelexemplare als Vorzugsausgaben. Durch ihre finanzielle Unterstützung war es Achmann möglich, sich in den Jahren 1913 und 1914 in Paris aufzuhalten. Dort konnte er sich mit den modernen künstlerischen Strömungen der Zeit vertraut machen, die für seine weitere Entwicklung von Bedeutung waren. Eine weitere Studienreise führte Achmann Ende der 1920er Jahre für längere Zeit nach Italien. Dabei übten vor allem die Städte Ravenna und Florenz einen besonderen Reiz auf ihn aus. Das Ölgemälde „Italienische Landschaft“ von 1927, das Achmann einen großen Ausstellungserfolg einbrachte und im Jahre 1928 von der Bayerischen Staatsgalerie angekauft wurde, ist Zeugnis dieses Aufenthaltes und der Faszination, die diese Landschaft auf ihn ausübte¹¹.

2.3 Josef Achmann und die zwei Weltkriege

Achmanns Leben war von den Unruhen seiner Zeit bestimmt. Er wurde Zeuge zweier Weltkriege, in denen er Frontdienst leisten musste und auch der Unterdrückung des Regimes der Nationalsozialisten ausgesetzt war.

¹¹ Italienische Landschaft, 1927, Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm, Abb.: Josef Achmann (1885- 1958). Gemälde und Graphik, Abb. 13

Der Erste Weltkrieg zwang den knapp dreißigjährigen Künstler seinen Parisaufenthalt abrupt zu beenden. Am letzten Tag vor Kriegsausbruch konnte Achmann gerade noch rechtzeitig in seine Heimat zurückreisen¹². Ab 1915 bis Kriegsende wurde er als Soldat eingezogen. Dabei zog er sich Verletzungen zu, die im Lazarett behandelt werden mussten. Für seine tapferen Dienste an der Front wurde Achmann mit dem Ehrenkreuz für Frontkämpfer ausgezeichnet¹³. Erwähnenswert ist, dass sich im Nachlass keinerlei Unterlagen, wie Feldpost oder ähnliches, befinden, die Aufschluss über den erlebten Kriegsalltag und den etwaigen Kontakt mit der Familie hätten geben können.

Wie der Erste Weltkrieg Achmanns künstlerische Entwicklung für eine Zeit unterbrach, waren auch die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges gravierend für ihn. Wie Josef Achmann die Zeit des Zweiten Weltkrieges erlebte und welche Folgen diese für ihn und seine Kunst hatte, darüber geben die im Nachlass erhaltenen Briefe und Erklärungen Aufschluss. Die Politik des Jahres 1933 ist geprägt durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten unter Adolf Hitler im Deutschen Reich und das damit verbundene Ende der Weimarer Republik und den Beginn des „Dritten Reiches“. Zu dieser Zeit lebte Achmann mit seiner Frau Magda Lena in München und war stellvertretender Vorsitzender der Münchner Neuen Sezession. Im Jahre 1937 wurde Achmann aufgefordert seinen stellvertretenden Vorsitz bei der Münchner Neuen Sezession nieder zu legen und im gleichen Jahr wurde die Neue Sezession von der Geheimen Staatspolizei aufgelöst. In seinem Nachlass findet sich eine schriftliche Stellungnahme, in welcher Achmann erklärt, nie irgendeiner Gruppierung der Nationalsozialisten angehört zu haben¹⁴. Diese Haltung zeigt sich ferner darin, dass sich Achmann erfolgreich weigerte dem Deutschen Volkssturm beizutreten¹⁵. Aufschluss über weitere Tätigkeiten Achmanns als Gegner des Regimes gibt der Fragebogen des Military Government of Germany, der im Rahmen der Entnazifizierung in der amerikanisch besetzten Zone von jedem hier lebenden erwachsenen Deutschen ausgefüllt werden musste und der sich auch im Nachlass Achmanns befindet. Zwei Stellungnahmen daraus sollen an dieser Stelle zitiert werden, dabei geht es um

¹² Biografische Notizen Achmanns im Nachlass enthalten.

¹³ Schriftstück vom 29. März 1935 im Nachlass erhalten.

¹⁴ Erklärung vom 15. November 45 im Nachlass erhalten: Erklärung vom 15. Nov. 45: Ich erkläre hiermit, dass ich weder P. G. war noch irgendeiner der Gliederungen der Nazi angehörte, vielmehr mich als Antifaschist aktiv betätigte. Meine Erklärung mache ich eidesstattlich.

¹⁵ Aussage im Nachlass: Dem Volkssturm beizutreten habe ich mich mit Erfolg geweigert, da ich sowohl an meinem jetzigen Wohnsitz Schliersee, als auch an meinem früheren Wohnsitz München als Antifaschist bekannt war.

Achmanns Unterstützung verfolgter Künstler und rassistisch verfolgter Menschen: „Im Sommer 1933 kämpfte ich als Erster öffentlich für die junge deutsche Kunst. Für den bekannten Maler Emil Nolde, der von Münchner Akademie Professoren als bolschewistisch und entartet in seiner Kunst diffamiert wurde, setzte ich mich in einem Schreiben an den Referenten für Kunstangelegenheiten im Propagandaministerium, Dr. Weidemann, ein, um die Unrichtigkeit der Münchner Akademie Professoren richtig zu stellen¹⁶.

Während des berüchtigten Judenpogroms November 38 und solange die Männer der betroffenen Familien in Dachau waren versorgten meine inzwischen verstorbene Frau und ich die Familien Schäler und Weil mit Lebensmitteln, da die SA diese verhinderten selbst Lebensmittel einzukaufen. Für den Silberschmied Wetzlar, der emigrierte, brachte ich Wertsachen nach der Schweiz, um dies ihm nach England weiter zu senden. Schälers sind meines Wissens nach England, ebenso Wetzlar. Die Familie Weil ging nach Palästina. Britting war eingeweiht¹⁷.“

Die Folgen des Zweiten Weltkrieges waren für Achmann gravierend. Er trug großen finanziellen Schaden davon, weil er von den Nationalsozialisten als entartet diffamiert wurde und seine Bilder aus öffentlichen Galerien, wie beispielsweise aus dem Berliner Kronprinzenpalais und der Münchner Staatsgalerie sowie der Städtischen Galerie entfernt wurden¹⁸.

Aus einem erhaltenen Brief vom 6. Mai 1945, kurz vor Kriegsende, an seinen Freund Max Unold geht hervor, wie Josef Achmann den Zweiten Weltkrieg erlebte¹⁹. So schätzte Achmann beispielsweise das Gemeinschaftsleben als „leicht atomisiert“ ein. Damit ist wohl gemeint, dass sich das Leben in der Gemeinschaft dahin gehend verändert hat, dass

¹⁶ Vgl. dazu auch Achmanns Brief vom 10. Juni 1933 an den Kunsthistoriker Ludwig Thormaehlen. Darin berichtet Achmann, dass er aus dritter Hand von einem Treffen des Architekten Paul Ludwig Troost mit Hitler und Goebbels erfahren habe, bei dem es um die politische Einschätzung der Kunst von Emil Nolde gegangen sei: Troost habe „den Herren an Hand der Einsteinschen Kunstgeschichte erklärt, dass eben aus den Ausführungen E. 's über Nolde hervorginge, dass Nolde ein im Sinne marx. Maler und Künstler sei“.

¹⁷ Aussagen zitiert aus Military Government of Germany Fragebogen, der sich im Nachlass befindet.

¹⁸ Brief an Finanzamt Miesbach 9. März 47: Es ist mir unmöglich der Zahlungsaufforderung vom 23.2.47 nachzukommen. Ich verweise auf meine Erklärung zum Steuerbescheid vom 1. Dezember 46. Ich wiederhole nochmals dass ich durch die letzten 12 Jahre weil von den Nazis als „entarteter“ Künstler diffamiert grossen Schaden hatte. Gedulden Sie sich wie ich mich gedulden muss bis ich wieder über die Grenze meine Bilder bringen kann. Wenn das Finanzamt glaubt dass eine Publikation in der „Neuen Zeitung“ mir Gewinn (finanziell) bringt dann ist das ein Irrtum. Ich ersuche nochmals dringend um Stundung.

¹⁹ Brief mit der Signatur Ana 357. II. B. Achmann Josef; Bayerische Staatsbibliothek München.

nicht mehr der Zusammenhalt, sei es in der Familie oder in der Gesellschaft gegeben ist, sondern jeder für sich isoliert lebt. Eine Kommunikation untereinander findet nicht mehr statt, alles zerbricht in seine Bestandteile. Als weitere Konsequenzen des Krieges schreibt Achmann, dass der Verkehr unterbrochen ist und die Gedanken um sich selbst kreisen. Selbst Kunst und Literatur verhüllen sich vor dieser unzünftigen Zeit. Neben dieser gesellschaftlichen und politischen Einschätzung fügt er noch eine Aussage zu seinem Befinden hinzu: „ich warte ab bis ich das Messer ziehen kann um dem bösen Feind an die Gurgel zu gehen“. Neben dieser trostlosen Einschätzung seiner damaligen Situation und der allgemeinen Lage, bei der Achmann auch hauptsächlich den Verlust der verbindenden Werte und Normen in der Gesellschaft kritisiert, erscheint trotzdem ein kleiner Hoffnungsschimmer auf ein baldiges Ende des Krieges: „das was zu sagen wert wäre kann man noch nicht aussprechen vielleicht schon in 4 Wochen²⁰.“ Als Josef Achmann diesen Brief am 6. Mai 1945 an seinen Freund Max Unold schrieb, hat er wohl kaum zu hoffen gewagt, dass sich sein Wunsch auf ein baldiges Kriegsende so bald erfüllen würde.

2.4 Die Rückkehr nach Regensburg

Nach dem Ersten Weltkrieg kehrte Josef Achmann nach Regensburg zurück und richtete sich im Elternhaus sein Atelier ein. Um die Jahreswende 1918/ 19 lernte er den deutschen Schriftsteller und Dichter Georg Britting (1891-1964) kennen, der ebenfalls aus Regensburg stammte. Aus der Bekanntschaft entwickelte sich innerhalb kurzer Zeit eine Freundschaft. Das Kriegsende bedeutete für alle eine Neuorientierung und einen Neuanfang und somit suchten auch Josef Achmann und Georg Britting nach einer Möglichkeit an ihren bisherigen beruflichen bzw. künstlerischen Werdegang anzuknüpfen. Diese Neuorientierung schien beiden in der Publikation einer eigenen Zeitschrift gegeben zu sein. Kunst und Literatur zu verbinden, sie gleichwertig nebeneinanderstehen zu lassen und sich darüberhinaus ein Forum für eigene Produkte zu schaffen- so lautete die Idee, die hinter ihrer Regensburger Zeitschrift „Die Sichel“ steckte. Mit der Absteckung ihrer Kompetenzen- Josef Achmann oblag der künstlerische und Georg Britting der literarische Bereich- ging im Juli 1919 die erste Sichel Ausgabe in den Druck²¹.

²⁰ Brief mit der Signatur Ana 357. II. B. Achmann Josef; Bayerische Staatsbibliothek München.

²¹ Kapitel 3 der Dissertation befasst sich ausführlich mit der Zeitschrift „Die Sichel“.

2.5 Hochzeit und der Umzug nach München

Josef Achmann heiratete am 2. Dezember 1920 die Staatsschauspielerin Magda Lena von Perfall (1883- 1940)²². Nach den Ausführungen Schuldt- Brittings stammte sie aus dem musischen Elternhaus der weit verzweigten Familie von Perfall im „Haus am See“ in Schliersee²³. Der Onkel von Magda Lena, Karl Freiherr von Perfall, stand als Generalintendant des königlichen bayerischen Hofes- und Residenztheaters zu Diensten Ludwigs II. Auch andere Verwandte waren am Hof tätig. Magda Lenas Vater, Anton von Perfall (1854- 1912), war ein bayerischer Heimat- und Jagdschriftsteller. Seine Vorliebe galt dem Jägerdasein. Ihre Mutter, Magda geb. Irschik (1847- 1935), war eine erfolgreiche österreich-deutsche Schauspielerin. Diese Liebe zum Theater hat sie wohl an ihre Tochter weitervererbt. Als junge Schauspielerin kam Magda Lena um 1909 nach Regensburg und spielte am Stadttheater unter dem deutschen Theaterschauspieler- und regisseur Johannes Maurach (1883- 1951) ihre ersten Rollen. Im Jahre 1913 trat sie dort erneut als „Judith“ auf und erhielt von Georg Britting, der zu dieser Zeit als Theaterkritiker bei den „Regensburger Neuesten Nachrichten“ tätig war, eine äußerst positive Bewertung²⁴. Dem Schriftsteller German Rüger ist es zu verdanken, dass sich Georg Britting und Magda Lena persönlich kennenlernten. Ihre Bekanntschaft überdauerte den Krieg und als Josef Achmann zusammen mit Georg Britting „Die Sichel“ heraus gab, lernte auch er Magda Lena kennen. Nach der Hochzeit folgte Achmann seiner Frau nach München, wo er Mitglied und später Vorstand der Künstlervereinigung „Neue Sezession“ wurde. Magda Lena konnte in München ihre Schauspielkarriere weiter vorantreiben und erhielt die großen Frauenrollen Shakespeares und Schillers. Zudem leitete sie eine private Schauspielschule. Diese besaß einen ausgezeichneten Ruf und fungierte als weitere Einnahmequelle des Paares. Die Proben hielt sie im Steinickesaal an der Adalbertstraße in Schwabing ab. Durch den Beruf und das Engagement von Achmanns Frau verbesserte sich ihre finanzielle Lage, was sich auch an ihrer Wohnsituation zeigte. Lebte Achmann als Jungeselle in Regensburg noch im Elternhaus, bezogen sie nun gemeinsam eine geräumige Dachterrassenwohnung mit Atelier in der Trogerstraße, seitlich der Prinzregentenstraße, im Stadtteil Bogenhausen. Die Ehe Achmanns mit Magda Lena blieb kinderlos.

²² Heiratsurkunde befindet sich im Nachlass.

²³ Schuldt- Britting Ingeborg: Aus goldenem Becher, S. 342.

²⁴ Vgl. Schuldt- Britting Ingeborg: Aus goldenem Becher, S. 342.

Der Umzug von der damaligen „Provinz“ Regensburg nach München wirkte sich für Josef Achmann auch hinsichtlich seiner künstlerischen Laufbahn positiv aus. Neben dem bereits erwähnten Eintritt in die Münchner Neue Sezession boten sich ihm hier mehr Möglichkeiten seine Werke anhand von Ausstellungen bekannt zu machen. Besonders für einen Künstler aus der „Provinz“, war es wichtig, den Anschluss an die zeitgenössischen Strömungen nicht zu verpassen. Nicht nur in Hinblick auf seine künstlerische Entwicklung sondern vor allem auch um einen gewissen Bekanntheitsgrad zu erreichen, war eine Beteiligung an Ausstellungen namhafter Galerien erforderlich. „Brakl`s Moderne Kunsthandlung“ (1905- 1937), der „Kunstsalon Neue Kunst- Hans Goltz“ (1912- 1934), der „Kunstsalon Schmidt und Dietzel“ (1912- 1914) und die „Moderne Galerie Heinrich Thannhauser“ (1909- 1928), so lauteten die Namen bekannter Münchner Galerien. Diese Kunsthandlungen und Galerien zeigten sich offen gegenüber den jungen aufstrebenden Künstlern nicht nur aus Deutschland, sondern auch aus dem Ausland, vor allem aus Frankreich. Somit konnten laut den Ausführungen Annette Gautherie- Kampka die deutschen Künstler verschiedene Werke angesagter ausländischer Künstler, wie beispielsweise Matisse, Cézanne oder Van Gogh in den Jahren zwischen 1906 und 1914 sehen, ohne je eine Reise in die bedeutenden Kunstzentren dieser Zeit, allen voran natürlich Paris, unternehmen zu müssen²⁵. Diese Galerien wurden für lokale Künstler zur Begegnungsstätte mit ausländischen Kollegen bzw. ihren Werken. In welchen Institutionen Achmanns Arbeiten zu sehen waren, wird unter Kapitel 2.8 dargelegt.

2.6 Das Jahr 1940 und sein Lebensabend in Schliersee

Josef Achmann musste in seinem Leben einen schweren Schicksalsschlag erleiden: im Jahre 1940 verschied seine Frau Magda Lena plötzlich und unerwartet. Sie wurde am 18. Januar 1940 wegen schwer toxischer grippaler Pneumonie in das Städtische Krankenhaus Rechts der Isar eingeliefert. Bereits vier Tage später starb sie an den Folgen der Erkrankung²⁶. Der Tod seiner Ehefrau bedeutete für Achmann nicht nur einen unfassbar traurigen privaten Verlust sondern brachte ihn darüberhinaus in eine finanzielle Notlage. Magda Lena bestritt als erfolgreiche Staatsschauspielerin am Münchner Theater und mit den Einnahmen aus ihrer privaten Schauspielschule den größten Teil des gemeinsamen Unterhaltes bis zu ihrem Lebensende. Nach ihrem Tod musste Josef Achmann die gemeinsame Wohnung in der Trogerstraße in München kündigen.

²⁵ Vgl. Gautherie- Kampka Annette: Impulse, Wechselbeziehungen, S. 16.

²⁶ Sterbeurkunde im Nachlass erhalten.

Das Angebot, das ihm die Nichten seiner verstorbenen Frau, die in der Schweiz lebten, unterbreiteten, war für Achmann ein Glücksfall in dieser schweren Zeit: sie stellten Josef Achmann die Perfall Villa am Schliersee auf Lebenszeit zur Verfügung²⁷. Somit verließ er am 1. März 1940 München und zog in die Villa, um dort seinen Lebensabend zu verbringen. Die Villa umfasste drei Stockwerke und besaß ein großes Grundstück direkt am See. Josef Achmann bewohnte die oberen Räume, während der erste Stock für Sommergäste reserviert war²⁸. Die Urne seiner Frau bewahrte er in seinem Arbeitszimmer auf, da es sein Wunsch war, dass diese ihm später mit ins Grab gegeben werden sollte²⁹.

Nach dem Umzug nach Schliersee kam Achmann nur noch selten nach München, da ihm die Anreise zu kostspielig war. Dies geht aus den Briefen hervor, die er um die Jahre 1955 an seine Freunde und Bekannte verfasste. Nach und nach gelang es Achmann sich in seinem neuen Wohnort einzuleben. Er fand neue Bekannte und traf sich gerne mit ihnen zum Kegeln, wie er seinem Freund Max Unold schrieb³⁰. Zudem war Achmann Mitglied des Honoratiorenstammtisches³¹. Hier trafen sich die „Ehren-Bürger“ des Ortes. Josef Achmann fühlte sich in Schliersee wohl. Dies lässt sich dem Brief vom 6. Dezember 1948 an seinen Freund Hohoff entnehmen: „Seit Tagen haben wir das schönste Wetter: kein Nebel wie allerorten! Vergangenen Donnerstag war ich wieder einmal in M [München]-nein, ich möchte nicht wieder zurück. Der Lärm, Staub, Trümmerhaufen, das Galgengesindel, der Tinf in den Auslagen, die Wasserwürste, reihenweise in Papiersäcken, die Beutelschneiderei, schamlos und wie geboten: dies alles erhöht mein Behagen in meiner Höhle, vor der die schönste Natur liegt³²“.

In der Literatur wird die Vermutung geäußert, dass Josef Achmann in Schliersee wieder mit einer Frau zusammengelebt hat³³. Dies lässt sich mithilfe des Nachlasses und den Aufzeichnungen von Freunden klären. Seine Angestellte Mayer Kath. [Kathl], die sich bereits in München um den Haushalt kümmerte, zog gemeinsam mit Josef Achmann in die Perfallvilla ein und blieb bis zu ihrer Hochzeit im Jahre 1946³⁴. Im gleichen Jahr zog Frau Therese Frings, eine verwitwete Dame aus Schliersee, mit ihren heranwachsenden Töchtern in die Perfall Villa ein. Sie verrichtete die Hausarbeit und kümmerte sich um die

²⁷ Vgl. Rathsam Berta, S. 107.

²⁸ Vgl. Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, o.S.

²⁹ Vgl. Schuldt-Britting Ingeborg: Aus goldenem Becher, S. 344 f.

³⁰ Brief mit der Signatur Ana 357. II. B. Achmann Josef; Bayerische Staatsbibliothek München.

³¹ Vgl. Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, o.S.

³² Brief im Nachlass erhalten.

³³ Vgl. Schuldt-Britting Ingeborg: Aus goldenem Becher, S. 345.

³⁴ Schreiben vom 18. Mai 1940 an Leiter der Allgemeinen Ortskrankenkasse München im Nachlass erhalten.

Feriengäste. Im Laufe der Zeit entwickelte sich aus dem anfänglichen Arbeitsverhältnis eine vertraute Beziehung, wie ein Schreiben aus dem Nachlass bezeugt³⁵. Achmann setzte zudem Frau Frings als Alleinerbin ein und vertraute ihr seinen Nachlass an, den sie in seinem Sinne verwalten sollte.

Nach der Währungsreform 1948 hatten sich die Verhältnisse in Deutschland wieder stabilisiert. Achmann konnte gelegentlich ein Bild verkaufen und durch die Vermietung der Zimmer an Feriengäste erzielte er weitere Einnahmen³⁶. Trotz der positiven Stimmung durch den Wiederaufbau, betrückte ihn jedoch die Tatsache, dass viele seiner Werke den Wirren des Krieges zum Opfer gefallen sind.

Josef Achmanns verstarb am 25. Oktober 1958 plötzlich und unerwartet an einem Herzinfarkt in Schliersee, wo er auch beerdigt wurde.

„Am Ende eines erfüllten Lebens. Kunstmaler Josef Achmann inmitten seiner Bergheimat beigesetzt“- so titulierte der Miesbacher Merkur den Tod Achmanns³⁷. Der Grundtenor aller Grabesreden war die Hochachtung vor dem großen Künstler, vor der starken Persönlichkeit und der selbstkritischen Haltung des Malers, der stets Ehrfurcht vor allen anderen Großen der Kunst empfand. Viele Freunde und Bekannte kamen nach Schliersee, um Josef Achmann die letzte Ehre zu erweisen.

Wer sich heute auf die Spuren Josef Achmanns begeben und seinen letzten Wohnsitz, die Perall Villa in Schliersee, besuchen möchte, wird enttäuscht werden. Die Villa ging zwar nach dem Tod Josef Achmanns in das alleinige Eigentum von Frau Therese Frings über. Doch haben Nachforschungen bei der Gemeinde Schliersee ergeben, dass das Anwesen am 2. Juni 1966 vom Markt Schliersee erworben und im Januar 1970 abgebrochen wurde. Auf dem Grundstück wurde nach dem Abriss das Kurzentrum Schliersee (heute Vitalwelt Schliersee) errichtet.

2.7 Auszeichnungen

Bereits zu Lebzeiten wurde Josef Achmann für sein Lebenswerk gewürdigt.

³⁵ Schreiben vom 1. Dezember 1945 im Nachlass erhalten: kamen wir bei Kriegsende überein, dass es in einer Zeit, die wirtschaftlich mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, richtiger wäre, noch gemeinsamer zu leben, um den Schwierigkeiten besser begegnen zu können.

³⁶ Vgl. Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, o. S.

³⁷ Artikel vom 7./8.11.1958 im Nachlass erhalten.

Kunstpreis

Im Jahre 1950 verlieh ihm die Stadt München den Kunstpreis. Der Münchner Merkur nahm die Verleihung dieser Auszeichnung an Josef Achmann zum Anlass, den Preisträger seinen Lesern vorzustellen³⁸. Neben der Schilderung seines bisherigen Werdegangs kam auch Achmann selbst zu Wort. Der Künstler selbst rechnete nicht mit dem Kunstpreis und ließ verlauten: „meine Freude war groß, meine Überraschung noch größer“. Nach Erscheinung dieses Artikels im Münchner Merkur, trafen zahlreiche Glückwunschschriften in der Perfall Villa ein.

Albertus- Magnus- Medaille

Neben dem Kunstpreis der Stadt München erhielt Josef Achmann ebenfalls im Jahr 1950 von seiner Heimatstadt Regensburg in „Anerkennung seiner hervorragenden Leistungen auf dem Gebiet der Malerei die Albertus- Magnus- Medaille“³⁹. Dieses Ereignis sollte natürlich auch der Öffentlichkeit nicht vorenthalten werden und so erschien am Samstag, den 12. August 1950 ein Artikel mit der Überschrift „Albertus- Magnus- Medaille für Josef Achmann“ in der Bayerischen Landeszeitung unter der Rubrik „Ludwigstraße“, dem Kulturteil dieser Zeitung⁴⁰. Im Gedenken an Albertus Magnus, den großen Gelehrten des Mittelalters, der Bischof und Lehrer in Regensburg war, wird diese Medaille an Persönlichkeiten verliehen, die sich um die Förderung des künstlerischen und kulturellen Lebens besonders verdient gemacht haben. Die Albertus- Magnus- Medaille wurde zuvor an Fürst Albert von Thurn und Taxis, S. E. Erzbischof Michael Buchberger, Landgerichtsdirektor a. D. Schmidt und Direktor Christlieb verliehen. Achmann war die erste Persönlichkeit aus dem künstlerisch schaffenden Kreis, der diese Ehrung zuteil wurde.

Ehrengabe der Bayerischen Akademie

Eine weitere besondere Auszeichnung, die Ehrengabe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, erhielt Josef Achmann im Jahre 1951. Als Anerkennung für die Verdienste, die der Künstler mit seinem Schaffen um die Kunst erworben hat, wurde ihm

³⁸ Merkur Ausgabe vom 3. April 1950 im Nachlass erhalten.

³⁹ Brief vom 26. Juni 1950 im Nachlass erhalten.

⁴⁰ Zeitungsartikel im Nachlass erhalten.

diese Auszeichnung zuteil. Zudem bekam er zur Förderung seines Wirkens unter den schwierigen Verhältnissen jener Zeit eine finanzielle Prämie⁴¹.

2.8 Ausstellungen

Die Werke Josef Achmanns waren in zahlreichen Galerien und anderen Institutionen, wie beispielsweise Kunstvereinen und Sezessionen, sowohl in Deutschland als auch im Ausland zu sehen. Namhafte Galerien haben Werke aus seiner Hand angekauft. Zudem präsentierte Achmann seine Arbeiten auch selbst, wie etwa die Ausstellung von 1953 mit dem Titel „Zeitgebundene Kunst“ in Schliersee zeigt.

Erstmals stellte Josef Achmann in den Jahren 1911-12 in München aus. Hier konnte die Öffentlichkeit seine Werke in der Alten Sezession und im Kunstverein sehen. Im Nachlass bezeichnet der Künstler sein Gemälde „Lesendes Mädchen“ als Talentprobe, da es sein erstes Bild ist, dass die Alte Sezession 1912 zur Ausstellung annahm⁴². Im Jahre 1917 präsentierte ihn Hans Goltz in seiner Münchner Avantgarde-Galerie als einzigen Künstler. Zudem veranstaltete Goltz 1918 die Grafikausstellung „Der Expressionistische Holzschnitt“, an derer neben Josef Achmann auch weitere herausragende Künstler, wie George Grosz, Max Pechstein, Otto Mueller, Erich Heckel, Ernst Barlach, Lyonel Feininger, Wilhelm Lehmbruck, Franz Marc und Alfred Kubin beteiligt waren⁴³.

Achmann bemühte sich ferner um eine Mitgliedschaft in der Dresdner Sezession Gruppe 1919, worauf er als Gast im Juni und Juli des Jahres 1919 an einer Ausstellung der Galerie Richter teilnehmen konnte.

In Hamburg waren 1920 im Graphischen Kabinett Maria Kunde seine Arbeiten zusammen mit Werken Paula Modersohn- Beckers und Max Pechsteins präsent.

Kurz nach Achmanns Umzug nach München und dem damit verbundenen Eintritt in die Münchner Neue Sezession, nahm der Künstler ab 1921 an deren Jahresausstellungen teil.

⁴¹ Brief der Bayerischen Akademie der Schönen Künste vom 25. April 1951 im Nachlass erhalten.

⁴² Aussage im Nachlass erhalten; „Lesendes Mädchen“, 1912, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm; Abb.: Josef Achmann (1885- 1958). Gemälde und Graphik, Abb. 21.

⁴³ 46. Ausstellung: Der expressionistische Holzschnitt. 15. Juni- 15. Juli 1918 Neue Kunst Hans Goltz München. Josef Achmann war mit den Werken Apfelschale, Ruhende und Luise beteiligt.

Auch im Ausland konnten Kunstfreunde die Werke Josef Achmanns sehen. Beispielsweise war Achmann im Jahre 1929 auf der „Exposition des Peintres Graveurs Alemands contemporains“ in Paris vertreten. Ferner beteiligte sich Josef Achmann an der Deutschen Kunstausstellung sowohl in Stockholm als auch in München. Im Jahre 1932 nahm er in Oslo an der Ausstellung mit dem Titel „Nyere Tysk Kunst“ teil. 1933 nahm Achmann an der Staatlichen Kunstausstellung in München teil⁴⁴. Ein Jahr später waren seine Werke auf der Biennale in Venedig zu sehen. Aber auch in Deutschland konnten im Jahre 1934 im Kunstpalast am Rhein in Düsseldorf in der Gemeinschaftsausstellung deutscher Künstler Werke Achmanns betrachtet werden⁴⁵. Zudem beteiligte sich Josef Achmann 1934 an der „Großen Münchener Kunstausstellung“⁴⁶. 1935 stellte die Preußische Akademie der Künste unter dem Motto „Münchener Künstler“ auch Werke Josef Achmanns aus⁴⁷. Im selben Jahr waren Werke Achmanns erneut in der Neuen Pinakothek in München unter dem Titel „Münchner Kunst“ zu sehen⁴⁸.

Trotz der schlechten Umstände in der Zeit des Regimes konnte Achmann weitere Erfolge im Ausland verbuchen. So lud ihn der Direktor des Carnegie Institut of Fines Artes in Pittsburgh persönlich ein, sich an deren „International Exhibition of Paintings“/ „Internationalen Ausstellung“ im Jahre 1939 zu beteiligen⁴⁹. Im selben Jahr zeigte die Galerie Günther Franke in München einen Teil seiner Werke im Graphischen Kabinett.

Unter dem Titel „Zeitgebundene Kunst“ veranstaltete Josef Achmann im Jahre 1953 eine Ausstellung in Schliersee, in der außer seinen eigenen Werken der vergangenen 40 Jahre auch Münchner Künstler, wie beispielsweise Unold, Lichtenberger, Lamprecht und Coester vertreten waren. Zu dieser Veranstaltung fanden sich einige Informationen im Nachlass Josef Achmanns. Die Ausstellung fand Ende Juli in vier Räumen im Schlierseer Schulhaus statt, da zu dieser Zeit Fremdenhochsaison in Schliersee war und viele Gäste aus dem Norden und dem Rheinland die Region rund um den Schliersee besuchten. Der Sinn und Zweck, den Josef Achmann mit dieser Ausstellung verfolgte, war zum einen „einen erlesenen Querschnitt durch das augenblickliche Schaffen zeitgenössischer prominenter Münchener Künstler aufzuzeigen“ und zum anderen die Überhandnahme der

⁴⁴ Vgl. Papenbrock Martin: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil I, S. 202.

⁴⁵ Vgl. Papenbrock Martin: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil I, S. 133.

⁴⁶ Vgl. Papenbrock Martin: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil I, S. 206.

⁴⁷ Vgl. Papenbrock Martin: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil I, S. 66f.

⁴⁸ Vgl. Papenbrock Martin: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil I, S. 210.

⁴⁹ Geht aus einer persönlichen Notiz Achmanns, die sich im Nachlass fand, hervor.

„Dilletantenausstellungen“ zu steuern⁵⁰. Als Dilletanten bezeichnete Achmann Künstler wie den Münchner Maler Peter Hirsch (1889- 1978) und seine Anhänger, die Achmann zufolge drei Jahre lang in Schliersee ihre Werke präsentierten⁵¹. Mithilfe seiner Ausstellung „Zeitgebundene Kunst“ wollte er ihnen eine weitere Möglichkeit ihre Werke den Schlierseer Bürgern zu zeigen, verwehren.

Den Titel „Zeitgebundene Kunst“ dieser Schlierseer Ausstellung könnte Achmann bewusst in Anlehnung an Hitlers Formulierung zur Eröffnungsrede der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ im Haus der Kunst in München am 18. Juli 1937 gewählt haben: „[...] Denn die wahre Kunst ist und bleibt in ihren Leistungen immer eine ewige, das heißt, sie unterliegt nicht dem Gesetz der saisonmäßigen Bewertung der Leistungen eines Schneiderateliers. Ihre Würdigung verdient sie sich als eine aus dem tiefsten Wesen eines Volkes entstammende unsterbliche Offenbarung. Es ist aber natürlich verständlich und begreiflich, wenn gegenüber diesen Riesen, die als die wirklichen Schöpfer und Träger einer höheren menschlichen Kultur anzusehen sind, die kleineren Geister ganz zufrieden aufatmen, wenn man sie von der drückenden Ewigkeit dieser Titanen befreit und ihren Werken wenigstens jene Augenblicksbedeutung schenkt, die von der Gegenwart zugebilligt wird. Was in seinen Leistungen nun einmal nicht für Ewigkeiten bestimmt ist, redet auch nicht gern von Ewigkeiten, es wünscht im Gegenteil diese aus der Vergangenheit in die Zukunft reichenden Riesen der Mitwelt möglichst zu verdunkeln, um selbst - wenn auch als schwaches Flämmchen - von den suchenden Zeitgenossen entdeckt zu werden. Dieses leichte Kunstschmierantentum allerdings ist wirklich im höchsten Falle nur ein Zeiterlebnis. Gestern noch nicht gewesen, heute modern und übermorgen vergessen! Und gerade diese kleinsten Kunstproduzenten waren beglückt von der jüdischen Entdeckung der Zeitgebundenheit der Kunst. Denn wenn sie schon als Ewigkeitserscheinungen mangels jeder Berufung keine Aussicht hatten, zu bestehen, dann aber dadurch wenigstens als Gegenwartserlebnis. [...]“⁵².

Mithilfe der Formulierung „zeitgebunden“ konnte Achmann zum einen seine Abneigung gegen dieses Regime zum Ausdruck bringen, in welchem nur die gleiche, wahre Kunst Bestand hatte, die sich nicht nach den Meinungen und Trends der Zeit richtete. Zum

⁵⁰ Einladungsschreiben zur Ausstellung im Nachlass erhalten.

⁵¹ Brief an Teutsch vom 19. Juni 1953 im Nachlass erhalten.

⁵² Zit. aus Eikmeyer Robert : Adolf Hitler, S. 127- 128.

anderen verwies er dadurch gleichzeitig auf seine Kunst, die von verschiedenen Stilrichtungen und Kunstströmungen geprägt war und sich zu keiner Zeit mit einer einmal gefundenen Form begnügte. Ganz nach Achmanns Motto: „Nur wer sich wandelt, bleibt sich gleich!“

Nach der Ausstellung in Schliersee waren Achmanns Werke 1954 wiederum in München präsent. Zum einen wurden seine Arbeiten im Kunstverein zusammen mit Teutsch, Reinhardt und Kriesch gezeigt und zum anderen nahm er im gleichen Jahr an der Großen Kunstaussstellung im Haus der Kunst teil.

Kurz vor Achmanns Tod waren seine Werke in der Städtischen Kunsthalle in Recklinghausen unter dem Motto „Deutsche Kunstpreisträger seit 1945“ und auch erneut im Ausland („Arte tedesca dal 1905 al oggi“ in Rom) zu sehen.

Im Nachlass fanden sich zudem Anfragen verschiedener Institutionen, ob Achmann bereit wäre, Jurytätigkeiten bei Ausstellungen zu übernehmen. Wie aus den Nachlassunterlagen hervor geht, nahm Achmann diese Aufgaben gerne wahr.

Die Auflistung seiner Ausstellungsbeteiligungen zeigt, dass Achmann bis zu seiner Verfemung durch die Nationalsozialisten und der damit verbundenen Entfernung seiner Werke aus öffentlichen Sammlungen und Galerien, ein anerkannter, auf zahlreichen in- und ausländischen Ausstellungen vertretener Künstler war. Zudem präsentierte Achmann seine Werke auch selbst. Mithilfe dieser zahlreichen Aktivitäten erreichte Achmann einen gewissen Bekanntheitsgrad und konnte überdies Kontakte zu anderen Künstlern knüpfen. Diese Verbindungen waren ihm auch in Hinblick auf die von ihm und Georg Britting herausgegebene Kunstzeitschrift „Die Sichel“ nützlich.

Ausstellungen nach seinem Tod- in memoriam

„Ich hoffe, dass ich sein Vermächtnis so bewahren und halten kann- wie Achmann es sich immer gewünscht hat“- so schrieb Frau Therese Frings im August 1963 an den gemeinsamen Freund Max Unold⁵³. Als Alleinerbin hatte sie sich das Ziel gesetzt, den Wunsch ihres verstorbenen Lebensgefährten zu erfüllen. Daher fragte Frau Frings bei verschiedenen Galerien und Museen an, ob sie bereit wären, Werke Achmanns in

⁵³ Brief vom 16. August 1963 im Nachlass erhalten.

Ausstellungen zu zeigen, um so einen Teil beizutragen, Achmann und sein Lebenswerk unvergessen zu machen. Wie die Verantwortlichen der Institutionen darauf reagierten, wird im Folgenden aufgezeigt.

Haus der Kunst, München

Unverständlich für viele dürfte die Tatsache gewesen sein, dass Werke Achmanns auf der großen Gedächtnisausstellung für verstorbene Münchner Künstler, die im Jahre 1963 im Haus der Kunst in München stattfand, fehlten. Dies wiegt insofern schwer, da sich die Ausstellung explizit den Werken von Münchner Künstlern widmete, die Mitglieder in den drei großen Künstlergruppen- Neue Gruppe, Neue Münchener Künstlergenossenschaft und Sezession- waren. Da Josef Achmann in zwei dieser genannten Verbände tätig war, erscheint diese Nichtbeachtung wie ein Affront an seiner Künstlerpersönlichkeit. Briefe im Nachlass dokumentieren die Empörung von Freunden Achmanns und deren Kontaktaufnahme mit Frau Frings, die den Bericht über die Ausstellung in der Zeitung verpasste⁵⁴. Angestellte Nachforschungen konnten die Ursachen hierfür nicht ausmachen, da laut Auskunft der Archivmitarbeiterin in den Unterlagen zu dieser Ausstellung kein Schriftverkehr über Josef Achmann vorhanden ist. Infolgedessen lassen sich nur Vermutungen über die Gründe für das Fehlen seiner Werke auf dieser Ausstellung anbringen. Konnte es sein, dass Josef Achmann schlichtweg vergessen wurde oder könnte auch Platzmangel als mögliche Ursache in Frage kommen.

Kunstverein, München

Anders als im Haus der Kunst verhält es sich beim Kunstverein München. Im Jahre 1961 fand hier eine Gedächtnisausstellung für elf Münchener Maler statt, in der auch Werke Josef Achmanns gezeigt wurden.

Bayerische Staatsbibliothek, München

Seitens der Bayerischen Staatsbibliothek München wurde im Zuge einer im April 1967 geplanten Ausstellung über Leben und Werk Georg Brittings auch Interesse an seinem langjährigen Freund Josef Achmann gehegt. Um das Vorhaben, eine Vorstellung der beiden Freunde Achmann und Britting, in die Tat umsetzen zu können, kontaktierte die

⁵⁴ Brief an Max Unold vom 16. August 1963 im Nachlass erhalten.

Bibliothek Frau Therese Frings und erbat ausgesuchte Werke Achmanns als Leihgabe⁵⁵. Fotos von Achmann und Britting ergänzten und bereicherten die Ausstellung, die vom 27. April bis 31. Mai 1967 in der Bayerischen Staatsbibliothek München zu sehen war⁵⁶.

Galerie Pabst, München

Zwanzig Jahre nach seinem Tod widmete die Galerie Pabst in München Josef Achmann die Ausstellung mit dem Titel „Grafik des Expressionismus“.

Museum der Stadt, Regensburg

Neben München zeigten auch die Museen und Galerien seiner Heimatstadt Regensburg Interesse daran, das Oeuvre Josef Achmanns aufleben zu lassen. Den Anfang machte das Museum der Stadt mit der Ausstellung „Josef Achmann. Gemälde und Grafik“ im April 1979. Knapp dreißig Jahre später, im Januar 2007, konnten erneut Gemälde und Grafiken Josef Achmanns in der Städtischen Galerie gesehen werden.

Galerie Jentsch, Stuttgart

Die Galerie Jentsch widmete sich im Januar 1982 in der Ausstellung „Kunst des 20. Jahrhunderts“ überwiegend der Graphik der ersten Jahrhunderthälfte von deutschen Künstlern. In dieser Ausstellung waren auch Werke Josef Achmanns zu sehen⁵⁷.

Galerie Jentsch, München

Die Galerie Jentsch zeigte unter dem Motto „Kunst des 20. Jahrhunderts“ im Februar und März 1982 überwiegend Graphik der ersten Jahrhunderthälfte von deutschen Künstlern, darunter auch Blätter von Josef Achmann⁵⁸.

⁵⁵ Brief vom 17. Februar 1967 im Nachlass erhalten; ausgewählte Werke: Georg Britting 1920 (Ölbild), Portrait Georg Britting 1921 (Ölbild), Portrait Georg Britting (Holzschnitt), 2 Männer mit Weinglas (Holzschnitt), Im Atelier (Holzschnitt), Einladung zur Lesung von Magda Lena- Achmann (Plakat), Georg Britting (Holzschnitt), Redaktionszimmer „Sichel“ (Holzschnitt), Doppelportrait Achmann und Britting (Holzschnitt), 4 Holzschnitte der Mappe: „Die kleine Stadt“ Titelblatt, Hochwasser, Straße, der Eiserne Steg.

⁵⁶ Katalog zur Ausstellung: Dachs Karl: Georg Britting. Der Dichter und sein Werk, München 1967.

⁵⁷ Vgl. Papenbrock Martin: „Entartete Kunst“ Exilkunst- Widerstandskunst, S. 389f.

⁵⁸ Vgl. Papenbrock Martin: „Entartete Kunst“ Exilkunst- Widerstandskunst, S. 183 und 346.

Saalbau- Galerie, Darmstadt

Im Jahre 1983 waren Werke Josef Achmanns in der Ausstellung „Künstler unter sich. Bildnisse von Malern, Bildhauern und Graphikern 1900- 1930“ in der Saalbau- Galerie in Darmstadt zu sehen⁵⁹.

Kunstkontor Westnerwacht, Regensburg

Die Galerie Kunstkontor Westnerwacht präsentierte von November 2008 bis Januar 2009 unter dem Motto „Josef Achmann. Holzschnitte und Radierungen 1907- 1928“ Werke aus seinen beiden bevorzugten grafischen Techniken. Anlässlich des 50. Todestages von Georg Britting zeigte die Galerie Kunstkontor Westnerwacht erneut vom 28. Juni bis 27. September 2014 einen Einblick ihres Konvoluts Achmanns grafischer Arbeiten, welche den Zeitraum von 1907 bis 1928 umfassen.

Städtische Galerie, Regensburg

Die Städtische Galerie präsentierte vom 23. November 2014 bis 1. März 2015 Selbstporträts aus den Sammlungsbeständen der Museen der Stadt Regensburg unter dem Titel „fokus sammlung1 | die selbstporträts“. Darunter befanden sich neben Arbeiten Josef Achmanns Werke weiterer bekannter Künstler, wie Otto Dix, Max Slevogt, Lovis Corinth, Max Klinger, Horst Janssen, Otto Baumann oder Willi Ulfig.

Die Auflistung zeigt, dass bis heute Galerien und künstlerische Institutionen Arbeiten Achmanns ausstellen und somit dazu beitragen, den Künstler und sein Lebenswerk unvergessen zu machen.

Und nicht zuletzt soll auch diese Dissertation helfen, das Andenken an Josef Achmann zu bewahren und sein Schaffen zu würdigen.

⁵⁹ Vgl. Papenbrock Martin: „Entartete Kunst“ Exilkunst- Widerstandskunst, S. 165.

3 Josef Achmann und die Kunstzeitschrift „Die Sichel“

Josef Achmann gelang es nicht nur sich als freischaffender Künstler zu profilieren, sondern war auch als Herausgeber der Kunstzeitschrift „Die Sichel“ maßgeblich daran beteiligt, seine Heimatstadt Regensburg publik zu machen. Die folgenden Kapitel sind dieser Kunstzeitschrift gewidmet.

Eine kurze Einführung in das Phänomen der expressionistischen Zeitschriften steht am Anfang dieses Kapitels. Daran schließen weitere Kapitel an, die sich mit dem organisatorischen Ablauf, der Intention der Zeitschrift und der Öffentlichkeitsarbeit, die Achmann und Britting hauptsächlich in anderen literarischen Periodika betrieben, befassen. Darüber hinaus werden die Präsentation und der innere und äußere Aufbau der Zeitschrift untersucht und beschrieben. Hauptbestandteil der „Sichel“ sind die grafischen und literarischen Beiträge, in denen jeweils auch Arbeiten von den beiden Herausgebern zu finden sind. Ferner soll näher auf den Titel und das Signet der Zeitschrift eingegangen und auch darin enthaltene ausgewählte Programmtexte vorgestellt werden. Neben den Befürwortern der Sichel gab es aber auch Kritiker. Dieses Thema ist Gegenstand von Abschnitt 3.3.7. Nach dem Erscheinen des letzten Heftes der Sichel, dem Interimsbuch im Jahre 1921, wurde die Regensburger Zeitschrift eingestellt. Die Gründe hierfür werden am Ende des Kapitels erläutert.

3.1 Die expressionistischen Zeitschriften- Bühne für Künstler und Literaten

Die Zeit des Expressionismus war von einer regelrechten Flut an Zeitschriften und Zeitungen, die in ganz Deutschland publiziert wurden, geprägt. Die beachtliche Zahl von rund einhundert Zeitschriften hat Paul Raabe in den Jahren von 1910 bis 1921 nachgewiesen⁶⁰. An dieser Stelle soll ein Einblick in das Phänomen der expressionistischen Zeitschriften gegeben werden.

Bemerkenswert ist, dass in der Nachkriegszeit die Neugründung von Zeitschriften einen extremen Aufschwung erlebte⁶¹. Zwar lassen sich bereits vor Ausbruch des Ersten

⁶⁰ Vgl. Raabe Paul: Die Zeitschriften und Sammlungen des Literarischen Expressionismus.

⁶¹ Raabe Paul referierte in einer statistischen Zusammenschau über die Entwicklung der Anzahl expressionistischer Zeitschriften in dem Zeitraum von 1917 bis 1919: Anfang 1917 gab es 7

Weltkrieges drei Exemplare nennen, die wohl auch eine gewisse Vorbildfunktion für zukünftige Neuerscheinungen einnahmen, doch stellen diese eher die Ausnahme dar: der „Sturm“ wurde in den Jahren 1910 bis 1932 von Herwarth Walden (1878- 1941) herausgegeben, parallel dazu „Die Aktion“ (1911- 1932) unter der Leitung von Franz Pfemfert (1879- 1954) und schließlich „Die Weissen Blätter“, die 1913- 1921 erschienen und für die René Schickele (1883- 1940) verantwortlich war⁶².

Grund für diese damalige Blütezeit ist zum einen das Pressefreiheitsgesetz, das am 12.11.1918 in Kraft trat und wodurch nun am Ende des Krieges im Deutschen Reich erstmals wieder problemlos derartige Organe ins Leben gerufen werden konnten. Zum anderen sahen sich nun viele Kriegsheimkehrer- darunter auch Künstler und Literaten- in der Pflicht politisch und gesellschaftlich aktiv zu werden, um so einen Teil beizutragen, einen geistigen Umschwung sowohl in der Gesellschaft als auch auf kultureller Ebene herbeizuführen. Die Kunstschaffenden wollten sich nach den langen Kriegsjahren wieder Gehör verschaffen und ihre Gefühle zum Ausdruck bringen. Charakteristisch für einen Teil dieser Publikationen war allerdings auch, dass sie relativ kurzlebig waren und somit bald nach ihrem Erscheinen wieder eingestellt wurden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Buch- und vor allem die Zeitschriftenillustration. Deren Blütezeit lag in den Jahren von 1918 bis 1927. Für viele Künstler stellte diese ein wichtiges Medium dar, ihre Vorstellungen von der neuen Kunst in Manifesten oder künstlerischen Werken publik zu machen⁶³. So nahm in den expressionistischen Zeitschriften neben der Literatur auch die Kunst eine zentrale Position ein. Die moderne Kunst, in Form von Grafik- Reproduktionen, rückte in den Fokus dieser Blätter. Zusammen mit den literarischen Beiträgen sollten so intellektuelle, künstlerische und politische Inhalte einer breiten Masse übermittelt werden. So ist es nicht verwunderlich, dass viele Verleger und Kunsthändler ihre eigenen Zeitschriften gründeten, um die Werke ihrer Künstler publik zu machen, sowie über Ausstellungen und aktuelle Kunsttendenzen zu informieren. Die Druckgrafik und hier vor allem Holzschnitte und Radierungen waren für die künstlerische Ausgestaltung derartiger Zeitschriften am besten geeignet. Neben einer einfachen und guten Reproduktion erlaubten vor allem Holzschnitte ein

expressionistische Zeitschriften, Ende des Jahres 10, Anfang 1918 sind es 15, im Sommer schon 20 und Ende des Jahres 23 Publikationen, 1919 aber begann man mit 35 Zeitschriften für die neue Literatur, im 2. Quartal waren es 39, im 3. sogar 42 und endlich Ende 1919 44 verschiedene Organe, in: Raabe Paul: Das literarische Leben im Expressionismus, S. 16.

⁶² Vgl. Pirsich Volker: Der späte Expressionismus, S. 9.

⁶³ Vgl. Lang Lothar: Expressionistische Buchillustration, S. 19.

kostengünstiges Arbeiten und die Motive ließen sich in dieser Technik in hoher Zahl vervielfältigen. Die Zeitschriften, die Literatur und bildende Kunst in sich vereinten, wurden beliebte Medien, sowohl für Literaten als auch für Künstler, ihre revolutionären Ansichten und Leitgedanken einer großen Öffentlichkeit mitzuteilen.

Zu der Zeitschriftengruppe, die Literatur und Kunst verbindet, gehört auch die von Josef Achmann und Georg Britting edierte „Sichel“. Als weitere Beispiele, die Grafik und Literatur kombinieren, können angeführt werden: in Berlin „Die Aktion“ (1911-1932); „Der Anbruch“ (1918-1922); „Neue Blätter“ (1912-1913); „Der Sturm“ (1910-1932); in Hamburg „Die rote Erde“ (1919-1923); „Der Sturmreiter“ (1919-1920); in Kiel „Die schöne Rarität“ (1917-1919); in München „Münchner Blätter für Dichtung und Graphik“ (1919); „Der Weg“ (1919); „Die Bücherkiste“ (1919-1921); „Der Ararat“ (1919-1921); in Darmstadt „Das Tribunal“ (1919-1921); „Die Dachstube“ (1915-1918); in Heidelberg „Saturn“ (1911-1920); in Mannheim „Der Schrey“ (1919); in Köln „Der Strom“ (1919/20); in Magdeburg „Die Kugel“ (1919/20); in Konstanz „Konstanz 1919“ (1919/20); in Hannover „Das hohe Ufer“ (1919-1920); „Zweemann“ (1919/20); in Dresden „Neue Blätter für Kunst und Dichtung“ (1918-1920); „Menschen“ (1918-1921)⁶⁴.

Daneben gab es aber auch Zeitschriften, die nur künstlerische Beiträge publizierten. Beispiele hierfür sind der in Passau von Georg Philipp Wörten herausgegebene „Fels“, Flugblatt der gleichnamigen Künstlergemeinschaft oder auch das Mappenwerk für Grafik „Die Schaffenden“, das von Paul Westheim in den Jahren 1918-1932 publiziert wurde⁶⁵.

3.2 Intention und Organisation

Die Zielsetzung, die Josef Achmann und Georg Britting mit ihrer „Sichel“ verfolgten und die organisatorischen Aufgaben, die zu bewältigen waren, sollen im Folgenden angesprochen werden.

3.2.1 Die Intention

Im Vergleich zu anderen Periodika fehlt ein einleitender Programmentwurf, der mit der ersten Ausgabe erscheint und den Leser in die Zeitschrift einführt und über die wichtigsten Ziele informiert. Das ist innerhalb den expressionistischen Zeitschriften, die mit Vorliebe

⁶⁴ Vgl. Lang Lothar: Expressionismus und Buchkunst in Deutschland, S. 70.

⁶⁵ Vgl. Lang Lothar: Expressionismus und Buchkunst in Deutschland, S. 69.

Manifeste und Programme formulieren, durchaus eine Seltenheit. Die Intention ihrer Zeitschrift verkündeten die beiden Herausgeber in einer seitenfüllenden Anzeige, die aber erst im November 1919, also erst vier Monate nach dem erstmaligen Erscheinen, in der „Roten Erde“ publiziert wurde⁶⁶. Achmann und Britting werben mit Literatur „übernationaler Zunge“ und Grafik, die besonders auch für den Sammler aufgrund des originalen Abdruckes von Interesse sein dürfte. Insgesamt werden folgende drei Programmleitsätze formuliert:

1. „Die Sichel weist geistiges Leben als Totalität (Begeistigung der Politik, Buchbesprechung, Kritik, Philosophie...)
2. Die Sichel bringt als erste und einzige Zeitschrift der Welt auch literarische Schöpfungen übernationaler Zunge
3. Die Sichel bringt in jedem Heft 7 bis 8 Originalgrafiken junger Kunst⁶⁷“

Auffällig ist die gewählte Formulierung, die durch ihre schwer verständliche pathetische Ausdrucksform besticht und damit ihr Ziel, die Modifikation des Menschen und eine umfassende Erneuerung des Geistes mithilfe der jungen, neuen Kunst und Literatur, verkündet. Es verwundert, dass diese Leitgedanken erst vier Monate nach dem erstmaligen Erscheinen der „Sichel“ publiziert wurden. Gründe hierfür könnten in den zu Beginn der Herausgabe noch nicht vollständig ausgereiften inhaltlichen Vorstellungen liegen⁶⁸.

Mit Begeisterung und Engagement wollten Josef Achmann und Georg Britting ihren Teil dazu beitragen, in ihrer Heimatstadt Regensburg, in der es 1919 weder einen Künstlerbund noch expressionistische Aktivitäten gab, eine gewisse Kenntnis der modernen Bewegung zu verbreiten. Die Moderne sollte nicht nur in den künstlerischen und literarischen Zentren Einzug halten, sondern auch in den Provinzstädten wie Regensburg eine war.

Neben dieser idealistischen Intention, die mit der Publikation der „Sichel“ verfolgt wurde, war die Zeitschrift auch von den Interessen der Herausgeber geprägt. Natürlich wollten Josef Achmann und Georg Britting mit ihrer Zeitschrift auch für sich und ihre künstlerischen und literarischen Erzeugnisse werben. Sie bedienten sich, wie viele andere Künstler und Literaten dieser Zeit, dem Medium der Zeitschrift, um eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen und diese für sich zu gewinnen. Gerade in der Provinzstadt

⁶⁶ Die Rote Erde, November 1919, S. 191.

⁶⁷ Die Rote Erde, November 1919, S. 191.

⁶⁸ Zu diesem Schluss kommt auch Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 125.

Regensburg war es umso essentieller eine Publikationsart zu wählen, die über die Grenzen der Stadt hinaus wirksam war.

3.2.2 Josef Achmann und Georg Britting- die beiden Herausgeber

Ein Künstler und ein Literat mit dem gleichen Ziel: die Herausgabe einer eigenen Zeitschrift- der „Sichel“. Josef Achmann und Georg Britting sind aufgrund ihres 6-jährigen Altersunterschiedes nicht gerade Weggefährten, doch sind sie Zeitgenossen, deren Lebensweg einige Gemeinsamkeiten aufweist und so eine günstige Ausgangsbasis für ihr Vorhaben bildete. Sowohl Achmann als auch Britting sind in der Domstadt Regensburg geboren und aufgewachsen. Hinzu kommt, dass beide von den Erfahrungen im Ersten Weltkrieg geprägt sind- Josef Achmann als Frontkämpfer und Georg Britting als Leutnant und Kompanieführer. Während Achmann diese Zeit zumindest ohne bleibende körperliche Schäden überstand, blieb die rechte Hand Brittings gelähmt⁶⁹. Nach ihrem Kriegseinsatz kehrten beide in ihre Heimatstadt zurück. Durch einen glücklichen Zufall lernten sie sich, wie bereits in der Vita Achmanns dargelegt, um die Jahreswende 1918/ 19 kennen. Kurzerhand beschlossen sie, da sie sich von Anfang gut verstanden, ihre beiden Talente in einem gemeinsamen Projekt zu vereinen. Die Pläne wurden rasch vorangetrieben und so berichtete Georg Britting im März 1919 seinem Freund Hermann Sendelbach von dem Vorhaben die „Monatsblätter für neue Dichtung und Grafik Die Sichel ab ersten Juni“ zusammen mit Josef Achmann herauszugeben⁷⁰. Gleichzeitig warb Britting bei Sendelbach um seine Mitarbeit.

Die Herausgabe einer eigenen Zeitschrift bedeutete für Josef Achmann und Georg Britting nicht nur „Raum“ die eigenen künstlerischen und literarischen Werke publik zu machen, sondern es entstand zusätzlich ein reger Austausch mit etwaigen Künstler- und Literatenkollegen, die man für die eigene Zeitschrift gewinnen wollte. Hilfreich in Hinblick auf die Gestaltung und Publikation einer eigenen Kunstzeitschrift waren die erworbenen Erfahrungen bei der Mitarbeit an anderen literarischen Periodika, wie beispielsweise „Die rote Erde“ oder „Der Weg“. Angesichts dieser Voraussetzungen konnte der Herausgabe der „Sichel“ viel versprechend entgegenglickt werden und somit erschien die erste Ausgabe im Juli 1919. Förderlich für ihr Bestehen war sicherlich auch die klare Strukturierung und Abgrenzung der Aufgabenbereiche- Josef Achmann war für

⁶⁹ Vgl. Schuldt- Britting Ingeborg: Georg Britting als Theaterkritiker, S. 187.

⁷⁰ Brief vom 2.3.1919 aus dem Nachlass Brittings.

den künstlerischen Teil zuständig, der literarische Bereich oblag der Kompetenz Brittings⁷¹. Diese Aufteilung war für eine gute Zusammenarbeit unabdingbar.

Bei der Durchsicht anderer expressionistischer Zeitschriften fiel besonders ins Auge, dass die Kooperation von Künstler und Literat bei der Publikation dieser Organe überwiegend ein Einzelfall war und deswegen nur wenige Beispiele gefunden werden konnten. Meist ist nur eine Person oder das Gegenteil eine Gemeinschaft als Herausgeber benannt. Nur drei Zeitschriften von etwa 100 Zeitschriften, die Paul Raabe für den Zeitraum von 1910 bis 1921 nachgewiesen hat⁷², können angeführt werden, in denen jeweils ein Künstler und ein Schriftsteller gemeinsam eine Zeitschrift edierten⁷³. Die geringe Beteiligung bildender Künstler bei den Zeitschriftenprojekten ist laut den Ausführungen Pirsich charakteristisch für den Expressionismus⁷⁴. Auffällig war außerdem, dass in diesen Beispielen häufig ein Wechsel in der Herausgeberschaft stattfand. Darin unterscheiden sie sich von der Regensburger Zeitschrift. Josef Achmann und Georg Britting blieben während der gesamten Zeit des „Sichel“- Bestehens die einzigen und alleinigen Herausgeber.

Aufgrund dieser Ergebnisse kann konstatiert werden, dass der Regensburger Zeitschrift „Sichel“ innerhalb der Flut an Zeitschriften dieser Jahre eine besondere Bedeutung zukommt. Hinsichtlich der Herausgeberschaft, einem Künstler und einem Literaten, stellt sie eine Ausnahme dar. Wie gezeigt, gibt es nur wenige Zeitschriften, die ähnlich der „Sichel“ gemeinsam von einem Künstler und einem Schriftsteller publiziert wurden. Somit rückt hier nicht nur die Verbreitung eigener Ideen und Werke als Intention der Zeitschrift in den Blickpunkt sondern darüber hinaus auch die Schaffung eines Memorials ihrer Freundschaft.

⁷¹ Vgl. Die Sichel, 1. Jg., 1. Heft, Juli 1919, S. 2.

⁷² Vgl. Raabe Paul: Die Sammlungen und Zeitschriften des literarischen Expressionismus.

⁷³ Ein frühes Beispiel ist die Heidelberger Zeitschrift „Saturn. Eine Monatsschrift“. Diese wurde von dem deutschen Verleger und Schriftsteller Hermann Meister (1890- 1956) und dessen Jugendfreund Herbert Grossberger (1890- 1954), einem Dichter und Zeichner publiziert. Auch die „Rote Erde. Monatsschrift für Kunst und Kultur“ entstand aus einer Zusammenarbeit von Künstler und Schriftsteller. Diese erschien erstmalig im Juni 1919 unter der Leitung von Karl Lorenz (1888- 1961), einem Hamburger Dichter und dem Künstler Paul Schwemer (1889- 1938). Hierbei handelt es sich um eine spätextpressionistische Zeitschrift, die sowohl grafische als auch literarische Beiträge enthält. Ein weiteres Beispiel ist die Zeitschrift „Der Sturmreiter. Monatsschrift für Literatur und Kunst“, die ab Oktober 1919 veröffentlicht wurde. Interessant in Hinblick auf die Herausgeberschaft wird es ab der Januar- und Februar Ausgabe des Jahres 1920, als der Schriftsteller Hans Ochs und der Künstler William Tegtmeier als alleinige Herausgeber genannt werden. Ab Heft 6 werden sie als verantwortliche Schriftleiter aufgeführt, Ochs für den Textteil und Tegtmeier für den grafischen Teil⁷³. Dennoch ist auch hier eine kritische Betrachtung notwendig, da Volker Pirsich den Philologie Studenten Hans Haarlack für die gesamte Erscheinungszeit dieser Zeitschrift als Herausgeber bezeichnet. Dieser wird jedoch erst ab Heft 6 als alleiniger Herausgeber genannt.

⁷⁴ Vgl. Pirsich Volker: Verlage, Pressen und Zeitschriften des Hamburger Expressionismus, S. 256.

3.2.3 Die Mitwirkenden

Als Mitarbeiter gewannen die beiden Herausgeber junge Künstler und Literaten aus allen Teilen Deutschlands. Insgesamt wirkten 22 Künstler und etwa 67 Schriftsteller mit. Es handelte sich also um einen sehr umfangreichen Mitarbeiterstab. Dies offenbart aber gleichzeitig auch, dass die Mitarbeit seitens der Künstler und besonders auch der Literaten innerhalb des nur 3-jährigen Bestehens (und der 14 Ausgaben) der Zeitschrift wohl nicht von langer Dauer war.

Zu den Künstlern gehörten neben Josef Achmann: Bruno Beye, Oskar Birckenbach, Heinrich Campendonk, Josef Eberz, Aloys Erbach, E. Ewerbeck, Edmund Fabry, Conrad Felixmüller, Arthur Goetz, Villard de Honnecourt, Heinrich Richter, Carl Krayl, Karl Opfermann, Otto Ritschl, Fritz Schaepler, Georg Schrimpf, Seidl Alfred, Heinrich Stegemann, Georg Tappert, Evarist Adam Weber und Alfred Zacharias. Die genannten Künstler gehörten zu der Generation, die genau wie Josef Achmann, geprägt von den Wirren der Zeit, in ihrem Oeuvre die modernen, neuen Ansichten der Kunst vertraten. Aufgrund der Vielzahl an mitwirkenden Künstlern zeichnet sich dieser Teil der „Sichel“ durch Individualität sowie künstlerisch unterschiedliche stilistische Eigenarten und Tendenzen aus. Beispielsweise konnte Josef Achmann mit Conrad Felixmüller, dem Gründungsmitglied der „Dresdner Sezession Gruppe 1919“ und ferner Mitglied der Novembergruppe, einen bedeutenden Expressionisten dieser Zeit gewinnen. Sein Holzschnitt „Gespräch“ wurde in der ersten Ausgabe der „Sichel“ publiziert⁷⁵. Mit Georg Tappert fand ein weiteres Mitglied der Novembergruppe und zugleich eine wichtige Persönlichkeit der expressionistischen Bewegung Zugang zur „Sichel“. Auch ein Mitglied des „Blauen Reiter“ konnte für die Mitarbeit an der „Sichel“ gewonnen werden. Heinrich Campendonks „Ex libris“ wird in der zweiten Ausgabe des ersten Jahrganges publiziert⁷⁶. Laut der Anmerkung der Herausgeber, die sich auf der gleichen Seite wie der Holzschnitt befindet, holten sie für Campendonks Grafik eine Abdruckerlaubnis ein⁷⁷.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in der „Sichel“ namhafte Künstler mitwirkten. Ihre Arbeiten wurden vor allem im ersten Jahrgang der „Sichel“ publiziert. Auffallend ist jedoch, dass sich kein Mitglied der Brücke an der „Sichel“ beteiligte. Die These von Haefs, dass das Fehlen von Mitgliedern der Brücke auf das ästhetische Bewusstsein Achmanns

⁷⁵ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 5.

⁷⁶ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 31.

⁷⁷ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 31: „Mit Erlaubnis der Kunstaussstellung Der Sturm Berlin“

zurückzuführen sei, der politische Themen in der „Sichel“ ausschloss und auch der von Expressionisten so favorisierten Großstadthematik nur eine untergeordnete Rolle gewährte, scheint plausibel⁷⁸.

Die literarischen Beiträge in der „Sichel“ wurden neben Georg Britting von folgenden Autoren verfasst: Alexander Abusch, Josef Achmann, Otmar Best, Frieda Bettingen, F. W. Bischoff, Kurt Bock, A. M. van den Broecke, Theodor Däubler, Rudolf Adrian Dietrich, Walter Eidlitz, Paul W. Eisold, Franz Fabry, Salomo Friedländer (Mynona), Hans Gensecke, Erna Gerlach, Alfred Graf, Oskar Maria Graf, Hans Harbeck, Sylvia von Harden, Jan Jakob Haringer, Rudolf Hartig, Kurt Heynicke, Erich Hoogestraat, Hans Jaquemar, Erich Klein, Paula Ludwig, Paulfried Martens, Elisabeth Meinhard, Rudolf Pannwitz, Will- Erich Peuckert, Karl Lorenz, Willi Reindl, Maria Reinhold, Frida Rettingen, Romain Rolland, Ernst Rothschild, German Rüger, Mary Sachs, Gustav Sack, Anton und Friedrich Schnack, Alfred Seidl, Hermann Sendelbach, Hermann Seyboth, Max Sidow, Wilhelm Stolzenburg, Hans Heinz Stuckenschmidt, Werner Suhr, Carl Rolf Voigt, Karl Maria Weber, Maria Luise Weissmann, Erich Worbs und Otto Zarek.

Zu dem Bekanntheitsgrad der in der „Sichel“ mitwirkenden Autoren lässt sich folgendes feststellen. Namhafte Literaten, wie Salomo Friedländer alias Mynona, Theodor Däubler und Gustav Sack, die bereits durch ihre Mitarbeit an anderen Periodika bekannt waren, konnten die Herausgeber auch für die Regensburger Zeitschrift gewinnen. Der Großteil der mitwirkenden Autoren ist ganz dem Expressionismus verpflichtet, so etwa Paula Ludwig, Rudolf Adrian Dietrich, Will- Erich Peuckert, Gustav Sack⁷⁹. Die Exklusivität der Mitarbeiter muss vor dem Hintergrund der provinziellen Umgebung des Gründungsortes der „Sichel“ gesehen werden und natürlich dürften auch, wie bereits erwähnt, Kontakt- bzw. Kommunikationsprobleme und die thematischen Vorlieben und die damit einhergehenden ästhetischen Vorbehalte der Herausgeber eine Rolle gespielt haben. Somit ist es wohl verständlich warum zahlreiche große bedeutende Literaten jener Zeit, wie beispielsweise Vertreter des literarischen Dadaismus oder Iwan Goll, Walter Hasenclever, Johannes Becher in der „Sichel“ fehlen⁸⁰. Dennoch waren einige Autoren vertreten, die sich auch weiterhin einen Namen behielten, so sind an dieser Stelle Kurt Heynicke, Oskar Maria Graf und die Brüder Anton und Friedrich Schnack zu nennen.

⁷⁸ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 112.

⁷⁹ Vgl. Reich Angelika: Die Literatur in der Sichel, S. 1.

⁸⁰ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 129f.

Die meisten Mitwirkenden, die in der Zeitschrift publizierten, wohnten nicht in Regensburg. Somit kann eine redaktionelle Mitwirkung ihrerseits an der „Sichel“ mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Eine Ausnahme stellte der Maler, Grafiker und Kunsterzieher Oskar Birckenbach (1881- 1948) dar⁸¹. Er beteiligte sich seit der ersten Ausgabe immer wieder mit Beiträgen und bereits im Augustheft des Jahres 1919, der Sondernummer „Ex libris“, wurde neben seinem „Ex libris Burger“ auch ein „Ex libris die Sichel“ abgedruckt. Die Freundschaft der beiden Herausgeber zu Oskar Birckenbach testiert ein Foto, das sich im Nachlass Achmanns befindet. Über die Kontaktaufnahme der einzelnen Mitarbeiter zu den beiden Herausgebern und umgekehrt können nur Vermutungen angestellt werden, da Aufzeichnungen über Verlags- und Redaktionstätigkeiten fehlen⁸². Künstler, die die beiden Herausgeber durch ihre Mitwirkung an anderen literarischen Periodika oder auch aus Künstlervereinigungen kannten oder mit denen sie befreundet waren, wurden von Achmann und Britting kontaktiert und ersucht sich mit Beiträgen an der „Sichel“ zu beteiligen. Ein Beispiel hierfür ist der Schriftsteller Hermann Sendelbach (1894- 1971)⁸³. Diese Tatsache kann wohl auch für den umgekehrten Fall angenommen werden, dass sowohl Künstler als auch Literaten von selbst an die beiden Herausgeber herangetreten sind und ihre Beiträge zur Veröffentlichung angeboten haben. Beispielsweise waren die Initiatoren der Novembergruppe sehr bemüht, gemäß ihrem Programm „gleichgesinnte Künstler für die Gruppe zu gewinnen und so einen überregionalen Zusammenschlusses herzustellen“ auch die Mitarbeit der Künstler der Novembergruppe an Zeitschriften in anderen Städten zu protegieren⁸⁴. Zwei Gründungsmitglieder dieser Gruppe, Georg Tappert und Heinrich Richter- Berlin, publizierten auch in der „Sichel“. Dieses Ziel, der Vernetzung und der Austausch mit anderen Künstlern und Literaten, verfolgten auch Josef Achmann und Georg Britting. Ihre Mitwirkung und die einiger Mitarbeiter an mehreren anderen Periodika oder Gruppierungen bedeutete auch für „Die Sichel“ eine Verbindung mit den wichtigsten Zentren Deutschlands, wie beispielsweise Hamburg, Berlin, Kiel oder München. So war beispielsweise Conrad Felixmüller für „Die Aktion“ (Berlin) und „Menschen“ (Dresden) tätig, Georg Tappert war Mitbegründer der Novembergruppe und

⁸¹ Vgl. Rathsam Berta: Josef Michtl und Willi Reindl, S. 270.

⁸² Außer den Briefen Sendelbachs, einer Rechnung der Druckerei und der schriftlichen Auflösung des Abonnements der „Sichel“ von Birckenbach befinden sich keine Dokumente im Nachlass.

⁸³ Brief vom 2.3.1919 aus dem Nachlass Brittings.

⁸⁴ Vgl. Kliemann Helga: Die Novembergruppe, S. 11 Anm. 7.

Oskar Birckenbach veröffentlichte seine Arbeiten in „Die Aktion“ (Berlin) und „Der Weg“ (München).

3.2.4 Die Arbeit hinter den Kulissen

Die Herausgeber waren neben der Erstellung des Inhaltes auch für Druck, Vertrieb, Finanzierung und Öffentlichkeitsarbeit zuständig.

Die Redaktion der „Sichel“ befand sich, wie im Impressum der ersten Sichel Ausgaben angegeben, in Regensburg Am Königshof, dem Elternhaus Achmanns⁸⁵. Erst mit ihrem Umzug nach München im Jahre 1920 änderte sich die Verlagsanschrift. Im Interimsbuch, das als letztes und einziges Heft des 3. Jahrganges erschien, war nun „München, Triftstraße 4“ als neue Anschrift zu lesen⁸⁶. Josef Achmann und Georg Britting brachten ihre Zeitschrift im Selbstverlag heraus. Gedruckt wurden alle Sichel-Ausgaben in der „Graphischen Kunstanstalt für Buch- Akzidenz- und Illustrations- Druck“ Heinrich Schiele in der Glockengasse in Regensburg⁸⁷. Auch nach dem Umzug nach München 1920 blieben die beiden Herausgeber ihrer Druckerei treu. Die Zeitschrift konnte von Juli 1919 bis einschließlich Januar 1920 sowohl vom Verlag als auch im Buchhandel bezogen werden⁸⁸. Dies änderte sich erst ab der Februar- März- Ausgabe des Jahres 1920. Ab diesem Zeitpunkt konnte „Die Sichel“ nur noch über den Verlag erworben werden⁸⁹. Der Absatz der Zeitschrift über den Buchhandel war offensichtlich zu gering. Mithilfe der Postzustellung hingegen konnten Abonnenten weit über Regensburg hinaus „Die Sichel“ erhalten. So ließ sich beispielsweise im Nachlass Achmanns ein Artikel der Mittelbayerischen Zeitung finden, in dem ein kunstinteressierter Zeitgenosse aus Darmstadt davon berichtete, Abonnent der Zeitschrift gewesen zu sein⁹⁰. Zur Auflagenhöhe der „Sichel“ gibt es keine Aufzeichnungen. Eine allgemeine Aussage zu der Auflagenhöhe der Kunstzeitschriften ist den Ausführungen Fritz Herzogs zu entnehmen⁹¹. Demnach war die Druckauflage nur selten höher als 4000, meist lag sie in einem Bereich von 1000 bis 2000 Exemplaren. Wobei diese Zahl nach seiner Meinung bei den neueren und kleineren Kunstzeitschriften, zu denen auch die „Sichel“ gehört, zu hoch gegriffen und somit eher nur mit einer Auflagenzahl von mehreren hundert Exemplaren zu rechnen ist.

⁸⁵ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, Impressum.

⁸⁶ Die Sichel, 3. Jahrgang, Interimsbuch 1921, Impressum.

⁸⁷ Vgl. Die Sichel, Impressum.

⁸⁸ Vgl. Sichel Ausgaben von Juli 1919 bis Januar 1920.

⁸⁹ Vgl. Sichel Ausgabe von Februar/ März 1920.

⁹⁰ Mittelbayerische Zeitung Regensburg vom 21.12.1966.

⁹¹ Vgl. Herzog Fritz: Die Kunstzeitschriften der Nachkriegszeit, S. 134.

Ein Hinweis, der für die geringe Auflagenzahl der „Sichel“ spricht, lässt sich aus einer Eigenanzeige in der Februar/ März Ausgabe des zweiten Jahrganges entnehmen, in der die beiden Herausgeber von einem „Kreis von Freunden [...], den nicht so sehr zu erweitern wir willens sind, [...]“, sprechen und damit den Exklusivitätsanspruch ihrer Zeitschrift bekunden⁹². Somit haben es Josef Achmann und Georg Britting nicht darauf angelegt mit ihrer Zeitschrift eine hohe Publizität zu erreichen, sondern sie waren bestrebt in einem kleinen Leserkreis möglichst intensiv zu wirken. Diese Haltung steht im Gegensatz zu dem sonst üblichen Anspruch anderer expressionistischer Zeitschriften einen großen Leserkreis anzusprechen.

Bezüglich der Finanzierung lässt sich folgendes feststellen. Eine im Nachlass erhaltene Empfangsbestätigung der Druckerei Heinrich Schiele vom 30. April 1921 über eine beglichene Rechnung durch Frau Martha Reuther belegt, dass „Die Sichel“ von Achmanns Mäzenin finanziell unterstützt wurde⁹³. Im Gegenzug überreichte er ihr, als Zeichen seiner Dankbarkeit für ihre Großzügigkeit, die Vorzugsausgaben der Zeitschrift und ferner in Hinblick auf sein künstlerisches Schaffen den Erstdruck seiner Grafiken. Der Preis der „Sichel“ und die fraglichen Einnahmen durch die Inserate der Zeitschrift konnten aufgrund der geringen Druckauflage die Ausgaben für die Herstellung der Zeitschrift kaum kompensiert haben. Anzunehmen ist laut den Ausführungen Wilhelm Haefs, dass Anzeigen von Verlagen und Zeitschriften nicht bezahlt, sondern mithilfe von Gegenanzeigen verrechnet wurden⁹⁴. Dieses Phänomen konnte auch für die „Sichel“ konstatiert werden. Als Beispiel wird an dieser Stelle die gegenseitige Werbung zwischen der Regensburger und der Heidelberger Zeitschrift „Saturn“ angeführt. Die „Sichel“ verweist im August Heft auf die Heidelberger Zeitschrift⁹⁵. Im Gegenzug publizierte der „Saturn“ zwei Monate später Brittings Prosastück „Der Name“ als Erstdruck⁹⁶.

Die weitgehende Isolation von anderen künstlerischen und literarischen Zentren, wie Berlin, Dresden oder München dürfte den beiden Herausgebern bewusst gewesen sein. Somit betrieben Josef Achmann und Georg Britting die Öffentlichkeitsarbeit für ihre Zeitschrift hauptsächlich in anderen literarischen Periodika, um die Aufmerksamkeit auf

⁹² Vgl. Sichel Ausgabe von Februar/ März 1920, S. 34.

⁹³ Rechnung im Nachlass Achmanns erhalten.

⁹⁴ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 117.

⁹⁵ Vgl. Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft August 1919, S. 36.

⁹⁶ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 117.

ihre Zeitschrift aus der „Provinz“ zu lenken. Ausgewählte Anzeigen und Rezensionen sollen im Folgenden kurz besprochen werden. Neben den Annoncen lenkten auch die vielen positiven Rezensionen das Interesse auf die „Sichel“. Diese werbenden Referenzen fanden sich beispielsweise in der Novemberausgabe des „Zweemann“ von 1919: „Hier ist die Tat, was andernorts Geste; hier ist Klang, was andernorts Klingeln ist. [...] Dem Inhalt entspricht die Form. Sie ist vorbildlich⁹⁷.“ Ähnlich affirmativ war auch die Anzeige, die Hans Ochs, der Herausgeber des in Hamburg erscheinenden „Sturmreiter“, der Regensburger Zeitschrift widmete. Er bezeichnet sie „als eine der wenigen, die ihr Daseinsrecht im ehrlichen Ringen um die letzte Form fanden“ und betont ferner die Qualität der expressionistischen Dichtung und Grafik⁹⁸.

Zusätzlich dazu wurden die von Georg Britting verfassten Essays über seinen Freund und Künstler Josef Achmann und die Schilderung über ihr Zusammenleben, wobei auch die „Sichel“ zur Sprache gebracht wurde, in weiteren Zeitschriften publiziert⁹⁹. Diese dürften eine ähnliche Werbewirksamkeit wie die zuvor genannten Annoncen und Rezensionen gehabt haben.

3.3 Aufmachung und Inhalt

Innerhalb des dreijährigen Bestehens der „Sichel“ machten sich verschiedene Modifikationen, die sowohl den inhaltlichen als auch den formellen Aufbau betreffen, bemerkbar. Im Folgenden werden diese aufgezeigt sowie die grafischen und literarischen Beiträge untersucht.

3.3.1 Das Layout

In den folgenden Kapiteln werden der Umfang zusammen mit dem Kaufpreis, der Zeitschriftenname und das äußere Erscheinungsbild Gegenstand der Untersuchung sein.

Vereinzelt wird in diesem Abschnitt auf Abbildungen aus dem Werkverzeichnis „JOSEF ACHMANN 1885-1958 - DAS GRAFISCHE WERK – TEIL 2 GRAFISCHES WERKVERZEICHNIS JOSEF ACHMANN“ verwiesen, welches ebenfalls im Rahmen dieser Dissertation erstellt wurde. Eine Zuordnung ist über die im Text oder in der Fußnote angegebene Werkverzeichnisnummer möglich. Die Fußnote „WVZ 1“ verweist dann

⁹⁷ Der Zweemann, Heft 1, November 1919, S. 23.

⁹⁸ Der Sturmreiter, 1. Jg., Heft 6, März 1920, S. 36.

⁹⁹ Vgl. Die Bücherkiste, 1. Jg., Heft 5-7, Juli- September 1919, S. 64 und Der Cicerone, 8. Jg., 1921, S. 477-482.

beispielsweise auf den 1. Werkverzeichniseintrag. Die erste Seitenangabe beschreibt dabei den Werkverzeichniseintrag und die zweite die Abbildung.

3.3.1.1 Umfang und Preis

Im ersten Jahrgang- von Juli 1919 bis einschließlich Dezember 1919- erschien die „Sichel“ monatlich zu einem Preis von 1,50 Mark das Einzelheft, Vierteljährlich für 4 Mark, das Jahresabonnement kostete 15 Mark und der Jahresbezug für die Vorzugsausgabe lag bei 40 Mark. Der Umfang der Hefte schwankte zwischen 16 und 20 Seiten.

Bereits ab dem zweiten Jahrgang setzten die ersten Änderungen ein, die sowohl den Preis, den Umfang aber auch temporär die Erscheinungsweise betrafen. Im Januar 1920 kostete das Einzelheft nun 2 Mark. Der Jahresbezug für die Vorzugsausgabe, d. h. auf gutem Papier, in 50 nummerierten Exemplaren, von den Herausgebern handsigniert und je Heft eine vom Künstler handsignierte, nummerierte und auf Bütten gedruckt Originalgrafik wurde um 56 Mark teurer¹⁰⁰. Diese Vorzugsausgaben waren wohl speziell für Sammler gedacht. Aber auch Frau Martha Reuther, die Mäzenin von Josef Achmann, erhielt für die großzügige Unterstützung stets die No 1 der Vorzugsausgabe der „Sichel“. Nach den Ausführungen Susi Stappenbachers waren bibliophile Druckerzeugnisse besonders in der Nachkriegszeit beliebte Geldanlagen¹⁰¹.

Die Ausgaben der Monate Februar und März 1920 ist in einem Heft im Umfang von 16 Seiten zum Preis von 2 Mark zusammengefasst. Auf diese Änderung wurde bereits in der Dezemberausgabe von 1919 hingewiesen- die „Sichel“ sollte „nur mehr im ersten und im letzten Monat des Vierteljahres ausgegeben werden¹⁰²“. Auch preislich fand in der Februar/ März Ausgabe erneut eine Erhöhung statt- die Jahresausgabe lag nun bei 20 Mark, das Vierteljahr bei 5 Mark und die neue Form der Halbjahresausgabe bei 10 Mark.

In dieser zusammengefassten Ausgabe gaben die beiden Herausgeber einen Hinweis auf eine weitere Veränderung, welche die Erscheinungsweise der „Sichel“ betraf¹⁰³. Ab April 1920 publizierten die beiden Herausgeber die „Sichel“ wieder monatlich und dies wurde bis zum Ende des zweiten Jahrganges durchgehalten. Jedoch waren die einzelnen Ausgaben nur noch vierseitig und mit einer lose beigefügten Originalgrafik zum Preis von

¹⁰⁰ Die Sichel, 2. Jahrgang, 1. Heft, Januar 1920.

¹⁰¹ Vgl. Stappenbacher Susi: Die deutschen literarischen Zeitschriften, S. 5.

¹⁰² Die Sichel, 1. Jahrgang, 6. Heft, Dezember 1919, S. 114.

¹⁰³ Die Sichel, 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar- März 1920, S. 34.

3 Mark zu erwerben. Das Jahresabonnement stieg ab April 1920 auf 30 Mark, die halbjährliche- bzw. vierteljährliche Ausgabe kostete 15 Mark bzw. 8 Mark.

Den dritten und zugleich letzten Jahrgang der „Sichel“ bildete ein sogenanntes „Interimsbuch“, eine Ausgabe im Umfang von 20 Seiten zum Preis von 5 Mark.

Zusammenfassend lässt sich bezüglich des Preises und des Umfanges der „Sichel“ festhalten, dass innerhalb des nur dreijährigen Bestehens einige Umstrukturierungen bzw. Änderungen stattfanden. Gründe hierfür lagen vermutlich in der geringer werdenden Zahl der Abnehmer im Laufe der drei Jahrgänge, was auch die nur noch eingeschränkte Bezugsmöglichkeit über den Buchhandel ab der Februar/ März Ausgabe von 1920 widerspiegelt. In diesem Zusammenhang hat wohl auch der Umzug der Herausgeber nach München eine Rolle gespielt.

3.3.1.2 Äußeres Erscheinungsbild und Titelblatt

Das äußere Erscheinungsbild der „Sichel“ ist schlicht und übersichtlich gehalten.

Die Maße der Hefte betragen 26,5 cm x 19,5 cm. Bis zur Februar/ März Ausgabe des zweiten Jahrganges wurden die Ausgaben auf zeitungähnlichem Papier gedruckt. Anders verhält es sich bei den Umschlägen. Diese hatten ab dem 2. Heft des 1. Jahrganges ein dickeres Papier.

Die getroffenen Veränderungen ab der April Ausgabe von 1920 hatten auch Einfluss auf die Papierqualität. Ab sofort wurde, wie bereits in der Februar/ März Ausgabe angekündigt, „gutes Papier“ verwendet¹⁰⁴. Das Sichel- Heft bestand nun nur noch aus einem gefalteten Bogen, dem eine auf Bütteln gedruckte und handsignierte Originalgrafik lose beigelegt wurde. Zunächst beabsichtigten Josef Achmann und Georg Britting einzig die Einzelhefte der Vorzugsausgaben des zweiten Jahrganges mit dieser exquisiten Beigabe zu bereichern¹⁰⁵. In der Februar- März Ausgabe hieß es dann allerdings: „Jeder Nummer wird ein vom Stock gedruckter, bezeichneter und handsignierter Holzschnitt beiliegen¹⁰⁶“.

Die Hefte besaßen kein besonderes hervorgehobenes Umschlagsblatt. Dies änderte sich erst mit dem Erscheinen des Interimsbuches. Der Titelholzschnitt wurde nun auf

¹⁰⁴ Die Sichel, 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar- März 1920, S. 34.

¹⁰⁵ Die Sichel, 1. Jahrgang, 6. Heft, Dezember 1919, S. 114.

¹⁰⁶ Die Sichel, 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar- März 1920, S. 34.

orangefarbenem verstärktem Papier gedruckt. Dadurch hebt sich das Interimsbuch von allen anderen Ausgaben der Sichel ab.

Neben der Papierqualität spielt auch die Gestaltung des Titelblattes, als Aushängeschild der Zeitschrift, eine wichtige Rolle. Dafür zeichnete sich Josef Achmann verantwortlich. Der Entwurf eines Titelblattes, der sich im Nachlass Achmanns befindet, bestätigt dies. Auf dem Titelblatt der „Sichel“ waren alle wichtigen Informationen, wie Zeitschriftentitel, Jahrgang, Heftnummer, Erscheinungsjahr und Preis, vermerkt. Dennoch gab es während der drei Jahrgänge verschiedene Versionen des Titelblattes. Die Veränderungen stehen teilweise im Zusammenhang mit Änderungen in Erscheinungsweise und Preis.

Ein wichtiges Element des Titelblattes und Charakteristikum der Zeitschrift ist das von Achmann entworfene „Sichel- Signet“, das fast alle Ausgaben der „Sichel“ schmückt und so auch als Verlagssignet fungierte¹⁰⁷. Dieses wird im nächsten Kapitel genauer analysiert¹⁰⁸.

Bei der ersten Version des Titelblattes befindet sich das Sichel- Signet oben mittig, am Kopf des Blattes. Darunter ist der Titel der Zeitschrift zu lesen. In einer eingerahmten Doppelleiste werden Heftnummer und Erscheinungszeitpunkt genannt. Die untere Hälfte des Titelblattes zeigt eine druckgrafische Arbeit, meist ein Holzschnitt. Der Titel und der Name des Künstlers sind unterhalb der Darstellung angegeben. Der Preis der Ausgabe ist unten rechts (jährlich) bzw. links (Einzelheft) zu lesen und bildet auf diese Weise eine gewisse Abschlusslinie. Diese Gestaltungsweise blieb bis einschließlich der September-Ausgabe des ersten Jahrganges bestehen.

Ab Oktober 1919 setzen erste Änderungen in der Gestaltung ein. Das Signet der „Sichel“, unter dem der Zeitschriftenname in Großbuchstaben steht, befindet sich nun zentriert auf dem Titelblatt; auf einen Holzschnitt wurde verzichtet. In der Kopfzeile finden sich die Angaben zu der Heftnummer und dem Erscheinungszeitpunkt; in der Fußzeile steht ausgeschrieben und in Großbuchstaben der Preis des Einzelheftes.

Im Dezember 1919 kommt es zu erneuten gestalterischen Modifikationen. Diese betreffen nun hauptsächlich das Deckblatt der Zeitschrift. Bei den drei „Sichel“ Ausgaben vom Dezember 1919, Januar 1920 und Februar/ März 1920 wird das eigentliche Titelsignet durch einen anderen großformatigen Titelholzschnitt, den auch Josef Achmann fertigte,

¹⁰⁷ WVZ 543: Vorzeichnung zur Titelvignette der „Sichel“, 1919, S. 115 und 400.

¹⁰⁸ Vgl. Kapitel 3.3.1.3 Titel und Signet

ersetzt¹⁰⁹. Dieser Holzschnitt zeigt nun eine verzerrte Stadtansicht, die von zwei Mondsicheln beschienen wird. Den Zeitschriftentitel integriert Achmann in die grafische Darstellung. Die Initiale „S“ trennt die Stadt in zwei Hälften. Die linke Bildhälfte stellt augenscheinlich die Nacht dar. Achmann schneidet nur die Fenster und die Mondsichel aus dem Holz, die somit die restliche dunkle Bildfläche erhellen. Auf der rechten Bildhälfte, der Tagseite, ist es umgekehrt. Der dunkle Mond erscheint auf hellem Hintergrund, die Häuserfassaden wurden aus dem Holz geschnitten. Die Kopf- und Fußzeile werden durch einen Querbalken betont, der die Schriftzüge von der Grafik absetzt. Anstatt auf den Preis wird in der Fußzeile auf den Verlag am Königshof verwiesen.

Eine erneute gestalterische Variation setzte ab April 1920 ein. Ein deutlicher Unterschied zu den bisherigen Heften ist nun, dass die vierseitigen Ausgaben von April bis Dezember 1920 kein eigenes Titeldeckblatt mehr besaßen. Das wieder verwendete eigentliche Sichel-Signet, der Schnitter mit dem Ährenbündel, wurde nun auf der ersten Textseite in der linken oberen Ecke platziert. Ein dicker Querbalken trennt das Signet, den Titel und den Erscheinungszeitpunkt vom Textbeginn der literarischen Beiträge. Der Zeitschriftentitel wird auf „Monatschrift für neue Dichtung und Grafik“ erweitert. Die Heftnummer wird ab sofort nicht mehr angegeben. Dieses Erscheinungsbild blieb bis zur letzten Ausgabe der Sichel im Dezember 1920 bestehen.

Um das Interimsbuch klar von den bisher erschienenen Sichel- Ausgaben abzusetzen, wählten Achmann und Britting hierfür eine andere Aufmachung, wobei angemerkt werden muss, dass die dritte Seite in der Gestaltung dem Anfangsblatt der Ausgaben vom April bis Dezember 1920 entspricht. Wie bereits erwähnt, wurde für das Deckblatt orangefarbenes Papier verwendet, somit setzt es sich deutlich von den bisherigen „Sichel“- Ausgaben ab. Auf dem Holzschnitt des Interimsbuches, der das komplette Titelblatt für sich beansprucht, sind nur noch folgende Schriftzüge zu lesen: der Zeitschriftentitel „Die Sichel“, die Jahreszahl 1921 und die Bezeichnung „Interimsbuch“. Statt den zuvor gewählten illustrativen Darstellungen von Schnitter oder Stadtansicht beschränkt sich das Deckblatt des „Interimsbuches“ auf die Darstellung einer Sichel, auf weitere Details wurde verzichtet. Diese ist wohl als Verweis auf das Titelsignet zu verstehen. Die Grafik wird von zwei dünnen Linien gerahmt.

¹⁰⁹ Die Sichel, 1. Jahrgang, 6. Heft, Dezember 1919 bis 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar/ März 1920.

Trotz dieser vielfältigen Gestaltungsweisen und Änderungen ergeben die Hefte ein einheitliches Bild. Diese Geschlossenheit ist vor allem dem Titelsignet und dem gleichbleibenden Format der Hefte geschuldet.

3.3.1.3 Titel und Signet

Den Titel und das Signet ihrer Regensburger Zeitschrift wählten Josef Achmann und Georg Britting so, dass sie darin verschiedene Bedeutungsaspekte und Absichten implizieren konnten. Leider fehlen im Nachlass persönliche Äußerungen, die Aufschluss über eine etwaige Anregung zur Namensgebung der Zeitschrift geben könnten. Erstmals Verwendung fand der Titel „Die Sichel“ in Brittings Brief an Hermann Sendelbach vom März 1919¹¹⁰.

Die Zeitschriftentitel anderer expressionistischer Periodika, wie beispielsweise „Die Aktion“ oder „Sturm“ weisen auf ihre ausgeprägte politische und sendungsbewusste Haltung hin. Mit ihren kurzen prägnanten und schlagwortartigen Titeln implizieren sie Leitgedanken wie Aufbruch, Kampf oder fordern zu Auflehnung und Veränderung auf¹¹¹. Auch der Titel der Regensburger Zeitschrift drückt eine gewisse Aufbruchsstimmung aus, wenn auch nicht so offensichtlich wie die der genannten Zeitschriften.

Die vielfältigen Bedeutungsschichten werden im Folgenden dargelegt. Zunächst sollen nur mithilfe des Zeitschriftentitels verschiedene Deutungsansätze aufgezeigt und erst im nächsten Schritt das von Josef Achmann eigens für „Die Sichel“ entworfene Titelsignet miteinbezogen werden.

Assoziationen zum Begriff „Sichel“

Der Begriff „Sichel“ ist vieldeutig und birgt bereits mehrere Inhalte, beispielsweise ist die Sichel das Handwerksgerät des Schnitters, des Bauern und versinnbildlicht die Ernte. Ferner ist sie als Attribut manchen Heiligen beigegeben, wie etwa der Heiligen Notburga von Rattenberg, einer Tiroler Volksheiligen, die als Patronin der Dienstmägde und der Landwirtschaft verehrt wird. Auch der Heilige Isidor, der Patron der Bauern, wird mit einer Sichel dargestellt. Darüberhinaus wird Priapos, ein griechischer Fruchtbarkeits- und

¹¹⁰ Brief von Georg Britting an Hermann Sendelbach, Regensburg 2.3.1919, Nachlass Georg Britting.

¹¹¹ Vgl. Hamann Richard: Expressionismus, S. 13.

Erntegott und das Urbild männlicher Zeugungskraft oft mit einem Sichelmesser gezeigt¹¹². Ein weiterer Aspekt, der mit dem Begriff „Sichel“ in Verbindung steht, ist die Sichel als Personifikation des Todes, als Sinnbild für die Überreife des Menschen und als Ausdruck der Vergänglichkeit. Als Beispiel kann hier der Sensenmann aus der Stiftspfarrkirche St. Philipp und Jakob in Altötting genannt werden.

Im Spiegel der Zeit fühlt man sich bei dem Begriff „Sichel“ an die Revolution, genauer gesagt an die Oktoberrevolution in Russland, erinnert. Das Symbol „Hammer und Sichel“ stand für den Arbeiter- und Bauernstand- dabei verkörperte der Hammer die Industrie und die Sichel verwies auf den landwirtschaftlichen Bereich. Unklar bleibt, ob sich Achmann und Britting bei der Titelauswahl ihrer Zeitschrift an dieses politische Symbol und dem damit verbundenen sozialistischen Gedankengut anlehnten. Als Gegenargument kann angeführt werden, dass in der „Sichel“ kaum parteipolitische oder überhaupt politische Texte erscheinen. Dennoch war es zu dieser Zeit üblich, die politischen Begebenheiten der Oktoberrevolution von 1917 umzudeuten und auf die Revolution der Kunst anzuwenden¹¹³. Somit wäre es durchaus denkbar, dass eine revolutionäre Andeutung, die der Name der Regensburger Zeitschrift assoziiert, von Achmann und Britting intendiert wurde.

Die ländlich gefärbte Kontextualisierung des Begriffes „Sichel“ bezieht sich auf die Erntemetaphorik und weist dabei auf einen weiteren übergeordneten Bedeutungsaspekt hin. Die Sichel ist ein Handwerksgerät des Landwirtes, das er zum Ernten verwendet. In diesem Zusammenhang muss auf Achmanns Manifest „Schlaget die Sicheln an, denn die Ernte ist reif“, das er in der Juliausgabe des ersten Jahrganges pulizierte, verwiesen werden¹¹⁴. Diese Aufforderung aus dem Alten Testament wendet Achmann in seinem Manifest auf die künstlerische Situation seiner Zeit an und impliziert darin verschiedene Deutungsaspekte. Zum einen ist wohl die überkommene, veraltete und traditionelle Kunstlandschaft gemeint, die Platz für die aufstrebenden Entwicklungen der jungen Kunst und Dichtung machen soll. Zum anderen klingt wohl aber auch der Gedanke an die überreife und bereits erschöpfte Expressionismusbewegung an, die sich nur noch selbst

¹¹² http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_7230.html

¹¹³ Vgl. Begleittext zum „Aufruf der russischen Künstler“, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 1. Jahrgang, Februar 1919, S. 213/ 214.

¹¹⁴ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 13f.

reproduziert und zu keiner neuen Formensprache mehr findet¹¹⁵. Dieses Kunstessay Achmanns wird im nächsten Kapitel eingehend besprochen.

Mondsymbolik in Literatur und Kunst

Ein weiterer Aspekt, der mit dem Titel „Sichel“ in Verbindung steht, ist die vielseitige Mondsymbologie. Der Mond besitzt sowohl in der Literatur als auch in der Kunst eine lange Tradition.

In der Literatur beispielsweise popularisierten Alfred Mombert (1872- 1942), Theodor Däubler (1876- 1934), Georg Trakl (1887- 1914), Oskar Loerke (1884- 1941) und Yvan Goll (1891- 1950) den „expressionistischen Mond“¹¹⁶. Nach den Ausführungen Bodes lässt sich in diesen Mondgedichten eine Unentschlossenheit feststellen, die überwiegend die Interpretation des Mond Motives betrifft. Einerseits drängt die expressionistische Dämonisierung in den Vordergrund, andererseits favorisiert man, gerade in diesen turbulenten Zeiten, wiederum umso mehr die traditionell idyllische Motivik¹¹⁷. Edgar Neis verfasste eine kurze Abhandlung darüber, wie der Mond von expressionistischen Schriftstellern charakterisiert wird¹¹⁸. Konstatiert werden muss, dass bei diesen genannten Beispielen die negative Darstellung des Mondes überwiegt. Auch Peter Giese kommt in seinen Ausführungen zu dem Schluss, dass die Himmelskörper in der Lyrik des Expressionismus eine negative Konnotation erhalten und mit Schlagwörtern wie „Entidealisierung“, „Verfremdung“ und „Desillusionierung“ charakterisiert werden können¹¹⁹. So ist beispielsweise der Mond bei Georg Heym (1887-1912) „der dunklen Nacht Tyrann“, „der kalte Mond, der seine Gifte träuft“. Der Mond wird zur Inkarnation des Bösen, Bedrohlichen und Teuflisch- Dämonischen. Er ist nicht mehr Freund, sondern Feind des Menschen. Eine ähnlich abwertende Haltung zeigt sich in dem Gedicht „Nebel“ von Alfred Lichtenstein (1889-1914)- „der giftige Mond, die fette Nebelspinne“. Als weitere Autoren, die diese despektierliche Haltung gegenüber dem Mond in ihren Gedichten vertreten, können Georg Trakl (1887-1914) und Franz Werfel (1890-1945) genannt werden. In dem Gedicht „Abendland“ von Trakl heißt es „Mond, als träte ein

¹¹⁵ Haefs Wilhelm kommt zu demselben Schluss, vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 109.

¹¹⁶ Vgl. Bode Dietrich: Georg Britting, S. 9.

¹¹⁷ Vgl. Bode Dietrich: Georg Britting, S. 53.

¹¹⁸ Vgl. Neis Edgar: Der Mond in der deutschen Lyrik, S. 70.

¹¹⁹ Giese Peter Christian: Lyrik des Expressionismus, S. 118.

Totes/ Aus blauer Höhle“. Ebenso charakterisiert Werfel in seinem „Mondlied eines Mädchens“ den Mond als „das unselige Licht/ die tödliche Helle“¹²⁰.

Die bei Bode kurz erwähnte idyllische Motivik sieht sich wohl gegenüber der abwertenden Haltung, die die meisten Lyriker des Expressionismus favorisieren, in der Minderheit. Zwei Gedichte, in denen dem Mond eine positive Beurteilung erfährt, sollen zum Abschluss dieses Abschnittes vorgestellt werden. In dem Gedicht „Mondnacht auf dem Turm“ von Georg Britting wird die Mondsichel, die als „Horn des Mondes“ bezeichnet ist, als Beschützer der Natur gesehen- „[...] das fromme Horn des Mondes steht [...] wie ein Wächter über Turm und Haus“¹²¹. Ferner stehen Erde und Mond in einer kosmischen Verbindung, die durch den Ausspruch „eine Wolke haucht der See zum Mond“ assoziiert wird. Ein weiteres Beispiel ist René Schickeles „Mondaufgang“¹²². Der Mond steht in diesem Fall für Hoffnung, Glaube und Erkenntnis- „Gefäß der Zuversicht, du Mond im Klaren“. Ein Auszug aus der Prosasammlung „Mit silberner Sichel“ von Theodor Däubler findet sich bereits in der zweiten Ausgabe der „Sichel“ und verweist, analog zu dem Zeitschriftentitel, auf die Mondsichelthematik¹²³.

Die Mondsichel ist auch im künstlerischen Bereich ein verbreitetes Motiv. Beispielhaft hierfür können Franz Marc und Paul Klee genannt werden, die in ihren Werken teilweise die Mondsichel als Bestandteil des Formeninventars aufgenommen haben. In dem Gemälde „Der Turm der blauen Pferde“ (Abb. 1) von Franz Marc sind der Regenbogen, die Mondsichel und die Kreuze auf den Körpern der Pferde, nach den Ausführungen Partschs, wohl als die Intention des Künstlers zu verstehen, der damit die Einheit von Kosmos und Kreatur versinnbildlichen wollte¹²⁴. Dabei stellen die Mondsichel bzw. ihre beiden Spitzen optisch eine Verbindung zwischen Himmel und Erde dar. Für Paul Klee sind der Mond und die Mondsichel Symbole des Mysteriösen und stehen in Zusammenhang mit alten Mythen¹²⁵.

¹²⁰ Vgl. Giese Peter Christian: Lyrik des Expressionismus, S. 122.

¹²¹ Vgl. Neis Edgar: Der Mond in der deutschen Lyrik, S. 43f.

¹²² Vgl. Giese Peter Christian: Lyrik des Expressionismus, S. 122.

¹²³ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 28ff; vgl. Kapitel 3.4.3.

¹²⁴ Vgl. Partsch Susanna: Franz Marc, S. 44; Franz Marc: Der Turm der blauen Pferde, 1919, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm, verschollen; Abb.: Partsch Susanna: Franz Marc, S. 45.

¹²⁵ Vgl.: Jordan Jim: Garten der Mysterien, S. 235f.

Signet

Das zuvor angesprochene Erntemotiv und die Mondsichel vereinigen sich in dem Signet, das Josef Achmann eigens für die Zeitschrift in Holz geschnitten hat und das als Charakteristikum auf fast allen Ausgaben der „Sichel“ zu sehen ist¹²⁶.

Die Maße des Titelholzschnittes, dessen Motiv auch als Verlagssignet diente, betragen 3,4 x 3,9 cm. Zu sehen ist ein Mann, der breitbeinig auf dem Acker steht und den Bildvordergrund dominiert. In der linken Hand hält er eine Sichel, mit der er im Begriff ist, ein Bündel Ähren, das er mit seiner Rechten umfasst, abzuschneiden. Die menschliche Figur ist zentral positioniert und dem Betrachter frontal zugewendet, ihr Kopf ist zur Seite geneigt. Sie scheint in ihrer Bewegung zu verharren, um das Interesse des Betrachters auf ihre Tätigkeit zu lenken. Im rechten oberen Hintergrund erscheint der Mond in Form einer Sichel. Die geometrische Behandlung des Körpers und dessen Strukturierung mithilfe von weißen und schwarzen Flächen verleihen ihm einen zeichenhaften Charakter¹²⁷.

Das Titelsignet ist auf wenige und einfach gestaltete Bildelemente beschränkt. Die bereits mehrfach erwähnte Einheit von Kosmos und Mensch wird auch im Titelholzschnitt vermittelt. Diese Zusammengehörigkeit wird mithilfe der ähnlichen Haltung von Kopf und Mond symbolisiert. Der Kopf der Figur nimmt die nach links geneigte Position des Mondes auf und setzt diese fort. Die Naturverbundenheit ist hier durch Ähren und Äcker repräsentiert. Einzig die Mondsichel in Verbindung mit dem Erntevorgang scheint in dem Bild etwas unpassend, da durch sie eigentlich die Nachtzeit angezeigt wird¹²⁸. Diese Tatsache lässt die Schlussfolgerung zu, dass Achmann mit dieser Darstellung nicht die Absicht verfolgte, den Erntevorgang realistisch wiederzugeben, sondern auf den Symbolgehalt des Titelsignets und auf die unterschiedlichen Inhalte des Wortes „Sichel“ verweisen wollte.

Der Verzicht auf ausschmückende und vielfigurige Details und die damit verbundene Reduktion innerhalb der Darstellung verleihen dem „Sichel“ Signet einen einprägsamen Charakter. Achmann fertigte eine Vorzeichnung zur Titelvignette an, die den „Sichelmann“ zeigt¹²⁹. Diese Federzeichnung wurde in die Technik des Holzschnittes übertragen und war dann fast auf allen Ausgaben der „Sichel“ zu sehen. Analog zu dem geschickt gewählten Titel ihrer Regensburger Zeitschrift weist auch das Titelsignet eine

¹²⁶ WVZ 99: Titelsignet der Sichel, um 1919, S. 26 und 178.

¹²⁷ Vgl. Lell Irmgard: Die Sichel, S. 33.

Vgl. Lell Irmgard: Die Sichel, S. 55.

¹²⁹ WVZ 543: Vorzeichnung zur Titelvignette der „Sichel“, 1919, S. 115 und 400.

gut durchdachte Gestaltung auf. Der Schnitter, der die Sichel führt und der Sichelmond demonstrieren innerhalb dieses Bildes das Wort „Sichel“ auf zwei verschiedene Weisen – als Arbeitsgerät und als Form des Mondes – und implizieren dadurch unterschiedliche Interpretationsansätze.

„Die Sichel“ als „Regensburg- Projekt“

Der Sichel- Begriff mit seinen verschiedenen Facetten war die Ciffre des Programms, das Achmann und Britting mit ihrer Zeitschrift verwirklichen wollten und damit eng mit Regensburg verbunden. Somit kann die „Sichel“ durchaus als „Regensburg- Projekt“ bezeichnet werden. Die Sichelform des Mondes zielt nicht nur die Ausgaben der Zeitschrift, sondern findet darüberhinaus auch auf den von Achmann angefertigten Grafiken und Gemälden dieser Zeit ihren Platz. Ein besonderes Werk, auf dem die Sichel Motive mehrmals auftauchen und das die Freundschaft zwischen Achmann und Britting auf eine besondere Weise testiert, sind „Die Brennsuppenesser“¹³⁰. Da es sich bei diesem Gemälde von 1919 um ein Schlüsselwerk im Oeuvre Achmanns handelt, wird es ausführlich im Kapitel „Josef Achmann und Georg Britting- die Freundschaftsbilder“ besprochen und sollte an dieser Stelle nur kurz Erwähnung finden¹³¹.

Die besondere Bedeutung, die Regensburg für Achmann und Britting gehabt hat, kommt sowohl in den Werken Achmanns dieser Zeit als auch in den verfassten Gedichten Brittings, die teilweise in der „Sichel“ publiziert wurden, zum Ausdruck. Dabei klingt partiell eine gewisse religiöse Färbung an, so wird etwa in dem Gedicht „Katholische Stadt“ von Georg Britting, das in der Augustausgabe von 1919 erschien, ausdrücklich daraufhin gewiesen, dass dieses der Stadt Regensburg gewidmet ist¹³². Die religiöse Symbolik klingt bereits im Titel an und wird im Text durch Worte wie „Kirchen“, „fromm“ oder „betende Frauen“ fortgeführt. Diese religiöse Tendenz in Verbindung mit Regensburg zeigt sich ferner in den grafischen Arbeiten Achmanns. Als Beispiel kann der Holzstich „Maria in der Sichel“, der in der Februar- März- Ausgabe veröffentlicht wurde, angeführt werden¹³³. Maria dominiert thronend und mit dem Jesuskind in ihren Armen die

¹³⁰ Die Brennsuppenesser 1919, Öl auf Leinwand, 79,5 x 79,5 cm, Abb.: Katalog: Josef Achmann. Gemälde und Graphik, Nr. 19, Tafel 5.

¹³¹ Vgl. Kapitel 4.3.1 Josef Achmann und Georg Britting- die Freundschaftsbilder.

¹³² Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 28.

¹³³ WVZ 145: Maria in der Sichel, um 1920, S. 35 und 201. Siehe auch Die Sichel, 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar/ März 1920, S. 31.

Komposition. Sie wird von einer Sichel, die von ihren Füßen bis zu ihrer Hüfte reicht, eingefasst. Im linken Hintergrund ist eine Stadtsilhouette sichtbar, bei der es sich wohl um Regensburg handelt. Hierfür sprechen zum einen die angedeuteten Domtürme aber auch die Entstehungszeit des Blattes lassen darauf schließen. Die enge Verbundenheit mit Regensburg offenbart sich in weiteren Holzschnitten Achmanns, die in der „Sichel“ publiziert wurden und Regensburger Stadtansichten, ihre Wohn- und Arbeitsstätte und zugleich Sichelredaktion am Königshof und auch die Donau thematisieren¹³⁴.

Der inspirierende Anstoß, der Einfluss auf die Namensgebung und das Signet der Zeitschrift genommen haben könnte, stammt wohl auch aus Regensburg¹³⁵. Gemeint ist die gründerzeitliche Brunnenanlage am Arnulfplatz, die Schubert Dietrich wie folgt beschreibt: „Der aus der Gründerzeit stammende Brunnen auf dem Arnulfplatz, von einer Jünglingsfigur mit Sichel bekrönt, wurde 1928 zugunsten einer Beleuchtungsanlage entfernt und nach Eschenbach verkauft¹³⁶“. Bereits Amann verweist in seinen Ausführungen auf dieses Denkmal¹³⁷. Heute lässt sich diese These zwar nicht mehr nachprüfen und auch der Nachlass gibt darüber keinen Aufschluss, dennoch wäre denkbar, dass die Brunnenanlage als Anregung für die Namensgebung und das Signet gedient haben könnte.

3.3.2 Die Programmtexte

Um mehr über den Titel und die Absichten der „Sichel“ zu erfahren, ist es unumgänglich sich mit den darin enthaltenen Programmtexten auseinanderzusetzen. Ausgewählte Texte sollen im Folgenden vorgestellt werden.

3.3.2.1 Josef Achmanns Manifest

Josef Achmann beteiligte sich nicht nur mit grafischen Beiträgen an der „Sichel“, sondern verfasste auch ein Kunstessay, das bereits in der ersten Ausgabe erschien und damit seine Bedeutsamkeit für die Zeitschrift ausdrückte¹³⁸. Der Titel des Manifestes „Schlaget die Sicheln an/ denn die Ernte ist reif“ stammt aus dem Alten Testament. Die Entnahme dieses Satzes aus dem Alten Testament bestätigt der beigefügte Zitatnachweis: „Joel Kap. III, II,

¹³⁴ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 17; 4. Heft, Oktober 1919, S. 63 und S. 65; 5. Heft, November 1919, S. 93; 2. und 3. Heft, Februar/ März 1920, S. 25.

¹³⁵ Vgl. Schmitz Walter: Georg Britting. Frühe Werke, S. 593.

¹³⁶ Schubert Dietrich: Zur Frage des Standortes der Denk- Mäler, S. 164.

¹³⁷ Vgl. Amann Wilhelm: Die Sichel, S. 9.

¹³⁸ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 13f.

13⁹. Bei der Kapitelangabe ist Achmann jedoch ein Fehler unterlaufen, denn der Vers steht unter Joel Kap. IV, 13. Das Buch Joel ist eines der Prophetenbücher der Bibel¹³⁹.

Untersucht werden soll im Folgenden was Achmann in seinem Kunstessay aussagen wollte und weshalb er sich dabei einem Vers aus der Bibel bedient.

Analog zu dem Namen ihrer Zeitschrift enthält der Aufruf, der zugleich auch der Titel des Essays ist, den Begriff „Sichel“. Die dadurch erreichte Korrespondenz zwischen Zeitschrift und Manifest verstärkt die Wichtigkeit dieses Essays für die Bedeutung der Zeitschrift bzw. für ihr Selbstverständnis. Josef Achmann beruft sich wohl bewusst auf diesen Abschnitt des Alten Testaments und wendet ihn auf die künstlerische und literarische Situation seiner Zeit an. Adressaten sind hauptsächlich die Künstler jener Zeit. Um seine Forderungen zu äußern und seine künstlerischen Prinzipien zum Ausdruck zu bringen, wählt Achmann für sein Manifest eine geschickte Vorgehensweise: er verzichtet darauf seine eigene Haltung präzise zu verifizieren, sondern artikuliert umso deutlicher die Gegenposition.

Bevor Achmann seine Kritikpunkte darlegt, zeigt er die für ihn paradigmatischen Künstler dieser neuen Strömungen auf: Marées, Cézanne und Picasso. Achmann führt Cézanne des Öfteren als seine Leitfigur an, beispielsweise schreibt er in seinen Tagebuchaufzeichnungen über ihn: „Bei der ersten Begegnung mit Bildern von Marées und Cézannes wußte ich, daß diese allein meine Führer seien, meine heimlichen Könige“¹⁴⁰. Aber Achmann geht es nicht um die Nachfolge der bewunderten Vorbilder. Er ruft auf zur „Verteidigung gegen Mitläufer und Schmarotzer“ und zum Kampf gegen die Vermarktung der „Frucht“¹⁴¹. Achmann grenzt sich von den Naturalisten/ Realisten ab, die „den Menschen seziert“ hätten und plädiert für „Weltverleugnung“, denn sonst „kann euch Gott nicht finden“¹⁴². Der Künstler soll seinem „Trieb“ folgen, denn „Kunst ist Trieb im Menschen“ und sich weiterentwickeln und nicht auf der gleichen Stufe wie seine Vorgänger stehen bleiben. Laut Achmann geht es nicht mehr nur um die Form und Farbe in der Kunst- denn sie ist „wieder gefunden, die Gestaltung neu gefühlt, ihre Grenze ist unbegrenzt geworden“¹⁴³. Es sollte eine neue Ausdrucksweise erreicht werden, der

¹³⁹ Vgl. hier und im Folgenden wurde zitiert nach der Bibelausgabe des Verlags Katholisches Bibelwerk (Einheitsübersetzung), Stuttgart 1998.

¹⁴⁰ Im Nachlass erhalten.

¹⁴¹ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 13.

¹⁴² Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 126 und Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 13.

¹⁴³ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 13.

Expressionismus ist überwunden. Diese soll aber nicht mithilfe einer neuen Gestaltungsformel gefunden werden, sondern über die „Insamkeit“ des Künstlers, er soll sich von seinen Gefühlen leiten lassen. Denn diese „Insamkeit“ ist wichtiger als die äußere Form und ist notwendig, um eine neue Kunst zu schaffen- „glaubt nicht den falschen Propheten, die Euch sagen, gestaltet die Form neu, statt formt uns neue Gestalt“¹⁴⁴. Ohne konkrete Künstlernamen zu nennen, greift Achmann in seinem Manifest vor allem den Verismus/ Realismus eines Dix oder Beckmann an, die im Gegensatz zu der „Verinnerlichung“ eines Franz Marc oder der „Begeistigung“ Kandinskys stehen¹⁴⁵. Somit proklamiert Achmann, dass der neue Weg nicht über die Veränderung der Äußerlichkeiten, sondern über die Gefühle des Künstlers führen müsse. Wie bereits Künstlergruppen vor ihm, so war es auch Josef Achmann ein Anliegen, sich gegen die alten Traditionen, gegen die Akademien, zu wenden und sich von den bestimmenden und einengenden Dekreten eines durch „verknöcherten Selbstgefallen“ gekennzeichneten Professors, dessen Kunst er als „mechanisiert“ bezeichnet, zu befreien¹⁴⁶. Die Antipathie gegenüber diesen Einrichtungen verdeutlicht auch Curt Hohoff in seinen Erinnerungen an Josef Achmann: „die professorale Schulung und die genialische Gebärde der Kunststudenten (subsumiert unter den Begriffen Kunstmalerei und Schwabing) hat Achmann sein Leben lang abgelehnt“¹⁴⁷. Die wahre Kunst entsteht also nach der Auffassung Achmanns aus den „Gefühlserlebnissen“ des Künstlers heraus und soll folglich auch vom Betrachter nicht über dessen Verstand aufgenommen werden, sondern über sein Inneres: „Immer wollt Ihr verstanden sein, als ob es nicht wichtiger wäre, gefühlt zu werden“¹⁴⁸.

Achmanns Reflexionen, die sich in seinem Manifest offenbaren, geben auch sein ästhetisches Selbstverständnis bzw. seine künstlerischen Vorstellungen wieder. Für ihn steht das Gefühl, das „Triebhafte“ der Kunst im Vordergrund. Damit korrespondiert laut den Ausführungen Haefs die Absage an die Politisierung der Kunst im Zeichen der Novemberrevolution¹⁴⁹. Er lehnt die Abstraktion völlig ab: „ich bin kein Abstraktionist“ proklamiert Achmann in seinem Manifest¹⁵⁰. Und setzt sich stattdessen für die Wiedergewinnung der Form im Gegensatz zu der im Expressionismus vorherrschenden

¹⁴⁴ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 13.

¹⁴⁵ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 126.

¹⁴⁶ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 15 und Lell Irmgard: Die Sichel, S. 58.

¹⁴⁷ Zit. nach Hohoff Curt, in: Josef Achmann. Gemälde und Graphik, o. S.

¹⁴⁸ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 15.

¹⁴⁹ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 126.

¹⁵⁰ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 15.

Tendenz der Formzertrümmerung ein. Als Erklärung hierfür lassen sich weniger formale Aspekte anführen, als vielmehr die von Achmann erstrebte Metaphysik der Kunst, wie sie auch bereits Kandinsky in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ formulierte¹⁵¹. Wichtig dabei ist der Rückgriff auf die auch bei Achmann immer wieder beschworenen „alten Meister“, wie Grünewald und Altdorfer¹⁵².

Aber auch der von Achmann gewählte Titel aus dem Alten Testament „Schlaget die Sicheln an/ denn die Ernte ist reif“ birgt in sich mehrere Deutungsmöglichkeiten. Zum einen geht es dabei um die „Ernte“ der neuen Kunst und Dichtung. Zum anderen ist damit auch der Kampf gegen die überkommene, alte und traditionelle Kunstlandschaft gemeint. Aber auch gegen den Expressionismus muss interveniert werden, da dieser bereits erschöpft ist und deshalb nicht mehr zu einer neuen künstlerischen Form finden wird¹⁵³.

Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, welche Beweggründe Achmann gehabt haben könnte, sein Manifest unter den Deckmantel dieses biblischen Verses zu setzen. Zweifellos spiegeln sich alle Aspekte, die die Überschrift und die dazugehörigen Textteile des Buches Joel enthielten, in seinem Manifest wieder: das Einbringen der Ernte, der Aufruf zum Aufbruch und die Aufforderung zum Kampf¹⁵⁴. Die vorgenommene Übertragung religiöser Vorgänge auf die künstlerische Situation jener Zeit bewirkt eine gewisse Überhöhung des Themas und versetzt Achmann in die Rolle des Propheten, des Verkünders der neuen Kunst. Analog zu dem Gefühl als wichtigem Element in der Kunst, versucht Achmann diesem auch in seiner Wortwahl Ausdruck zu verleihen und damit den Leser des Manifests über die Gefühlsebene anzusprechen¹⁵⁵. Die hohe Wertschätzung des Gefühls, die „Insamkeit“, die Josef Achmann sowohl während des Entstehungsprozesses eines Kunstwerks als auch später bei der Betrachtung dessen als unabdingbar erachtet, spiegelt sich auch in seinem emotionalen Schreibstil wieder. So durchziehen vor allem Aufrufe, Beschwörungen, Mahnungen und rhetorische Fragen sein Manifest.

¹⁵¹ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 126.

¹⁵² Vgl. Loers Veit: Zeitgebundene Kunst, in: Josef Achmann. Gemälde und Graphik, o. S.

¹⁵³ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 109.

¹⁵⁴ Vgl. Lell Irmgard: Die Sichel, S. 58.

¹⁵⁵ Vgl. Lell Irmgard: Die Sichel, S. 59.

Im Zusammenhang mit Achmanns Manifest muss auf die Programmleitsätze der „Sichel“, die in der Novemбераusgabe der „Roten Erde“ publiziert wurden, hingewiesen werden¹⁵⁶. Dort erschien die Formulierung „Begeistigung“, die Assoziationen an Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ weckt, welche zu den einflussreichsten Schriften in der Zeit des Expressionismus zählte¹⁵⁷. Kandinsky formuliert darin den Führungsanspruch des Künstlers und bezeichnet ihn, wenn er „über die Grenzen seiner Abteilung hinauf blicken kann“, als „Prophet seiner Umgebung“¹⁵⁸. Kandinsky veranschaulicht mithilfe eines großen spitzen Dreiecks die Gesamtheit des geistigen Lebens. Dieses Dreieck beinhaltet mehrere Abteilungen, wobei sich in allen Künstler befinden. Die Aufgabe des Künstlers, der durch seine Kunst einen Rückschritt oder Stillstand verhindern kann, besteht nun darin, seine Abteilung und im übertragenen Sinn, die gesamte Menschheit zur geistigen Spitze des Dreiecks, also zur geistigen Erkenntnis zu führen¹⁵⁹. Denn der Künstler ist derjenige, der das „geistige Brot“, nach dem der Mensch hungert, reicht¹⁶⁰. Die Kunst hat nach der Auffassung Kandinskys „weckende prophetische Kraft, die weit und tief wirken kann“¹⁶¹. Es lassen sich gewisse Parallelen zwischen der Schrift Kandinskys und dem Manifest Achmanns erkennen. Beide verwenden eine metaphorische Ausdrucksweise. Darüberhinaus greifen sie das Bild der Ernte auf- Achmann hauptsächlich in dem Titel seines Manifestes und Kandinsky in dem „geistigen Brot“, das aus der Ähre entstanden ist. Der Führungsanspruch des Künstlers führt bei Achmann über „Weltverleugnung“ und „Insamkeit“¹⁶². Bei Kandinsky beginnt er mit der Einsicht, dass „jede Kulturperiode eine eigene Kunst zustande [bringt], die nicht mehr wiederholt werden kann“¹⁶³. Infolgedessen soll keine Nachahmung älterer Kunstwerke bzw. Künstler vergangener Zeiten betrieben werden, sondern die inneren Bestrebungen der damaligen Künstler, die sich zu derartigen Werken veranlassten, sollen gefühlt werden. „Diese reinen Künstler [suchten] nur das Innerlich-Wesentliche in ihren Werken zu bringen, wobei der Verzicht auf äußerliche Zufälligkeit von selbst entstand“¹⁶⁴. Sowohl Kandinsky als auch Achmann stufen den Geist, die Seelenemotion des Künstlers, höher ein als die äußere Form seines

¹⁵⁶ Die Rote Erde, November 1919, S. 191.

¹⁵⁷ Kandinsky Wassily: Über das Geistige in der Kunst und Lell Irmgard: Die Sichel, S. 60.

¹⁵⁸ Vgl. Kandinsky Wassily: Über das Geistige in der Kunst, S. 30.

¹⁵⁹ Vgl. Kandinsky Wassily: Über das Geistige in der Kunst, S. 26 ff und Lell Irmgard: Die Sichel, S. 61.

¹⁶⁰ Vgl. Kandinsky Wassily: Über das Geistige in der Kunst, S. 30.

¹⁶¹ Kandinsky Wassily: Über das Geistige in der Kunst, S. 26.

¹⁶² Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 13.

¹⁶³ Vgl. Kandinsky Wassily: Über das Geistige in der Kunst, S. 21.

¹⁶⁴ Zit. nach Kandinsky Wassily: Über das Geistige in der Kunst, S. 21f.

Kunstwerkes¹⁶⁵. Neben den Gemeinsamkeiten lassen sich aber auch Unterschiede feststellen. Im Gegensatz zu Kandinsky beinhaltet das Manifest Achmanns keine konkreten künstlerisch-formalen Überlegungen, wie beispielsweise die Frage nach Form und Farbe der Malerei. Damit erreicht Achmann nicht die Geschlossenheit, die Kandinsky in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ erlangt hat. Dies muss aber zweifellos vor dem Hintergrund gesehen werden, dass Achmann wohl keineswegs diesen Anspruch an sein Manifest gestellt haben dürfte. Ähnlich wie andere Künstler und Literaten seiner Zeit, wollte er sich ein Forum schaffen, um seine künstlerischen Prinzipien zu artikulieren. Das Medium einer eigenen Zeitschrift konnte hierfür nicht besser sein.

3.3.2.2 Theodor Däubler „Mit silberner Sichel“

Wichtig für die Erschließung des Programms und der Bedeutung des Titels der Zeitschrift ist außerdem der Roman „Mit silberner Sichel“ von Theodor Däubler, den er im Herbst 1915 im Kloster auf Hiddensee geschrieben hat und der 1916 in Dresden erschien. Nicht nur die Übereinstimmung in der Namensgebung verlangt nach einer Untersuchung des Romans und der zugehörigen Illustration von Conrad Felixmüller, auch deren Publikation bereits in den ersten beiden „Sichel“ Ausgaben zeigt ihre Bedeutsamkeit für die Zeitschrift.

Theodor Däubler wurde 1876 in Triest geboren und ist vor allem durch seine „Nordlicht-Dichtungen“, die 1910 in der dreibändigen „Florentiner Ausgabe“ erschienen sind, bekannt geworden. Wertschätzung fanden darüberhinaus seine Schriften und theoretischen Abhandlungen zur Kunst und zur künstlerischen Revolution jener Jahre, so beispielsweise das 1916 in Dresden erschienene Buch „Der neue Standpunkt“, in dem Däubler die Leistungen der führenden jungen Kunst würdigte, oder der Essay „Im Kampf um die moderne Kunst“ von 1919¹⁶⁶. Während des Ersten Weltkrieges lebte Däubler in Berlin und Dresden. Dort trat er in engen Kontakt mit der „Aktion“ und mit der „Dresdner Sezession Gruppe 1919“, für die er des Öfteren Artikel verfasste¹⁶⁷. Die „Aktion“ publizierte im Jahre 1916 eine Ausgabe, die einzig dem Dichter Theodor Däubler gewidmet wurde¹⁶⁸. Darin fand sich auch eine entsprechende Würdigung und Rezension

¹⁶⁵ Vgl. Kandinsky Wassily: Über die Formfrage, in: Kandinsky Wassily und Marc Franz: Der Blaue Reiter, S. 140 und Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 15.

¹⁶⁶ Von Wiese Benno: Deutsche Dichter der Moderne, S. 192.

¹⁶⁷ Löffler Fritz: Dresdner Sezession Gruppe 1919, in: Katalog Dresdner Sezession 1919, o. S.

¹⁶⁸ Die Aktion, 6. Jahrgang, 18. März 1916.

seines Buches „Mit silberner Sichel“¹⁶⁹. Der zugehörige Holzschnitt von Felixmüller, der auch in der „Sichel“ abgedruckt wurde, war zuvor schon in den „Neuen Blättern für Kunst und Dichtung“ zu sehen¹⁷⁰.

Bevor näher auf die Bezüge zur „Sichel“ und die einzelnen Interpretationsansätze, die sich aus der Prosa und dem zugehörigen Holzschnitt ziehen lassen, eingegangen wird, soll zunächst ein kurzer Einblick in Däublers dichterisches Schaffen gegeben werden. Grundsätzlich wird im Zusammenhang mit dem dichterischen Werk Däublers von einer „Privatmythologie“, Kosmogonie und Theogonie, die sich dort entwickelte, gesprochen¹⁷¹. Dies alles vereinigt sich in dem Werk „Das Nordlicht“, das am Anfang seines literarischen Schaffens steht. Nach den Ausführungen Conradys lassen sich alle nachfolgenden Gedichte diesem lyrischen Epos zu ordnen¹⁷². So handelt es sich auch bei der Prosa „Mit silberner Sichel“ um eine mystisch-mythologische Dichtung, in der Reiseerlebnisse, Landschaftsbilder und kosmische Begebenheiten verarbeitet werden. Die „silberne Sichel“ ist in die vier Kapitel- „Der Jüngste Mond“, „Das Segel“, „Das Rad“ und „Der Flügel“ unterteilt, die wiederum in einzelne Unterkapitel gegliedert werden. Wichtig für Däubler ist es die Einheit von Erde und Sonne wiederzuerlangen, denn „eigentlich heißt Dasein: Rückkehr zur Sonne“¹⁷³. Dabei wird die Trennung von Sonne und Erde zum Sinnbild für die verlorene Einheit des Menschen, die es gilt zurückzugewinnen¹⁷⁴. Ausgehend davon erdachte sich Däubler ein himmlisches Weltbild, in welchem er Lichterscheinungen eine besondere Bedeutung zukommen ließ. Das Sonnenlicht ist für Däubler Gott und Herrscher¹⁷⁵. So nimmt beispielsweise in seinem Epos „Das Nordlicht“ die Erscheinung des Polarlichtes eine wichtige Position ein. Es wird für Däubler zum „prophetischen Wahrzeichen jener Rückkehr zur Sonne: Eine leuchtende Umschlingung vor erlöster Sonne aus der Erde und himmlischer Sonne bringt den monatelangen Nächten um die Pole das Polarlicht. Die Erde sehnt sich wieder ein leuchtender Stern zu werden. Meine

¹⁶⁹ Die Aktion, 6. Jahrgang, 18. März 1916, Sp. 155 und 156.

¹⁷⁰ Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 1. Jahrgang, November 1918, S. 144.

¹⁷¹ Zu den folgenden Ausführungen vgl.: Conrady Karl Otto: Theodor Däubler, S. 178ff und Eppelsheimer Rudolf: Mimesis und Imitatio Christi, S. 99- 131.

¹⁷² Vgl. Conrady Karl Otto: Theodor Däubler, S. 182.

¹⁷³ Zit. nach Conrady Karl Otto: Theodor Däubler, S. 185.

¹⁷⁴ Vgl. Lell Irmgard: Die Sichel, S. 64.

¹⁷⁵ Vgl. Eppelsheimer Rudolf: Mimesis und Imitatio Christi, S. 109.

Privatkosmogonie hatte ihre Ergänzung erhalten¹⁷⁶. Diese zentrale Bedeutung kommt in seinem Roman „Mit silberner Sichel“ dem Mond, der „silbernen Sichel“ zu.

Für Däubler ist der Mond vielfältiger Bedeutungsträger. In seiner Selbstdeutung benennt er ihn als „seinen ersten Architekten, da er eine silberne Brücke durch die Nacht, den Schlaf der Wesen, zu bauen imstande war“¹⁷⁷. „Als erkalteter und erstarrter Himmelskörper zeigt er sichtbar die Trennung von Sonne und Erde, ist zeichenhafte Gestalt dieser Spaltung. Aber er ist zugleich auch Signum der Sehnsucht nach Wiedervereinigung des Getrennten. Damit kann er verstanden werden als Sinnbild des Menschen selbst. Zum Mond aufblickend, wird er seines eigenen Schicksals inne. Tod und Geburt zeigt seinen Lauf“¹⁷⁸. Desweiteren ist der Sichelmond in dem Roman Däublers der Wächter- und Beschützer der Segelschiffe¹⁷⁹. Bei seinem Erscheinen und die dadurch bewirkte Erleuchtung der Nacht stellt sich ein Gefühl von Sicherheit ein. Darüberhinaus greift Däubler die unterschiedlichen Bedeutungsaspekte des Begriffes „Sichel“ auf. So spielt nicht nur der Sichelmond sondern auch die Erntemetaphorik, die durch den Ausdruck Sichel impliziert ist, eine Rolle¹⁸⁰. Damit ist aber nicht nur das Abernten von Ähren gemeint, sondern sie steht auch im Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen. Bei Sonnenuntergang wird der Mond am Himmel sichtbar. Diesen Augenblick schildert Däubler als seinen Moment der Offenbarung¹⁸¹: „Mir verkündet der jüngste Mond bei Sonnenuntergang die höchste Schönheit. Mit der spitz zugeschliffenen Silbersichel ernte ich seltene Stunden: dabei habe ich mein In- die- Welt- Blicken begriffen. Einzige Augenblicke werden leibhaftig. In strahlender Eigenart, in deutlichen Abständen sternern sie auf. Mein Dasein hat soeben begonnen“¹⁸². Für ihn wird die „silberne Sichel“ zum „Genius dichterischer Inspiration“¹⁸³. Der Sichelmond ist somit die Inspirationsquelle für den Dichter und gleichzeitig auch die Muse für den Künstler.

In diesen Kontext bringt Däubler die Erntemetaphorik ins Spiel¹⁸⁴. Die Mondsichel wird zum Erntewerkzeug seiner Dichtung: „In meiner Seele sicheln die Gedanken still dahin.

¹⁷⁶ Zit. nach Eppelsheimer Rudolf: *Mimesis und Imitatio Christi*, S. 109f.

¹⁷⁷ Zit. nach Conrady Karl Otto: *Theodor Däubler*, S. 191.

¹⁷⁸ Zit. nach Conrady Karl Otto: *Theodor Däubler*, S. 191.

¹⁷⁹ Vgl. Däubler Theodor: *Mit silberner Sichel*, S. 17 und 27.

¹⁸⁰ Vgl. Däubler Theodor: *Mit silberner Sichel*, S. 95.

¹⁸¹ Vgl. Lell Irmgard: *Die Sichel*, S. 65.

¹⁸² Däubler Theodor: *Mit silberner Sichel*, S. 16.

¹⁸³ Vgl. Eppelsheimer Rudolf: *Mimesis und Imitatio Christi*, S. 123.

¹⁸⁴ Vgl. Lell Irmgard: *Die Sichel*, S. 65.

Sie schneiden immerwährend ahnungslose Schöpfungstriebe, unvermutete Glaubensregungen ab¹⁸⁵. „Mit silberner Sichel ernte ich mein letztes Erlebnis“¹⁸⁶.

Interessant im Zusammenhang mit der Regensburger Zeitschrift sind die zwei Romankapitel „Das Segel“ und „Das Rad“, da aus diesen der publizierte Textausschnitt und die Textvorlage zum Holzschnitt stammen.

Die Illustration zum Roman von Conrad Felixmüller mit dem Titel „Für Däublers ´mit silberner Sichel“ (Abb. 2) erscheint bereits im ersten Heft der „Sichel“¹⁸⁷. Für die Wichtigkeit dieses Holzschnittes sprechen zum einen die Publikation in der ersten Ausgabe der „Sichel“ und zum anderen auch die besondere Platzierung. Der ganzseitige Holzschnitt füllt die Seite 14 und befindet sich damit innerhalb des Textflusses des Achmann Manifestes, welches auf den Seiten 13 und 15 dieses Heftes abgedruckt ist.

In der folgenden „Sichel“ Ausgabe, dem August Heft des ersten Jahrganges, sind Auszüge des Däublerschen Romans aus dem Kapitel „Das Rad“ zu finden¹⁸⁸.

Das Rad bezeichnet das Schicksalsrad oder das Lebensrad und ist für Däubler hauptsächlich im Bereich des Nachtlebens, in der Welt des Cabarets oder Varietés zu finden und wird dabei symbolisch aufgeladen¹⁸⁹. Das Rad besteht aus zwei Sichelhälften, die zusammenstreben und damit wieder ein Ganzes bilden. Somit gelangen beispielsweise das Rad des Akrobaten und die runden Brüste der Sängerin durch ihr Einheitsstreben zur „Vollkommenheit“¹⁹⁰.

Der Holzschnitt Conrad Felixmüllers

Programmatischen Charakter besitzt auch der Holzschnitt „Für Däublers ´mit silberner Sichel“ (Abb. 2) von Conrad Felixmüller. Däubler verwendet in seinem Roman des Öfteren das Wort „sicheln“. Nach den Ausführungen Lells steht dieses als Synonym für „segeln“ und soll die Fahrt im Meer des Lebens oder durch das Meer der Nacht ausdrücken, bei welcher der Mond als Wegweiser zum Licht und damit auch zur Kunst

¹⁸⁵ Däubler Theodor: Mit silberner Sichel, S. 14.

¹⁸⁶ Däubler Theodor: Mit silberner Sichel, S. 13.

¹⁸⁷ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 14.

¹⁸⁸ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 28 und 30.

¹⁸⁹ Vgl. Rezension von Ochs Hans, in: „Die Aktion“, Heft 11/12 1916, S. 155f. und Lell Irmgard: Die Sichel, S. 65.

¹⁹⁰ Vgl. Däubler Theodor: Mit silberner Sichel, S. 63 und Die Sichel 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 30.

fungiert¹⁹¹. Tatsächlich benützt Däubler den Ausdruck „sicheln“ häufig im Zusammenhang mit Bewegungen¹⁹².

Der ganzseitige Holzschnitt Felixmüllers zeigt diese Fahrt im Segelboot¹⁹³ (Abb. 2). Die Titelbeigabe „Für Däublers ´mit silberner Sichel“ verweist den Betrachter auf den Roman Däublers und gewährleistet somit eine eindeutige Identifizierung bzw. Kontextualisierung. Das Segelboot ist zentral positioniert und bahnt sich bei stärkerem Seegang seinen Weg. Es wird von einem bärtigen Mann gesteuert, der seitlich zum Betrachter sitzt. Sein Kopf ist zurückgeneigt, während sein Blick hilfeschend nach oben, Richtung Himmel, gerichtet ist. Im Hintergrund erscheint eine Mondsichel. Diese und auch das Segel sind im Verhältnis zum Boot überdimensioniert. Das Segel nimmt fast die gesamte Bildbreite ein und reicht bis zum oberen Bildrand. Die Fahrt findet bei Nacht statt, was Felixmüller mithilfe des Mondes und durch stehen gelassene Restgrate akzentuiert.

Der Holzschnitt kann als Illustration der Seiten 16 und 17 des Däublerschen Romans „Mit silberner Sichel“ angesehen werden. Die Textstellen gehören zu dem Kapitel „Das Segel“. Dieses Kapitel beschreibt die Fahrt des Dichters in die „Mondregion der Seele“¹⁹⁴. Dabei eröffnen sich dem Künstler durch „mystisches und liebliches Schauen“ die dichterischen Einfälle¹⁹⁵. Diese innere Offenbarung beschreibt Däubler so: „Endlich gelangt man in die paradiesische See. Da wogen leuchtend Worte auf. [...] Den träumenden Worten muß du inbrünstig, leichtfüßig auf Versen nahn. [...] Deine Träume segeln aber weiter hinaus; [...] Du siehst nach dem Sichelmond. Da steht er. [...] Bring eine ganze Flotte von Träumen mit. Um alle Kiele schmiegen sich prachtvolle Reime wie schimmerndes Gischt.“¹⁹⁶

Es lassen sich einige Textstellen anführen, die belegen, dass Felixmüller wohl diese beiden Seiten als Anregung für seinen Holzschnitt verwendete. Zu den Textstellen gehören beispielsweise „ein bewegtes Abendmeer“; „du siehst nach dem Sichelmond. Da steht er“ oder „wenn nur der skeptische Sichelmond sichtbar bleibt, denn sonst ists um deine Segelschiffe getan“.

Die schützende Funktion des Sichelmondes veranschaulicht Felixmüller in seinem Holzschnitt, indem er den stärkeren Wellengang mit dem nach oben gerichteten,

¹⁹¹ Vgl. Lell Irmgard: Die Sichel, S. 66.

¹⁹² Vgl. Däubler Theodor: Mit silberner Sichel, S. 14 und 65.

¹⁹³ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 14.

¹⁹⁴ Däubler Theodor: Mit silberner Sichel, S. 16.

¹⁹⁵ Vgl. Lell Irmgard: Mit silberner Sichel, S. 67.

¹⁹⁶ Däubler Theodor: Mit silberner Sichel, S. 16 und 17.

hilfesuchenden Blick der Person in Verbindung setzt und so indirekt auf die Schutzfunktion des Sichelmondes verweist. Indem er Licht in die dunkle Nacht bringt, geleitet der Sichelmond den Reisenden sicher an das nächste Ufer. Außerdem beschreibt Däubler in diesem Roman ausgiebig seine Fahrt im Segelboot zu den unterschiedlichen Zielen der Erde. Es lässt sich davon ausgehen, dass es sich bei der Person, die das Segelboot steuert um Theodor Däubler selbst handelt. Für diese Annahme spricht zum einen sein äußeres Erscheinungsbild. Besonders der Bart und die Gesichtszüge lassen sich durch einen Fotovergleich Däubler zusprechen¹⁹⁷. Aber auch die Tatsache, dass das lyrische Ich (Däubler) in dem Roman „Mit silberner Sichel“ sich meist mit einem Segelboot auf die Reise begibt, stützt diese Vermutung.

So schafft Felixmüller mit seinem Holzschnitt nicht nur eine Illustration zu dem Roman „Mit silberner Sichel“ sondern zugleich auch eine Hommage an den Dichter Theodor Däubler.

Felixmüller verstand es, die wichtigsten Motive der Symbolsprache Däublers in seinen Holzschnitt zu integrieren. Der Mensch oder der Künstler und Dichter segelt bei Mondschein im Meer und erhält durch die Wellen des Wassers die Inspiration. Das Boot, von Däubler als das „Vehikel des dichterischen Genius“ bezeichnet, bringt den Reisenden sicher durch das Meer. Das große Segel verweist auf die Bewegung und Wandlung, welche die dichterischen Einfälle bewirken¹⁹⁸. Diese offenbaren sich nur in der Nacht¹⁹⁹. Däubler begründet dies mit dem Mond, der für ihn der Wegweiser zum Licht und damit zur Erkenntnis ist²⁰⁰. Die „silberne Sichel“ wird, wie bereits erwähnt, zum „Genius dichterischer Inspiration“²⁰¹.

Die Bedeutung des Holzschnittes für „Die Sichel“

Die Wahl des Holzschnittes „Für Däublers `mit silberner Sichel`“ (Abb. 2) von Conrad Felixmüller für die Regensburger Zeitschrift und besonders die exklusive Platzierung, eingefügt in das Manifest Achmanns, sprechen für die bewusste Entscheidung der Herausgeber für diese Grafik. Damit stellt sich die Frage, welchen Bezug Achmann und Britting in der Grafik für die Intention ihrer Zeitschrift sahen.

¹⁹⁷ Vgl. Rietzschel Thomas: Theodor Däubler, S. 55 und S. 140.

¹⁹⁸ Vgl. Lell Irmgard: Die Sichel, S. 67.

¹⁹⁹ Däubler Theodor: Mit silberner Sichel, S. 16.

²⁰⁰ Däubler Theodor: Mit silberner Sichel, S. 17.

²⁰¹ Vgl. Eppelsheimer Rudolf: Mimesis und Imitatio Christi, S. 123.

Die Einbindung in das Manifest Achmanns lässt auf eine gewisse Verbindung zwischen Manifest und Holzschnitt schließen. So kommt auch der Revolutionsgedanke, den Achmann in seinem Essay grundlegend darlegte in dem Holzschnitt Felixmüllers zum Ausdruck. Das Segel, das aufgrund seiner enormen Größe sofort ins Auge fällt, evoziert den Gedanken an Wandlung und Bewegung. Dieser Kerngedanke könnte in der Art und Weise der Wiedergabe des Wassers weitergeführt werden. So handelt es sich hier nicht um ein ruhiges Meer, sondern um eine tosende See, die dem Segelboot die Fahrt erschwert. Die tobende See könnte als Symbol für die turbulenten Zeiten und Umbrüche jener Zeit zu verstehen sein. Der Künstler oder Literat ist diesem Treiben ausgeliefert und sucht nach einem Ausweg oder dem rechten Weg. Ein Himmelskörper, der Sichelmond, taucht in dem Holzschnitt hinter dem Boot auf und verweist auf die Rettung. Hoffnungsvoll blickt der Segler zu dem Mond hinauf. Durch seine leuchtende Erscheinung geleitet er ihn sicher durch diese unruhige nächtliche Fahrt. Im übertragenen Sinn soll der Sichelmond dem Künstler und Literaten den Weg zur Erkenntnis und zur Wahrheit zeigen. Auch Josef Achmann und Georg Britting wollten mithilfe ihrer Zeitschrift eine kulturelle Revolution bewirken und Kenntnis der modernen Bewegung verbreiten.

3.3.3 Die Strukturierung der Hefte

In nahezu allen Sichel Heften findet sich ein Inhaltsverzeichnis, das über die künstlerischen sowie über die literarischen Beiträge informiert. Dieses Verzeichnis erscheint entweder zu Beginn oder am Ende der jeweiligen Ausgabe. Ausnahmen bilden die Ausgaben ab April 1920 bis zum Ende des zweiten Jahrganges, die kein Inhaltsverzeichnis enthalten. Grund dafür könnte der verringerte Umfang der Hefte auf vier Seiten sein. Das „Interimbuch“ enthält dagegen wieder ein Inhaltsverzeichnis.

Ein Hinweis auf die Mitarbeiter des aktuellen Heftes oder der folgenden gab den Lesern einen Vorgeschmack auf das, was sie erwartet und sollte im Fall der Vorschau als Anreiz dienen, die nächste Ausgabe der „Sichel“ zu erwerben. Diese Ankündigung erfolgt auf der zweiten Seite des jeweiligen Exemplars. Ausnahmen stellen auch hier die Ausgaben ab April 1920 bis zum Ende des zweiten Jahrganges dar. Dies ist vermutlich auch erneut der Platzersparnis geschuldet. Da das „Interimbuch“ die letzte Ausgabe der „Sichel“ war, erübrigte sich ein Ausblick.

Eine Erklärung zu den beiden Herausgebern, der Erscheinungsweise, den Verantwortlichkeiten, der Adresse für Zuschriften, den Bezugsmöglichkeiten und der Druckanstalt erscheint zu Beginn der Ausgabe. Ausnahmen bilden die Ausgaben ab April 1920, in welchen sich der Abschnitt zu Erscheinungsweise usw. auf der letzten Heftseite befindet.

Neben der Rubrik „Sichelwagen“, die den kritischen Teil der „Sichel“ beinhaltet und auf den noch eingegangen wird, gibt es noch den Abschnitt „Bücher, die wir empfehlen“, der bei den umfangreicheren „Sichel“ Ausgaben zwischen Text- und Anzeigenteil zu finden ist²⁰². Auffällig ist, dass die beiden Herausgeber hauptsächlich die Lektüre von „Sichel“ Autoren empfehlen, beispielsweise werden häufig Rudolf Pannwitz, ferner aber auch Anton und Friedrich Schnack, Dietrich und Mynona genannt. Neben der Auflistung von expressionistischen Romanen und Gedichtbänden sollten aber auch die Verweise auf Grafikmappen, kunsttheoretische Abhandlungen und kunsthistorische Werke nicht fehlen, beispielsweise wird im Novemberheft des ersten Jahrganges auf die Grafikmappe mit acht Schnitten von Georg Tappert aus der Sammlung der „Schwarze Turm“ hingewiesen²⁰³. Auch Josef Achmann fertigte eine Holzschnittserie mit dem Titel „Die kleine Stadt“, die eben dort abgedruckt wurde. Auf Rezensionen der vorgeschlagenen Bücher wurde aber weitgehend verzichtet.

Zu der Rubrik „Bücher, die wir empfehlen“, schalteten die Herausgeber zusätzlich Anzeigen, in denen sie für Grafikmappen, Zeitschriften und Dichtung werben. Diese finden sich sowohl in den umfangreichen aber auch in den nur vierseitigen Ausgaben und heben sich durch umrandete Felder von dem übrigen Text ab. Meist sind sie auf den letzten Seiten der jeweiligen Ausgabe zu finden.

Zur Paginierung lässt sich folgendes vermerken. Pro Jahrgang wurden die Hefte durchgehend mit Seitenzahlen versehen. Nur bei den vierseitigen „Sichel“ Ausgaben ist die beigegebene Grafik von der Nummerierung ausgeschlossen, das heißt die Hefte würden auch ohne die Grafikbeigabe als vollständig erscheinen. Der laufende Text ist ein- oder zweispaltig formatiert und verfügt meist über eine Kopfzeile, in der die Seitenzahl und der Titel der Zeitschrift vermerkt sind.

²⁰² Sichelwagen: Vgl. Kapitel 3.6.

²⁰³ Die Sichel, 1. Jahrgang, 5. Heft, November 1919, S. 95.

Inhaltlich dominiert die „neue“ Grafik und Dichtung die „Sichel“ Ausgaben. Es finden sich vor allem druckgrafische Arbeiten und im Speziellen meist Holzschnitte, die von wechselnden zeitgenössischen Künstlern angefertigt wurden. Sowohl auf die Grafik als auch auf den literarischen Teil der „Sichel“ wird ausführlich in den folgenden beiden Kapiteln eingegangen.

3.3.4 Die Grafik

Die künstlerischen Belange der „Sichel“ oblagen der Kompetenz Josef Achmanns, so traf er die Entscheidung welche Künstler ihre Arbeiten in der „Sichel“ publizieren durften und welche Themen in den grafischen Werken angesprochen werden sollten²⁰⁴. Somit ist die Grafik der „Sichel“ wesentlich von seinem Geschmack und seinen Vorlieben geprägt.

In den folgenden Kapiteln soll beschrieben werden welche Techniken verwendet, welche Themen vorrangig behandelt und wie die Arbeiten präsentiert wurden. Darüber hinaus wird betrachtet wie Text und Grafik zueinander stehen und zuletzt das Augenmerk auf die grafischen Beiträge Achmanns gerichtet.

3.3.4.1 Thematische Schwerpunkte

Vor allem druckgrafische Arbeiten waren für die Illustration von Zeitschriften prädestiniert. Vorteile bestanden in der einfachen und guten Reproduktion der Grafiken. Aber auch ein kostengünstiges Arbeiten war hauptsächlich bei Holzschnitten möglich. Daher finden sich auch in der „Sichel“ überwiegend Holzschnitte und Lithografien.

Die Abzüge erfolgten sowohl im zweiten Jahrgang als auch im Interimsbuch direkt vom Holzstock. Auf diesen Umstand wiesen die Herausgeber zu Beginn oder am Ende der jeweiligen Ausgabe hin aber auch unterhalb der Grafik konnte die Information „vom Stock gedruckt“ zu lesen sein. Die Vorzugsausgaben der „Sichel“ enthielten, wie bereits der Name verrät, die ersten Abzüge der Grafik. Die Abzüge der Druckgrafik waren stets in schwarzer Farbe.

Thematisch überwiegen in der „Sichel“ Portraits, Landschaften und religiöse Motive, hier vor allem die Marien- Thematik. Die Präferenz für diese Themen spiegelt sich auch in dem

²⁰⁴ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, Impressum.

Oeuvre Achmanns wieder. Das politische Geschehen blieb in der „Sichel“, im Gegensatz zu vielen anderen expressionistischen Zeitschriften, wie beispielsweise der „Aktion“, weitgehend außen vor. Ferner wurde auch den sozialrevolutionären Sachverhalten und der sonst bei den Expressionisten so favorisierten Großstadtthematik wenig Beachtung geschenkt. Diese Tatsache dürfte wiederum den thematischen Vorlieben Achmanns geschuldet sein.

Für das Format und die Platzierung der grafischen Arbeiten in der „Sichel“ gab es kein einheitliches Schema, je nach Bedarf und Möglichkeit variiert das Format zwischen einer ganzseitigen, halbseitigen oder noch kleiner dimensionierten Präsentation. Bei Grafiken, die nicht die komplette Seite für sich beanspruchten, wurden diese in den Textfluss eingegliedert. Somit übernehmen die kleinformatischen Blätter die Funktion von Vignetten etwa von Oskar Birckenbach im ersten „Sichel“ Heft oder Josef Achmanns Holzschnitt im Interimsbuch²⁰⁵. Diese sind meist in der rechten unteren Ecke einer Seite zu finden und dienen der Vervollständigung des Satzspiegels. Mit ihren dekorativen Elementen besitzen sie Schmuckcharakter.

Ein interessanter Aspekt ist zudem die Anzahl der publizierten grafischen Arbeiten pro Ausgabe. Im ersten Jahrgang der „Sichel“ werden durchschnittlich acht Grafiken pro Ausgabe gezeigt. Erste Reduzierungen dieser setzten bereits ab dem zweiten Jahrgang ein. Die Januarausgabe von 1920 enthält nur noch eine Grafik und in der zusammengefassten Februar/ März Ausgabe finden sich immerhin wieder vier Holzschnitte. Die variierende Anzahl der grafischen Arbeiten bleibt nicht bestehen, sondern es wird zur Tradition, dass ab der April Ausgabe nur noch eine grafische Beigabe, die zudem in das Heft eingelegt wird, die „Sichel“ Ausgabe bereichert. Somit wurden im Zuge der bereits angesprochenen Veränderungen in der „Sichel“, die bisher vor allem den Umfang, Preis und Bezugsmöglichkeiten betrafen, auch die grafischen Arbeiten nicht verschont. Um die Änderungen nicht zu sehr in den Vordergrund zu stellen und den Käufer aufgrund der vorgenommenen Modifikationen nicht zu verärgern und einer etwaigen Kündigung des „Sichel- Abos“ entgegenzuwirken, wird von den beiden Herausgebern versichert, dass diese eine grafische Arbeit nun bei allen Ausgaben auf gutem Papier, sprich auf Büttchen, gedruckt und zusätzlich von dem jeweiligen Künstler handsigniert ist²⁰⁶. Denn in den 16- bis 20- seitigen Heften erhielt die Grafik nur eine typografische Bezeichnung mit Angabe

²⁰⁵ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 16; Interimsbuch 1921, S. 4.

²⁰⁶ Die Sichel, 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar- März 1920, S. 34.

des Künstlernamens, des Grafiktitels, meist der Technik und die Kennzeichnung „original“ oder „vom Stock gedruckt“. Unter den „Sichel“ Abonnenten sollten aufgrund der guten Papierqualität nun auch Kunstsammler angesprochen werden, für die nun der Erwerb einer Originalgrafik erschwinglich gemacht wurde. Das Interimsbuch beinhaltet fünf Holzschnitte, die vom Stock gedruckt wurden.

Aufgrund der Vielzahl der beteiligten Künstler und dem damit verbundenen Stilpluralismus, kann für die „Sichel“ kein einheitlicher Stil der grafischen Arbeiten benannt werden. Diese Tatsache lässt sich auch für die Grafik anderer Periodika dieser Zeit feststellen. Meist wird die „Sichel“-Grafik unter dem Sammelbegriff „(Spät)expressionismus“ beschrieben. Damit ist aber kein bestimmter Stil gemeint, sondern es bezeichnet das Nebeneinander von unterschiedlichen Stilrichtungen und Entwicklungen. Josef Achmann ließ den mitwirkenden Künstlern bezüglich ihrer Darstellungsweise freie Hand und gab für den künstlerischen Teil in der „Sichel“ außer der Abkehr von der traditionellen Kunst, keine bestimmten stilistischen Forderungen vor.

3.3.4.2 Verhältnis Grafik und Text

Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, in welchem Verhältnis Text und Grafik stehen und ob die Grafik als Illustration der literarischen Beiträge in der „Sichel“ fungiert. Es ist ein Topos der Forschung, dass in expressionistischen Zeitschriften Text und Bild eine Einheit bilden²⁰⁷. Aber nur gelegentlich lässt sich diese Tendenz, des Zueinanders von Text und Bild, in der Gestaltung der Zeitschriften ausmachen. In Anlehnung an die Parität der Herausgeber lässt sich davon ausgehen, dass auch ihre beiden Tätigkeitsbereiche-Kunst und Literatur- in der „Sichel“ gleichwertig nebeneinander stehen.

Nach Untersuchung der einzelnen „Sichel“- Ausgaben bezüglich dieser Fragestellung kann konstatiert werden, dass die grafischen Arbeiten die Textbeiträge der „Sichel“ nicht veranschaulichen oder gar ergänzen. Dies stellt nur die Ausnahme von der Regel dar. Nur ein Beispiel in den gesamten drei Jahrgängen wurde gefunden, in dem Grafik und Text in Bezug zueinander stehen bzw. die grafische Arbeit den Text bildlich umsetzt: der Holzschnitt „Mutter“ von Georg Schrimpf aus der Dezemberausgabe von 1919

²⁰⁷ Vgl. Lang Lothar: Expressionistische Buchillustration, S. 73f.

veranschaulicht die Erzählung mit dem gleichnamigen Titel von Oskar Maria Graf²⁰⁸. Die Beziehung zwischen Text und Grafik wird hier ferner dadurch akzentuiert, dass der ganzseitige Holzschnitt auf der dem Text gegenüberliegenden Seite abgedruckt wurde. Somit wird der Bezug gleichzeitig visualisiert.

Erwähnt werden soll an dieser Stelle auch der Romanauszug Theodor Däublers „Mit silberner Sichel“ und der Holzschnitt „Für Däublers` mit silberner Sichel“ von Conrad Felixmüller (Abb. 2), da aufgrund der Namensgleichheit der Eindruck entsteht, als ob die Grafik als direkte Illustration der Prosa verstanden werden kann²⁰⁹. Doch tatsächlich ist es so, dass zwischen dem Text und der Grafik außer der titelgebenden Korrespondenz keine direkte Bezugnahme besteht. Dies liegt daran, dass sich der Holzschnitt nicht auf den in der „Sichel“ publizierten Romanauszug bezieht, sondern auf das erste Romankapitel „Das Segel“ mit den Textstellen der Seiten 16 und 17, in dem die Mondfahrt thematisiert wird²¹⁰.

Die Unabhängigkeit von Text und Grafik lässt sich mit der erstrebten Gleichstellung von Josef Achmann und Georg Britting begründen und damit korrespondierend die Gleichwertigkeit von Text und Grafik. Wäre eine Illustration der Textbeiträge gegeben, würde die Grafik bezüglich des Textes eine untergeordnete Rolle einnehmen und damit die angestrebte Parität verlorengehen. Die Eigenständigkeit der Grafik von dem literarischen Teil in der „Sichel“ wird insbesondere ab der April Ausgabe des zweiten Jahrganges deutlich, da ab dato die Grafik als lose Beigabe in das Heft beigelegt wird. Somit wird die autarke Stellung der Grafik zur Literatur akzentuiert. Die Gleichwertigkeit von Kunst und Literatur spiegelt sich auch in der Gleichstellung der Herausgeber wieder. Somit sollte die Symbiose, die Kunst und Literatur in den expressionistischen Zeitschriften eingehen, nicht so sehr unter dem engen Aspekt der „Illustration“ gesehen werden, sondern in einer weiter gefassten Deutung dieses Wortes, die Grafiken als anschauliche Beigaben, ohne konkrete Bezugnahme zum Text²¹¹.

Dennoch wollten Josef Achmann und Georg Britting Grafik und Literatur auf eine gewisse Weise aufeinander abstimmen, auch ohne den grafischen Arbeiten eine illustrative

²⁰⁸ Die Sichel, 1. Jahrgang, 6. Heft, Dezember 1919, S. 106 und S.107f.

²⁰⁹ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 14 und 2. Heft, August 1919, S. 28ff.

²¹⁰ Theodor Däubler: Mit silberner Sichel, S. 16 und 17.

²¹¹ Vgl. Lang Lothar: Expressionismus und Buchkunst in Deutschland, S. 71.

Aufgabe zukommen zu lassen und so den angesprochenen Leitgedanken- der Unität von Kunst und Literatur in der „Sichel“ pointieren. Aus diesem Grund wiesen die Herausgeber einzelne „Sichel“ Ausgaben als Sonderhefte aus, in denen bestimmte Inhalte vorgegeben werden und diese auf grafische und literarische Weise umgesetzt werden sollten. Somit sollten Kunst und Literatur nicht nur zufällig aneinandergereiht werden, sondern zumindest in diesen Ausgaben eine thematische Übereinstimmung aufweisen und somit inhaltlich korrespondieren. Dennoch wird nicht bei allen Sondernummern diese Stringenz, die Themen sowohl grafisch als auch literarisch zu behandeln, durchgehalten. Bei vorgegebenen Inhalten wie Ex libris oder Bildnisse ist dies auch verständlich²¹². Auf diese Sonderhefte der „Sichel“ wird in einem späteren Kapitel dieser Arbeit noch ausführlich eingegangen²¹³.

3.3.4.3 Die Grafik Achmanns

Josef Achmann ist mit 24 von insgesamt 68 grafischen Beiträgen, die in den drei „Sichel“-Jahrgängen publiziert wurden, vertreten. Auch Achmann präferierte dafür die Technik des Holzschnittes während Lithografie und Zeichnung die Ausnahme bilden. Thematisch spiegelt sich in den „Sichel“-Arbeiten Achmanns aktuelle Lebenssituation wieder. Die Freundschaft zu Britting, seine Heimatstadt Regensburg, die Donau aber auch religiöse Sujets und hier hauptsächlich die Marien Thematik dominieren inhaltlich die publizierten Arbeiten Achmanns.

Das Sonderheft „Josef Achmann“ der Februar- März- Ausgabe des zweiten „Sichel“ Jahrgangs würdigt den Künstler und seine Arbeiten. Es stammen in diesem Exemplar nicht nur alle grafischen Arbeiten von Achmann, auch ein literarischer Beitrag Brittings mit dem Titel „Josef Achmann“ gibt einen Einblick in den künstlerischen Werdegang seines Freundes.

Zu der Anzahl bzw. der Häufigkeit der Arbeiten Achmanns in der „Sichel“ lässt sich folgendes konstatieren. Das Augustheft des ersten Jahrganges mit fünf Werken des Herausgebers und die Februar- März- Ausgabe des zweiten Jahrganges mit insgesamt vier Holzschnitten heben sich aufgrund ihrer überaus dominanten künstlerischen Präsenz Achmanns von den übrigen „Sichel“ Ausgaben ab. Dies stellt die Ausnahme dar, da normalerweise eine „Sichel“ Ausgabe höchstens drei Arbeiten Achmanns inkludiert.

²¹² Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft und 3. Heft, August und September 1919.

²¹³ Vgl. Kapitel 3.5.5 Die Sonderhefte

Auffällig ist die Vakanz Achmanns in den Ausgaben am Ende des zweiten Jahrganges, so enthält ab August 1920 keine einzige „Sichel“ Ausgabe mehr eine Grafik des Herausgebers. Gründe hierfür könnten die Hochzeit mit Magda Lena, der dadurch verbundene Umzug nach München und die daraus resultierenden Interessensverschiebungen sein. Aber auch die Tatsache, dass ab April 1920 nur noch ein Holzschnitt eines Künstlers pro „Sichel“ Ausgabe erschienen ist und deswegen wohl Achmann auch aufgrund seiner zuvor häufigen Präsenz dem Gastkünstler den Vortritt lassen wollte, könnte den Rückzug der grafischen Beiträge Achmanns ab August 1920 plausibel erklären. In dem Interimsbuch von 1921 ist Achmann wieder mit zwei grafischen Beiträgen vertreten.

Im Folgenden sollen ausgewählte Werke Achmanns aus der „Sichel“ vorgestellt werden. Einige dieser Arbeiten werden noch ausführlich in dem Grafikteil der Dissertation besprochen und sollen daher hier nur kurz Erwähnung finden. Aufgrund der einfacheren Handhabung werden die einzelnen Blätter in die zuvor bereits genannten Themengebiete aufgeteilt.

Britting und ihre Freundschaft

Die Freundschaft zu Britting bzw. Britting selbst wird in insgesamt vier Werken thematisiert: „Freunde im Atelier“, „Ex libris Britting“, „Bildnis Britting“ und in dem Doppelportrait „Achmann- Britting“.

Die Lithografie „Freunde im Atelier“ von 1919 ist gleich im ersten „Sichel“ Heft publiziert und zeugt von der besonderen Freundschaft und Vertrautheit zwischen Josef Achmann und Georg Britting²¹⁴. Diese war die Grundvoraussetzung für die Entstehung der „Sichel“. Ohne die Symbiose von Kunst und Literatur wäre dieses gemeinsame Projekt nicht realisierbar gewesen. Die weiteren Arbeiten zu diesem Thema sind in der August-, September- und Novemberausgabe des ersten Jahrgangs veröffentlicht.

An dieser Stelle soll der Hinweis erfolgen, dass die Freundschaftsbilder im gesamten Oeuvre Achmanns eine Sonderstellung einnehmen und diese deswegen ausführlich in dem Kapitel „Josef Achmann und Georg Britting- die Freundschaftsbilder“ des Grafikteils der Dissertation besprochen werden. Daher wird in diesem Abschnitt nur auf Werke eingegangen, die nicht Bestandteil des späteren Grafikkapitels sind.

²¹⁴ WVZ 219: Freunde III, 1919, S. 49 und 238. Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 10.

„Ex libris Britting“

Der Holzschnitt „Ex libris Britting“ ziert die Titelseite der Augustausgabe des ersten Jahrgangs²¹⁵. Achmann vereint in diesem Blatt mehrere Aspekte zur Person Britting. Das aufsteigende Pferd ruft Erinnerungen an Pegasus, dem Sinnbild der Dichtkunst und der dichterischen Fantasie, wach und knüpft damit an Brittings Beruf als Literat an. Während rechts neben dem Pferd Regensburg mit seinen charakteristischen Domtürmen zu sehen ist, befinden sich auf der linken Seite weitere Häuser, die wohl noch Teil des Stadtbildes sind. In den Kopf des Pferdes sind die Worte „Ex libris“ in Großbuchstaben eingeschrieben. Unterhalb liest sich in selber Manier der Name Britting. Achmann veranschaulicht dem Leser in diesem Holzschnitt die wichtigsten „Stichpunkte“ seines Freundes, wie seine Heimatstadt Regensburg- auch der Geburtsort ihrer Zeitschrift und das Pferd als Verweis auf seine Tätigkeit als Literat.

Regensburg

Achmanns und Brittings gemeinsame Heimatstadt Regensburg spielte auch in seinen publizierten grafischen Beiträgen eine tragende Rolle. Insgesamt widmete Achmann fünf Arbeiten diesem Themenbereich. „Donau I“ und „Donau II“ publizierte er in der Oktoberausgabe des ersten Jahrganges, die als Sonderheft Landschaft ausgewiesen wurde²¹⁶. Der Holzschnitt „Regensburg“ aus der Novemberausgabe von 1919 zeigt mit dem Dom und den vielen Brücken ein charakteristisches Stadtbild seiner Geburtsstadt²¹⁷. Die Außenansicht seines Elternhauses, das gleichzeitig Atelier, Redaktion und Wohnstätte war, hält Achmann in „Königshof I“ fest²¹⁸.

„Die kleine Stadt“

Die „Kleine Stadt“ von 1920 zeigt ähnlich eines Postkartenmotives den Blick auf die Wahrzeichen Regensburgs: den Dom und die Donau. Zu sehen ist als zentrales und titelgebendes Motiv die Stadt Regensburg²¹⁹. Der Dom mit seinen Geschlechtertürmen und die ihn umgebenden Häuser schieben sich ähnlich einer Landzunge von oben mittig ins

²¹⁵ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, Titelseite.

²¹⁶ WVZ 88: Donau I, 1919, S. 24 und 172 sowie Die Sichel, 1. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1919, S. 63. WVZ 91: Donau II, 1919, S. 24 und 174 sowie Die Sichel, 1. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1919, S. 65.

²¹⁷ WVZ 97: Regensburg, 1919, S. 25 und 177 sowie Die Sichel, 1. Jahrgang, 5. Heft, November 1919, S. 93.

²¹⁸ WVZ 109: Königshof I, 1920, S. 28 und 183 sowie Die Sichel, 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar- März 1920, S. 25.

²¹⁹ WVZ 138: Die kleine Stadt, 1920, S. 34 und 197 sowie Die Sichel, 2. Jg, Juli 1920, S. 51.

Bild. Vegetation und Donau umrahmen diese „Fläche“. Die Donau fließt, wie ein breiter Strom, zur Rechten des Doms. Die Assoziation „Donau“ bzw. „Fluss“ wird aufgrund der Linienführung, die das Wechselspiel von dünnen schwarzen und weißen Linien zeigt und das zusätzlich den Eindruck von Fließgeschwindigkeit erweckt, gerechtfertigt. Auch die breite Fläche, die Achmann als Darstellungsform wählte, lässt sich gut mit dieser Assoziation in Einklang bringen. Die Vegetation, die an zwei Bildecken vermutlich als „Bildfüller“ eingesetzt wurde, ist nur schematisch angedeutet, dennoch wird erkennbar, dass es sich rechts oben um Nadelbäume und auf derselben Seite unten um Laubbäume handelt. Im linken Hintergrund schließt eine hügelige Landschaft, wohl der Bayerische Wald, die Bildfläche ab. Achmann kehrt in dieser Zeit wieder zu einer gemäßigeren Formensprache zurück. Die Bildelemente sind identifizierbar, auch wenn sie noch stark simplifiziert und schematisiert sind.

„Ex libris Die Sichel“

Ihrer Regensburger Zeitschrift widmete Achmann in der Augustausgabe des ersten Jahrganges, die als Sondernummer Ex libris deklariert war, das „Ex libris Die Sichel“²²⁰. Dieses platzierte er zwischen die beiden Programmtexte von Theodor Däublers „Mit silberner Sichel“ und Otmar Bests Abhandlung „Zum Thema Expressionismus“. Zu sehen ist ein in geometrische Formen aufgeteilter Bildraum, der wohl ihre „Sichel“-Redaktion am Königshof zeigt. Dabei hält Achmann nicht nur die Örtlichkeit fest, sondern bringt auch sich und Georg Britting als die Initiatoren des Projektes ins Bild. Bei der Person rechts, die als Ganzfigur dargestellt ist und eine Brille trägt, könnte es sich um Georg Britting handeln. Auf der gegenüberliegenden Seite in Rückenansicht und nur leicht angedeutet gezeigt, ist wohl Achmann selbst zu sehen. Zusätzlich sind die Namen der beiden Herausgeber am rechten unteren Bildrand und links oben zu lesen. Parallel dazu ist auch die Zeitschrift selbst in mehreren Formen in dem Ex libris präsent. Zum einen fügt Achmann den Namen mehrmals in die Bildfläche ein, zum anderen verweist er auch symbolisch in Form einer Mondsichel auf die Zeitschrift.

²²⁰ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 30.

Mutter

Für das Sonderheft „Die Mutter“, als welches die Dezemberausgabe des ersten Jahrganges ausgewiesen wurde, lieferte auch Achmann einen künstlerischen Beitrag. Sein Holzschnitt „Mutter“ visualisiert anschaulich die besondere und innige Beziehung zwischen Mutter und Kind²²¹. Geborgen und sicher in den Armen der Mutter saugt das Kleine an ihrer Brust. Mit geneigtem Kopf betrachtet dabei die Mutter liebevoll ihr Kind. Achmann verzichtet auf jegliche Umraumgestaltung und steigert dadurch das Bildthema.

Religiöse Motive

Die religiöse Thematik gehört in Achmanns grafischem Oeuvre zu einem seiner favorisierten Themen und somit verwundert es nicht, dass auch die von ihm publizierten Arbeiten in der „Sichel“ teilweise dieses Sujet aufgreifen. Die Februar/ März Ausgabe des zweiten Jahrganges ist Josef Achmann gewidmet und als Sondernummer erschienen. Darin veröffentlichte der Künstler insgesamt vier Werke, wobei drei davon religiöse Motive zum Inhalt haben. Der Holzschnitt „Maria“ wird dabei ausführlich im Grafikteil der Arbeit besprochen²²².

„Maria in der Sichel“

Der ganzseitige Holzschnitt zeigt Maria, die zentral in der Bildmitte auf der Mondsichel thront²²³. Mit geneigtem Kopf betrachtet sie liebevoll das Jesuskind, das an ihrer Brust trinkt. Die Strahlen der Sonne umspielen ihren Kopf als Gloriole. Die Laub- und Nadelbäume im Vordergrund nehmen den Bogen der Mondsichel auf und wiederholen ihn. Links im Hintergrund wird der Blick auf eine nächtliche Stadt frei. Es kann vermutet werden, dass es sich dabei um Regensburg handelt. Die angedeuteten Domtürme und die intensive Verbindung Achmanns zu seiner Heimatstadt stützen die These. Dahinter erhebt sich eine Hügelkette, über der dichte Wolken aufsteigen. Der Künstler bringt mithilfe der Kontraste schwarz und weiß Bewegung ins Bild. Er lässt die Gottesmutter über allem thronen und verbindet Himmel und Erde miteinander.

²²¹ WVZ 119: Mutter, 1920, S. 30 und 188 sowie Die Sichel, 1. Jahrgang, 6. Heft, Dezember 1919, S. 109.

²²² WVZ 141: Maria unterm Kreuz, 1920, S. 34 und 199 sowie Die Sichel, 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar- März 1920, S. 27.

²²³ WVZ 145: Maria in der Sichel, um 1920, S. 35 und 201 sowie Die Sichel, 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar- März 1920, S. 31.

3.3.5 Der literarische Teil

In den folgenden Kapiteln werden die literarischen Beiträge, für deren Auswahl sich Georg Britting verantwortlich zeichnete, auf Basis einer durchgeführten Literaturrecherche betrachtet²²⁴. Im Fokus stehen dabei die vorliegenden literarischen Gattungen, die Themenauswahl, das expressionistische Sprachverständnis und der Anteil Brittings.

3.3.5.1 Gattung und Themen

In der „Sichel“ finden vor allem Erstveröffentlichungen von Lyrik und Prosa ihren Platz, während Dramen nicht enthalten sind. Die drei „Sichel“ Jahrgänge beinhalten insgesamt 138 Gedichte und rund 43 Prosatexte und Essays. Diese widmen sich hauptsächlich den Themen Gefühl, Landschaft, Religion, Liebe und Sexualität.

Melancholie und Einsamkeit

Gefühle von Einsamkeit oder melancholische Stimmungen kommen beispielsweise in „Melancholie“ von Harbeck oder „Einsamsein“ von Mary Sachs zum Ausdruck²²⁵.

Stadt

In der „Sichel“ werden einige Gedichte publiziert, die das Motiv „Stadt“ beschreiben. Im Gegensatz zu der favorisierten „Großstadt“, dem maßgeblichen Themenkomplex der Moderne steht im Falle der Regensburger Zeitschrift vor allem die Kleinstadt, wohl dem Entstehungsort der Zeitschrift bzw. dem Geburtsort der Herausgeber geschuldet, im Vordergrund. Unter diesem Titel „Kleinstadt“ fasst Willy Reindl seine zwei Gedichte „Das Pflaster“ und „Die Häuser“ zusammen²²⁶. Das Pflaster nimmt ein gewisses Eigenleben an und beginnt in böser Absicht an allen Schaden zu nehmen, die sich auf ihm bewegen- sei es an Menschen oder auch an Tieren. In diesen Kontext passt auch das Gedicht „Bahnhof“ von Broecke²²⁷. Diese Schnelligkeit und Schnelllebigkeit, die hier zum Ausdruck kommt, wirkt sich negativ auf das lyrische Ich aus. In dem Menschengewirr und Lärmpegel scheint es seine Wahrnehmungsobjektivität zu verlieren. Mithilfe des hier angewendeten Reihungsstils, bei dem verschiedene Elemente aufeinanderfolgen und somit

²²⁴ Giese Peter Christian: Lyrik des Expressionismus; Haefs Wilhelm: Die Sichel; Rubenbauer Petra: Die Sichel.

²²⁵ Die Sichel, 1. Jahrgang, 5. Heft, November 1919, S. 90 und 2. Jahrgang, 2./3. Heft, Februar/ März 1920, S. 33.

²²⁶ Die Sichel, 2. Jahrgang, April 1920, S. 39.

²²⁷ Die Sichel, 1. Jahrgang, 5. Heft, November 1919, S. 90.

unterschiedliche Sinneseindrücke sequenzartig wiedergegeben werden, gewinnt dieses Gedicht an Ausdruck.

Landschaft und Natur

Einen weiteren wichtigen Themenkomplex in der „Sichel“ bilden Landschaft und Natur. Diese Tatsache dürfte wohl auch der Begeisterung der beiden Herausgeber für dieses Themengebiet geschuldet sein. So deklarierten sie die Oktoberausgabe des ersten Jahrganges als Sonderheft „Landschaft“, das demzufolge eine Vielzahl an literarischen Beiträgen, die sich dieser Themenstellung widmen, enthält. Aber auch in einigen anderen Ausgaben sind verstreut einzelne Beiträge zu dieser Thematik zu finden. Es könnte angenommen werden, dass die Natur im Gegensatz zu dem Themenkomplex Stadt, die aus Sicht expressionistischer Literaten als die Konzentration negativer Zentren zu verstehen ist, als Rückzugsort oder „heile“ Gegenwirklichkeit diente²²⁸. Tatsächlich wird diese Möglichkeit in einigen Gedichten reflektiert. Beispiele hierfür sind das „Fränkische Nachtlied“ von Friedrich Schnack oder ein „Heiterer Sommertag“ von Broecke²²⁹. Dennoch steht aber diese erzeugte „Idylle“ nicht in allen Gedichten, die sich dem Landschaftsthema widmen, im Vordergrund. In einigen Gedichten zeigt sich die Natur auch von einer ganz anderen Seite. Ein Beispiel ist Georg Brittings „Karge Welt“. Wie bereits der Titel impliziert, ist die Landschaft hier trostlos, leer, dürrig und bietet auch ihren Lebewesen kaum genügend Nahrung. Der drohende Tod, Hoffnungslosigkeit, Verfall und Untergang schwingen als unausgesprochene Motive mit. Nach den Ausführungen Gieses ist in der expressionistischen Lyrik die jahreszeitliche Symbolik, die dementsprechend mit den Tageszeiten Morgen, Mittag, Abend und Nacht korrespondiert, relativ häufig anzutreffen²³⁰. Dabei überwiegen vor allem die Motive des Herbstes und der Übergang von Abend zu Nacht. Das Gedicht „Durch den Herbst“ von Paula Ludwig nimmt sowohl das Herbst- als auch entsprechend dazu das Abend Motiv auf²³¹. Die assoziierte Stimmung ist von Untergang, Verfall und Trostlosigkeit belastet.

Die „Sichel“ Beiträge, die sich mit dem Themengebiet „Landschaft“ und „Natur“ befassen, sind von ihrer Betrachtungsweise her sehr vielfältig und behandeln unterschiedliche Motive dieses Genres.

²²⁸ Vgl. Giese Peter Christian: Lyrik des Expressionismus, S. 109f.

²²⁹ Die Sichel, 1. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1919, S. 74 und 5. Heft, November 1919, S. 88f.

²³⁰ Vgl. Giese Peter Christian: Lyrik des Expressionismus, S. 113.

²³¹ Die Sichel, 2. Jahrgang, November 1920, S. 65.

Religion

Der religiöse Themenbereich nimmt ähnlich wie in der Grafik auch im literarischen Teil der „Sichel“ eine wichtige Position ein. Diese Thematik weist eine regional-landschaftliche Prägung auf, was mit hoher Wahrscheinlichkeit auch auf das religiöse Selbstverständnis der Herausgeber, beide waren Katholiken, zurückgeht. Charakteristisch für diesen Bereich sind Friedrich Schnacks „Fränkische Mariapassion“ und Georg Brittings „Katholische Stadt (für Regensburg)²³²“. Die religiöse Thematik wird dabei nicht mit Politik oder gesellschaftlichen Werten in Verbindung gebracht, die beispielsweise auf die Not der unmittelbaren Nachkriegszeit aufmerksam gemacht hätten²³³.

Liebe und Sexualität

Sexualität und erotische Motive sind in den literarischen Beiträgen der „Sichel“ häufig zu finden. In diesem Zusammenhang weist Haefs auf die Verbindung zwischen der expressionistischen Bewegung und der Jugendbewegung hin. Dabei spielen, neben persönlichen Kontakten, auch gemeinsam favorisierte Themenstellungen eine wichtige Rolle²³⁴. Die Hauptinitiatoren dieser Jugendbewegung und verantwortlich für die Proklamation ihrer Inhalte waren der deutsche Schriftsteller Hans Blüher (1888- 1955) und der deutsche Reformpädagoge Gustav Wyneken (1875- 1964). Auch Josef Achmann und Georg Britting werben in ihrer Zeitschrift für die Bücher Blühers²³⁵. Das neue Lebensgefühl und der Optimismus, der von der Jugendbewegung ausging, schienen vor allem in den Zeiten nach dem Ersten Weltkrieg eine ungeheure Anziehungskraft ausgestrahlt zu haben. Somit können auch in der „Sichel“, wie bereits Haefs festgestellt hat, Spuren der damaligen Jugendbewegung ausgemacht werden²³⁶. So werden beispielsweise die Kritik an der Gesellschaft, an der Justiz oder an dem religiös-dogmatischen Traditionalismus in Texten von Gustav Sack und Mynona angesprochen²³⁷. Ein weiteres Thema, das in der Jugendbewegung von zentraler Bedeutung war und das auch in der „Sichel“ häufig und auf unterschiedlichste Weise diskutiert wird, ist Sexualität. Das Motiv der Dirne als Entfremdung des Menschen, als Abbild bürgerlichen Versagens und Scheiterns kommt in Otto Zarkes: Lied einer Dirne, in dem es heißt „Laßt mich der

²³² Die Sichel, 1. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1919, S. 74 und 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 28.

²³³ Vgl.: Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 125.

²³⁴ Vgl.: Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 122.

²³⁵ Interimsbuch, 1921, S. 18.

²³⁶ Vgl.: Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 122.

²³⁷ Vgl.: Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 122; Bsp.: Gustav Sack: Von Gottes Gnaden, in: Die Sichel, 2. Jahrgang, Dezember 1920, S. 71.

Galgen alles Irdischen sein“, zum Ausdruck²³⁸. Eine andere Sicht auf die Welt der Prostituierten zeigt sich in Jakob Haringers Gedicht „Die Hure singt“²³⁹. Die Reputation der Dirne wird ins Positive verkehrt. Nicht Käuflichkeit oder Profitgier treten in den Vordergrund, sondern die Reflexion über ihr eigenes Schicksal. Die zu Beginn thematisierte Ausweglosigkeit ihrer Situation wendet sich zum Schluss in die Hoffnung am Ende ihres Lebens den Frieden bei Gott zu finden.

Das verbotene sexuelle Verlangen bereits vergebener Männer wird in Gustav Sacks „Im Regen“ thematisiert²⁴⁰. In den Beiträgen Anton Schnacks wird das Thema Liebe ausgiebig diskutiert. Bereits in der ersten „Sichel“ Ausgabe werden drei seiner Gedichte- „Ode der Liebe“, „Großes Gefühl“, „Sie und Ich“- publiziert²⁴¹. Seine Erzählungen „Ma“ und „Ricci Pattis“ beinhalten sexuelle Aufbruchsfantasien²⁴². Vor allem in „Ma“ werden die sexuellen Wünsche und Phantasien eines männlichen Sprechers umfassend thematisiert²⁴³. Die Angebetete namens „Ma“ wird zur Projektionsfläche sämtlicher erotischer Begehren. Die Gedichte und Prosatexte Anton Schnacks bekunden die Spaltung zwischen Intellektualität oder Rationalität und Sinnlichkeit²⁴⁴.

Krieg und Tod

Analog zur Grafik bleiben auch in dem literarischen Teil der „Sichel“ politische Themen weitgehend außen vor. Im Gegensatz zu anderen expressionistischen Zeitschriften, wie der „Revolution“, „Die Aktion“ oder „Der Weg“, werden die Novemberrevolution, die zu dieser Zeit stattfindenden politischen Umbrüche oder ähnliche Vorkommnisse in der „Sichel“ nicht zur Sprache gebracht. Auch die Kriegsthematik wird nur kurz angesprochen, beispielsweise in den drei Gedichten „Nacht des 21. Februar“, „Rauch“ und „Vor dem Sturm“ von Anton Schnack sowie in dem Gedicht „Die sieben Toten“ von Rudolf Hartig²⁴⁵. Schnacks Gedichte sind laut den Ausführungen Haefs sehr traditionsbestimmt. Als Begründung führt er zum einen die Bildlichkeit, die sich in diesen Gedichten offenbart und zum anderen aber auch die Integration des barocken Alexandriner- Verses „doch Tod

²³⁸ Die Sichel, 1. Jahrgang, 3. Heft, September 1919, S. 54.

²³⁹ Interimsbuch 1921, S. 15.

²⁴⁰ Die Sichel, 2. Jahrgang, August 1920, S. 53.

²⁴¹ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 3f.

²⁴² Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 19 f. und Die Sichel, 1. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1919, S. 60 f. und vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 122.

²⁴³ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 19.

²⁴⁴ Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 122.

²⁴⁵ Die Sichel, 1. Jahrgang, 3. Heft, September 1919, S. 44f und 5. Heft, November 1919, S. 82.

ist nun der Tag und Leben Dreck und Tand“ in dem Gedicht „Vor dem Sturm“ an²⁴⁶. Im Gegensatz dazu schildert Hartig schonungslos und unverblümt die Auswirkungen des Krieges- „stehen wir ratlos vor den abgefetzten Beinen, Hirn und Händen- Erde- Staub und Blut und Fleisch“. Die karikaturhafte Darstellung des Vaterlandpatriotismus kommt in den Kriegsaufzeichnungen von Alfred Seidl oder auch in Mynonas Grotteske „Der nachträgliche Heldentod“ zum Ausdruck²⁴⁷.

Ausnahmen innerhalb der „Sichel“ bleiben kunsttheoretische Abhandlungen und Betrachtungen zur Kultur. Einzig Achmanns Manifest „Schlaget die Sichel an/ denn die Ernte ist reif“ im Juliheft des ersten Jahrganges und Romain Rollands „Für die Unabhängigkeit des Geistes“ in der Oktoberausgabe sind hier zu nennen²⁴⁸.

Die literarischen Beiträge der „Sichel“ lassen sich nicht alle unter dem Begriff „Expressionismus“ zusammenfassen. Die „Sichel“ beinhaltet nach den Ausführungen Haefs neben stilkonservativen und traditionsabhängigen Texten auch epigonal-expressionistische Beiträge, die vor allem van den Broecke, Eisold, Gerlach und Zarek verfassten²⁴⁹. Damit herrscht auch in diesem Bereich der Regensburger Zeitschrift ein gewisser Stilpluralismus vor. Dieser ist dafür verantwortlich, dass in der „Sichel“ bereits das Ende des Expressionismus anklingt. Die beiden Herausgeber distanzieren sich selbst von dieser literarischen und künstlerischen Aufbruchsbewegung, was besonders in Achmanns Manifest „Schlaget die Sichel an, denn die Ernte ist reif“ zum Ausdruck kommt.

Die aufgegriffenen Themen der literarischen Texte weichen von den „typischen“ expressionistischen Vorlieben ab, beispielsweise spielt die Kriegsthematik in den Sichelbeiträgen keine große Rolle und auch den politischen Vorkommnissen wurde in der Regensburger Zeitschrift keine Beachtung geschenkt. Dagegen sind Landschaft und Natur zentrale Themen. Auch ist die geringe Anzahl an programmatischen Texten, Essays und Abhandlungen im Vergleich zu anderen expressionistischen Zeitschriften ungewöhnlich.

²⁴⁶ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 121.

²⁴⁷ Die Sichel, 1. Jahrgang, 5. Heft, November 1919, S. 92 und 2. Heft, August 1919, S. 26f.

²⁴⁸ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 13 und 4. Heft, Oktober 1919, S. 59.

²⁴⁹ Vgl. Haefs Wilhelm: Die Sichel, S. 130.

3.3.5.2 Expressionistisches Sprachverständnis in der „Sichel“

Zum expressionistischen Sprachverständnis in der „Sichel“ lässt sich folgendes konstatieren. Die publizierten Gedichte und Prosatexte weisen teilweise einen expressionistischen Sprachgebrauch auf. Zu den typischen Ausdrucksmitteln zählen etwa Personifikationen, Metaphern, Sprachzertrümmerung, Neologismen und Simultanstil²⁵⁰.

Zur Sprachzertrümmerung kommt es nur ganz selten. Ein Beispiel dafür sind die Gedichte „De eloquentia mundi“ von Ass Si, die in zwei verschiedenen „Sichel“ Ausgaben zu finden sind²⁵¹. Die Sprache wird hier, entgegen ihres ursprünglichen Zweckes, nämlich der Verständigung untereinander, als absurde und zur Kommunikation nicht mehr fähige dargestellt²⁵². Grammatik und Syntax werden aufgelöst und stattdessen neu geschaffene Wörter, die keinen Sinn ergeben, aneinandergereiht: „Schwertrer Äonen Agonien Gekinnbackt Tödes Vielzersprachte Antlitze Vergängung“²⁵³. Bei diesen sogenannten Neologismen handelt es sich um ein weiteres Phänomen expressionistischer Gestaltungsmittel.

Die literarischen Beiträge beinhalten teilweise eine Vielzahl an Metaphern, die überwiegend in den Kriegsgedichten zu finden sind²⁵⁴. Dadurch wirken die Erzählungen von Tod, Gewalt und Elend noch eindringlicher und veranschaulichen ihre grausigen Auswirkungen.

Auch Personifikationen gehören zu dem bevorzugten Repertoire expressionistischen Sprachverständnisses und sind in einzelnen „Sichel“ Beiträgen vertreten, beispielsweise in dem Gedicht „Elegie“ von Hans Harbeck- „die Linden wollen nicht mehr freundlich nicken“ oder „Windmühlen heben weinend ihre Arme“²⁵⁵.

Ein syntaktisches Phänomen, das besonders in expressionistischen Texten und Gedichten anzutreffen ist, ist die Parataxe. Der Prosatext „Operation“ von Franz Fabry wird von kurzen parataktischen Sätzen dominiert²⁵⁶. Damit werden exakt beobachtete Bilder aneinandergereiht und der Eindruck der durchgeführten Operation anschaulich vermittelt.

²⁵⁰ Vgl. Anz Thomas: Literatur des Expressionismus oder Giese Peter Christian: Lyrik des Expressionismus.

²⁵¹ Die Sichel, 1. Jahrgang, 6. Heft, Dezember 1919, S. 108 und 2. und 3. Heft, Feb./März 1920, S. 32.

²⁵² Rubenbauer Petra: Die Sichel, S. 24.

²⁵³ Die Sichel, 1. Jahrgang, 6. Heft, Dezember 1919, S. 108.

²⁵⁴ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 24.

²⁵⁵ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 25.

²⁵⁶ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 11.

3.3.5.3 Literarische Beiträge Brittings

Die Sichel Jahrgänge enthalten Gedichte, Erzählungen und kritische Beiträge von Georg Britting. Dabei spielen Brutalität, Sexualität (beispielsweise in der Erzählung „Marion“), Gewalt, Erniedrigung und Tod (beispielsweise in den Erzählungen „Der Selbstmörder“ oder „Das Kind“) eine dominierende Rolle. Die geringe Anzahl der publizierten Gedichte ist insofern verwunderlich, da Lyrik einen wichtigen Stellenwert in der Regensburger Zeitschrift einnimmt. Die geringe Präsenz lyrischer Beiträge Brittings lässt sich laut den Ausführungen Bodes aber damit erklären, dass zu dieser Zeit seine lyrische Seite noch nicht völlig ausgereift war und er bei der Kritik als „Meister in Skizze und Novelle“ galt²⁵⁷. Dies bestätigt auch die Dominanz seiner Prosatexte im Vergleich zu den Gedichten. Das häufig am Textende der Beiträge zu findende Sigle „Tting“ steht für Britting. Dieses Namenskürzel verwendete er seit 1912, als er begann Theaterkritiken zu verfassen²⁵⁸. Die publizierten Gedichte Brittings greifen zum einen religiöse zum anderen landschaftliche Themen auf. Ähnlich wie Josef Achmann im grafischen Teil verleiht auch Britting innerhalb seines Kernbereiches der Verbundenheit mit Regensburg Ausdruck. Sein Gedicht „Katholische Stadt“ hat er seiner Heimatstadt gewidmet²⁵⁹.

Im Folgenden werden ausgewählte Beiträge Brittings vorgestellt.

Expressionistisches Ideengut ist vor allem im Bereich der Prosa zu finden²⁶⁰. In der Sichel publizierte Georg Britting mehrere Erzählungen, entsprechend „jener Kleinform, die irgendwie zwischen Novelle, Kurzgeschichte und Skizze steht“²⁶¹. Beispiele hierfür sind „Marion“ und „Katta Moll“²⁶². Beide nehmen das zeitgemäße Vaterhaß Motiv auf und variieren dieses²⁶³. Der Mensch, von Macht und Trieben besessen, übt seine Triumphe aus. Die Groteske, die in expressionistischen Erzählungen häufig neben Pathos und Ironisierung vorkommt, ist in dem Prosastück „Tod des Don Quichotte“ anzutreffen²⁶⁴. Don Quichotte, ein älterer Mann, stirbt beim Kampf mit einem Köter, den er für einen „feurigen Drachen“ hält. Georg Britting beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung des Don Quichotte. Darin liegt auch das groteske Element dieser Erzählung. Die Beschreibung

²⁵⁷ Vgl. Bode Dietrich: Georg Britting. Geschichte seines Werkes, S. 2.

²⁵⁸ Vgl. Schuldt- Britting Ingeborg: Georg Britting als Theaterkritiker, S. 20.

²⁵⁹ Die Sichel, 1. Jahrgang, 2. Heft, August 1919, S. 28.

²⁶⁰ Vgl. Rubenbauer Petra: Die Sichel, S. 51.

²⁶¹ Zit. nach Bode Dietrich: Georg Britting. Geschichte seines Werkes, S. 6.

²⁶² Die Sichel, 1. Jahrgang, 3. Heft, September 1919, S. 39f. und Mai 1920, S. 41.

²⁶³ Vgl. Bode Dietrich: Georg Britting. Geschichte seines Werkes, S. 4f.

²⁶⁴ Die Sichel, 1. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1919, S. 68f.

wirkt vor allem aufgrund der Diskrepanz zwischen seiner Häßlichkeit- „kahlgefressener Vogelkopf“ und seiner zugleich erwähnten Gepflegtheit- „Schnurbartspitzen waren sorgfältig gewichst“ grotesk. Ein weiterer grotesker Faktor, wie auch Rubenbauer festgestellt hat, besteht in dem Kontrast der örtlichen Gegebenheiten seiner Existenz-tatsächlich befindet sich Don Quichotte in seinem „Sterbestuhl“²⁶⁵. Seine Traumwelt führt ihn aber in ein imaginäres Land, in dem er eben das Abenteuer mit dem Kötter erlebt, welches Britting ausführlich schildert.

In dem Interimsbuch publizierte Georg Britting seine „Mückenschlacht“²⁶⁶. Diese metaphorische Erzählweise taucht laut den Ausführungen Bodes in dieser kurzen Skizze erstmalig auf und wird später charakteristisch für Brittings Erzählungen²⁶⁷.

3.3.6 Die Sonderhefte

Eine Raffinesse, die sich die beiden Herausgeber für ihre Zeitschrift überlegt haben, war die Ausweisung einzelner „Sichel“ Ausgaben als sogenannte Sonderhefte oder Sondernummern.

Diese Themenhefte gibt es bereits in anderen expressionistischen Zeitschriften, wie beispielsweise in der „Aktion“, jedoch waren sie dort meist einzelnen Schriftstellern oder Künstlern gewidmet. Zwar gibt es in der „Sichel“ auch ein Heft als Sondernummer „Josef Achmann“, wobei dies die Ausnahme blieb und somit davon ausgegangen werden kann, dass Josef Achmann und Georg Britting mit ihren Sonderheften ein anderes Ziel verfolgten.

Die Intention der Sonderhefte war, dass mithilfe dieser eine Einheit von Grafik und Text entstehen konnte bzw. sollte. Die dadurch evozierte Unität von Kunst und Literatur in der Regensburger Zeitschrift basierte zusätzlich auf der Parität von Josef Achmann und Georg Britting. In Anlehnung an die tradierte Gleichwertigkeit von Grafik und Literatur sollte in der „Sichel“ auch keiner der zwei Kernbereiche zu dominant erscheinen. Ausgewählte Ausgaben erhielten ein Motto und sämtliche künstlerische und literarische Beiträge mussten diese vorgegebenen Themen zum Inhalt haben, beispielsweise zeigt das Sonderheft „Landschaft“ grafische Arbeiten, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen

²⁶⁵ Vgl. Rubenbauer Petra: Die Sichel, S. 36.

²⁶⁶ Interimsbuch, 1921, S. 15.

²⁶⁷ Vgl. Bode Dietrich: Georg Britting. Geschichte seines Werkes, S. 10.

und Ausschnitte aus der Natur wiedergeben²⁶⁸. Bereits die Titel der Holzschnitte, wie „Im Garten“, „Donau I und II“, „Park“ oder „Landschaft“ weisen auf dieses Leitthema hin²⁶⁹. Analog dazu sind in dieser „Sichel“ Ausgabe literarische Beiträge mit den Überschriften „Gebirge“, „Wald“, „Landschaft“ und „Große Landschaft“ zu finden, die auch dem Thema „Natur“ entsprechen²⁷⁰. Dennoch konnte die gewünschte Einheitlichkeit von Text und Grafik in manchen Fällen nicht eingehalten werden. Diese Tatsache war hauptsächlich den von den Herausgebern vorgegebenen Inhalten geschuldet, beispielsweise war es bei den Themen „Bildnisse“, „Ex libris“ und „Frauendichtung“ nicht möglich, dieses Motto sowohl grafisch als auch literarisch umzusetzen. Insgesamt wurden in den drei „Sichel“ Jahrgängen sieben Sonderhefte herausgegeben. Bereits das zweite Heft des ersten Jahrgangs erschien als Sondernummer „Ex libris“. Auch die beiden anschließenden Nummern, die September- und Oktober- Ausgabe, waren Sonderhefte: „Bildnisse“ und „Landschaft“. Mit dem Sonderheft „Mutter“ schließt der erste „Sichel“ Jahrgang. Diese Sonderhefte setzen sich gleich zu Beginn des zweiten Jahrganges fort. Das Januar-Exemplar erschien als Sonderheft „Rudolf Pannwitz“ und die zusammengefasste Februar-März- Ausgabe widmet sich mit dem Titel „Josef Achmann“ einem der Herausgeber. Das Novemberheft schloss mit dem Thema „Frauendichtung“ die Ära der „Sichel“-Sonderhefte ab.

Den Hinweis, dass es sich bei der vorliegenden Ausgabe um ein Sonderheft handelt, findet der Leser auf dem Titelblatt. Dieser war entweder in der linken oberen Ecke oder im unteren Teil des Titelblattes positioniert.

3.3.7 Die Kritik in und an der Sichel

Neben einer positiven Resonanz wurden auch kritische Stimmen, die vornehmlich aus der „Provinz“ kamen, zur „Sichel“ laut. Die Regensburger konservative Lokalpresse ließ verlauten, dass die Zeitschrift und ihre Herausgeber in die Regensburger „Irrenanstalt“, das Bezirkskrankenhaus Karthaus Prüll, gehörten. Doch nutzten Josef Achmann und Georg Britting diese Anfeindung geschickt für eine Werbeaktion, in dem sie die Kritik des Regensburger Anzeigers auf eine rote Bauchbinde drucken ließen und in der nächsten „Sichel“- Ausgabe, der Sondernummer Exlibris vom August 1919, publizierten. Der Text

²⁶⁸ Die Sichel, 1. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1919.

²⁶⁹ „Im Garten“ Holzschnitt von Josef Eberz. Ebd. S. 61; „Donau I und II“ Holzschnitte von Josef Achmann. Ebd. S. 63 und 65; „Park“ Holzschnitt von Josef Eberz. Ebd. S. 73; „Landschaft“ Holzschnitt von Bruno Beyé. Ebd. S. 71.

²⁷⁰ Alle genannten Gedichte sind von Rudolf Pannwitz. Ebd. S. 64 und 66.

lautete: „Der Regensburger Anzeiger schreibt über die Sichel: [...] die Holzschnitte gehen weit über meine Fassungsgröße hinaus [...] ist das geist- reich oder geist- los? [...] das reicht in die Vorgärten von Karthaus (Irrenhaus bei Regensburg) [...] ich komme da nicht mehr mit [...] dieser blühende Blödsinn (Morgenblatt, Freitag 11. Juli)²⁷¹“. Diese Reaktion auf die Kritik des bürgerlich konservativen Milieus wirkt sehr professionell und die negative Presse scheint Josef Achmann und Georg Britting in ihrem Projekt bestärkt zu haben.

Gemäß anderen expressionistischen Zeitschriften sollte auch „Die Sichel“ einen kritischen Teil beinhalten. Unter der Rubrik „Sichelwagen“, die sich jeweils am Ende der Ausgabe anschließt, sollte Platz für Kritik und Zitate geboten werden. Doch findet sich diese Kolumne, wie zu erwarten wäre, nicht in allen Sichel Exemplaren, tatsächlich ist sie nur in drei Heften vorhanden- im 3. und 5. Heft des ersten Jahrganges sowie im 1. Heft des zweiten Jahrganges²⁷².

Der Begriff „Sichelwagen“ ruft Assoziationen an die antiken Streitwagen wach, die mit scharfen Sichel bzw. Klingen an den Achsen ausgestattet waren und vor allem bei den Persern Verwendung fanden. Diese Namensanlehnung wurde sicherlich nicht unbeabsichtigt gewählt und soll unterstreichen, dass die geäußerte Kritik in der „Sichel“ nicht minder kämpferisch sein konnte. Aber ob sich dies in der Realität auch so verhielt ist fraglich. Dagegen spricht schon die Tatsache, dass nur drei Ausgaben die Rubrik „Sichelwagen“ aufweisen. Somit können die kritischen Beiträge eher als Ausnahme von der Regel angesehen werden. Inhaltlich finden sich in diesen drei „Sichel“ Ausgaben unter der Rubrik „Sichelwagen“ neben politischen Stellungnahmen und einer Glosse, die sich wohl auf eine negative Bemerkung über die „Sichel“ bezieht, auch kulturkritische Beiträge²⁷³. Verfasser sind neben Britting selbst, auch der russische Revolutionstheoretiker Lunarschanski und Alfred Seidl.

Die verlautete Kritik in der „Sichel“ blieb nicht ohne Nachwirkung, wie folgendes Beispiel zeigt. Georg Britting verteidigte in dem Artikel „Der Angestellte Schardt unter dem Strich“, der im Sichelwagen der Januarausgabe des zweiten Jahrganges erschien, Oskar

²⁷¹ Zit. nach Amann Wilhelm: Die Sichel. Die Graphik der Regensburger expressionistischen Zeitschrift, S. 379. Siehe dazu auch: Rathsam Berta: Josef Achmann und Georg Britting, S. 23f.

²⁷² Vgl. Sichel, 1. Jg. 3. Heft, September 1919, S. 56; ebd. 1. Jg. 5 Heft, November 1919, S. 92f; ebd. 2. Jg. 1. Heft, Januar 1920, S. 19.

²⁷³ Nach den Ausführungen Schmitz geht dieser Glosse ein Artikel von Kober in der Berliner „Tante Voss“, der Vossischen Zeitung voraus, in dem er die Regensburger Zeitschrift nur als „Symptom des Zeitschriftenbetriebes“ sieht; Vgl. Schmitz Walter: Georg Britting. Frühe Werke, S. 598f.

Kokoschka und griff dabei den konservativen Kritiker des Fränkischen Kuriers Oskar Franz Schardt so massiv an, dass dies eine Beleidigungsklage nach sich zog²⁷⁴. Dieser „Kokoschka Prozess“ wurde wiederum von anderen Periodika, wie beispielsweise „Der Ararat“ oder „Der Sturmreiter“ aufgegriffen und sorgte für Aufsehen²⁷⁵. Mehrere Zeitschriften nahmen zu dieser Auseinandersetzung Stellung²⁷⁶. Trotz des Presserummels und der damit verbundenen Erwähnung der „Sichel“ in verschiedenen anderen Periodika, war dieser Disput für Britting letztendlich kostspielig: im Rahmen eines Vergleiches musste er eine Zahlung von 400 Mark leisten; einen kleinen Bericht dazu publizierte er in der „Sichel“²⁷⁷.

3.4 Das Ende

Nach dem Erscheinen des Interimbuches im Jahre 1921 haben Josef Achmann und Georg Britting die „Sichel“ eingestellt. Verschiedene Gründe haben hierfür Rechnung getragen. Josef Achmann selbst machte die inflationären Zustände dafür verantwortlich²⁷⁸. Zu diesen finanziellen Schwierigkeiten kamen noch wirtschaftliche Gründe, wie beispielsweise sinkende Abonnentenzahlen oder mangelnde Nachfrage hinzu und sie mussten letztendlich feststellen, dass das Sichel Projekt keine Existenz Chancen mehr hatte. Zudem stellt sich die Frage, ob neben den monetären auch persönliche Gründe eine Rolle gespielt haben. Die „Sichel“ kann als „Regensburg- Projekt“ bezeichnet werden, so befand sich nicht nur das kreative Zentrum der „Sichel“, die Redaktion im Elternhaus Achmanns, sondern es wurden auch alle Ausgaben in der Grafischen Kunstanstalt vor Ort gedruckt. Der Umzug nach München im Jahre 1920 veränderte die Situation. Neue Aufgaben und Herausforderungen, wie der Eintritt in die Münchener Neue Sezession, warteten in der Großstadt auf Josef Achmann und daher erweckt es den Anschein, als ob für die Herausgabe der Zeitschrift nicht mehr ausreichend Zeit zur Verfügung stand. Georg Britting selbst folgte ein Jahr später seinem Freund nach München. Deswegen und natürlich auch aufgrund der Hochzeit mit Magda Lena war die gemeinsame Wohn- und Arbeitsstätte mit Britting, wie sie in Regensburg der Fall war, nicht mehr realisierbar. Hinzu kam, dass in München im Gegensatz zu Regensburg die Konkurrenz durch weitere

²⁷⁴ Die Sichel, 2. Jg. 1. Heft, Januar 1920, S. 19; Vgl. Bode Dietrich: Georg Britting, S. 2 und Schmitz Walter: Georg Britting. Frühe Werke, S. 636ff.

²⁷⁵ Der Ararat, April 1920, S. 65; Der Sturmreiter, Heft 6, 1919/20, S. 36; Vgl. Bode Dietrich: Georg Britting, Anm. 4 S. 145.

²⁷⁶ Der Zweemann, 4. Heft, Februar 1920, S. 14.

²⁷⁷ Die Sichel, 2. Jg. 12. Heft, Dezember 1920, S. 71.

²⁷⁸ Achmann Josef: Über Georg Britting, in: Programmheft zur Uraufführung, ohne Seitenangabe.

expressionistische Zeitschriften groß war. Die regelrechte Zeitschriftenflut, die um 1918/19 einsetzte, fand in den 1920er Jahre, als auch die expressionistische Bewegung langsam erschöpft war, wieder ein Ende, so dass ein wahres „Zeitschriftensterben“ beobachtet werden konnte. Das Bewusstsein für das Ende des Expressionismus setzte auch bei Josef Achmann und Georg Britting ein, so schrieb Georg Britting über seinen Freund: „[...] Seine letzten Bilder sind von stärkster Geschlossenheit. Die Farbe ist ruhig, verhalten, glühend, schön und innig. [...] Er hat vier, fünf Bildnisse gemalt, die in kühner Sachlichkeit ihresgleichen suchen. Seine graphischen Blätter haben eine große Einfachheit erreicht. Mächtige, geschwungene Linien, breite strahlende Flächen von schwarz und weiß. [...]”²⁷⁹.

Nichtsdestotrotz wollten Josef Achmann und Georg Britting ihr gemeinsames Projekt nicht unverzüglich aufgeben. Dies zeigen zum einen das Erscheinen des Interimsbuches und zum anderen die Einführung der „Sichelabende“ an. Im Rahmen dieser Veranstaltung wurde Kunst der Verlageigentümer vorgestellt, beispielsweise las Magda Lena Achmann Dichtungen von Georg Britting. Der erste Abend fand, wie im „Interimsbuch“ angekündigt, am 10. Januar 1922 im Steinickesaal in München statt²⁸⁰. Doch war die Resonanz gering und somit blieb es bei diesem einen Sichelabend und das Interimsbuch war die letzte Ausgabe der Sichel.

Auch wenn die „Sichel“ nur wenige Jahre Bestand hatte, setzten sich Josef Achmann und Georg Britting mit der Herausgabe einer eigenen Zeitschrift ein Memorial ihrer Freundschaft. Indem sie darin gegenseitig künstlerische und literarische Beiträge publizierten, die jeweils den Freund oder ihre Freundschaft zum Thema haben, demonstrierten sie ihre besondere Künstler und Dichter Verbindung. So publizierte Achmann insgesamt vier grafische Werke, eine Lithografie und drei Holzschnitte, die ein Bildnis und ein Ex libris Britting zeigen oder auch ihre Freundschaft mit dem Titel „Freunde im Atelier“ oder „Portrait Achmann- Britting“ bildlich festhalten. Diese vier Arbeiten erschienen in den ersten drei Heften und in der Novemberausgabe des ersten Sicheljahrganges²⁸¹.

²⁷⁹ Britting Georg: Der Maler Josef Achmann, aus: Die Rote Erde, 2. F., 1. Band, 1922, S. 152f.

²⁸⁰ Interimsbuch 1921, S. 2.

²⁸¹ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 10; 2. Heft, August 1919, Titelseite; 3. Heft, September 1919, S. 49 und 5. Heft, November 1919, S. 85.

Seinerseits veröffentlichte Georg Britting in der Februar- März- Ausgabe des zweiten Jahrganges den Aufsatz „Josef Achmann“, in welchem er den künstlerischen Werdegang seines Freundes und dessen vielseitigen Arbeitsstil skizzierte²⁸².

²⁸² Die Sichel, 2. Jahrgang, 2./3. Heft, Feb./März 1920, S. 23f.

4 Die Druckgrafik Achmanns

Josef Achmanns künstlerisches Schaffen zeichnet sich durch Vielseitigkeit aus. Die Druckgrafik spielte von Anfang an eine wichtige Rolle. Achmann fertigte von Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit ab etwa 1905 bis Ende der 1920er Jahre druckgrafische Werke an. Sie steht ebenbürtig und selbstständig neben der Malerei. Keinesfalls will sie als Vorstufe oder Zwischenstation verstanden werden. Bis zu seinem Lebensende fertigte Achmann rund 600 grafische Blätter an. In Hinblick auf die Druckgrafik bevorzugte Achmann vor allem die Technik des Holzschnittes, der Radierung und der Lithographie. Das thematische Repertoire beinhaltet hauptsächlich Portraits, Stadtansichten, Landschaftsdarstellungen und religiöse Sujets. Sozial- und Kriegsthematik fand dagegen wenig Platz in seinem Schaffen. Somit liegt der Schwerpunkt der Werkanalyse auf den zuerst genannten Themengebieten.

Achmann lebte durch seine Heirat und die Förderung seiner Mäzenin in gesicherten finanziellen Verhältnissen und war nicht darauf angewiesen seine Bilder zu verkaufen. Er fertigte meist wenige Abzüge seiner Drucke an; darunter sind auch Werke, die nur als Einzelstücke existieren. Die geringe Zahl der vorgenommenen Abzüge testieren beispielsweise die Radierung „Park“ von 1919, auf der rechts unten am Blattrand die Angabe 3/ 7 zu lesen ist oder auch die Radierung „Die Eltern“ von 1919 bestätigt dies mit dem Vermerk 4/ 5 über der Signatur²⁸³. Diese in kleinster Auflage gedruckten Blätter besitzen Unikatcharakter. Der Hinweis „Platte vernichtet“ findet sich auf einigen Arbeiten. Es kann davon ausgegangen werden, dass Achmann seine Werke nicht ausschließlich zum Verkauf anfertigte. Sein Freund Curt Hohoff erwähnt in seinem Aufsatz „Erinnerungen an Josef Achmann“, dass der Künstler nur an Bekannte verkaufte, keine Preise nannte und nur zögerlich Honorare annahm²⁸⁴. Die angesprochene finanzielle Unabhängigkeit mag der Grund dafür sein, dass er seine Blätter nur in kleiner Zahl und überwiegend für einen kleinen Freundeskreis druckte.

Bei der Durchsicht seines druckgrafischen Oeuvres fällt zudem ins Auge, dass Achmann Werke, die dasselbe Motiv zeigen, unterschiedlich bezeichnete. Außerdem verwendete der

²⁸³ WVZ 433: Park, 1919, S. 93 und 345; WVZ 443: Die Eltern, 1919, S. 95 und 350.

²⁸⁴ Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, n.p.

Künstler teilweise für dasselbe Motiv unterschiedliche Papierarten und –stärken, wie Bütten- oder normales Papier. Druckgrafische Arbeiten fertigte Josef Achmann etwa bis Ende der 20er Jahre an; danach wandte er sich wieder ausschließlich bis zu seinem Lebensende der Malerei zu. Neben der Analyse der druckgrafischen Arbeiten gilt es auch zu untersuchen, ob sich in den jeweiligen Werken Bezüge zu seiner Vita ergeben. Verschiedene Umzüge und die damit verbundenen neuen Eindrücke, sein Parisaufenthalt mit neuen Impulsen für sein Werk- und nicht zuletzt auch der Erste Weltkrieg bilden eine gewisse Zäsur, die Spuren in seinem Oeuvre hinterlassen haben.

Nachfolgend wird die Druckgrafik Achmanns in verschiedene Themenkomplexe eingeteilt, mit Ausnahme der „Arbeiten aus der Kriegszeit“, diese werden zusammengefasst betrachtet. Ausschlaggebend dafür ist die Ansicht, dass dieser Werkkomplex nur als Einheit Aufschluss über die erlebte Kriegszeit Achmanns geben kann. Einflüsse anderer Künstler oder zeitgenössischer Strömungen, die auf die Entstehung des jeweiligen Blattes eingewirkt haben könnten, werden ebenfalls andiskutiert.

Aufgrund der Vielzahl an grafischen Blättern wird in dieser Arbeit eine Auswahl getroffen, welche zur Analyse herangezogen werden. Das ebenfalls im Rahmen der Dissertation erstellte eigenständige Werkverzeichnis „JOSEF ACHMANN 1885-1958 - DAS DRUCKGRAFISCHE WERK – TEIL 2 DRUCKGRAFISCHES WERKVERZEICHNIS JOSEF ACHMANN“ bietet hierzu den komplementierenden Teil. Darin befinden sich auch die Eckdaten und Abbildungen der im Folgenden besprochenen Werke. Eine Zuordnung ist über die im Text oder in der Fußnote angegebene Werkverzeichnisnummer möglich. Die Fußnote „WVZ 1“ verweist dann beispielsweise auf den 1. Werkverzeichniseintrag. Die erste Seitenangabe beschreibt dabei den Werkverzeichniseintrag und die zweite die Abbildung.

4.1 Das Monogramm Achmanns

Die am häufigsten gebrauchte Art eines Monogramms ist die miteinander verbundene Gestaltung der Anfangsbuchstaben des Vor- und Nachnamens als Namenszeichen. Auch Josef Achmann favorisierte diese Art der Monogrammzusammensetzung. Die Verschmelzung bzw. Überlappung seiner beiden Anfangsbuchstaben J [Josef] und A [Achmann] wird bereits auf den Blättern seiner künstlerischen Anfangszeit sichtbar. Bei den Holzschnitten setzte die Hinzufügung des Monogramms ab 1913 ein, bei den Radierungen schon etwa um 1910. Der Technik der Lithografie widmete sich Achmann in

den 1916er Jahren und diese Blätter tragen gleich zu Beginn sein Monogramm. Die Tatsache, dass es sich bei dieser Chiffre auch tatsächlich um Achmanns Monogramm handelt, beweist ein Holzschnitt von 1917, auf dem ein Selbstportrait des Künstlers zu sehen ist und auf welchem Achmann den Titel durch sein Monogramm ersetzt hat²⁸⁵.

4.2 Achmanns erlebte Kriegszeit im Spiegel seiner Werke (1915- 1918)

Wie für viele andere Künstlerkollegen seiner Zeit bedeutete der Krieg eine unvermittelte Unterbrechung der erst kürzlich begonnenen Laufbahn. Während des Kriegsdienstes blieb oft nur wenig Zeit und Möglichkeit sich der Kunst zu widmen. Im Fall Josef Achmann bedeutete eine Verletzung im Kriegseinsatz und der damit verbundene Lazarettaufenthalt die Gelegenheit künstlerisch tätig zu sein. Somit erklärt sich auch die relativ hohe Zahl an druckgrafischen Arbeiten (rund 50/ 55 Blätter) dieser Zeit. Vor allem Holzschnitte zählten, wohl aufgrund ihrer leichteren Handhabung im Vergleich zur Radierung, zu seiner bevorzugten Technik. Neben diesen fanden sich auch einige nennenswerte Lithografien. Thematisch reicht das Spektrum von religiösen Arbeiten über Selbstportraits bis hin zu Stadtansichten. Jedoch finden sich kaum Kriegsszenen. Auf manchen Werken dieser Zeit finden sich darüber hinaus Hinweise, die über die einzelnen Aufenthaltsorte Achmanns während seines Fronteinsatzes, referieren.

Werke aus den Kriegsjahren 1915/ 16

Achmanns Werke der ersten Kriegsjahre thematisieren überwiegend Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. In diesen Motiven gelang es Künstlern den psychologischen Gehalt der Szenen herauszuarbeiten. Diese religiösen Bezüge wurden unter dem Eindruck der Leiden des Ersten Weltkrieges für viele Kunstschaaffende ein großes Thema. Achmann setzt sich in den Blättern wie „Golgatha“, „Auferstehung“ und der „Simson- Reihe“ mit seelischen Empfindungen wie Kraft, Leid und Stärke auseinander.

An dieser Stelle soll stellvertretend für diesen Themenbereich auf die Simson Lithografien eingegangen werden, da die Blätter „Golgatha“ und „Auferstehung“ aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Passion in Kapitel 4.4.1 besprochen werden.

²⁸⁵ WVZ 46: Selbstbildnis, 1917, S. 15 und 151.

Simson

Achmann widmete im Jahr 1916 drei Lithografien diesem alttestamentarischen Thema. Diese dürften als Vorstudien zu den Holzschnitten, die ein Jahr später entstanden sind, zu verstehen sein.

„Blendung Simsons“

Die Lithografie „Blendung Simsons“ von 1916 zeigt die Verletzung und Verspottung Simsons durch die Philister²⁸⁶. Simson war ein Nasiräer, was ihm besondere Stärke verlieh, wenn er sich an Bedingungen, allen voran das Verbot, sich Bart und Haare zu schneiden, hielt. Er wurde vor seiner Geburt auserkoren, die Israeliten von der Hegemonie der Philister zu befreien. Simson tötete viele von ihnen, wurde aber von seiner Geliebten Delila verraten, um sein Geheimnis betrogen und an die Philister verraten, die ihm die Haare abschnitten und ihn knechteten. Geblendet und seiner Kraft beraubt musste er ihnen dienen, bis Gott ihm ein letztes Mal Stärke verlieh, damit er ihren Tempel zum Einsturz bringen konnte, der ihn und tausende Philister unter sich begrub.

Die von Achmann dargestellte Szene schließt sich an das Abschneiden seiner Haare an. Zu sehen sind drei Philister, die Simson zu Boden ringen, festhalten und fesseln. Einer von ihnen hält ihm das Messer, mit dem sie ihm die Augen ausstechen werden, demonstrativ vor sein Gesicht. Den Ort des Geschehens charakterisiert Achmann nicht näher, sondern legt das Augenmerk der Darstellung auf die Gräueltat bzw. dessen Ankündigung. Angsterfüllt starrt Simson auf die „Tatwaffe“, die der vor ihm stehende Philister auf seine Augen richtet. Mit beiden Händen halten die übrigen zwei Männer den sich wehrenden Simson fest. Zur Komposition lässt sich folgendes konstatieren. Die Personen der Szene gibt Achmann vereinfacht und flächig wieder. Der Künstler verzichtet bei den Philistern entweder komplett auf die Ausarbeitung der Gesichtspartie oder versieht diese nur mit zwei breiten Querstrichen. Dagegen kann der Betrachter in den weit aufgerissenen Augen Simsons seine Angst und Verzweiflung lesen. Die Körper der Dargestellten strukturiert Achmann kaum und gibt sie nur als kompakte Masse, deren Umrisse aus breiten Linien gebildet werden und sich dadurch vom Umraum absetzen, wieder. In Anlehnung an die flächige Gestaltung der Agierenden verwendet Achmann auch für den Rahmen der Szene eine Kombination aus breiten und dünnen, hellen und dunklen Linien, die der Künstler aneinander reiht und die damit den flächigen Charakter der Darstellung fortsetzen. Akzente

²⁸⁶ WVZ 203: Blendung Simsons, 1916, S. 46 und 230.

werden durch Hell-Dunkel-Kontraste gesetzt, die die Szene beleben und gleichzeitig die Dramatik der Situation veranschaulichen.

Wählt Achmann in seiner Lithografie den Moment unmittelbar vor der Blendung, so führt Rembrandt in seinem 1636 entstandenen Gemälde (Abb. 3) den entsetzlichen Augenblick der Geschichte drastisch vor Augen: das Ausstechen der Augen²⁸⁷. Realistisch und zugleich schockierend schildert Rembrandt die Tortur. Ein Scherge stößt Simson ein Messer in seinen rechten Augapfel, aus dem das Blut spritzt. Der Schmerz verkrampft sowohl sein Gesicht als auch seinen gesamten Körper. Indem Rembrandt den alttestamentlichen Held nahe am Bildvordergrund positioniert, wird der Betrachter unmittelbar zum direkten Schauer der grausamen Tat. Die Szene gewinnt ferner durch die Hell-Dunkel-Kontraste an Dramatik.

„Simson Studien“

Als „Simson Studien“ bezeichnet Achmann zwei Lithografien, die er zusammen auf ein Blatt gedruckt hat und die sich motivisch nur gering unterscheiden²⁸⁸. Diese datieren, wie das zuvor besprochene Blatt, in das Jahr 1916. Zentral in der Bildmitte ist ein nackter Mann in leichter Rückenansicht zu sehen, der sich mit aller Kraft zwischen zwei Säulen stemmt. Muskulös und kraftvoll wirkt der stemmige Körper auf den Betrachter. Seine Haare, die ihm seine Geliebte Delila abgeschnitten hat, sind in der Zeit seiner Gefangenschaft nachgewachsen und damit hat Simson seine ursprünglichen Kräfte wieder erlangt. Die Szene der Lithografie stellt die Episode aus der Erzählung dar, in welcher der blinde Simson die tragenden Säulen des Philister Tempels zu Fall bringt. Das Gebäude stürzt ein und begräbt tausende Philister unter sich. Eine Vielzahl an Israels Feinden wird dadurch getötet und auch Simson selbst wird mit in den Tod gerissen. Achmann beschränkt seine Darstellung auf Simson und die beiden Säulen, von denen eine schon geborsten scheint. Somit überlässt der Künstler die Fortsetzung der Geschichte der Phantasie des Betrachters. Das Geschehen wird entweder durch eine schwarze Fläche gerahmt (rechts) oder unbegrenzt (links) belassen. Die zurückerlangte gewaltige Stärke Simsons visualisiert Achmann einerseits durch das füllige und lange Haar aber auch die muskulöse Beschaffenheit seines Körpers, die Schrittstellung und sein entschlossen nach vorne drängender Oberkörper bringen diese zum Ausdruck.

²⁸⁷ Rembrandt: Die Blendung Simsons, 1636, Öl auf Leinwand, 205 x 272 cm, Frankfurter Städel, Abb.: Slatkes Leonard: Rembrandt Catalogo completo dei dipinti, S. 49.

²⁸⁸ WVZ 202: Simson Studien, 1916, S. 46 und 229.

Lazarettaufenthalt in Oudenaarde

Oudenaarde ist eine Stadt in der belgischen Provinz Ostflandern, südlich von Gent. Achmann musste dort im Jahre 1917 aufgrund eines Ohrleidens im Lazarett behandelt werden²⁸⁹. Es bot sich dort die Gelegenheit das Theater künstlerisch auszustatten. Achmann wurde ausgewählt und überzeugte mit seiner Arbeit. Kubistisch nannte der Künstler selbst diese zwölf Bilder, die er für das Soldatentheater gemalt hat²⁹⁰. Nur ein zeitgenössisches Foto lässt die kompositorische Leistung und die fast abstrakten Formen erkennen²⁹¹.

Neben diesen Fresken schuf Achmann während des Lazarettaufenthaltes auch einige Holzschnitte, auf denen er teilweise den Namen der belgischen Stadt „Oudenaarde“ vermerkte. Im Jahre 1917 entstanden die meisten Arbeiten während Achmanns gesamten Kriegseinsatz. Dabei dominieren zahlenmäßig die Holzschnitte.

In Achmanns grafischem Oeuvre dieser Zeit spiegelt sich der Einfluss der italienischen Futuristen und der Orphismus von Robert Delaunay wieder. Delaunays direkter Kontakt zu Deutschland setzte Ende 1911 ein, als Kandinsky ihn um einen Beitrag zur ersten „Blauen-Reiter“ Ausstellung bat, die vom 12. Dezember 1911 bis 3. Januar 1912 in München zu sehen war²⁹². Delaunay kam dem Wunsch nach und beschickte die Ausstellung mit vier Gemälden und einer Zeichnung. Seine Werke übten großen Einfluss auf die deutsche Avantgarde, wie Franz Marc, Paul Klee und August Macke aus. So zeugen beispielsweise Franz Marcs Spätwerke „Stallungen“ (Abb. 5) oder „Bild mit Rindern“²⁹³ (Abb. 6) von der Begegnung mit Robert Delaunay, den er 1912 zusammen mit August Macke in Paris besuchte und dessen orphischer, farbiger Kubismus ihn ebenso anregte wie die rhythmischen Zersplitterungen der italienischen Futuristen²⁹⁴. Franz Marc griff Ende 1913 immer mehr auf eine abstrakte Formensprache zurück. Die Bildfläche in „Stallungen“ besteht aus einem Gefüge aus Diagonalen, in dem sich eine Gruppe roter, blauer und weißer Pferde befindet. Die Tiere stellte Marc vereinfacht und schematisch dar. Sie entbehren jeglicher organischer und natürlicher Erscheinung.

²⁸⁹ Geht aus Nachlassunterlagen hervor.

²⁹⁰ Formulierung aus biografischen Notizen.

²⁹¹ Josef Achmann (1885- 1958): Gemälde und Graphik, Abb. 7.

²⁹² Vgl. Kehrbaum Annegret: Biografien und Chronologie, S. 261.

²⁹³ Franz Marc: Stallungen, 1913, Öl auf Leinwand, 73,5 x 157,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Abb.: Rosenthal Marc: Franz Marc, Abb. 61; Franz Marc: Bild mit Rindern, 1913, Öl auf Leinwand, 92 x 130,8 cm, Staatsgalerie moderner Kunst, München, Abb.: Rosenthal Marc: Franz Marc, Abb. 42.

²⁹⁴ Vgl. Rosenthal Marc: Franz Marc, S. 35.

Ähnlich wie Marc, Macke und Feininger setzte sich auch Josef Achmann mit den formalen Prinzipien des orphischen Kubismus auseinander und passte diese seinen grafischen Arbeiten an. Obwohl Achmann nach eigener Aussage keinen Kontakt zu französischen Künstlern hatte, zeugen seine Arbeiten von der Beschäftigung mit ihren Formprinzipien. Dieser persönlichen Kontaktaufnahme bedarf es auch nicht zwingend, wenn man bedenkt, dass sich Achmann auch vor seiner Parisreise die Gelegenheit bot, die Werke Delaunays und die der Kubisten zu sehen. Dies war zum einen in der 2. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München im Jahre 1910 möglich, in welcher Picasso und Braque ausgestellt waren, zum anderen fand, wie bereits erwähnt, im Dezember 1911 die erste Ausstellung des Blauen Reiter mit fünf Werken Delaunays statt. Während dieser erwähnten Münchner Ausstellungen hielt sich Achmann des Öfteren in der Stadt auf und somit könnte es durchaus vorstellbar sein, dass er diese Arbeiten dort gesehen hat. Ob er diese Arbeiten nun bereits vor seiner Parisreise oder erst in Paris selbst kennenlernen konnte, lässt sich nicht mit Sicherheit klären. Gewiss ist, dass sich in seinen Werken der Kriegsjahre die gewonnen Impulse der modernen Kunstströmungen spiegeln. Die experimentierende Phase innerhalb seines grafischen Oeuvres beginnt bereits in der Pariser Zeit und setzt sich in den folgenden Jahren fort.

Simson Holzschnittreihe

Achmann führte 1917 die als Lithografien begonnene Simson- Thematik fort und setzte die Szenen der Blendung Simsons und seiner Rache nun auch in dem Hochdruckverfahren um. Dabei fungierten die zuvor besprochenen Lithografien als Vorstudien.

„Der geblendete Simon“

Zentral in der Bildmitte sind Simson und vor ihm der Philister, der die Blendung ausführte, zu sehen²⁹⁵. Der Titel und die Haltung Simsons verweisen darauf, dass die Tat bereits geschehen ist. Wehrlos und mit zurückgeneigtem Kopf erscheint Simson auf der Bildfläche. Die weiße Innenfläche seiner Augen könnte wohl auch als Hinweis auf die eingetretene Erblindung verstanden werden. Der Blender, der den rechten Arm Simsons fest in seiner Hand hält, wendet seinen Blick von Simson ab und zu der Gestalt, die im rechten Vordergrund den Bildraum betritt. Diese weicht erschrocken und mit erhobener linker Hand zurück. Links neben Simson befindet sich wohl ein weiterer Philister. Dessen Umrisse sind aber nicht klar erkennbar und seine Hände, die an die Arme Simsons greifen

²⁹⁵ WVZ 63: Der geblendete Simson, 1917, S. 19 und 160.

und ihn festhalten, zeichnen sich nur schemenhaft ab. Geschickt spielt Achmann mit den Möglichkeiten, die ihm die Technik des Holzschnittes bietet. Mithilfe der Umraumgestaltung bringt Achmann die Dramatik der Situation zum Ausdruck. Schwarze und weiße, breite und schmale Linien zucken über die Bildfläche und evozieren eine gewisse Unruhe. Den Umraum gibt der Künstler überwiegend als dunkle und unbestimmte Fläche, die eine Ungewissheit und Unbehaglichkeit nach sich zieht, wieder und setzt nur die beiden „Akteure“ der Bildfläche- Simson und den die Tat begangenen Philister- in Szene. Die Gestalt rechts im Vordergrund hebt sich dagegen nur durch ihre weißen Umrisslinien von der übrigen schwarzen Fläche des Hintergrundes ab.

Eine andere künstlerische Umsetzung des Motivs „Der geblendete Simson“ findet sich bei Lovis Corinth (Abb. 4)²⁹⁶. Für ihn steht nicht die Tat selbst als vielfigurige Darstellung im Zentrum des Gemäldes, sondern Corinth lässt den geblendeten Simson als Einzelfigur die Bildfläche dominieren und stellt das ihm widerfahrene Leid in den Mittelpunkt des Bildes. Die Hände in Ketten gelegt und mit blutenden und verbundenen Augen tastet sich Simson auf den Betrachter zu.

„*Simson*“

Der Holzschnitt „Simson“ zeigt ähnlich wie die zuvor besprochene Lithografie „Simson Studien“ dessen Rache an den Philistern²⁹⁷. Achmann konzentriert die Szene auf Simson und die beiden nur mithilfe mehrerer Striche angedeuteten Säulen des Tempels. Ihre bereits einknickende Form bzw. nicht mehr senkrechte Positionierung deutet auf den nahenden Tod der Feinde Israels hin. Den Umraum lässt der Künstler als schwarze Fläche unbestimmt, um dem Geschehen bewusst Ausdruck zu verleihen. Im verlorenen Profil präsentiert Achmann Simson dem Betrachter. Seine wiedererlangte Stärke offenbart sich in dem kraftvollen Körper, in der weit nach vorne drängenden Schrittstellung, die sein erhobenes rechtes Bein noch verstärkt und in seinen angespannten Armen mit dem Ziel, die Säulen einzureißen. Dieses Erscheinungsbild äußert Stärke und Willenskraft die an ihm verübte Tat zu sühnen und dem bedingungslosen Wunsch sein Volk zu befreien. Der Holzschnitt zeigt Achmanns Auseinandersetzung mit dem orphischen Kubismus, so setzt der Künstler beispielsweise den Körper Simsons überwiegend aus kristallinen Formen

²⁹⁶ Corinth Lovis: Der geblendete Simson, 1912, Öl auf Leinwand, 130 x 105 cm, Nationalgalerie Berlin, Abb.: Hernad Béatrice: Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, Abb. 520, S. 598.

²⁹⁷ WVZ 64: Simson, 1917, S. 19 und 160.

zusammen. Diese bewirken eine Flächigkeit, die den Bildaufbau bestimmt. Diese Flächen passt Achmann horizontal, vertikal oder diagonal in das Bildformat ein. Ferner bewirkt das Nebeneinander von weißen und schwarzen Linien eine rhythmische Komposition und trägt zum Spannungsaufbau im Bild bei. Das Bildmotiv erfährt durch diese Gestaltungsweise eine dynamische Umsetzung.

„Quartett“

Achmann transferiert mit dem Holzschnitt „Quartett“ von 1917 das Thema Musik in sein grafisches Oeuvre²⁹⁸. Als Vorbereitung fertigte Josef Achmann zwei Federzeichnungen an²⁹⁹. Anhand der beiden Skizzen lässt sich ein gewisser Prozess, den Achmann bis zu seiner fertigen Komposition, dem Holzschnitt, durchlief, verfolgen. Die vom Künstler vorgenommenen Änderungen und die Darstellung der Bildelemente, die von Skizze zu Skizze und dann letztendlich im Holzschnitt immer abstrakter wurden, werden dadurch klar ersichtlich.

Durch einen Vergleich der beiden Skizzen mit dem Holzschnitt, lässt sich davon ausgehen, dass die Skizze mit der Inventarnummer WVZ 529 (S. 113 und 394) die zuerst entstandene ist. Diese Federzeichnung zeigt vier Musiker, die halbkreisförmig und zentral in der Bildmitte angeordnet sind, auf Stühlen sitzen und ihre Instrumente spielen. Die Körper der Personen sind durch mehrere Striche strukturiert und gegliedert. Vor ihnen befinden sich wohl Notenständer mit den zugehörigen Notenblättern. Zu sehen ist hier wohl ein Streichquartett. Strahlenförmige Linien, die die Szene umgeben, erwecken die Assoziation an den Klang ihrer Instrumente, der den Raum erfüllt.

Die zweite Federzeichnung zeigt eine Weiterentwicklung und nähert sich noch mehr dem Holzschnitt an³⁰⁰. Änderungen sowohl in der Komposition als auch in der Ausführung werden deutlich. Die vier Musiker sind an den linken Bildrand gedrängt und übereinander gestaffelt angeordnet. Die Personen selbst werden auf das Wesentliche reduziert und schematisiert. Dennoch lässt sich das Bildthema noch erkennen. Die Kombination von Musik, Klängen und Bewegung erfüllt die Szene. Achmann durchzieht die Bildfläche mit Schrägschraffuren, die er teilweise zu geometrischen Formen zusammensetzt. Diese bringen ein gewisses Bewegungsmotiv in die Komposition ein, das vor allem den Klängen

²⁹⁸ WVZ 62: Quartett 1917, S. 18 und 159.

²⁹⁹ WVZ 531: Skizze zum Quartett 1917, S. 112 und 393; WVZ 532: Skizze zum Quartett 1917, S. 113 und 394.

³⁰⁰ WVZ 531: Skizze zum Quartett 1917, S. 112 und 393.

und den Streichbewegungen geschuldet ist. Eine rhythmische Flächenkombination entsteht. Das vorhandene Linienspiel deutet bereits die Kunstrichtung an, die sich dann letztendlich in dem Holzschnitt offenbart. In dieser Zeichnung gibt Achmann zusätzlich den Hinweis zu seinem Aufenthaltsort. Neben seiner Signatur ist die Ortsangabe Oudenaarde vermerkt.

Der zugehörige Holzschnitt zeigt die Endfassung der beiden Federzeichnungen³⁰¹. Ohne diese Vorstudien wäre auf den ersten Blick nicht eindeutig ersichtlich was auf dem Holzschnitt zu sehen ist. Aufschluss gibt zunächst der Titel „Quartett“, wodurch klar wird, dass es sich um vier Personen handeln muss. Bei genauerer Betrachtung kristallisieren sich die einzelnen Gestalten aus dem mit kristallinen Formen und dynamischen Schwarz-Weiß-Flächen gestalteten Bildraum heraus. Die Musiker dominieren die gesamte Bildfläche und verschmelzen mit der Umraumgestaltung. Eine gewisse Individualität der Personen, die noch in der ersten Zeichnung angelegt war, ist einer Schematisierung und Vereinfachung gewichen.

Der Einfluss orphistischer Formprinzipien, der sich bereits in der zweiten Federzeichnung ankündigte, wird in diesem Blatt deutlich. Achmann lässt keinen Platz für einen „freien“ Hintergrund, sondern füllt diesen mit kristallinen Formen auf. Es ergibt sich eine Flächigkeit, die den gesamten Bildraum bestimmt. Die Dynamik der musischen Klänge übersetzt der Künstler in geometrische Gebilde. Dabei zaubert der Wechsel von schwarzen und weißen Linien ein rhythmisches Spiel. Die Linien scheinen zu vibrieren. Ihre Verjüngung zum Ende hin verstärkt diesen Eindruck. Auch auf diesem Blatt ist die Ortsangabe Oudenaarde zu lesen.

„Der Künstler in Aktion“

Die Tuschezeichnung von 1917 zeigt den Künstler im Moment seiner Tätigkeit³⁰². Ob es sich dabei allerdings um ein Selbstportrait handelt ist schwer zu beurteilen. Möglich wäre es, dass Achmann in der Zeichnung seine künstlerische Aktivität während seines Lazarettaufenthaltes testieren wollte. Die relativ hohe Anzahl seiner Werke, die in dieser Zeit entstanden sind, spricht dafür. Der Hinweis „Audenaarde Kriegslag. Hospital“, der auf dem Blatt rechts neben der Signatur zu finden ist, verweist auf den Entstehungsort der Arbeit und damit auf die Opportunität Achmanns während seines Lazarettaufenthaltes Kunst zu schaffen.

³⁰¹ WVZ 62: Quartett 1917, S. 18 und 159.

³⁰² WVZ 534: Der Künstler in Aktion 1917, S. 113 und 396.

Gent

Achmann wurde im Jahre 1918 nach Gent als Theaternaler berufen, da seine Ausstattung für das Soldatentheater in Oudenaarde großen Anklang fand³⁰³. Relikte aus diesem Jahr sind beispielsweise die Genter Stadtansichten, die der Künstler in Lithografien festhielt. Auf den Blättern vermerkte Achmann zudem diese Ortsangabe.

„Gent“

Die Lithografie „Gent“ von 1918 zeigt eine Stadtansicht³⁰⁴. Ohne die Titelbeigabe wäre eine Verortung des Stadtbildes aufgrund des Abstraktionsgrades und fehlender eindeutiger Erkennungsmerkmale nicht möglich. Den Vordergrund dominiert eine Brücke, die mit ihrem Bogen die beiden Bildseiten überspannt und abrupt an deren Enden abbricht. Im Hintergrund türmt sich eine Häuserfront auf. Es findet sich kein Hinweis auf menschliche Existenz, wie etwa Passanten oder ähnliches- einzig die Architektur prägt und dominiert das Stadtbild. Achmann war hier aber nicht darauf bedacht eine detailgetreue Stadtansicht wiederzugeben, sondern spielte mit den Gestaltungsmöglichkeiten. Mithilfe den rasch ausgeführten Linien und den einzelnen Schwarz- Weiß- Flächen, die dem gesamten Bild eine gewisse Plastizität und Struktur verleihen, hielt der Künstler in der Lithografie einen Eindruck der Stadt fest, die für ihn zu einer weiteren Station während des Ersten Weltkrieges wurde. Die Lithografie ist geometrisch aufgebaut. Achmann zerlegt die Bildelemente in prismatische und geometrische Grundformen. Der Wechsel von hellen und dunklen Flächen verdeutlicht und akzentuiert diese Formstruktur. Die Aufsplitterung der Architektur in einzelne Prismen stellt im grafischen Oeuvre Achmanns eine neue Vorgehensweise in der Behandlung der Bildmotive dar. Zwar lassen sich Anzeichen für dieses Formprinzip bereits in dem Holzschnitt „Quartett“ von 1917 erkennen, doch zerlegt Achmann dort nicht alle Bildelemente in diesem Stil, sondern überlässt noch der Linie den dominierenden Part der Bildkomposition³⁰⁵. Eine weitere Lithografie, die dasselbe Motiv zeigt, druckte Achmann auf Büten³⁰⁶.

³⁰³ Vgl. Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, n. p.

³⁰⁴ WVZ 206: Gent 1918, S. 47 und 231.

³⁰⁵ WVZ 62: Quartett, 1917, S. 18 und 159.

³⁰⁶ WVZ 214: Gent 1918, S. 48 und 235.

„Gent“

Eine erneute Sicht auf die Stadt Gent bot Raum für eine abermalige Beschäftigung mit diesem Motiv³⁰⁷. Diese Lithografie mit dem gleichnamigen Titel und der erneuten Datierung von 1918 wirkt wie ein Collage und zeigt übereinander gestaffelte Versatzstücke einer Stadt, wie Häuser, Rundbögen und Türme und entfernte sich damit stärker als das zuvor beschriebene Blatt von einer realen Stadtansicht. Der Titel der Lithografie ist zusätzlich im Bild rechts unten vermerkt. Das gewählte Hochformat begünstigt diesen gestaffelten Bildaufbau. Wie bereits bei der zuvor besprochenen Genter Stadtansicht bricht Achmann auch hier die Formen prismatisch auf. Die Schwarz- Weiß- Flächen übernehmen wiederum die Aufgabe der Strukturierung des Bildes. Die unterschiedlich zulaufenden Prismen verleihen der Bildkomposition eine gewisse Dynamik und spiegeln dadurch das geschäftige Treiben einer Stadt wieder. Die kristallinen Formen der „Gent“ Lithografien erinnern an die Spätwerke Franz Marcs, wie beispielsweise „Stallungen“ (Abb. 5) oder „Bild mit Rindern“ (Abb. 6) von 1913³⁰⁸.

Schriftliche Äußerungen Achmanns zu den vorgefundenen Verhältnissen während der Kriegszeit oder zu seinem Dienst an der Front sind im Nachlass nicht überliefert. Zudem finden sich kaum Darstellungen von Kampfhandlungen oder Tod und Zerstörung. Grund hierfür könnte eine gewisse Selbstzensur Achmanns sein, die wohl dem Bemühen geschuldet war die Grauen des Krieges nicht allzu sehr an sich heranzulassen. Zwei Lithografien bilden die Ausnahme- „Krieg“ und „Der Mord“³⁰⁹. Bereits die Titel der Lithografien verweisen auf die Auseinandersetzung Achmanns mit der Kriegsthematik und den damit einhergehenden verherrenden Folgen. Beide Werke datieren 1918, in das letzte Kriegsjahr.

„Krieg“

Das Ausmaß der Zerstörung, die der Krieg mit sich brachte, zeigt Josef Achmann in der Lithografie „Krieg“ von 1918³¹⁰. Erst bei längerer und genauer Betrachtung kristallisieren sich die Einzelelemente wie Gesichter und Gebäude dieser komplexen Komposition

³⁰⁷ WVZ 215: Gent 1918, S. 48 und 236.

³⁰⁸ Franz Marc: Stallungen, 1913, Öl auf Leinwand, 73,5 x 157,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Abb.: Rosenthal Marc: Franz Marc, Abb. 61 ; Franz Marc: Bild mit Rindern, 1913, Öl auf Leinwand, 92 x 130,8 cm, Staatsgalerie moderner Kunst, München, Abb.: Rosenthal Marc: Franz Marc, Abb. 42.

³⁰⁹ WVZ 208: Krieg 1918, S. 47 und 232; WVZ 216: Der Mord 1918, S. 48 und 236.

³¹⁰ WVZ 208: Krieg, 1918, S. 47 und 232.

heraus. Wie aus einem Albtraum entlehnt, tobt der Krieg über Stadt und Land hinweg und hinterlässt ein Bild der Zerstörung und des Schreckens. Der Krieg bzw. die Kriegswut werden in einer fratzenhaften Gestalt personifiziert. Mit spiralenartiger Anmut der Szene wirkt es, als komme alles ins Wanken und der Sog des Krieges würde alles verschlingen. Die ungeheure Wucht des Krieges akzentuiert der Künstler mithilfe schraffurartiger Linien, die am linken Bildrand zu sehen sind. Zu der Zerstörungsgewalt des Krieges kommt der Tod als ein ständiger Begleiter dieser Szenarien. Auch diesen verkörpert die Gestalt. So sieht es in der unteren Bildmitte aus als würde sie mit beiden Händen eine auf dem Boden liegende Person, von der nur der Kopf und der Halsansatz zu sehen sind. Mit offenstehendem Mund ringt sie um Luft. Im Hintergrund zeugen angedeutete Kreuze von den unzähligen Personen, die im Krieg ihr Leben lassen mussten. Rechts unterhalb des fratzenartigen Gesichtes fällt ein kleiner Bereich ins Auge, der teilweise mit strahlenartigen Linien eingefasst ist. Im Zentrum befindet sich eine eingerahmte skizzenartige Darstellung, die kaum interpretierbar ist. Eine Deutungsmöglichkeit wäre die Illustration eines zusammengekauerten Menschen mit angezogenen Beinen. Die ihn eng umgebende Hülle grenzt ihn vom Geschehen ab. Es könnte sich dabei um den Versuch handeln, die Ängst der Menschen in Schutzbunker in der Komposition wiederzugeben. Die darauf zulaufenden strahlenkranzförmigen Linien, die den Kreis aber nicht erreichen, sondern zuvor in einem gewissen Abstand von ihm auslaufen, verbinden die Hülle mit den umliegenden Geschehen, wie Druckwellen einschlagender Bomben. Dies würde auch zu der Kriegsthematik passen. Zur Ausführung dieser Arbeit lässt sich Folgendes bemerken. Passend zum Kriegsthema der Lithografie wählt Josef Achmann eine rasche und bewegte Strichführung. Damit kann er die Dramatik und die Zerstörung, die der Krieg innehatte, am besten zum Ausdruck bringen. Indem der Künstler Personen und einzelne Szenen nur skizzenhaft und scheinbar zufällig aneinandergesetzt wiedergibt, vermittelt er ein Gefühl von Chaos und Überblickslosigkeit, welches die Kriegswirren widerspiegelt. Dieses Szenario in Achmanns Lithografie erinnert an die apokalyptischen Stadt- und Landschaftsdarstellungen Ludwig Meidners (1884- 1966), die ab 1912 entstanden und zum Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit wurden. Seine panoramaartig gestalteten Phantasiestädte zeigt Meidner überwiegend in der Vogelperspektive, um dem Geschehen gesteigerten Ausdruck zu verleihen. Die apokalyptischen Städtebilder interpretierte er später als Vorahnungen des Ersten Weltkrieges. In dieser Zeit entstand beispielsweise

seine „Apokalyptische Landschaft“ (Abb. 7), die 1913 datiert und den Untergang einer Stadt in einem Inferno aus brennenden und einstürzenden Häusern zeigt³¹¹. Am nächtlichen Himmel sind explodierende Kometen zu sehen. Ausdrucksstark und gewaltig führt Meidner die Zerstörung der Stadt vor Augen. Ameisenhaft und panisch flüchten Menschen auf den Straßen und Gassen vor der Katastrophe. Die Dramatik des Geschehens visualisiert Meidner in rhythmischer, dynamischer und spontaner Pinselführung. Das gesamte Formgefüge bricht in Diagonalen und extremen Farbgegensätzen auf.

„Der Mord“

Josef Achmann fertigte eine weitere Lithografie, die die Kriegsdramen bzw. die Gräueltaten zum Inhalt hatte und ebenfalls in das letzte Kriegsjahr datiert. Der Titel „Der Mord“ verweist auf die grausamen und gegenseitigen Tötungen, denen auch unzählige Unschuldige zum Opfer fielen³¹². Von diesem Motiv gibt es zwei Abzüge und auch eine vorbereitende Skizze in Form einer Federzeichnung findet sich in Achmanns grafischem Oeuvre³¹³.

Zu sehen ist ein Nahkampf zweier Personen, der laut dem Titel tödlich endet. Eine Person liegt bereits auf dem Boden und versucht noch die Angriffe abzuwehren. Die linke Hand des deutlich beleibteren Gegners packt sie bereits an der Kehle und führt wohl mit dem Messer in seiner rechten Hand den todbringenden Stoß aus. Beide Personen sind nicht näher charakterisiert aber es lässt sich, aufgrund ihrer Statur und Bekleidung, davon ausgehen, dass es sich um Männer handelt. Die Proportionen sind unverhältnismäßig, so dass ihre Köpfe im Verhältnis zu den massigen Leibern- besonders bei der überlegenen Person- viel zu klein und gedrungen erscheinen. Achmann verzichtet auf eine Umraumgestaltung und stellt den Kampf bzw. Mord als Bildthema zentral in die Bildmitte. In der Federzeichnung legte Achmann die Komposition fest und nahm in der Endfassung, der Lithografie, kaum Modifikationen vor.

Die vorgestellten Blätter „Krieg“ und „Der Mord“ sind die einzigen Werke, in denen sich Achmann mit dem Kriegsgeschehen bzw. Gräueltaten auseinandersetzte. Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Künstlerkollegen verzichtete Achmann auf eine breite

³¹¹ Meidner Ludwig: Apokalyptische Landschaft, 1913, Öl auf Leinwand, 79 x 119 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Abb.: Eiel Carol S.: Ludwig Meidner, Abb. 1, S. 10.

³¹² WVZ 209: Der Mord, 1918, S. 47 und 233.

³¹³ WVZ 216: Der Mord, 1918, S. 48 und 236; WVZ 539: Studie zu Der Mord, 1918, S. 114 und 398.

Schilderung der Kriegstaten und deren Auswirkungen. Diese Realitätsverweigerung und die Ausblendung der Kriegsthemen in seinem Oeuvre ist wohl Achmanns Weg die Kriegserlebnisse zu verarbeiten. Auffällig und erwähnenswert ist, dass sich religiöse Motive gehäuft in der Zeit um den Ersten Weltkrieg in seinem druckgrafischen Werk finden. Mithilfe dieser Thematik scheint Achmann auf eine gewisse Weise die Kriegszeit für sich zu bewältigen. Andere zeitgenössische Künstler wählten einen offensiveren Weg ihre Erlebnisse zu verarbeiten. Otto Dix zeigt beispielsweise in seinem Mappenwerk „Der Krieg“, das 1924 veröffentlicht wurde und 50 Radierungen enthält, eindringlich und schonungslos die Grauen des erlebten Ersten Weltkrieges³¹⁴. Auch Ernst Ludwig Kirchner testiert in dem „Selbstbildnis (zeichnend)“ von 1916 die seelischen Traumata seines Kriegseinsatzes³¹⁵. In Achmanns grafischem Oeuvre finden sich dagegen auf keinen Blättern detaillierte Schilderungen blutiger Kämpfe und Darstellungen verwundeter oder gar toter Soldaten. Der Künstler scheint die Grausamkeiten des Krieges fast vollständig verdrängt bzw. mithilfe religiöser Themen verarbeitet zu haben.

4.3 Portraits³¹⁶ (1907- 1928)

Dieses Kapitel würdigt den Porträtisten Josef Achmann. In seinem druckgrafischen Oeuvre bilden zahlreiche Portraits einen Schwerpunkt. Sie legen Zeugnis von seiner Sicht auf seine Familie und sich selbst aber auch auf Freunde und Weggefährten ab. Aus der Kriegszeit sind keine ausgeführten Portraits der Kameraden bekannt. Achmann schuf seine Bildnisse als freie, nicht im Auftrag entstandene Arbeiten. Aufgrund seiner finanziellen Unabhängigkeit, die vor allem auf dem Einkommen seiner Ehefrau und der Großzügigkeit seiner Mäzinen basierte, war Achmann nicht auf den Verkauf seiner Werke angewiesen. Daher war er in seiner künstlerischen Muse frei. Für Achmann besaß das Portrait eine besondere Bedeutung. Dies spiegelt sich auch in seinem grafischen Oeuvre wieder, in welchem Arbeiten dieser Gattung doch einen erheblichen Anteil des Gesamtwerks einnehmen. Wie viele andere Künstler dieser Zeit war Achmann nicht im traditionellen Sinne Porträtist, der im Erfassen von Ähnlichkeiten geschult war und Auftragsarbeiten anfertigte. Die Beweggründe jemanden zu portraituren lagen stattdessen wohl überwiegend in der eigenen inneren Motivation und in der Faszination, die die Physiognomie des Gegenübers auslöste. Neben gewissen Tendenzen zur Typisierung, gibt

³¹⁴ Blätter aus der Folge „Der Krieg“ in: Mönig Roland: Euphorie und Untergang, S. 62ff.

³¹⁵ Kirchner Ernst Ludwig: Selbstbildnis (zeichnend), 1916, Radierung, 66x 41,5 cm, Abb.: Mönig Roland: Euphorie und Untergang, S. 87.

³¹⁶ Die Begriffe Portrait und Bildnis werden synonym verwendet.

es auch Portraits mit abbildhaften, auf Identifikation ausgerichteten Zügen. Desweiteren ist zu beobachten, dass der Abstraktionsgrad variiert, beispielsweise zeigen die Holzschnittportraits in der Summe eher eine Tendenz zur Abstraktion als die radierten Bildnisse, die eine größere Portraitähnlichkeit vermitteln. Im Fall Achmanns dominiert das Selbstbildnis diese Gattung. Die Portraitarbeiten durchziehen den gesamten Zeitraum seines grafischen Schaffens. Bereits seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit widmete sich Achmann diesem Themenkomplex.

Die Freundschaftsbilder, die Achmann und Britting zeigen, leiten die Besprechung der Portraits ein. Im Anschluss werden ausgewählte Bildnisse zu Familie, Weggefährten und Selbstportraits vorgestellt.

4.3.1 Josef Achmann und Georg Britting- die Freundschaftsbilder (1918-1919)

Wichtig im Zusammenhang mit den Portraits sind die Freundschaftsbilder. Diese nehmen neben den Selbstportraits im Oeuvre Achmanns eine Sonderstellung ein und visualisieren auf anschauliche Weise die besondere Verbindung zwischen Achmann und Britting.

Die Visualisierung von Freundschaften war kein unbekanntes Phänomen. Bereits die Wegbereiter der Moderne, Manet und die französischen Impressionisten, schufen eine Vielzahl an Portraits. Dabei lag ihr Augenmerk auf den Förderern, aber hauptsächlich auch auf ihren Maler Freunden. Es war Usus sich gegenseitig zu portraituren- man denke beispielsweise an Degas, Monet, Manet oder Renoir. Im 20. Jahrhundert setzte sich dieses Phänomen fort und das Freundschaftsthema in Portraits war beispielsweise bei den „Brücke“ Künstlern ein beliebtes Motiv³¹⁷. An dieser Stelle ist auch die Freundschaft zwischen Franz Marc (1880- 1916) und August Macke (1887- 1914) erwähnenswert, die für beide Maler essentiell und auch für die Kunst ihrer Zeit eine Bereicherung war³¹⁸. Diese Arbeiten zu den Künstlerfreundschaften bezeugen Selbstbewusstsein und signalisieren Zusammengehörigkeit.

Es verwundert nicht, dass auch Achmann, dem die Freundschaft zu Georg Britting viel bedeutete, sich diesem Thema auf vielfältige Weise näherte. Wie entstand ihre Freundschaft, wie entwickelte sie sich und was bedeutete sie für Josef Achmann und Georg

³¹⁷ Kirchner Ernst Ludwig: Eine Künstlergemeinschaft (Die Maler der „Brücke“), Öl auf Leinwand, 168 x 126 cm, 1925, Abb.: Whitford Frank: Das Portrait im Expressionismus, S. 111.

³¹⁸ Vgl. Adolphs Volker, Hoberg Annegret: August Macke und Franz Marc: Eine Künstlerfreundschaft, Ostfildern 2014.

Britting im Besonderen und für ihre Zeit im Allgemeinen. Auf diese Fragen antworten Briefe und andere schriftliche Zeugnisse. In diesem Kapitel sollen die Werke, in denen Achmann ihre Freundschaft zum Thema erhob, im Vordergrund stehen und in besonderem Maße gewürdigt werden. Sie legen Zeugnis davon ab, wie der Künstler selbst ihre Freundschaft sah und diese in seinem Oeuvre festhielt.

4.3.1.1 Der Beginn und die Entwicklung ihrer Freundschaft

Josef Achmann und Georg Britting lernten sich Ende 1918 in Regensburg kennen³¹⁹. Daraus entwickelte sich eine wahre Freundschaft, die für beide eine Wendung in ihrem Leben bedeutete. Ihre Freundschaft fand durch viele Gemeinsamkeiten und bis dato ähnliche Erlebnisse und Erfahrungen eine gute Basis, beispielsweise wuchsen Achmann und Britting in Regensburg auf und verbrachten dort ihre Jugend. Bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges fanden beide noch nicht den erhofften Anschluss an die Öffentlichkeit. Josef Achmann war Ende 1918 zwar noch kein überaus etablierter Künstler, dennoch konnte er sich über einen gewissen Bekanntheitsgrad in München freuen, den er hauptsächlich durch dort beschickte Ausstellungen erhielt. Erwähnenswert ist ferner die Publikation seiner Lithografie „Der Mord“ in der „Aktion“ im Jahre 1918, wodurch er die Öffentlichkeit auf sein Oeuvre aufmerksam machen konnte³²⁰.

Ähnliche Erfahrungen machte auch Georg Britting. Der Literat hospitierte laut den Aussagen Achmanns in der Zeitungsredaktion der „Regensburger Neuesten Nachrichten“, wo er sich als Theaterkritiker versuchte einen Namen zu machen³²¹. Literarisch trat er bis dahin jedoch noch kaum in Erscheinung. Erst gegen Ende des 1. Weltkrieges publizierte er vereinzelt Lyrik in Zeitungen und Zeitschriften³²².

Groß dürften die Erwartungen gewesen sein, die Achmann und Britting nach ihrem geleisteten Kriegsdienst an die Rückkehr nach Regensburg geknüpft haben. Achmann kehrte in sein Elternhaus zurück und richtete sich dort sein Atelier ein. Georg Britting war bestrebt seine literarische Karriere voran zu treiben und hoffte auf eine Stelle als Kritiker in München³²³. Den Zeitpunkt ihres Zusammentreffens und den Beginn ihrer Freundschaft um die Jahreswende 1918/19 dokumentieren Briefe und ein Programmheft aus dem

³¹⁹ Geht aus Nachlassunterlagen Achmanns hervor, „es war in dieser Zeit da wir uns befreundeten, Ende 1918.

³²⁰ Die Aktion, 8. Jg., 28. Dezember 1918, Sp. 684.

³²¹ Achmann Josef: Über Georg Britting, in: Programmheft zur Uraufführung, ohne Seitenangabe.

³²² Dachs Karl: Georg Britting, S. 12.

³²³ Brief Brittings an Sendelbach, Regensburg 20.1.1919. Publiziert in Ausstellungskatalog: Georg Britting. Der Dichter und sein Werk, S. 56.

Nachlass³²⁴. Bereits ein halbes Jahr nach ihrem Kennenlernen teilten sie sich die Wohnung in Achmanns Elternhaus³²⁵. Ihr Bestreben und Hauptaugenmerk galt in den folgenden Jahren der Herausgabe ihrer Zeitschrift „Die Sichel“. Diese kann als Denkmal ihrer Freundschaft angesehen werden. Die Hochzeit mit der Freiin Magdalena von Perfall im Jahre 1920 bedeutete für Achmann das Ende der Regensburg Ära und einen Neubeginn in München. Auch Georg Britting folgte im Jahre 1921 seinem Freund nach München, wo er bis zu seinem Tode am 27.4.1964 lebte und arbeitete. Auch dort sahen sich die Freunde täglich, so kam Georg Britting nach den Ausführungen Hohoffs mittags zum Essen zu den Achmanns³²⁶. Nach dem plötzlichen Tod seiner Frau Magdalena im Jahre 1940 zog Josef Achmann nach Schliersee in die Perfall Villa. Ab diesem Zeitpunkt brach der Kontakt zu seinem Freund allmählich ab.

Während ihrer langjährigen Freundschaft realisierten sie mehrere gemeinsame Projekte. Die bereits ausführlich besprochene Herausgabe ihrer Regensburger Zeitschrift war nur eines davon. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Holzschnittserie mit dem Titel „Die kleine Stadt“, die 1920 im Verlag der Saturne in der Reihe der Künstlerhefte und Graphikbücher erschienen ist³²⁷. Darin inkludiert sind sechs Holzschnitte Achmanns und ein Begleittext von Britting. Dieses Büchlein ist eine Hommage an ihre Heimatstadt Regensburg, mit der sie ein Leben lang verbunden blieben.

4.3.1.2 Die bildlichen Zeugnisse ihrer Freundschaft (1918- 1919)

Die Freundschaft zu Georg Britting bildete im gesamten Oeuvre Achmanns einen wichtigen thematischen Schwerpunkt. Die Freundschaftsbilder datieren bis auf eine Ausnahme in das Jahr 1919, dem Geburtsjahr ihrer Freundschaft und der „Sichel“. Einige dieser Blätter publizierten Achmann und Britting auch in ihrer Regensburger Zeitschrift. Achmann visualisiert diese besondere Verbindung zwischen ihm und Britting auf vielfältige Weise, so bedient er sich verschiedener Techniken, variiert den Fokus und setzt dadurch unterschiedliche Akzente.

³²⁴ Brief Brittings an Sendelbach, Regensburg 20.1.1919. Publiziert in Ausstellungskatalog: Georg Britting. Der Dichter und sein Werk, S. 56. Und Achmann Josef: Über Georg Britting, in: Programmheft zur Uraufführung, ohne Seitenangabe.

³²⁵ Dienlich ist hier ebenfalls der Schriftverkehr Brittings mit Sendelbach. Die Briefe, die sich im Nachlass Brittings befinden, geben ab Juni als Absender die Wohnung Achmanns an.

³²⁶ Vgl. Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, o. S.

³²⁷ Ausgabe im Nachlass Achmann erhalten.

„Britting- Achmann“

Der Holzschnitt „Britting- Achmann“ von 1918 steht am Beginn der Reihe dieser Freundschaftsbilder³²⁸. Achmann bezeichnete sowohl einen Holzschnitt als auch eine Federzeichnung mit diesem Titel³²⁹. Der Holzschnitt wurde in der „Sichel Novemberausgabe“ des ersten Jahrganges publiziert³³⁰. Das Holzschnitt Doppelportrait zeigt die Freunde Achmann und Britting. Als Querformat angelegt fokussiert der Holzschnitt ihre Köpfe. Auf der rechten Bildseite sieht man Josef Achmann in Dreiviertelansicht nach links gewandt und neben ihm Georg Britting in ähnlicher Haltung. Beide vermeiden den Blick zum Betrachter und sind stattdessen aufeinander bezogen. Der nur geringfügige Abstand der Gesichter zueinander betont zusätzlich ihre Vertrautheit. Eine dünne Linie umrahmt die gesamte Darstellung und verleiht so einen fotoähnlichen Charakter. Die beiden Köpfe dominieren die Bildfläche. Sie besitzen dieselbe Größe und sind nicht versetzt oder hintereinander gestaffelt dargestellt, sie stehen vielmehr gleichwertig nebeneinander. Diese Tatsache spiegelt ihre freundschaftliche Begegnung auf Augenhöhe wieder. Das Doppelportrait wird zum Ausdruck ihres künstlerischen und literarischen Gedankenaustausches; ein Manifest ihrer Freundschaft. Das sogenannte „Köpfe zusammenstecken“, um gemeinsam etwas zu planen wird hier buchstäblich illustriert. Der Betrachter erkennt die Wertschätzung, die Achmann seinem Freund durch die gewählte Darstellungsweise entgegenbringt. Der Umraum selbst wird dagegen von Achmann als nebensächlich erachtet und ist deswegen nur durch Schraffierungen gestaltet. Wobei hier die zueinander abgesetzten Schwarz- Weiß- Flächen eine gewisse Dynamisierung der Bildfläche und eine Bildtiefe erreichen. Gleichzeitig lockern die linearen Strukturen den unbestimmt dunklen Umraum auf und stehen somit im Gegensatz zu den sonst vorherrschenden kantigen Formen. Die Gesichter weisen in den Konturen und Binnengliederungen überwiegend gerade, kantige und nur selten geschwungene Formen auf. Achmann benutzt für beide Köpfe eine ähnliche Gestaltungsweise, es lässt sich von einer gewissen Typisierung sprechen, die vor allem den verwendeten geometrischen Gestaltungsmitteln geschuldet ist. Achmann wählt die kubistische Formensprache und fügt jeweils in die Gesichtspartien trapezförmige, recht- und dreieckige Elemente ein. Trotzdem versucht er mittels einzelner Charakteristika bzw. Unterschiede in den Gesichtern den Personen einen gewissen Wiedererkennungseffekt zu verleihen. Ihn selbst kennzeichnen

³²⁸ WVZ 70: Britting- Achmann, Weihnachten 1918, S. 20 und 163.

³²⁹ WVZ 540: Skizze zum Holzschnitt „Britting- Achmann“, um 1918, S. 114 und 399.

³³⁰ Die Sichel, 1. Jahrgang, 5. Heft, November 1919, S. 85.

die schmalen Lippen und das leicht schütterere Haar an den Schläfen. Auffallend bei Britting sind seine vollen Lippen und die Frisur, die auch durch Fotos belegbar ist³³¹. Das Doppelportrait, welches Achmann bereits kurz nach dem Kennenlernen mit Britting anfertigte, veranschaulicht gleich zu Beginn dieser Bilderreihe die tiefe Verbundenheit, die zwischen ihnen herrschte. Er verzichtet auf ein Ganzfigurenportrait und reduziert die Personen nur auf ihre Köpfe. Die ähnliche Gestaltungsweise der Gesichter und die Hinwendung zueinander betonen die gezeigte Vertrautheit.

Die folgenden drei Blätter tragen alle den Titel „Freunde“. Die von Achmann hinzugefügten römischen Zahlen weisen auf die Variationsbreite dieses Themas hin, die sich hauptsächlich in den unterschiedlichen Techniken und in der Fokussierung des Blickwinkels äußert.

„Freunde I“

Die Radierung ist fest auf den 23. Januar 1919 datiert und zeigt Achmann und Britting wohl in ihrer Wohnung am Königshof³³². Beide sitzen sich an einem Tisch gegenüber und sind jeweils in unterschiedliche Tätigkeiten vertieft. Ein Gespräch oder dergleichen findet nicht statt.

Achmann ist im Vordergrund als Rückenfigur gezeigt und arbeitet unter dem Schein der Lampe, die von der Decke strahlt. Georg Britting, als Brustbild wiedergegeben, ist zum Betrachter gewendet, vermeidet aber dessen Blickkontakt. Er ist in das vor ihm liegende, aufgeschlagene Buch vertieft. Auf die Hand, die das Buch oder die Zeitschrift hält, verzichtet Achmann, sondern zeigt stattdessen nur die aufgefächerten Blätter. Zu sehen sind sein linker Ober- und Unterarm was darauf schließen lässt, dass die linke Hand das aufgeschlagene Buch hält. Mit seiner rechten flachen Hand stützt Britting seinen Kopf. Rechts im Hintergrund erlaubt ein Fenster den Blick nach draußen. Der vom Künstler gewählte erhöhte Betrachterstandpunkt lässt den Außenstehenden zum stillen Zuschauer der Szene werden und gewährt einen Einblick in das Zusammenleben von Achmann und Britting.

Parallel geführte Strichlagen dominieren die Radierung. Mithilfe dieser gestaltet Achmann sowohl die beiden Personen als auch den gesamten Umraum der Darstellung und hält so

³³¹ Foto zeigt Achmann und Britting in der Sichel- Redaktion; in Katalog: Josef Achmann. Gemälde und Graphik, o. S.

³³² WVZ 441: Freunde I, 23.I.1919, S. 95 und 349.

das gemeinsame Miteinander „Am Königshof“ in Regensburg fest. Reduzierung auf das Wesentliche lautet auch hier das Prinzip des Künstlers. Im Mittelpunkt steht hier nicht die Visualisierung der Verbundenheit, die zwischen Achmann und Britting herrschte und welche im zuvor besprochenen Holzschnitt dem Betrachter vor Augen geführt wird, sondern die gemeinsame Wohnsituation der beiden wie sie sich am Königshof in Regensburg dargestellt hat. Dennoch wird auch hier das Miteinander, das ihre Freundschaft ausmachte, nicht ausgeklammert. Mithilfe kubistischer Gestaltungsmittel gelingt es Achmann, die Distanz, die durch die gewählte Darstellungsweise zwischen Achmann und Britting entsteht, zu verringern. Indem der Künstler, so wird es im Bild evoziert, die verschiedenen Raumebenen ineinanderschiebt bzw. hintereinander staffelt, rücken auch die beiden Personen wieder näher zusammen. Die auf der Tischplatte platzierte Kaffeetasse minimiert optisch den Abstand und ist zugleich eine Verlängerung bzw. ein Bindeglied zwischen Achmann und Britting und steht stellvertretend für ihren leidenschaftlichen Kaffeegenuß³³³.

„Freunde II“

Die Lithografie „Freunde II“ vom 23.1.1919 zeigt Achmann und Britting in ihrer Wohnung am Königshof in Regensburg³³⁴. Beide sitzen an ihrem Esstisch. Britting ist mit dem Rücken zum Betrachter gewendet, der Künstler selbst sitzt an der Tischlängsseite und ist im Profil wiedergegeben. Das Gesicht Achmanns ist ausgearbeitet, so dass eine Identifizierung möglich ist. Ein Fenster hinter Achmann erlaubt einen Blick nach draußen. Auch der Umraum ist näher definiert, so dass sich einzelne Elemente aus der Beschreibung Brittings bezüglich ihrer Wohnsituation „Am Königshof“ in der Lithografie wiederfinden lassen. Die schwarzen rechteckigen Flächen an den Wänden verweisen auf die Werke Achmanns, die diese schmückten. Das jeweilige Motiv der Arbeit ist jedoch in der Lithografie nicht näher ausgeführt. Festgehalten ist das Beisammensein der Freunde Achmann und Britting am Tisch ihrer Wohnung „Am Königshof“. Achmann scheint sich selbst in dieser Lithografie in seinem künstlerischen Schaffensprozess wieder zu geben. Konzentriert und mit gesenktem Kopf betrachtet er den wohl vor ihm auf dem Tisch befindliche Bildträger, in seiner rechten Hand hält er einen Pinsel oder ähnliches. Britting ist in Rückenansicht dargestellt, was die Erschließung seiner Tätigkeit erschwert. Denkbar ist, dass er genauso wie Achmann in seine Arbeit vertieft ist. Der Künstler zerlegt die

³³³ Britting Georg: Der Maler Josef Achmann, n.p.

³³⁴ WVZ 218: Die Freunde II, 1919, S. 49 und 237.

Bildfläche in einzelne Prismen, die diese dominieren und die korrekte räumliche Darstellung aufheben. Dieses Gestaltungsprinzip verwendete Achmann bereits bei einigen Lithografien dieser Zeit, beispielsweise bei „Gent“³³⁵ und „Heilige Nacht“³³⁶. Mithilfe dieser Bildgliederung gelingt es Achmann den Eindruck eines dreidimensionalen Raumes zu evozieren. Die einzelnen Bildflächen gewinnen mit der Schrägstellung nicht nur eine gewisse Dynamik auch die leichten Schraffierungen und die unterschiedlichen Grauabstufungen innerhalb diesen spielen diese Bewegung zur ansonsten ruhigen Bildkomposition mit ein. Die Hell- Dunkel- Kontraste innerhalb der einzelnen Prismen verleihen der Gesamtkomposition wiederum eine gewisse Dynamik. Der Betrachter wird durch die gewählte leichte Aufsicht stummer Zeuge der häuslichen Szene. Der vom Künstler gewählte Titel der Lithografie „Freunde II“ verweist nicht speziell auf Josef Achmann und Georg Britting, sondern auf das Verhältnis der im Bild dargestellten Personen zueinander. Freundschaft wird hier im Stillen thematisiert, es findet keine Kommunikation bzw. Blickkontakt zwischen den beiden statt, jeder ist in seine Beschäftigung vertieft. Dennoch wird der Tisch, um den beide einträchtig zusammen sitzen und arbeiten, zum Gemeinschaft stiftenden Symbol. Thema dieser Lithografie ist das gemeinsame Zusammenleben und Arbeiten „Am Königshof“ in Regensburg.

„Freunde III“

Eine weitere Lithografie vom 23. Januar 1919 mit dem Titel „Freunde III“ variiert das Freundschaftsthema. Im Mittelpunkt dieser Darstellung steht nun die Harmonie und Gleichgesinntheit der beiden Freunde, die der Künstler mithilfe einer passenden Formensprache akzentuiert. Den Stellenwert, den die Lithografie besitzt, zeigt sich daran, dass Achmann diese in der ersten „Sichel“ Ausgabe, im Juli 1919, unter dem Titel „Freunde im Atelier“ ganzseitig publizierte³³⁷. Das Augenmerk der Darstellung liegt auf der Ganzfigur, die zentral in der Bildmitte platziert ist. Aus der kubistischen Formensprache heraus entwickelt Achmann hier zwei Personen, die sich zu einer verbinden. Dennoch macht der Künstler mithilfe der versetzten Position und der unterschiedlichen Gestaltung der beiden Kopfhälften, der etwas konfus wirkenden Anordnung der Gliedmaßen sowie der Tatsache, dass es sich um insgesamt drei Beine handelt, deutlich, dass diese Figur zwei Personen verkörpert. Achmann fügt in die

³³⁵ WVZ 206: Gent, 1918, S. 47 und 231.

³³⁶ WVZ 210: Heilige Nacht, um 1918, S. 47 und 233.

³³⁷ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 10.

Lithografie Attribute ein, die auf den Maler und den Dichter verweisen. So hält eine Hand mehrere Pinsel, der Rest davon befindet sich in einem Gefäß, welches in der vorderen rechten Bildecke erhöht wohl auf einem Kästchen steht. Links im Hintergrund stehen bzw. liegen einige Bücher, die auf den Literaten Georg Britting Bezug nehmen. Der Umraum ist mit nur wenigen Bildelementen angereichert, um nicht von dem eigentlichen Bildinhalt abzulenken. Interessant ist die Linie, die die Figur in der Mitte trennt. Diese gliedert gleichzeitig das räumliche Verhältnis und weist so und im Einvernehmen mit den Attributen jeweils einen rechten und linken räumlichen Bezugspunkt bzw. Bereich aus. Somit korrespondiert die linke Bildhälfte mit Britting und die rechte mit Achmann. Weitere abstrakte und geometrische nicht näher definierbare Formen finden sich im Bildhintergrund. Die kubistische Formensprache erlaubt dem Künstler den Inhalt dieser Lithografie, die Gleichgesinntheit der beiden Freunde, dem Betrachter zu visualisieren. Durch die Verschiebung der trapezförmigen Flächen ineinander erreicht Achmann eine gewisse Dreidimensionalität. Verstärkt wird dieser Eindruck ferner durch die hintereinander gestaffelten Bildebenen und den über den eigentlichen Bildrand hinaus wachsenden Formen. Eine ähnliche Gestaltungsweise benutzte Achmann bereits für die zuvor besprochene Lithografie „Freunde II“.

„Die Brennsuppenesser“

Das Ölgemälde „Die Brennsuppenesser“ von 1919 ist ein Schlüsselwerk im Oeuvre Achmanns³³⁸. Eine Tuschezeichnung diente als Vorstudie³³⁹. Auf dem Gemälde sind Josef Achmann rechts und Georg Britting links beim gemeinsamen Essen in ihrer Wohnung am Königshof in Regensburg zu sehen. Beide sind nahe an den vorderen Bildrand gerückt und dominieren die Bildfläche. Sie sitzen sich an ihrem Esstisch gegenüber, auf welchem sich eine Tischdecke, die Teller mit der Brennsuppe, ein Messer, Salz, ein halber Laib Brot und eine Dose befinden. Die Tischplatte ist perspektivisch verzerrt und in Schrägansicht dargestellt. Der Künstler zeigt sich und seinen Freund im Moment des Essens der Suppe. Der Verzicht auf die Löffel bzw. das Ersetzen derjenigen durch die sichelartig geformten Arme verweist auf den Symbolgehalt des Bildes. Veit Loers spricht in diesem Zusammenhang von dem gemeinsamen zu sich nehmen geistiger Nahrung der Freunde Achmann und Britting³⁴⁰. Die Stuhllehnen begrenzen das Bild zum linken und rechten

³³⁸ Die Brennsuppenesser, Öl auf Leinwand, 79,5 x 79,5 cm, 1919, Abb.: Katalog Josef Achmann, Tafel 5.

³³⁹ WVZ 546: Skizze zu den Brennsuppenesser, Tuschezeichnung, 1919, S. 115 und 402.

³⁴⁰ Vgl. Veit Loers: Zeitgebundene Kunst- Zur Malerei und Graphik Josef Achmanns, o. S.

Bildrand hin und werden dabei teilweise von diesen überschritten. Josef Achmann und Georg Britting nehmen die gesamte Sitzfläche ein und überragen die Stuhllehnen mit ihren Köpfen. Ihre Oberkörper werden als kompakte Masse wiedergegeben und weisen wenig Strukturierung auf. Einzig für die Umrisslinien verwendet Achmann einen stärkeren und dickeren Farbauftrag. Die Kleidung weist ähnlich wie die karge Mahlzeit auf die einfachen Lebensverhältnisse der beiden hin. Die Zuordnung der Personen im Bild ergibt sich nicht nur aufgrund der Physiognomien, die durch einen Fotoabgleich dieser Zeit zugeordnet werden können, auch Attribute und Einrichtungsgegenstände innerhalb des Bildes verweisen auf den Maler und Literaten. So finden sich in einem Behälter hinter Achmann eine Vielzahl an Malutensilien, Pinsel in unterschiedlicher Ausführung. Der Holzschnitt, der hinter Britting an der Wand hängt und von diesem teilweise überschritten wird, zeigt ein Bildnis Brittings. Die Verbindung von Kopf und Holzschnitt visualisiert die gemeinsame Identität. Auch den Wohnraum gibt Achmann detailliert wieder, so dass sich gewisse Details aus der Beschreibung Brittings über ihre gemeinsame Wohnsituation in dem Gemälde wiederfinden lassen³⁴¹. Darin verweist er auf die Bilder und Holzschnitte Achmanns, die an den Wänden hingen und auf den wärmenden Ofen, der hier in der rechten Bildecke zu sehen ist. Auch die niedrige Raumhöhe, die am Königshof der Fall war, wird durch die Sichtbarmachung der Zimmerdecke im Gemälde verdeutlicht. Die Darstellung wird darüber hinaus symbolhaltig aufgeladen, so spielt neben der Visualisierung ihrer Freundschaft auch ihr Zeitschriftprojekt „Die Sichel“ in diesem Gemälde mit, beispielsweise erscheint das Sichelzeichen markant am oberen linken Bildrand und neben der Tür. Dies ist zusätzlich ein Hinweis darauf, dass im Türrahmen der Wohnung eine Sichel eingeschlagen war. Ein Foto, das sich im Nachlass Achmanns gefunden hat, bestätigt diese Tatsache³⁴². Wie bereits erwähnt, vollzieht sich auch der hier gezeigte Essvorgang mit sichelförmiger Armhaltung. Ferner zeigt der Künstler die Sichel in dem Bildnis Brittings an der Wand und auf dem rechten Tellerinhalt.

Achmann bedient sich hier der expressionistischen Formensprache. In einer Phase noch experimentierender Abstraktionen, kehrt Achmann in diesem Bild zu einer wiedergewonnenen Gegenständlichkeit zurück. Der Künstler verwendet reine, ungebrochene Farben und verteilt diese flächig auf dem Bildträger. Die Motive werden perspektivisch verzerrt, vereinfacht und auf markante Formelemente reduziert. Zudem wird ihnen teilweise Symbolcharakter verliehen. Die warme Farbgebung passt zu der Harmonie, die

³⁴¹ Vgl. Britting Georg: Der Maler und Graphiker Joseph Achmann, S. 292.

³⁴² Auf diese Fotografie wurde schon Bezug genommen in Kapitel 4.2.2 Der Mitarbeiterstab.

das Bild ausstrahlt. Die Geborgenheit und Verbundenheit der beiden Freunde in ihrer Wohnung am Königshof werden zum erklärten künstlerischen Ziel. Zusätzlich wird dieses Bild zur Hommage an ihre Zusammenarbeit in dem gemeinsamen „Sichel- Projekt“. Verbundenheit und Verbrüderung waren wichtige Anliegen der expressionistischen Bewegung und werden auch in dem Gemälde „Die Brennsuppenesser“ vermittelt. Das vom Künstler gewählte quadratische Bildformat und die damit verbundene Einheit aller Seitenlängen, transferiert die Gleichstellung der beiden Freunde ins Bild. Das symbolische Bild enthält alle wesentlichen Elemente der Freundschaft und gemeinsamen Künstlerexistenz von Achmann und Britting. Das Gemälde muss daher in enger Verbindung mit der „Sichel“ gesehen werden, die nicht nur eine Möglichkeit bot sich in der Öffentlichkeit zu etablieren, sondern mit der sich auch Achmann und Britting gleichzeitig ein Denkmal ihrer Freundschaft setzten.

4.3.1.3 Die Einzelportraits Brittings (1918- 1920)

Neben den Freundschaftsbildern, die Josef Achmann mit Georg Britting zusammen zeigen, sind auch die Einzelportraits Zeugnisse ihrer besonderen Verbindung. Sie datieren fast alle in die Sichel- Zeit und wurden überwiegend als Holzschnitt ausgeführt. In dem Vorwort zur Uraufführung der Komödie „Paula und Bianka“ publizierte Achmann darüberhinaus eine Charakterisierung zu Georg Britting³⁴³.

„Bildnis Britting“

Die Reihe der Britting Portraits beginnt mit dem Holzschnitt „Bildnis Britting“, der in das Jahr 1918 datiert und eine Büste seines Freundes zeigt³⁴⁴. Aufgrund der aufgebrochenen und teilweise randlosen linken und oberen Bildseite wird eine gewisse Spontanität der Darstellung bzw. der Eindruck eines unvermittelten Eintretens Brittings in das Bild assoziiert. In Dreiviertelansicht nach rechts gewendet füllt sein Freund die komplette Bildfläche aus und fügt sich optimal in das von Achmann gewählte schmale Hochformat ein. Der Künstler bedient sich hier der kubistischen Formensprache. Die Expressivität dieses Holzschnittportraits entsteht durch die geometrischen Formen, mithilfe deren der Künstler das Gesicht des Dargestellten formt. Achmann geht es hier weniger um die

³⁴³ Achmann Josef: „Über Georg Britting. Zur Uraufführung der Komödie „Paula und Bianka“.

³⁴⁴ WVZ 81: Bildnis Britting, 1918, S. 22 und 169.

Ähnlichkeit bzw. um einen Abbildcharakter als vielmehr um die Möglichkeiten, die ihm der Holzschnitt bietet. Mithilfe paralleler Schnitte zerlegt er das Gesicht in Dreiecke und Trapeze. Trotz der Reduktion und der gewählten kubistischen Formensprache bleiben markante Elemente des Gesichtes, wie beispielsweise die vollen Lippen und die großen wachen Augen erhalten. Schmale dunkle Stege bilden die Binnenzeichnung. Den Umraum lässt Achmann als schwarze Fläche unbestimmt.

„Bildnis Britting“

Der Holzschnitt „Bildnis Britting“ stammt aus dem Jahre 1919³⁴⁵. Im Typus des En-face-Brustbildes zeigt Achmann seinen Freund, der durch seine Größe die gesamte Bildfläche dominiert. Kopf und Oberkörper werden dabei teilweise vom Bildrand überschritten. Mit wenigen Schnitten aus dem Holz fertigte Achmann dieses Portrait, das durch Flächigkeit besticht. Er setzt Akzente in Gesicht, Sichelmond und Hand, die sich aufgrund ihrer hellen Grundfläche von dem dunkel gehaltenen Körper Brittings und dem Hintergrund absetzen. Im Gegensatz zu dem Gesicht, in welchem Achmann mithilfe dunkler breiter Linien die Konturen für Augen, Nase und Mund formt, strukturiert er den Körper nicht näher, sondern gibt ihn als kompakte schwarze Fläche wieder. Dabei verhindern weiße Stege die Verschmelzung des Portraitierten mit dem Umraum. In der linken unteren Bildecke ist die rechte Hand Brittings zu sehen, die eine brennende Zigarette hält. Die Zigarette als Signet der Moderne oder als beliebtes Accessoire findet sich häufig auch in den Selbstportraits Eduard Munch oder Max Beckmann³⁴⁶ (Abb. 8). Im Hintergrund trennen wohl angedeutete Fenstersprossen Innen- und Außenbereich. Achmann bezieht den Umraum in die Gestaltung mit ein und lädt dadurch das Portrait symbolhaltig auf. So zeigt die Mondsichel im rechten Hintergrund in Verbindung mit den angedeuteten Sternen nicht nur die Nachtzeit an, sondern verweist im übergeordneten Sinn auf ihre Zeitschrift „Die Sichel“. Achmann zeigt seinen Freund im Spiegel ihres gemeinsamen Projektes. Dieses Portrait publizierte Achmann zudem in der Septemбераusgabe des ersten Sicheljahrganges³⁴⁷.

³⁴⁵ WVZ 89: Bildnis Britting, 1919, S. 24 und 173.

³⁴⁶ Beckmann Max: Grosses Selbstbildnis, 1919, Kaltnadel auf Velin, 23,7 x 19,7 cm; Abb.: Döring Thomas, Lenz Christian: Max Beckmann. Selbstbildnisse, S. 191.

³⁴⁷ Die Sichel, 1. Jahrgang, 3. Heft, September 1919, S. 49.

„Bildnis B“

Änderungen zu den bisherigen Britting-Portraits werden in dieser Arbeit von 1919 mit dem Titel „Bildnis B“ deutlich³⁴⁸. Diese zeigen sich sowohl im gewählten Medium der Radierung als auch in der Charakterisierung des Portraitierten. Zentral in der Bildmitte positioniert und als Brustbildnis in Dreiviertelansicht wiedergegeben, sitzt der Schriftsteller dem Betrachter gegenüber. In seiner rechten Hand, die wohl auf einer Tischplatte oder ähnlichem aufliegt, hält er zwischen zwei Fingern eine brennende Zigarette. Die angedeutete Tischkante verschafft etwas Distanz zwischen Britting und dem Betrachter und vermittelt so eine gewisse Unnahbarkeit. Mit ernstem Blick und wachen großen Augen gibt Achmann seinen Freund wieder. Die Augen werden zusätzlich durch die geschwungenen Augenbrauen und das Tragen der Brille betont und dadurch der Blick des Betrachters darauf gelenkt. Den Umraum lässt der Künstler dieses Mal unbestimmt. Der Fokus liegt hier allein auf dem Portrait. Mit exakten und feinen Linien projiziert Achmann die Physiognomie Brittings auf die Bildfläche. Dabei setzen parallele Schraffuren Akzente im Gesichtsbereich und schaffen dadurch eine gewisse Plastizität. Die Gesichtszüge sind naturalistisch gestaltet und entsprechen dem Erscheinungsbild Brittings. Achmann ist hier im Vergleich zu den bisher erläuterten Britting-Portraits bemüht, einen Wiedererkennungseffekt der Person zu erzielen. Es lässt sich aufgrund der exakten und feinen Linienführung von einem Zeichencharakter der Radierung sprechen.

„Britting im Shawl“

Dieser kleinformatige Holzschnitt ist fest auf den 20.1.20 datiert³⁴⁹. Achmann gibt seinen Freund als Ganzfigur wieder und positioniert ihn nahe am Bildvordergrund. Trotz der Hinwendung zum Betrachter verzichtet der Künstler auf die Ausarbeitung des Gesichtes, dessen Partien er einzig als schwarze, zueinander verlaufende Linien wiedergibt und damit kein Wiedererkennungseffekt der Person vorhanden ist. Titelgebend für diesen Holzschnitt ist der Schal, den Britting fest um seinen Hals geschlungen hat. Zudem trägt er einen Hut und einen Mantel. Aus weißen Linien bildet Achmann die Konturen des Körpers und setzt ihn dadurch vom Hintergrund ab. Der Künstler hellt den dunklen Umraum mithilfe von unterschiedlich breiten Flächen auf. Dieser Holzschnitt besticht durch Flächigkeit und ist ein Spiel aus schmalen und breiten Linien. Der Künstler bringt in diese Komposition Bewegung mit ein, die nicht nur der Schrittbewegung Brittings geschuldet ist, sondern

³⁴⁸ WVZ 434: Bildnis B, 1919, S. 93 und 346.

³⁴⁹ WVZ 116: Britting im Shawl, 20.1.20, S. 29 und 186.

auch durch den Wechsel von schmalen und breiten hellen Flächen und deren gedrehte Anordnung im Bild evoziert wird. Das gewählte Hochformat, die bühnenartige Präsentation und die zentrale Position lassen den Literaten zum Akteur des Bildes werden.

„Britting III“

In Nahaufnahme und den Bildvordergrund dominierend gibt Achmann seinen Freund in dem Holzschnitt „Britting III“, der auf den 23.1.20 datiert ist, wieder³⁵⁰. Den Kopf auf die rechte Hand gestützt, ruht Britting mit geschlossenen Augen vor dem Betrachter. Den Oberkörper stellt Achmann überwiegend als schwarze Fläche dar. Die Konturen werden mithilfe weißer Stege gebildet. Die Dominanz Brittings auf der Bildfläche verstärkt sich durch die Überschneidung einzelner Körperteile mit dem Bildrand. Sein Gesicht hebt sich aufgrund der weißen Grundfläche deutlich von dem wenig strukturierten und damit überwiegend als schwarze Fläche auf der Bildfläche erscheinenden Körper ab. Schwarze Linien von unterschiedlicher Breite formen die Gesichtspartie. Überwiegend geschwungene und nur selten kantige Formen verleihen Britting weiche Gesichtszüge. Aufgrund der Position und Größe dominiert das Gesicht die Bildfläche. Trotz dieser „Großaufnahme“ wäre aber eine klare Identifizierung der Person ohne die Titelbeigabe nicht eindeutig möglich. Der Künstler bezieht den Umraum mit ein und charakterisiert diesen als ihre Wohnung am Königshof, deren Aussehen aus Beschreibungen Brittings bekannt ist. Die Bücher in dem Regal hinter Britting können wohl als Verweis auf den Literaten gesehen werden, die schwarzen Flächen an den Wänden stehen, wie bereits aus einigen Werken Achmanns bekannt ist, für die Arbeiten des Künstlers, die in ihrer Wohnung hingen. Rechts erlaubt ein kleines Sprossenfenster den Blick nach draußen und zeigt Häuser der Umgebung. Achmann präsentiert in diesem Holzschnitt, dem Ende der Britting-Reihe, seinen Freund ganz privat in ihrer Wohnung am Königshof.

Zusammenfassend lässt sich zu den Britting Portraits folgendes konstatieren. Achmann variiert den Fokus und setzt verschiedene Akzente. Zudem schöpft er die Bandbreite seines künstlerischen Repertoires aus, um Britting in immer neuen Facetten erscheinen zu lassen. Mithilfe des Umraumes lädt er teilweise die Portraits symbolhaftig auf und lässt sie damit zum übertragenen Bedeutungsträger werden. Während die Holzschnitte meist experimentierende Formen aufweisen, wenig auf Identität ausgerichtet sind und sich durch

³⁵⁰ WVZ 115: Britting III, 23.I.20, S. 29 und 186.

ihre Flächigkeit auszeichnen, besticht die einzige Radierung innerhalb dieser Britting-Reihe durch ihre naturalistischen Züge und ihren Zeichencharakter.

4.3.2 Die Familie

Eine Gruppe innerhalb der Portraits bilden Arbeiten, die Familienmitglieder zeigen. Der Fokus liegt dabei auf seiner Frau und seinen Eltern. Einzelportraits der Geschwister finden sich nicht in seinem druckgrafischen Oeuvre.

4.3.2.1 Magda Lena Achmann (1921- 1923)

Seine Ehefrau Magda Lena portraitierte der Künstler überwiegend in Holzschnitten. Neben Einzelaufnahmen, die einerseits das Gesicht fokussieren, gibt es andererseits auch Werke, die seine Frau als Ganzfigur zeigen. Da die Ehe mit Magda Lena kinderlos blieb, entfallen die klassischen Familienbilder mit Eltern und deren Nachwuchs. Wohl aus diesem Grund setzte Achmann den Fokus bei den Portraits seiner Frau hauptsächlich auf ihre Rolle im Theater. Beispielhaft hierfür wird auf die Holzschnittserie „Judith“ von 1921 näher eingegangen, welche die Schauspielkarriere und den Schauspielerfolg seiner Frau in den Vordergrund stellt. Bei der Bearbeitung dieses Kapitels fiel zudem auf, dass Paardarstellungen von Josef und Magda Lena Achmann in seinem druckgrafischen Oeuvre nicht vorhanden sind. Die Portraitreihe seiner Frau setzte 1921, also ein Jahr nach ihrer Hochzeit und dem gemeinsamen Umzug nach München, ein.

„Magda Lena“

Der Holzschnitt „Magda Lena“ von 1921 zeigt eine Nahaufnahme seiner Frau³⁵¹. Das Augenmerk der Darstellung liegt dabei auf ihrem Kopf, der sich deutlich von dem schwarzen Hintergrund abhebt und aus der Fläche heraus zu treten scheint. Frontal zum Betrachter gerichtet, blicken die Augen aus dem Bild. Trotz der Fokussierung des Kopfes ist dieser aus der Bildmitte enthoben und leicht nach oben verschoben, so dass ihre Haare vom oberen Bildrand überschritten werden. Ein sich anschließender Körper lässt sich nur erahnen, wobei die angedeuteten Linien anatomisch nicht eindeutig sind und somit auch lediglich gestalterischen Zwecken dienen könnten. Zwei Linien beginnen auf Höhe der Mundwinkel und verlaufen über den Bildrand hinweg. Ein weiteres Paar verläuft vertikal vom Kinn abwärts und scheint dem Kopf im nicht näher definierten Umraum Halt zu

³⁵¹ WVZ 169: Magda Lena, 1921, S. 39 und 213.

geben. Dieses Linienspiel setzt sich hinter dem Kopf fort. Hier bildet Achmann aus mehreren breiten Strichen ein rechteckiges Gefüge, das den Kopf seiner Frau fast vollständig umrahmt. Nase, Kinn, Augen, Mund werden durch klare Konturen gebildet, die Binnenflächen des Gesichtes sind durch starke Schraffuren gegliedert. Ohne den beigefügten Titel wäre die Identitätsfindung der Person nicht möglich. Achmann verzichtet bewusst auf eine abbildhafte Darstellung. Dennoch sind die großen ausdrucksstarken Augen, die der Künstler mithilfe mehrerer umspielender Linien betont und die vollen Lippen auffällig. Dieses Charakteristikum für Magda Lena Achmann erwähnt Curt Hohoff in seinen „Erinnerungen an Josef Achmann“³⁵². Sowohl die Augen als auch die Lippen heben sich aufgrund ihrer Gestaltungsweise als schwarze Fläche von der ansonsten weiß gehaltenen und nur von einzelnen Linien durchzogenen Gesichtspartie ab. Auch im Stirnbereich nimmt der Künstler die lineare Gestaltungsweise auf und setzt dort mit mehreren Längs- und Querstrichen Akzente. Leerstellen im Gesicht belebt Achmann mithilfe stehengelassener Restgrate. Übereinandergesetzte Linien unterschiedlicher Länge, dem Kammschnitt, die im Gesichtsbereich hauptsächlich unterhalb der Augen, der Nase und dem Mund zu finden sind, verleihen dem Gesicht eine gewisse Struktur bzw. Plastizität. Dieses Portrait seiner Frau fertigte Achmann überwiegend aus einzelnen Linien, die er je nach Bedarf anpasste und variierte.

„M. Lena“

Der Holzschnitt „M. Lena“ von 1921 zeigt Achmanns Frau im Profil³⁵³. Der Künstler setzt dabei den Fokus erneut auf ihren Kopf und wählt dementsprechend eine Nahaufnahme. Dabei verzichtet er auf eine genaue Charakterisierung des Umraumes. Zentral in der Bildmitte platziert, dominiert der Kopf die gesamte Bildfläche. Unvermittelt wird die Profilansicht ins Bild gesetzt. In einem Spiel aus Flächen und Linien setzt Achmann das Bildmotiv zusammen, so sind beispielsweise Teile der Gesichtshälfte überwiegend als schwarze und weiße Flächen wiedergegeben, die vereinzelt von Linien durchzogen werden. Diese Linien wiederum stehen etwa für Magda Lenas Haarsträhnen über die sich auch die Kontur des Kopfes vom Hintergrund löst. Mit feinen und dünnen Schnitten aus dem Holz untergliedert der Künstler die schwarzen Flächen, um diesen mehr Struktur zu geben. Die teils weiß belassenen Stellen belebt Achmann mit stehen gelassenen Restgraten. Wie in den Blättern zuvor, fallen auch in diesem Holzschnitt das

³⁵² Vgl. Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, o. S.

³⁵³ WVZ 165: M. Lena, 1921, S. 39 und 211.

ausdrucksstarke Auge und die vollen Lippen als markantes und bereits von Curt Hohoff beschriebenes Charakterisierungsmerkmal Magda Lena Achmanns auf³⁵⁴.

„Magda Lena“

Eine Radierung, die ins Jahr 1923 datiert, zeigt trotz fehlendem Titel wohl erneut seine Frau Magda Lena Achmann³⁵⁵. Frontal zum Betrachter gerichtet blickt Magda Lena aus dem Bild.

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Blättern besticht dieses durch seinen Zeichencharakter. Mithilfe präziser Linien gibt Achmann das Portrait seiner Frau wieder. Dabei achtet er auf feinste Gesichtszüge und ihren Gesichtsausdruck, der eine gewisse Ernsthaftigkeit widerspiegelt. Erneut fokussiert der Künstler ihr Gesicht und verzichtet, bis auf einige Elemente am rechten Rand, fast gänzlich auf die Umraumgestaltung. Auch dem Übergang zum Körper wird weniger Aufmerksamkeit geschenkt, so wirkt der angedeutete Hals zu lang und der Übergang zur Schulterpartie scheint zu fehlen. Achmann lenkt in diesem Blatt den Blick des Betrachters auf die ausdrucksstarken Augen mit den großen Pupillen und die vollen Lippen seiner Frau. Diese gewinnen mithilfe eines stärkeren Ätzgrades an Intensität und Ausdruckskraft und heben sich dadurch von der umliegenden weißen Gesichtspartie ab. Mehrere parallel gesetzte Linien lockern die großen weißen Leerstellen im Gesichtsbereich auf. Somit findet Achmanns favorisiertes Linienspiel auch in dieser Arbeit seine Verwendung.

„*Magda mit Blumenvase*“

Änderungen zu den zuvor besprochenen Portraits seiner Frau werden in der Radierung „Magda mit Blumenvase“ von 1923 spürbar³⁵⁶. Nicht nur den Blickwinkel, den Fokus auf Magda Lena sondern auch die Ausführung modifiziert Achmann. So eröffnet sich dem Betrachter ein Interieur Bild, das neben seiner Frau auch den Umraum mit einbezieht. Während der Künstler in den Arbeiten zuvor den Fokus auf Kopf und Gesicht legte und den Umraum unbestimmt ließ, zeigt er in dieser Radierung seine Frau nahezu als Ganzfigur und charakterisiert auch das Umfeld näher. So befindet sich Magda Lena hier nicht mehr zentral in der Bildmitte, sondern ist an den rechten Bildrand gerückt. Dennoch dominiert sie aufgrund ihrer Größe diese Bildhälfte. In Dreiviertelansicht nach links

³⁵⁴ Vgl. Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, o. S.

³⁵⁵ WVZ 470: Magda Lena, 1923, S. 101 und 364.

³⁵⁶ WVZ 477: Magda mit Blumenvase, 1923, S. 102 und 367.

gewendet steht Magda Lena nachdenklich wirkend mit ineinandergelegten Armen am Rand der Szene. Ihre schulterlangen Haare fallen in einzelnen Strähnen herab. Sie trägt einen langen Rock und eine Bluse. Im Zentrum des Bildes, neben Magda Lena, stehen ein kleiner Tisch mit einer Blumenvase, aus welcher Blumen ragen und dahinter eine Sitzmöglichkeit. Auffallend ist die Gestaltung der Tischplatte. Anders als Vase und Tischfuss wirkt diese nach oben aufgerichtet und perspektivisch inkorret. Es lässt sich von einer gewissen Zweiteilung der Bildfläche sprechen. Die rechte Seite nimmt, wie bereits erwähnt, Magda Lena ein. Auf der linken Seite platziert Achmann Mobiliar, das die Örtlichkeit der Szene als Wohnraum kennzeichnet- ein Fenster lässt den Blick nach draußen erahnen und nimmt dem Raum an dieser Stelle auf eine gewisse Weise die lokale Begrenzung. Vor dem Fenster steht ein Sessel oder ähnliches. Ein langer zurückgebundener Vorhang schließt diese Bildseite ab. Neben der Verteilung der Bildelemente auf der Bildfläche fällt auch die künstlerische Behandlung dieser ins Auge. Die in den zuvor besprochenen Arbeiten teilweise praktizierte Reduktion und favorisierte geometrische Gestaltungsweise scheinen passé. Neben der Einbeziehung des Umraumes wird dies auch an der Wiedergabe seiner Frau deutlich. Fokussierte Achmann bisher das Gesicht Magda Lenas, so nimmt er hier fast ihr gesamtes Erscheinungsbild mit auf. Einen gewissen Wiedererkennungseffekt, den er trotz der Reduktion der Bildelemente meist auch in die bisherigen Arbeiten einfügte, findet sich auch in dieser Radierung. Mit großen Augen und vollen Lippen kennzeichnet der Künstler seine Frau und schafft dadurch zumindest für Personen, die seine Frau kannten, eine Identifizierungsmöglichkeit. Einheitlich und in sich geschlossen wirkt dieses Blatt, da der Künstler sowohl für die Wiedergabe seiner Frau als auch für den Umraum dieselbe Gestaltungsweise verwendete. Mithilfe rasch gezeichneter Linien und Schraffierungen entstand diese Radierung. Nur wenige Flächen verbleiben, die nicht von diesem Linienspiel durchzogen sind.

Magda Lena Achmann als Judith

Die folgenden Werke zum Judith- Thema sind zwar keine Portraits im klassischen Sinne. Dennoch sollen sie an dieser Stelle besprochen werden, da Achmann damit in gewisser Weise seine Frau in ihrem Beruf als Schauspielerin festhält und somit ihr eigentliches Wesen und ihre Persönlichkeit zum Ausdruck bringt.

Die biblische Erzählung Judith aus dem Alten Testament schildert einen klassischen Tyrannenmord, der Künstler immer wieder in den Bann gezogen hat. Dabei erfuh die

Figur der Judith sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst im Laufe der Jahrhunderte vielfältige Umdeutungen. Galt sie im Mittelalter als Sinnbild der Tugend und der frommen Frau so änderte sich das Bild in späteren Jahrhunderten. Eine neue Phase steigenden Interesses erfuhr das Judith Thema an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Dabei zeichnete sich in den Judith Werken der bildenden Kunst dieser Zeit eine Wandlung ab. Befreit von religiösen Inhalten mutiert sie zur *femme fatale*. Ein Typus, der die Frau als eine den Mann unter Einsatz ihrer Schönheit und Verführungskunst vernichtende Verkörperung verstand. Dieser Mythos bot Männern die Möglichkeit ihrer Angst vor der Verweiblichung Ausdruck zu verleihen und sich als Opfer der dämonischen, weiblichen Körperlichkeit zu identifizieren³⁵⁷. Sozialgeschichtliche Voraussetzungen bildeten den Grundstein für dieses Frauenbild. So fand sich darin die ablehnende Haltung gegenüber den Forderungen nach weiblicher Gleichberechtigung im öffentlichen und privaten Bereich, die im 19. Jahrhundert immer lauter wurden³⁵⁸. Der Kampf der Geschlechter wurde zwischen 1850 und 1930 zu einem bestimmenden Thema der Kunst. Aus dieser Zeit stammt auch die Formulierung des Begriffes. Nach den Ausführungen Eschenburgs wurde dieses Sujet zunächst in der Literatur aufgegriffen und ab der Jahrhundertmitte in Malerei, Skulptur und Musik übernommen³⁵⁹. Von Bedeutung waren die künstlerisch entwickelten Metropolen wie London oder Paris³⁶⁰. In Deutschland und Österreich wurde das Thema hauptsächlich durch die Ausstellungen der Secessionen bekannt. Künstler wie Gustav Klimt, Egon Schiele und Franz von Stuck waren von dem Thema fasziniert.

In dem Gemälde „Judith und Holofernes“ (Abb. 9), das Klimt im Jahre 1901 schuf, spiegelt sich das innerste Wesen der *femme fatale* wieder³⁶¹. Dieses Werk wurde im März desselben Jahres im Salon der Wiener Sezession ausgestellt. Klimt präsentiert seine Judith in lasziver Sinnlichkeit mit leicht geöffnetem Mund, gesenktem Blick und halb entblößtem Oberkörper. Fast unbemerkt hält sie Holofernes Kopf in ihrer rechten Hand. Sie ist in die goldene Fläche des Hintergrundes eingebunden und ihre schwarzen Haare verschmelzen mit dem Schwarz dessen. Unberechenbar und stolz zieht sie den Betrachter in ihren Bann. Klimt zeigt seine Judith von religiösen Zwängen befreit und enthebt sie dem historisch-

³⁵⁷ Vgl. Misiak Anna Maja: Judit- Gestalt ohne Grenzen, S. 199.

³⁵⁸ Vgl. Caspers Eva: Paul Cassirer und die Pan Presse, S. 57.

³⁵⁹ Vgl. Eschenburg Barbara: Der Kampf der Geschlechter, S. 7.

³⁶⁰ Vgl. Misiak Anna Maja: Judit- Gestalt ohne Grenzen, S. 9.

³⁶¹ Klimt Gustav: Judith und Holofernes, Öl auf Leinwand, 1901, Belvedere Wien, Abb.: Hilmes Carola: Die Femme Fatale, S. 226, Abb. 12.

biblischen Kontext, indem er beispielsweise die Nebenfigur der Magd weglässt. Gottfried Fliedl sieht in dieser Art der Darstellung, die auf die Tat selbst verzichtet, die Hinwendung des Frauenbildes zur *femme fatale*, die Bedrohung geht nun von der Frau selbst aus³⁶². Somit wird die Gegenüberstellung von Mann und Frau, das Paradigma vom Kampf der Geschlechter zum eigentlichen Thema des Bildes.

Während Judith meistens nach ihrer Tat gezeigt wird, steht in dem von Franz von Stuck 1926 geschaffenen Gemälde „Judith und Holofernes“ (Abb. der Mord unmittelbar bevor³⁶³ In seinem Werk ist Judith völlig nackt und umklammert mit beiden Händen das große Schwert, dessen Spitze über die Grenzen der Komposition hinausragt. In triumphierender Pose blickt Judith hochmütig auf den zu ihren Füßen liegenden Holofernes herab. Sein Oberkörper ist nackt und nur sein unterer Körperbereich wird von einem Tuch verhüllt. Judith besitzt markante Gesichtszüge und „verkörpert mit ihrer knabenhaften, schmalen Figur und dem kurzen Haar den Frauentypus der zwanziger Jahre, der *garconne*“³⁶⁴. Die Überlegenheit Judiths transferiert Franz von Stuck geschickt ins Bild. So dominiert die Betulierin nicht nur als stehende Ganzfigur den Bildraum, auch ihre hell leuchtende Körperlichkeit setzt sich deutlich sowohl von der Dunkelheit des Raumes als auch von dem im Dunkel verschwindenden Leib des Holofernes ab. Hochmut und Verachtung spiegeln sich in Judiths Gesicht. Sie scheint ihre Macht über Leben und Tod zu genießen.

Die Judith Tragödie von Friedrich Hebbel wurde am 6. Juli 1840 am Berliner Hoftheater uraufgeführt³⁶⁵. Auguste Crelinger spielte dabei die Judith. Die erste Wiederholung erfolgte drei Tage später. Die Resonanz war zweigeteilt- Anerkennung und Ablehnung lagen dicht beieinander. Es folgten weitere Aufführungen in Hamburg, Wien und Bukarest. Die Druckfassung lag 1841 vor.

Auch am Regensburger Stadttheater war am 18. März 1913 anlässlich des 100-jährigen Geburtstages von Friedrich Hebbel (1813- 1863) seine Tragödie „Judith“ zu sehen. Die weibliche Hauptrolle spielte dabei Magda Lena Achmann. Georg Britting verfasste über die Aufführung einen kritischen Bericht, welcher einen Tag später in den Regensburger Neuesten Nachrichten erschien und hier in Auszügen zitiert werden soll: „Die Aufführung

³⁶² Vgl. Berger Renate: *Der Garten der Lüste*, S. 96.

³⁶³ Von Stuck Franz: *Judith und Holofernes*, Öl auf Leinwand, 1926, Staatliches Museum Schwerin, Abb.: Eschenburg Barbara: *Der Kampf der Geschlechter*, S. 159.

³⁶⁴ Eschenburg Barbara: *Der Kampf der Geschlechter*, S. 158.

³⁶⁵ Vgl. Misiak Anna Maja: *Judit- Gestalt ohne Grenzen*, S. 174.

des Werkes an unserer Bühne verdient vortrefflich genannt zu werden, vor allem deshalb schon, weil die zwei Hauptrollen des Stückes so ausgezeichnet besetzt waren. Frl. Magda Lena spielte die Judith. Die Künstlerin, von ihrem Engagement an unserem Stadttheater her noch in bester Erinnerung, ist sicher ein Talent, eine künstlerische Individualität, besitzt Eigenart und starkes Können. [...] Ihre Judith, die vielleicht etwas großliniger hätte angelegt sein dürfen, hatte Kraft und Temperament und vermochte zu überzeugen. [...] Das sehr gut besetzte Haus war beifallswürdig und applaudierte lebhaft. Frl. Lena wurde mit vielen Blumengaben ausgezeichnet³⁶⁶.

In diesem Zusammenhang muss auch auf das zu dieser Zeit florierende Bildgenre des weiblichen Schauspieler- bzw. Schauspielerrollenportraits hingewiesen werden, das im Klima der damaligen Theaterreform und des frühen Kults der Bühnendiva einen wahren Boom in der deutschen Kunst der Wilhelminischen und Weimarer Zeit erlebte³⁶⁷.

Josef Achmann schuf acht Jahre später, wohl inspiriert von Magda Lenas damaligem Bühnenerfolg, eine Holzschnittserie, in welcher er seine Frau nochmals in die Rolle der „Judith“ schlüpfen ließ. Zu diesem Thema erschienen mehrere Holzschnitte, wobei angemerkt werden muss, dass der Künstler die unterschiedlichen Motive jeweils auf dünnem Papier und auf Büttenpapier abzog. Zudem fertigte er vorbereitende Bleistiftzeichnungen an³⁶⁸.

Josef Achmann nahm in seine „Judith-Serie“ nicht alle fünf Akte des Stückes auf, sondern setzte verschiedene Schwerpunkte, in denen die Rolle seiner Frau am deutlichsten zum Tragen kommt. Somit ließ er beispielsweise den ersten Akt, welcher sich nur im Lager des Holofernes abspielt und in welchem deutlich wird, wie grausam und machtbesessen dieser ist, komplett außer Acht. Auch den zweiten Akt in welchem Judith ihrer Dienerin Mirza ihr bisheriges Leben anvertraut und Ephraim seine Angebetete Judith vor Holofernes warnt, setzte Achmann nicht bildlich um. Erst mit dem dritten Akt des Stückes beginnt die Holzschnittreihe.

³⁶⁶ Zit. nach Britting Georg: Regensburg, S. 51ff.

³⁶⁷ Vgl. dazu Ripperger Hannah: Portraits von Tilla Durieux. Bildnerische Inszenierung eines Theaterstars, Göttingen 2016.

³⁶⁸ WVZ 551: Vorzeichnung zu Judith IV, um 1921, S. 116 und 404; WVZ 553: Skizze zu Judith II, um 1921, S. 117 und 405.

„Judith I“

„Judith I“ - so bezeichnet Achmann das erste Werk dieser Holzschnittreihe von 1921³⁶⁹. Zu sehen ist hier das Gemach der Judith, in welchem sie von ihrer Dienerin Mirza als Braut geschmückt wird. Judith sitzt auf einem Stuhl und lässt sich von Mirza, die hinter ihr steht, die Haare zurechtmachen. Besonders betont werden dabei die langen und gewellten Haare Judiths, deren einzelne Strähnen Mirza mit ihrer linken Hand emporhält. Diese Haarpracht ist ein Symbol ihrer Schönheit und Weiblichkeit. Judith trägt ein langes Kleid, dessen Falten ihren Körper umspielen. Das Geschehen spielt sich im Bildvordergrund ab. Am linken Bildrand ist ein Fenster angedeutet. Die beiden breiten und hellen Linien, die im unteren Bildteil verlaufen, verleihen dem gesamten Raum Struktur bzw. Dreidimensionalität und Tiefe. Achmann schneidet diese Szene mit wenigen Schnitten aus dem Holz. Er verzichtet auf eine Ausschmückung des Bildraumes und beschränkt sich bei den Personen auf wesentliche Merkmale, die für einen Wiedererkennungseffekt innerhalb der Holzschnittreihe sorgen. So kennzeichnen Judith ihre wellenartig gestalteten Haare und die großen ausdrucksstarken Augen. Mirza selbst, die im Gegensatz zu Judith in dem Stück nur als Nebenfigur auftritt und auch in Achmanns Holzschnittreihe nur auf diesem Blatt erscheint, ist folglich nicht so ausführlich charakterisiert, beispielsweise hat Achmann ihre Augen nur als schmale Schlitze angedeutet. Da ihr Oberkörper überwiegend als schwarze Fläche gestaltet ist, verschmilzt dieser fast mit dem dunklen Hintergrund. Nur wenige helle Striche, die der Künstler hauptsächlich zur Untergliederung des Rockes verwendet, verleihen dem Körper Struktur. Sowohl Judith als auch ihre Magd stellt Achmann als Ganzfigur dar.

„Judith II“

In diesem Holzschnitt setzt Achmann Inhalte aus dem vierten Akt bildlich um³⁷⁰. Zu sehen ist hier die Situation als Judith zu Holofernes kommt. Der Ort des Zusammentreffens ist das Zelt des Holofernes, welches Achmann im Hintergrund als grobe Dreiecksform andeutet. Die beiden Hauptfiguren zeigt der Künstler erneut als Ganzfigur und weit in den Bildvordergrund gerückt. Ihre Körper sind zum Betrachter gewendet, während ihre Köpfe jeweils im Profil wiedergegeben sind. Die Absicht liegt wohl in der gewollten Wiedergabe der Gesichtszüge Judiths, die Raffinesse und Verführungskunst aus zu drücken vermögen. So ist ihr Kopf von Holofernes abgewandt, aber ihre Augen blicken in seine Richtung. Die

³⁶⁹ WVZ 170 und 149: Judith I, 1921, S. 40 und 213/ S. 36 und 203.

³⁷⁰ WVZ 171 und 150: Judith II, 1921, S. 40 und 214/ S. 36 und 203.

äußerliche Charakterisierung des Holofernes legt Achmann hier fest und behält sie auch für die folgenden Holzschnitte bei. Markant sind vor allem sein langer Bart, der wellenförmig nach vorne ragt und sein knielanges Gewand. Der Becher, den Holofernes in seiner linken Hand hält, könnte ein Vorverweis auf den erheblichen Weinkonsum kurz vor der Mordnacht sein. Für Judith sind die langen Haare Ausdruck ihrer Weiblichkeit und Schönheit, die auch in fast allen Holzschnitten signifikant sind. Daher verwundert es, dass Achmann hier dieses Charakteristikum weglässt und sie mit kurzen Haaren darstellt. Dennoch besteht kein Zweifel, dass es sich hier um Judith handelt. Nicht nur der Romaninhalt auch das äußere Erscheinungsbild verweist auf die weibliche Hauptrolle des Dramas. Das lange, eng anliegende Kleid, das tiefe Dekolleté, die gezielte Handbewegung und auch der kecke Blick aus den Augenwinkeln zu Holofernes zurück, spiegeln die Raffinesse Judiths wieder.

Die folgenden Szenen der Holzschnitte sind alle aus dem fünften Akt des Stückes entlehnt.

„Judith III“

In „Judith III“ zeigt Achmann die Annäherungsversuche Holofernes gegenüber Judith³⁷¹. Mit gespitzten Lippen versucht Holofernes Judith zu küssen. Diese Bedrängnis, die Holofernes aufbaut, visualisiert Achmann auch in dem Holzschnitt. Die Szene ist relativ komprimiert und ohne jegliche Umraumgestaltung ausgeführt. Die beklemmende Enge bzw. die Bedrängnis durch Holofernes, die wohl Judith empfunden haben muss, wird auch für den Betrachter aufgrund der gewählten Bildraumgestaltung deutlich. Diese Enge evoziert Achmann, indem er die beiden Gesichter relativ weit an den Bildrand rückt und diese teilweise von diesem überschritten werden. Achmann wählt für diese Szene eine Nahaufnahme und fokussiert die Gesichter der beiden. Dabei ist Holofernes links im Profil wiedergegeben und Judith in Dreiviertelansicht. Judith selbst scheint dem Kuss ausweichen zu wollen, indem sie ihren Kopf leicht zur Seite neigt. Die Schönheit und Weiblichkeit Judiths, die in dem zugehörigen Roman immer wieder anklingen, setzt der Künstler mithilfe der großen Augen mit den langen Wimpern, den langen Haaren und das Tragen einer Halskette ins Bild. Die Hauptfiguren nehmen die gesamte Bildfläche ein. Da sie die Bildfläche dominieren und vom Künstler bewusst kaum Platz für die Hintergrundgestaltung gelassen wird, ist die Szene sehr wirkungsvoll und der Betrachter

³⁷¹ WVZ 172 und 151: Judith III, 1921, S. 40 und 214/ S. 36 und 204.

rückt nahe an das Geschehen heran. Beobachten lässt sich auch hier, dass die Szene mit wenigen Schnitten aus dem Holz gefertigt wurde und Achmann hauptsächlich einzelne wichtige und aussagekräftige Körperpartien wiedergegeben hat, die sich als Schwarz-Weiß-Kontrast von der Bildfläche absetzen. So blickt Judith ihr Gegenüber mit großen Augen an, die sich als schwarze Fläche deutlich von der belassenen weißen Stirn- und Augenpartie abheben und auch ihre Halskette setzt sich als weißes Band mit schwarzen Einsätzen von der dunklen Halsfläche ab.

„Judith IV“

Der Holzschnitt „Judith IV“ visualisiert die kurzzeitige Unsicherheit Judiths bezüglich ihrer Einschätzung gegenüber Holofernes³⁷². Hintergrund ihres Haderns ist die Tatsache, dass Holofernes Ephraim verschonte. Dieser kam mit der Absicht ins Lager den Feldherrn zu töten. Doch scheiterte er kläglich und wollte sich deshalb das Leben nehmen. Holofernes bewahrte ihn vor dem Freitod. Judith war beeindruckt, dass sich Holofernes an das ihr zuvor gegebene Versprechen, ihre Vetter und Freunde zu verschonen, hielt und auch gleichzeitig Ephraim vor dem Selbstmord abhielt. Judith muss sich daher in Erinnerung rufen, Holofernes zu verachten, was in den Textzeilen „Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue!“ gut zum Ausdruck kommt³⁷³. Das Hadern mit sich selbst thematisiert Achmann in diesem Holzschnitt. Gedankenverloren und verträumt blickt Judith aus den Augenwinkeln zu Holofernes hinüber, der am linken Bildrand sitzt. Ihre linke Handinnenfläche stützt den leicht zur Seite geneigten Kopf. Ein leichtes Lächeln umspielt Judiths Mund und drückt ihre gedankliche Verwirrung aus. Der Weinkrug am rechten Bildvordergrund ist erneut, wie bereits in „Judith II“ der Becher in Holofernes Hand, ein Verweis auf den berauschten Zustand in der besagten Nacht.

„Judith V“

Dieser Holzschnitt zeigt den Auftakt zum nahenden Höhepunkt des Dramas und zeigt Judith kurz vor der Ermordung des Holofernes³⁷⁴. Die beiden Hauptpersonen im tödlichen Duett vereint- so präsentiert Achmann die letzte Szene seiner Holzschnittreihe. Agierten die Figuren in den bisherigen Szenen überwiegend nebeneinander, so positioniert der

³⁷² WVZ 173 und 152: Judith IV, 1921, S. 40 und 215/ S. 36 und 204.

³⁷³ Hebbel Friedrich: Judith, S. 60.

³⁷⁴ WVZ 174 und 153: Judith V, 1921, S. 40 und 215/ S. 36 und 205.

Künstler für diese Schlüsselszene Judith und Holofernes hinter- bzw. übereinander und verleiht dadurch der Überlegenheit Judiths gegenüber dem schlafenden Holofernes Ausdruck. Dieser kann sich nicht gegen die hoch über ihm aufragende Judith wehren, die in ihrer rechten Hand das Schwert, mit dem sie ihn enthaupten wird, hält. Mit weit aufgerissenen Augen, die Entschlossenheit widerspiegeln und in denen die empfundene Schmach aufzuleuchten scheint, tritt Judith nach ihrer Schändung erneut in das Schlafgemach ihres Peinigers. Sein Tod soll die Rettung für ihr Volk und auch die Rache für ihre Entehrung sein. Selbstsicher beugt sie sich über ihn, dabei fallen ihre langen Haare strähnenartig über ihre Schultern herab. Während ihr linker Arm seinen rechten berührt als wolle sie sich versichern, dass er noch schläft, hält sie mit der rechten Hand das todbringende Schwert fest umklammert. Im Gegensatz zu der Agilität und Entschiedenheit, die Judith ausstrahlt, zeigt Achmann Holofernes entspannt und nichts ahnend kurz vor seinem Tod. Er ruht mit geschlossenen Augen auf seinem Bett. Durch die Art der Darstellung, sie zeigt den letzten Moment vor der eigentlichen Tat, erfährt der Betrachter die Spannung, die zwischen den beiden Figuren herrscht und doch ist er nicht Zeuge des dramatischen Ereignisses. So überlässt es Achmann dem Betrachter selbst sich den Tötungsakt vor seinem geistigen Auge vorzustellen.

Achmann reduziert das Judith Drama auf motivisch insgesamt fünf Holzschnitte. Dabei widmet sich der Künstler vor allem den Szenen, in denen die weibliche Hauptrolle, welche auch seine Frau innehatte, am besten zur Geltung kommt. Er rückt die Handlung nahe an den Bildvordergrund und verleiht ihr dadurch etwas Bühnenartiges. Bezeichnend ist allerdings, dass Achmann die Szene, in welcher Judith den Kopf des Holofernes triumphierend in den Händen hält und die von vielen Künstlerkollegen seiner Zeit favorisiert wurde, nicht in seine Bilderreihe mitaufnimmt. Dies könnte damit erklärt werden, dass es Achmann hier mehr um die Veranschaulichung des Bühnenerfolges seiner Frau in dem Stück Judith als um die detailgetreue bildliche Umsetzung der Tragödie ging. Dies erweckt den Eindruck als widme er diese Holzschnittserie ihrem schauspielerischen Talent. Dafür spricht auch die Reduktion und Konzentration der grafischen Arbeiten auf die Kernszenen, in denen der Fokus auf der weiblichen Hauptrolle liegt. Dennoch klingen auch bei Achmann die weiblichen Reize, die Judith bei Holofernes ausspielte, in seinen Holzschnitten an. So fallen beispielsweise bei Judith II ihr tiefer Ausschnitt und in Judith III die Halskette als reizendes Accessoire ins Auge. Auf diese Weise reiht der Künstler auch „seine“ Judith in die Reihe der verhängnisvoll schönen Frauen, deren Sinnlichkeit

dem Mann unmittelbar das Verderben bringen kann, ein. Achmann nähert sich damit dem Typus der femme fatale an. Dennoch muss konstatiert werden, dass er eine gemäßigte Bildform als viele Künstlerkollegen seiner Zeit wählte. Er verzichtete auf die Zurschaustellung des abgeschlagenen Kopfes von Holofernes und darüberhinaus beinhaltet auch seine letzte Judithszene, „Judith V“, nicht die von anderen Künstlern gewählte Dramatik mittels detaillierter Zurschaustellung der Grausamkeit und auch eine gewisse Laszivität Judiths in der Schlüsselszene ist nicht vorhanden. Achmann bringt zwar die Verachtung und die Entschlossenheit Judiths zum Ausdruck aber dennoch erzeugt er die Spannung auf seine ganz eigene Art und Weise, indem er es dem Betrachter selbst überlässt sich die folgende Handlung vorzustellen.

Diese erläuterten Aspekte und die zu Beginn des Kapitels angeführten Vergleichswerke stützen die These, dass Achmann in dieser Holzschnittreihe nicht bestrebt war, sich mit dem Judith Thema, das Künstlerkollegen seiner Zeit auf vielfache Weise interpretierten, ausführlich auseinanderzusetzen. Stattdessen war es wohl eher Achmanns Absicht, seine Frau Magda Lena in der Rolle der Judith darzustellen, um damit einen Ausgleich zu den ansonsten im grafischen Oeuvre wenig vorhandenen Portraits seiner Frau zu schaffen.

4.3.2.2 Barbara und Michael Achmann- die Eltern (1905- 1919)

Neben seiner Ehefrau zeigen auch einige grafische Arbeiten Achmanns Eltern, sowohl als Einzelfigur als auch als Paar portraitiert.

Barbara Achmann

Ein Widmungsblatt an seine Mutter, das sich im grafischen Oeuvre Achmanns befindet, soll am Beginn dieses Abschnittes stehen³⁷⁵. Dieses drückt die Wertschätzung Achmanns gegenüber seiner Mutter aus und ist auf den 4. Dezember 1905 datiert. Das Blatt ist zweigeteilt. Den oberen Bereich schmücken verschiedene Zeichnungen, die durch breite Streifen voneinander getrennt sind. Den größten Platz unter den Illustrationen nimmt im oberen Bereich das Selbstportrait Achmanns ein, das zentral in der oberen Mitte platziert ist. Es zeigt den jungen Künstler mit Farbpalette und Hut vor der Staffelei und einem Landschaftsprospekt im Hintergrund. Dieses Portrait wird von stilisierten Blumen eingerahmt. Den unteren Teil beansprucht die Wertschätzung Achmanns gegenüber seiner

³⁷⁵ WVZ 527: Widmungsblatt an seine Mutter, 4. Dezember 1905, S. 112 und 392.

Mutter. Diese beginnt mit den Worten „ad multos annos [seit vielen Jahren]“ und endet mit der Formulierung „von deinem treuen Kind Josef“. Der Haupttext befindet sich mittig und wird von einem Blumenkranz gerahmt. Dieses Widmungsblatt könnte aufgrund der Datierung ein Weihnachtsgeschenk an seine Mutter gewesen sein.

„*Meine Mutter*“

Die erste Arbeit zu diesem Themenkomplex „Mutter“ datiert 1906 und somit in die künstlerische Anfangszeit Achmanns³⁷⁶. Der Titel zeigt an, dass es sich um Barbara Achmann, die Mutter des Künstlers handelt. Den Vordergrund der Radierung dominieren Mutter und Kind. Bei dem Kind könnte es sich sowohl um Achmann selbst als auch um seine Geschwister handeln. Glücklicherweise betrachtet die Mutter ihr Kind, das sie in ihren Armen hält. Sie ist im Profil wiedergegeben, während das Kind fröhlich aus dem Bild dem Betrachter entgegenblickt. Den Augenblick der engen Beziehung zwischen Mutter und Kind hält der Künstler in der Wohnung fest, was die Bilder an der Wand im Hintergrund testieren. Achmann wählt für seine Darstellung eine Nahaufnahme. Das hat zur Folge, dass sowohl Mutter als auch Kind auf Höhe ihres Oberkörpers vom Bildrand überschritten werden. Barbara Achmann nimmt die linke Bildhälfte ein, während der Sprössling die rechte Seite für sich beansprucht. Den Leerraum, der zwischen beiden entstanden ist, füllt Achmann mit Bildern, einer Kerze und parallel geführten Strichen auf. Den Schattenwurf bzw. leichtere Verschattungen macht Achmann mithilfe von eng gesetzten Schraffierungen kenntlich. Die Ausführung der Personen lässt erkennen, dass sich Achmann zu dieser Zeit noch in seiner künstlerischen Anfangsphase befand. Die Binnengliederung wird als breiter Strich gekennzeichnet. Mit überwiegend parallel gesetzten kurzen Strichen und leichten Schraffierungen verleiht Achmann der Radierung Struktur. Die Proportionen des Kindes sind etwas missglückt und sein Körper wirkt leicht gedrungen. Der Kopf ist im Vergleich zum restlichen Körper zu klein. Seine Mutter charakterisiert Achmann als fürsorglich und liebevoll. Sie trägt wohl eine Schürze und hat ihr Haar zu einem Dutt drapiert. Der häusliche Rahmen dieser Szenerie und der Stolz der Mutter auf ihr Kind, der in ihren Augen sichtbar wird und ihr ein Lächeln auf die Lippen zaubert, strahlt eine wohlige und herzliche Atmosphäre aus.

³⁷⁶ WVZ 222: Meine Mutter, 1906, S. 51 und 240.

„Meine Mutter“

Den Titel „Meine Mutter“ verwendet Achmann erneut. Dieses Mal für einen Holzschnitt, der in das Jahr 1920 datiert und damit 14 Jahre später als die zuvor besprochene Radierung entstanden ist³⁷⁷. Zentral in der Bildmitte positioniert Achmann seine Mutter. Sie sitzt auf einem Stuhl, dessen Lehne im Hintergrund noch leicht angedeutet ist. Sie selbst ist in Dreiviertelansicht nach rechts gewendet und wohl im Sitzen eingeschlafen worauf ihre geschlossenen Augen hinweisen. Die Frau sitzt vor einem Sprossenfenster, was im Hintergrund zu sehen ist und welches rechts und links durch einen Vorhang begrenzt wird. Seine Mutter charakterisiert Achmann in diesem Werk als ältere Dame, bei welcher die Spuren des Alters deutlich zu erkennen sind. Vor allem im Gesicht wird das fortgeschrittene Alter durch die angedeuteten Falten und die Hautfurchen kenntlich. Aber auch ihre Haltung insgesamt wirkt in sich gekehrt und ruhig. Mit ineinandergelegten Händen sitzt sie auf dem Stuhl und ruht sich aus. Der Fokus der Darstellung liegt hauptsächlich auf dem Kopf und den Händen seiner Mutter. Diese setzen sich klar von dem überwiegend schwarz gehaltenen Oberkörper, dem Achmann mit nur wenigen Strichen Struktur verleiht und auch von dem dunklen Hintergrund ab und dominieren somit die Szene. Bei der Betrachtung des Holzschnittes wird die Assoziation von der schlafenden Großmutter im Schaukelstuhl wach. Durch die Reduktion der Bildelemente stellt der Künstler hauptsächlich seine Mutter ins Zentrum dieser Arbeit. Trotz der Wahl dieses Halbfigurenportraits ist dieses raumgreifend, da es sowohl die gesamte Bildhöhe als auch fast die gesamte Bildbreite für sich beansprucht. Der Oberkörper verschmilzt zwar, wie bereits angesprochen, fast mit dem Umraum und hebt sich kaum davon ab, dafür wirkt der Kopf umso wirkungsvoller.

Derselbe Holzschnitt, dieses Mal 1921 datiert und wohl als Geschenk gedacht, was die Signatur „Josef vom Künstler an seine Mutter Barbara Achmann“ verrät, erscheint erneut unter dem Titel „Meiner Mutter zum 4. Dez“ im grafischen Oeuvre Achmanns³⁷⁸.

Zusammenfassend lässt sich zu der Portraitreihe seiner Mutter feststellen, dass Achmann sie stets im häuslichen Rahmen verortete und durch menschliche Aspekte wie Mutterglück bereicherte. Ferner hat der Künstler bei ihrer Charakterisierung auf jegliche Statussymbole, wie Schmuck oder Schoßhund und idealisierende Züge verzichtet.

³⁷⁷ WVZ 114: Meine Mutter, 1920, S. 29 und 185.

³⁷⁸ WVZ 163: Meine Mutter zum 4. Dez, 1921, S. 38 und 210.

Michael Achmann

„Der Vater“

Seinen Vater portraitierte Achmann in seinem grafischen Oeuvre auf zwei Holzschnitten. Angemerkt werden muss, dass beide denselben Titel „Der Vater“ tragen, motivisch identisch aber unterschiedlich datiert sind. Ein Holzschnitt trägt die Jahreszahl 1920 und ist an seine Mäzenin Frau Martha Reuther gerichtet³⁷⁹. Das zweite Blatt datiert 1921 und ist mit den Worten „Josef f. [für] Vater Weihnachten 1921“ eindeutig seinem Vater gewidmet³⁸⁰.

In beiden Holzschnitten gibt Achmann seinen Vater als Brustbild wieder. Sein Kopf ist leicht nach links gewendet und somit aus der Frontalansicht entrückt. Das Portrait dominiert den Vordergrund und nimmt fast die gesamte Bildfläche ein. Der Portraitierte befindet sich vor einem Fensterkreuz, hinter dem Häuser, die aber nur schematisch ausgeführt sind und wohl die Umgebung rund um den Königshof zeigen, sichtbar werden. Es handelt sich folglich um eine Interieurdarstellung. Der Künstler verzichtet aber auf eine nähere Charakterisierung des Umraumes und legt den Fokus überwiegend auf die Wiedergabe der Gesichtszüge seines Vaters. Bereits die Wahl des Ausschnittes, das Brustbild, verdeutlicht die Absicht des Künstlers. Achmann war gewillt seinen Vater in Nahaussicht zum Mittelpunkt des Holzschnittes werden zu lassen. Der Betrachter blickt fast frontal in das Gesicht Michael Achmanns. Dieses wird durch parallel geführte Striche strukturiert. Bei dem schwarzen Band, das sich um das Gesicht legt und einen Teil dessen verdeckt, handelt es sich wohl um einen Vollbart, der am Kinn und an den Wangen durch einige weiße teilweise gekräuselte Striche differenziert und aufgelockert wird. Im Gesicht überwiegen die schwarzen Flächen, die nur vereinzelt von weißen Stellen aufgelockert werden. Seine Augen und Lippen heben sich durch gestalterisches Geschick, welches sich durch das Heraustreten der weißen Stellen aus der dunklen Flächengestaltung äußert, hervor. Auf dem Kopf trägt er einen Hut. Mit wenigen Schnitten aus dem Holz fertigte Achmann dieses Vaterportrait. Der Fokus liegt durch die gewählte Nahaussicht und dem Bildausschnitt auf dem Gesicht Michael Achmanns. Dennoch wäre ein gewisser Wiedererkennungseffekt der Person wohl ohne die Titelbeigabe schwierig. Die Gesichtszüge sind vereinfacht dargestellt und erlauben keine klare Identifizierung. Teilweise werden die Bildelmente vom Bildrand angeschnitten.

³⁷⁹ WVZ 113: Der Vater, 1920, S. 29 und 185.

³⁸⁰ WVZ 164: Der Vater, 1921, S. 39 und 210.

Die Widmungen an seinen Vater, die auf manchen Blättern zu lesen sind, kompensieren die geringe Anzahl an Portraits im grafischen Oeuvre Achmanns, die seinen Vater als Einzelfigur zeigen. So finden sich bereits am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn, beispielsweise auf der Radierung „Landschaft im März“ von 1911, die Dedikation an Michael Achmann „s.l. [seinem lieben] Vater“³⁸¹. Weitere Beispiele aus dem Frühwerk, auf denen sich diese Wortwahl wiederfindet, sind „Strasse bei Laim“ und „Lukaskirche“³⁸². Auch aus Achmanns Parisaufenthalt gibt es einen Holzschnitt, den er seinem Vater widmete³⁸³. Ein Selbstportrait, als Bleistiftzeichnung ausgeführt und auf welchem Achmann die Worte „[m]einem lieben Vater in Dankbarkeit“ festhielt, zeugt von der Verbundenheit gegenüber seinem Vater³⁸⁴.

Familienbilder

Achmann fertigte in seinem grafischen Oeuvre zudem mehrere Blätter, die Barbara und Michael Achmann gemeinsam zeigen. Teilweise sind auch seine Geschwister Teil der Darstellung. Für diese Familienbilder favorisierte der Künstler die Technik des Holzschnittes und der Radierung. Entstehungszeitraum sind die Jahre 1918 und 1919, jeweils in der Weihnachtszeit. Als Erklärung wäre denkbar, dass die Familie als fester Bezugspunkt nach der Rückkehr aus dem geleisteten Kriegsdienst einen hohen Stellenwert für Achmann besaß und auch die beschränkten finanziellen Mittel in der Nachkriegszeit boten wohl einen Anreiz handgefertigte Geschenke anzufertigen.

„Bei den Eltern“

Der Holzschnitt „Bei den Eltern“ von 1918 zeigt ein Familienportrait auf dem Barbara und Michael Achmann gemeinsam mit zwei ihrer Kinder zu sehen sind³⁸⁵. Der Künstler gibt in dieser Arbeit seine Sicht auf ihr Familienleben wieder. Dafür wählt er kein arrangiertes Gruppenportrait, sondern eine Interieurdarstellung in ihrer Wohnung am Königshof. Wie ein stiller und unsichtbarer Beobachter blickt der Betrachter von schräg oben auf die Szene. Die Bildfläche ist kompositorisch in zwei Hälften aufgeteilt- so sind die Eltern Achmanns auf der rechten Seite zu sehen und die Kinder auf der linken Bildseite. Diese vier Personen nehmen den Vorder- und Mittelgrund des Blattes ein. Im Hintergrund

³⁸¹ WVZ 304: Landschaft im März, 1911, S. 67 und 281.

³⁸² WVZ 305: Strasse bei Laim, 1911, S. 67 und 281; WVZ 306: Lukaskirche, 1911, S. 67 und 282.

³⁸³ WVZ 24: Vor meinem Fenster, 1913, S. 11 und 140.

³⁸⁴ WVZ 526: Selbstportrait, 1905, S. 112 und 392.

³⁸⁵ WVZ 71 und 82: Bei den Eltern, 1918, S. 20 und 164/ S. 22 und 169.

eröffnet sich durch das angedeutete Fenster der Blick auf die Häuser und die Umgebung rund um den Königshof. Seine Eltern setzt Achmann gemeinsam an einen Tisch. Seine Mutter ist als Rückenfigur wiedergegeben, während der Künstler seinen Vater in Dreiviertelansicht nach links gewendet darstellt. Beide sind in ihre jeweilige Tätigkeit vertieft und vermeiden jeglichen Blickkontakt. Genaue Aussagen über die Art ihrer Beschäftigung zu treffen ist schwierig. Bei dem Gegenstand, der vor Barbara Achmann auf dem Tisch liegt, könnte es sich um ein aufgeschlagenes Buch handeln, das sie mit ihrer linken Hand hält. Die Beschäftigung ihres Mannes ist schwieriger zu verifizieren. Mit geneigtem Kopf begutachtet er ausgiebig einen Gegenstand, den er mit beiden Händen festhält, womöglich eine aufgeschlagene Zeitung. Links neben ihm befindet sich eine seiner Töchter. Mit geschlossenen Augen, leicht geneigten Kopf und gekreuzten Armen verweilt sie wohl auf einem Stuhl. Sie ist die einzige im Bild, die sich ausruht. Die Person im linken Vordergrund könnte sein Bruder Michael (1879- 1962) sein, der in die Fußstapfen des Vaters trat und den Beruf des Hafnermeisters erlernte. Er ist im Profil wiedergegeben und hält wohl ein Werkzeug in seiner linken Hand.

Der Künstler war teilweise bestrebt eine identitätsnahe Charakterisierung, die sich auch in anderen Blättern wiederfindet, den einzelnen Personen zu kommen zu lassen. So zeigt er seinen Vater als bärtigen Mann mit Hut³⁸⁶. Seine Mutter setzt Achmann zusammen mit dem Vater an einem Tisch. Der Künstler vermeidet durch die gewählte Rückenansicht eine nähere Beschreibung seiner Mutter. Einzig die zu einem Dutt zusammengebundenen Haare könnten in Anlehnung an die Radierung „Meine Mutter“ von 1906, auf welcher eine ähnliche Drapierung ihrer Haare zu sehen ist, ein Charakteristikum sein³⁸⁷. Seine Schwester hat Achmann dagegen nicht näher beschrieben.

Der Titel „Bei den Eltern“ deutet bereits den Inhalt des Bildes an. Die einzelnen Familienmitglieder, die in diesen Holzschnitt integriert sind, spiegeln das Familienleben wieder. Interessant dabei ist, dass keine Kommunikation untereinander stattfindet, jeder ist in seine Beschäftigung vertieft. Zur Gestaltungsweise lässt sich folgendes konstatieren. Der Künstler bedient sich der kubistischen Formensprache und unterteilt die Bildfläche überwiegend in Vierecke und Dreiecke. Diese greifen ineinander und überschneiden teilweise die Personen und Bildmotive. Die hintereinander gestaffelte Anordnung der Bildelemente ermöglicht Achmann die gesamte Szenerie in das Blatt zu integrieren. Das gewählte Hochformat begünstigt diesen Bildaufbau. Die hart wirkenden Kontraste von

³⁸⁶ Vgl. WVZ 113: Der Vater, 1920, S. 29 und 185.

³⁸⁷ WVZ 222: Meine Mutter, 1906, S. 51 und 240.

schwarzen und weißen Flächen mindert Achmann ab, indem er die schwarzen Komplexe mit weißen Linien durchzieht und somit die dunklen Stellen aufhellt. Große Leerstellen belebt der Künstler durch stehen gelassene Restgrate. Die Schrägstellung einzelner Bildelemente, wie beispielsweise der Tisch oder die angedeuteten Fenster im Hintergrund, transferiert eine gewisse Dynamik ins Bild. Diese wird durch die übereinandergestaffelten Bildelemente noch verstärkt.

„Bei den Eltern II“

Dem Holzschnitt „Bei den Eltern“ von 1918 folgt ein Jahr später die Radierung „Bei den Eltern II“³⁸⁸. Trotz der gleichen Titelvergabe variiert nicht nur die Technik sondern auch die Präsentation des Bildinhaltes. Achmann wählt für dieses Familienthema erneut eine Interieurdarstellung. Zu sehen sind seine Eltern und wohl eines seiner Geschwister am Tisch in ihrer Wohnung vereint. Die Positionen bzw. die Ansichten der Personen bleiben weitgehend auf allen Blättern dieselben: so ist seine Mutter auch in dieser Radierung als Rückenfigur zu sehen, sein Vater ist in Dreiviertelansicht wiedergegeben und an der linken Tischseite platziert, dem Betrachter frontal gegenüber aber dennoch dessen Blickkontakt meidend, sitzt eines seiner Geschwister. Erneut findet keine Kommunikation unter den Familienmitgliedern statt. Die von Achmann bereits zu Beginn der Reihe der Elternportraits eingeführten Charakteristika, wie die Mütze und der Bart seines Vaters oder die zu einem Dutt drapierten Haare seiner Mutter, verwendet er auch in dieser Radierung. Auffällig ist hier das Größenverhältnis der Personen zueinander. Obwohl alle eine sitzende Position einnehmen, überragt Michael Achmann seine Frau und sein Kind deutlich und dominiert so als Oberhaupt der Familie die Bildfläche. Zur Gestaltungsweise lässt sich folgendes konstatieren. Der Künstler bedient sich der kubistischen Formensprache und unterteilt die Bildfläche in einzelne geometrische Elemente. Dabei dominieren überwiegend Trapeze und Dreiecke die Komposition. Eine ähnliche Raumgestaltung findet sich auch in der Radierung „Freunde I“, die ebenfalls in das Jahr 1919 datiert und in welcher parallel geführte Strichlagen dem gesamten Blatt Struktur verleihen³⁸⁹. Achmann arbeitet hier mit Gegensätzen. Die Personen in ihrer sitzenden Position stehen im Gegensatz zu der Dynamik der Bildgestaltung, die hauptsächlich durch die Schrägstellung der Wände und des Tisches und der bewegt anmutenden Anordnung der Rechtecke an den Wänden evoziert wird. Den einzigen Fixpunkt bzw. festen Bezugspunkt für den Betrachter

³⁸⁸ WVZ 437: Bei den Eltern II, 1919, S. 94 und 347.

³⁸⁹ WVZ 441: Freunde I, 1919, S. 95 und 349.

stellt die Personengruppe in der Mitte des Bildes dar, da der Umraum selbst aufgrund seiner Gestaltungsweise unruhig wirkt. Der vom Künstler gewählte erhöhte Betrachterstandpunkt lässt den Außenstehenden zum stillen Zuschauer der Szene werden und gewährt einen Einblick in das Familienleben bei den Achmanns.

„Eltern“

Im selben Jahr nahm Achmann das Thema „Eltern“ in dem gleichnamigen Holzschnitt auf³⁹⁰. Der Hinweis „Weihnachten“ lässt wiederum an ein Weihnachtsgeschenk für seine Eltern denken. Aber im Gegensatz zu dem zuvor besprochenen Blatt „Bei den Eltern“ beschränkt sich Achmann hier nur auf die Darstellung seiner Eltern. Der Künstler wählt auch für diese familiäre Szene eine Interieurdarstellung. Zu sehen sind Barbara und Michael Achmann gemeinsam am gedeckten Tisch in ihrer Wohnung am Königshof. Während Achmanns Vater die linke Bildhälfte einnimmt und im Profil wiedergegeben ist, dominiert seine Mutter die rechte Bildseite und schließt als Rückenfigur das Bild zum Betrachter hin ab. Auch in diesem Holzschnitt verwendet Achmann die bereits aus früheren Blättern bekannten Identitätsmerkmale seiner Eltern: für seinen Vater die Mütze als Verweis auf seine Handwerkstätigkeit und den Bart; seine Mutter kennzeichnen die zu einem Dutt drapierten Haare. Erneut findet kein Gespräch zwischen beiden statt, jeder ist mit sich selbst beschäftigt- während Michael Achmann wohl eine Zeitung oder ähnliches liest, ist die Tätigkeit seiner Frau aufgrund ihrer Rückenansicht nicht zu erkennen. Achmann verzichtet hier auf eine geometrische Einteilung der Bildfläche und kehrt zu einer gemäßigten Bildsprache zurück. Die zuvor noch praktizierte Staffelung der Bildmotive und die geometrische Aufteilung scheinen passé. Auch das bewegte Raumgefüge, das die Radierung „Bei den Eltern II“ charakterisiert, ist verschwunden. Der Umraum ist durch den gedeckten Tisch und die kleinen schwarzen quadratischen und rechteckigen schwarzen Flächen im Hintergrund, die wohl stellvertretend für Fenster und Bilder an den Wänden stehen, näher charakterisiert. Auch in diesem Holzschnitt wird der Betrachter stummer Zeuge der häuslichen Szene.

³⁹⁰ WVZ 92: Eltern, 1919, S. 24 und 174.

„Die Eltern“

„Die Eltern“- so betitelte Achmann die letzte Radierung zu diesem Themenkomplex³⁹¹. Sie datiert auch in das Jahr 1919, dennoch lassen sich Veränderungen zu den bisher vorgestellten Blättern beobachten. Diese betreffen nicht nur die Wiedergabe der Bildelemente sondern auch den Blick des Künstlers auf seine Eltern und die damit verbundene Charakterisierung dieser im Bild. Erneut am Tisch vereint und zentral in der Bildmitte positioniert, zeigt der Künstler seine Eltern Michael und Barbara Achmann. Seine Mutter sitzt an der linken Tischseite und ist in Dreiviertelansicht dargestellt. Sein Vater, an der Längsseite des Tisches platziert, vermeidet trotz der frontalen Ausrichtung den Blick zum Betrachter. Achmann deutet die Tischplatte nur skizzenhaft an und verzichtet auch sonst auf jegliche Umraumgestaltung. Denn das Hauptaugenmerk dieser Radierung legte der Künstler auf die identitätsnahe Charakterisierung seiner Eltern und setzt damit dieses Blatt von den bisherigen Arbeiten, in welchen er überwiegend mit den verschiedenen Medien und Gestaltungsweisen experimentierte und auch den Umraum mit einbezog, ab. Gekonnt gibt Achmann hier mit der Radiernadel die Gesichtszüge wieder. Es lässt sich von einem gewissen Zeichencharakter der Radierung sprechen. Seine Mutter, die er bisher nur als Rückenfigur ins Bild setzte, zeigt er nun in Dreiviertelansicht mit beiden Händen, die auf der Tischplatte aufliegen und ein Buch oder ähnliches halten. Dabei lässt sich auch bei ihr das fortgeschrittene Lebensalter im Gesicht ablesen. Seinen Vater gibt Achmann in nachdenklicher Pose wieder, was die hochgezogenen Augenbrauen und sein in die Ferne schweifender Blick verdeutlichen. Trotz der räumlichen Nähe der Eheleute, findet kein Gespräch oder Interaktion statt. Achmann hat die Charakteristika der Eltern aus den vorherigen Blättern, wie den Dutt der Mutter oder den Bart des Vaters, auch in diese Radierung eingefügt.

4.3.3 Weggefährten

Neben dem engen Kreis seiner Familie fertigte Achmann auch Bildnisse von Personen aus seinem gesellschaftlichen und privaten Umfeld an, wie Martha Reuther und German Rüger. Ausgewählte Portraits dieser Personen werden im Folgenden vorgestellt.

³⁹¹ WVZ 430: Die Eltern, 1919, S. 93 und 344.

Martha Reuther

„M. R. am Flügel“

Diese Radierung ist das einzig vom Künstler selbst benannte Portrait innerhalb seines grafischen Oeuvres, das seine Mäzenin, die Industriellengattin Martha Reuther aus Mannheim, zeigt³⁹². Es entstand 1912 als sich Achmann längere Zeit bei ihrer Familie in Mannheim aufhielt. Zu sehen ist seine Mäzenin am Flügel. Zentral in der Bildmitte positioniert, doch in Rückenansicht dargestellt, umgeht Achmann die Wiedergabe ihrer Gesichtszüge. Die Haare zu einem Dutt hochgesteckt, sitzt sie auf einem Stuhl, die Noten vor sich aufgeschlagen. Den Umraum hat der Künstler bis auf den Gegenstand an der Wand, wohl ein Bild oder ähnliches, unbestimmt gelassen. Achmann portraitiert seine Mäzenin im Moment des Musizierens, die Klänge scheinen noch den Raum zu füllen. Die verwischte Strichführung und die teils fleckige Struktur verweisen bereits auf die bald einsetzende künstlerisch experimentierende Phase Achmanns und die Loslösung von den akademischen Traditionen.

German Rürger

Der Schriftsteller German Rürger war ein Jugendfreund Achmanns und auch mit Georg Britting bekannt. Seine expressionistischen Mordnovellen erschienen 1914 bei Georg Müller in München. Rürger verunglückte 1919 tödlich am Wilden Kaiser.

„German Rürger“

Als Brustbild und weit an den rechten Bildrand gerückt, präsentiert Achmann in dieser Radierung von 1911 seinen Freund German Rürger³⁹³. In Dreiviertelansicht und leicht nach rechts gewendet vermeidet dieser aber den Blickkontakt mit dem Betrachter. Gut gekleidet mit Krawatte und Hemd tritt er ins Bild. Prägnant und eindringlich gibt der Künstler die Physiognomie Rürgers in der Radierung wieder. Seine Augen besitzen aufgrund ihres tiefgreifenden Ätzzvorganges eine starke Ausdruckskraft. Die knollige Nase, die kurzen Haare und das leicht schütterere Haar an den Schläfen bestimmen das Erscheinungsbild German Rürgers. Mit ernster Miene blickt der Schriftsteller zur Seite und tritt dadurch in keinen Kontakt mit dem Betrachter. Den Umraum lässt Achmann undefiniert. Die großen Leerstellen belebt der Künstler durch stehen gelassene Restgrate. Im Portrait weist nichts auf die Schriftstellertätigkeit Rürgers hin. Achmann verzichtet wohl bewusst auf die

³⁹² WVZ 363: Frau M. R. am Flügel, 1912, S. 78 und 310.

³⁹³ WVZ 308: German Rürger, 1911, S. 68 und 283.

berufliche Kennzeichnung. Die Radierung besitzt aufgrund der exakten und feinen Linienführung Zeichencharakter. Dieses Portrait Rügers stammt aus den künstlerischen Anfängen Achmanns und zeigt noch seine Traditionsgebundenheit.

„German Rüger“

Eine weitere Radierung mit gleichnamigem Titel ist ein Jahr später entstanden³⁹⁴. Als Brustbild en face ausgeführt und zentral in der Bildmitte positioniert, dominiert hier das Portrait German Rügers die gesamte Bildfläche. Den Kopf nach unten gesenkt, findet auch hier keine Kommunikation mit dem Betrachter statt. Achmann zeigt seinen Freund mit Hemd und Krawatte erneut gut gekleidet. Auch die Form der Nase und die kurzen Haare stimmen mit der Physiognomie des zuvor besprochenen Portraits Rügers überein. Dennoch lassen sich Änderungen, die hauptsächlich die Gestaltungsweise betreffen, erkennen. Während Achmann in der Radierung von 1911 die Augen German Rügers klar ausführte und mit Pupille, Wimpern und Augenbrauen ausführlich charakterisierte, sind diese hier nur als schwarze, unstrukturierte Flecke wiedergegeben. Teilweise verschattet Achmann Teile des Gesichtes und spielt mit Kontrasten, welche das Werk düster wirken lassen. Die verwischte und teils fleckige Strukturierung im Bild weist bereits auf die bald einsetzenden Veränderungen in der Behandlung der Bildmotive hin.

„German Rüger“

Neben den beiden Radierungen führt Achmann auch in der Technik des Holzschnittes ein Portrait German Rügers aus³⁹⁵. Dieses ist fest auf den 18. Sept. 12 datiert und entstand laut den Angaben Achmann nachts. Das Arbeiten zu dieser späten Stunde beschreibt sein Freund Georg Britting in einem Aufsatz: „Wenn wir nachts um zwei oder auch um drei Uhr die brave, schlafende Stadt in unsere zwei Dachstuben am Königshof zurückkehrten, setzt Achmann sich noch an den Tisch, raucht eine Zigarette und legt eine Holzplatte bereit. Dann knirscht auch schon der Stichel im Holz und fliegen schon die Spähne. Die kräuseln sich oft lieblich, zu schönen Spiralen, wie die Streifen, die man aus der Apfelhaut schält. Manchmal prasseln sie hart und kurz zu Boden. O, wie die Platte nun aussieht! Wie ein zerquältes, von Runzeln durchzogenes, zerschundenes Menschenangesicht. Dann schmiert die Walze Druckerschwärze drüberhin. Schwarz und Weiß stehen gegeneinander

³⁹⁴ WVZ 350: German Rüger, 1912, S. 76 und 304.

³⁹⁵ WVZ 16: German Rüger, 18.Sept.12, S. 9 und 136.

auf, Linien suchen, verschlingen und trennen sich und eine Straße, ein Strauch und ein hoher Himmel träumen. Zauberei [...] ³⁹⁶.“

Als Halbfigurenportrait angelegt und an den linken Bildrand verschoben findet auch hier kein Blickkontakt mit dem Betrachter statt. German Rüger betrachtet stattdessen den nicht näher definierbaren Gegenstand vor ihm. Dieser bildet eine Abgrenzung zwischen Betrachter und Portraitiertem. Dieses Portrait besticht durch Flächigkeit. So hat es Achmann mit wenigen Schnitten aus dem Holz gefertigt. Der überwiegende Teil des Bildraumes besteht aus schwarzen Flächen, die nur an zwei Stellen durch weiße Partien durchbrochen und dadurch aufgelockert werden. Dabei handelt es sich um die linke Gesichtshälfte und den Gegenstand im Vordergrund. Aber auch an diesen Stellen durchziehen stehengelassene Restgrate und schwarze Linien die Fläche und führen so zu einer erneuten Verdunkelung des Gesamteindruckes, weshalb das Werk erneut düster wirkt. Den kompletten Oberkörper German Rügers lässt Achmann mit dem Umraum verschmelzen. Der Hintergrund ist flächig und ohne Raumangabe. Eine genaue Identifizierung der Person wäre ohne den Titel nur bedingt möglich, da Achmann in diesem Holzschnitt aussagekräftige Partien, wie etwa im Gesicht teilweise verschattet oder nicht näher definiert.

4.3.4 Die Reflexion des Selbst (1907- 1928)

Die Selbstbildnisse sind besonders wichtige Ausdrucksträger der Biografie und der künstlerischen Entwicklung. So können sie im Kontext dieser Auskunft über die Wandelbarkeit und die persönliche Entwicklung des Künstlers geben. Die Sichtweise Achmanns auf sich selbst und sein Verhältnis zur Umwelt spiegelt sich in den Selbstportraits wieder. Wie bereits erwähnt, dominieren die Selbstportraits die Gattung der Portraits. Der Zeitraum, in welchem sich Achmann dem Selbstbildnis widmete, erstreckt sich von Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit bis zu seinem grafischen Spätwerk, Ende der 1920er Jahre. Konstatiert werden muss außerdem, dass Achmann seine Selbstportraits überwiegend radierte und dagegen nur wenige Holzschnitte dazu fertigte. Im Folgenden wird eine Auswahl seiner Selbstportraits gezeigt, wobei chronologisch vorgegangen wird und bei Möglichkeit Bezüge zu seiner Vita aufgezeigt werden. Kurze Überschriften innerhalb dieses Abschnittes verschaffen eine bessere Übersichtlichkeit und zeitliche Einordnung.

³⁹⁶ Zit. nach Britting Georg: Der Maler und Graphiker Joseph Achmann, S. 292.

Frühe Selbstportraits

„Der Radierer“

Ein frühes Selbstportrait aus seinen künstlerischen Anfängen ist das Blatt „Der Radierer“ von 1907³⁹⁷. Achmann präsentiert sich in dieser Radierung dem Betrachter während seines Schaffensprozesses. Darauf verweist nicht nur der Titel sondern auch sein Malerkittel und die Radiernadel in seiner rechten Hand. Seine Linke hält die Platte fest, auf der das Motiv entstehen wird. Diese ist durch einen nicht näher bestimmten Gegenstand, wohl ein Buch/eine Holzplatte oder ähnliches, welcher als Arbeitsfläche genutzt wird, erhöht. Beide Arme hat er auf einer Tischplatte abgestützt. Als Brustbild ist der Künstler dem Betrachter frontal zugewendet, wobei sein Blick aber nicht direkten Kontakt zu diesem sucht, sondern etwas in die Ferne abzuschweifen scheint. Den Umraum lässt Achmann bis auf das Fenster hinter ihm weitgehend unbestimmt. Kreuzartige Schraffuren füllen den restlichen Hintergrund auf und finden sich teilweise auch in der Gesichts- und Körperpartie.

Dieses Blatt Achmanns erinnert an Rembrandts Radierung „Selbstbildnis zeichnend am Fenster“ (Abb. 11) von 1648³⁹⁸. Beide Künstler setzen den Fokus auf ein Selbstportrait, das als Brustbild den Bildraum dominiert und sie in ihrem künstlerischen Wirken zeigt. Dabei verschafft ein Tisch eine gewisse Distanz zwischen Betrachter und Portraitiertem. Aber nicht nur die Komposition auch der Radierstil zeigt Ähnlichkeiten zu Rembrandt. Dabei fallen besonders die Kreuzschraffuren ins Auge. Diese verwendete der Niederländer häufig bei seinen Portraits, wie oben erwähntes Beispiel, aber auch der „Kopf eines Greises mit Bart“ (Abb. 12) von 1630 verdeutlichen³⁹⁹. Jenes Linienspiel rezipierte Achmann teilweise auch in seine Radierungen, wie das Blatt „Der Radierer“ zeigt.

Rembrandts Künstlerpersönlichkeit und sein Oeuvre erfuhren besonders um 1900, mit dem künstlerischen Wiederaufleben der Radierung, eine Rezeption von bisher ungekanntem Ausmaß. Johannes Stückelberger hat sich in seiner Monografie „Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900“ mit diesem zeitspezifischen Phänomen auseinandergesetzt. Von künstlerischem Interesse an Rembrandts Werk waren dabei hauptsächlich sein spezieller Radierstil und seine berühmte Helldunkelmanier. Somit verwundert es nicht, dass sich auch Josef Achmann, wie andere Künstlerkollegen seiner Zeit, beispielsweise Max Beckmann, mit dem grafischen Oeuvre

³⁹⁷ WVZ 247: Der Radierer, 1907, S. 56 und 252.

³⁹⁸ Rembrandt: Selbstbildnis beim Zeichnen, 1648, Radierung, 16 x 13 cm, Abb.: Guratzsch Herwig: Rembrandt entdecken, S. 161.

³⁹⁹ Rembrandt: Kopf eines Greises mit Bart, 1630, Radierung, 9,1 x 7,6 cm, Abb.: Guratzsch Herwig: Rembrandt entdecken, S. 51.

Rembrandts auseinandersetze und Einflüsse in seine Blätter mit aufnahm⁴⁰⁰. Diese Wertschätzung belegen nicht nur das Blatt „Der Radierer“ oder die beiden Radierungen „Nach Rembrandt (der Bettler vor der Haustüre)“ und „Copie nach Rembrandt“ jeweils aus dem Jahre 1913, die anhand ihrer Titelangabe die Beschäftigung Achmanns mit dem Oeuvre Rembrandts testieren. Auch überlieferte Aussagen im Nachlass Achmanns, in welchen er Rembrandt als „den Großen, der zu den Oberen gehört“ bezeichnet, zeugen davon⁴⁰¹.

„Ego“

Ein weiteres Selbstportrait aus dem Jahre 1907 ist die Radierung „Ego“⁴⁰². Achmann präsentiert sich hier als junger, selbstbewusster Künstler vor der Staffelei. In Dreiviertelansicht dominiert er den Bildvordergrund. Sowohl sein Körper als auch Teile der Staffelei werden vom Bildrand angeschnitten. Gut gekleidet mit Hemd, Krawatte und Hut zeigt sich der junge 22-jährige Künstler selbst im Schaffensprozess, wie etwa das Zeichengerät in seiner rechten Hand verdeutlicht. Der charakteristische Blick über die Schulter lässt darauf schließen, dass sich der Künstler selbst auf der Leinwand portraitiert. Neben seiner Person bezieht Achmann auch den Umraum in die Radierung mit ein. So lassen sich rechts im Hintergrund Umriss des Raumes und der Einrichtung erkennen. Die Radierung besteht aus einem Wechselspiel von Schwere und Leichtigkeit, beispielsweise wirkt sein Oberkörper aufgrund der vielen übereinandergelegten Schraffuren massig und hebt sich von der Gestaltungsweise der übrigen Bildelemente, die Achmann hauptsächlich über ihre Konturen definierte, deutlich ab. Der gewählte Ausschnitt und die Position Achmanns im Bild nehmen die Distanz zwischen Künstler und Betrachter und vermitteln ein persönlich menschliches Bild. Künstlerisch zeigt sich Achmann hier noch der Salonkunst der Prinzregentenzeit verpflichtet. Die Ausbildung an der Kunstschule und an der Akademie in München, in welcher er sich zum Entstehungszeitpunkt der Radierung noch befand, spiegelt sich hier wieder. Der Zeichencharakter, die auf Identität ausgerichteten Züge und auch die klaren Strukturen und Konturen verleihen dem Selbstportrait eine gewisse Ausdruckskraft und Prägnanz.

⁴⁰⁰ Zu Max Beckmann vgl.: Lenz Christian: Max Beckmann und die Alten Meister, S. 41 ff. und S. 81 ff.

⁴⁰¹ WVZ 393: Nach Rembrandt (der Bettler vor der Haustüre), 1913, S. 84 und 325; WVZ 394: Copie nach Rembrandt, 1913, S. 85 und 326.

⁴⁰² WVZ 250: Ego, 1907, S. 56 und 254.

„Ego“

Drei Jahre später vergibt Achmann den Titel „Ego“ für eine weitere Radierung⁴⁰³. Im Gegensatz zu der zuvor besprochenen, begrenzt diese den Ausschnitt und fokussiert nur mehr den Kopf des Künstlers. Als Relikt aus dem vorher angesprochenen Repertoire des Künstlerportraits bleibt nur der Hut auf dem Kopf des Künstlers bestehen. Beide Radierungen weisen Ähnlichkeiten in der Gesichtswiedergabe auf, die sich durch den nur geringen zeitlichen Abstand der Arbeiten erklären lässt. Als ausdrucksstarkes Detail des Portraits können die Augen benannt werden. Diese spiegeln den wachen und willensstarken Geist des Dargestellten wieder. War sein Blick in der Radierung von 1907 vom Betrachter abgewendet bzw. zur Seite gerichtet, so blickt dieser nun direkt in die Augen des Künstlers. Parallele Strichlagen verschatten seine linke Gesichtshälfte, wodurch eine gewisse Plastizität erreicht wird. Auf die Gestaltung des Umraumes verzichtet Achmann völlig.

Selbstportraits aus Pariser Zeit

„Ego“

Josef Achmann verwendet den kurzen und prägnanten Titel „Ego“ für ein weiteres Selbstportrait, das während seines Parisaufenthaltes im Jahre 1913 entstanden ist⁴⁰⁴. Der Künstler gibt sich in der Radierung als Brustbild en face wieder. Ähnlich wie in dem Selbstportrait zuvor präsentiert er sich dem Betrachter während seines künstlerischen Schaffensprozesses, worauf das angedeutete Handwerkszeug in seiner rechten Hand verweist. Es entsteht der Eindruck, dass er dabei kurz inne hält und aus dem Bild blickt. Diese Radierung steht beispielhaft für die stilistischen Änderungen, die ab diesem Zeitpunkt in Achmanns Oeuvre einsetzen. So konnte sich Achmann in der Kunstmetropole Paris während seines dortigen Aufenthaltes in den Jahren 1913/ 14 mit den modernen Kunstströmungen der Zeit auseinandersetzen und Impulse für sein eigenes Werk gewinnen. Gefallen fand er dabei hauptsächlich an den Werken Cézannes und den Kubisten. Erste Einflüsse lassen sich bereits in diesem Selbstportrait beobachten. Interessant bzw. auffällig ist dabei wie der Künstler das Bildmotiv umsetzt. So verzichtet er auf eine eindeutige und beschreibende Charakterisierung der Person, wie sie beispielsweise noch in dem zuvor erläuterten frühen Selbstportrait von 1907 zu sehen war und beschränkt sich stattdessen nur auf die Umrisslinien des Körpers, die er mittels feinsten

⁴⁰³ WVZ 301, Ego, 1910, S. 66 und 279.

⁴⁰⁴ WVZ 390: Ego, 1913, S. 84 und 324.

paralleler Strichlagen wiedergibt. Einen Wiedererkennungseffekt der Person gibt es nicht, beispielsweise sind die Augen nicht komplett ausgearbeitet und auch sonst fehlen jegliche Charakterisierungsmerkmale. Dem Prinzip der Reduktion bzw. Minimalisierung folgend lässt Achmann auch den Umraum undefiniert. Auf den Stilwandel verweist der Künstler in dem Text, den er oben mittig in die Platte ritzte. Neben der Signatur, der Datierung und der Widmung an seine Mäzenin Frau Martha Reuther findet sich auch der Zusatz „c'est moi meme“- das bin immer noch ich. Damit wollte Achmann präzisieren, dass es sich trotz der vorgenommenen Änderungen in der Gestaltungsweise um ein Selbstportrait handelt. Diese von Achmann betriebene Reduktion der Bildelemente auf ihre Umrisslinien taucht in diesem Blatt erstmals auf und findet sich erneut bei den Stadtansichten und den Kreuzigungsdarstellungen⁴⁰⁵.

„Etude par moi meme“

Eine Variation des vorherigen Stils wird in der Radierung „Etude par moi meme“, die auch in das Jahr 1913 datiert, deutlich⁴⁰⁶. Die Reduktion der Bildelemente wird in diesem Selbstportrait nicht nur durch den praktizierten Radierstil, der mithilfe parallel geführter Stichlagen nur die menschlichen Umrisslinien wiedergibt, deutlich, sondern spiegelt sich auch in der Fokussierung des Bildmotives. So dominiert der Kopf Achmanns die gesamte Bildfläche. Trotz dieser minimalistischen Gestaltungsweise lässt der Titel keinen Zweifel daran wer portraitiert ist. Achmann ist hier als Bildniskopf in Dreiviertelansicht zu sehen. Die linke Hand stützt seinen Kopf, die Augen sind weit geöffnet. In sich selbst vertieft und nachdenklich blickt Achmann zur Seite und vermeidet den Blick zum Betrachter. Das Gesicht und sein Arm treten isoliert aus dem unbestimmten Hintergrund heraus und wirken dadurch in dem nicht näher ausgeführten Umraum etwas verloren. Dieses Selbstportrait ist das letzte aus Achmanns Pariser Zeit.

Selbstbildnisse aus der Kriegszeit

Während der Erste Weltkrieg tobte und Achmann seinen Kriegsdienst an der Front leistete, entstanden weitere Selbstbildnisse. Das präferierte Medium ist dabei der Holzschnitt. Ein Grund hierfür ist wohl die leichtere Handhabung im Vergleich zur Radierung. Ferner fällt auf, dass die Selbstportraits hauptsächlich in die letzten beiden Kriegsjahre datieren. Dies lässt sich damit erklären, dass der Lazarettaufenthalt in Oudenaarde dank seiner nicht allzu

⁴⁰⁵ Besonders WVZ 415, Golgatha, 1916, S. 90 und 337.

⁴⁰⁶ WVZ 371, Etude par moi meme, 1913, S. 80 und 314.

schweren Verletzung Achmann die Möglichkeit bot, sich künstlerisch zu betätigen. Und auch die Berufung als Theatermaler nach Gent im Jahre 1918 war für Achmanns weitere künstlerische Tätigkeit förderlich.

„Selbstbildnis“

Bei diesem Werk ersetzt Achmann den Titel des Holzschnittes durch sein Monogramm⁴⁰⁷. Zu sehen ist ein Brustbild des Künstlers, das 1917 datiert. Trotz der frontalen Ausrichtung vermeidet Achmann den Blick zum Betrachter. Sein Kopf dominiert die Bildfläche. Der Blick ist nach links gerichtet, die Augenbrauen sind hochgezogen und lassen auf der Stirn einzelne Falten entstehen. Seine linke Hand hat Achmann zur Faust geformt und stützt damit seinen Kopf. Der Künstler setzt hier auf identitätsnahe Züge und verleiht sich selbst einen gewissen Wiedererkennungseffekt. Die schmalen Lippen, die ausdrucksstarken Augen und das leicht schütterere Haar an den Schläfen erlauben bei Kenntnis der Physiognomie Achmanns eine Identifizierung des Portraitierten. Parallel geführte Striche strukturieren sein Gesicht und verleihen Plastizität. Der Hintergrund ist nicht näher charakterisiert sondern nur durch einzelne vertikal verlaufende Linien strukturiert. Diese Gestaltungsweise findet sich auch im Bildvordergrund und erweckt so den Eindruck, als ob das Portrait darin verschwindet. Das Portrait drückt eine gewisse Nachdenklichkeit aus. Diese Stimmung spiegelt sich auch in der Behandlung der Bildmotive wieder, beispielsweise hat Achmann das Bildnis mit wenigen Schnitten aus dem Holz gefertigt und daher dominieren die schwarzen Flächen die Bildfläche und verstärken die nachdenkliche und bedrückende Stimmung. Auch die Linien aus der Umraumgestaltung erzeugen durch ihre unterschiedliche Länge und Breite eine gewisse Unruhe. Die spannungsgeladene Form des Hintergrundes trifft auf die Nachdenklichkeit über eine ungewisse Zukunft, in welcher sich Achmann zu dieser Zeit befindet. Dies muss vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und Achmanns Lazarettaufenthalt in dem Entstehungsjahr dieser Arbeit gesehen werden.

⁴⁰⁷ WVZ 46: Selbstbildnis, 1917, S. 15 und 151.

„Selbstbildnis“

Ein weiterer Holzschnitt, der auch in das Jahr 1917 datiert und auf dem die Ortsangabe „Audenaarde“ zu lesen ist, zeigt ein ganz anderes Selbstportrait Achmanns⁴⁰⁸. Während der Holzschnitt zuvor noch den Kopf fokussiert, ist hier der Künstler als Ganzfigur wiedergegeben. Zentral in der Bildmitte positioniert sitzt Achmann dem Betrachter gegenüber, die Beine hat er übereinander geschlagen. Der Holzschnitt zeigt Achmann im Dreiviertelprofil nach rechts. Er selbst vermeidet den Blick zum Betrachter und ist stattdessen in seine Tätigkeit vertieft. Um was es sich dabei genau handelt, ist nicht eindeutig zu verifizieren. Achmann hält einen Gegenstand in seiner Hand, wobei es sich sich einerseits um ein Buch andererseits aber auch um eine Holzplatte bzw. Bildträger handeln könnte. Der Wiedererkennungseffekt der Person ist verlorengegangen und der Betrachter muss auf die Titelangabe zurückgreifen, um den Namen des Dargestellten zu erfahren. Beispielsweise ist das Gesicht nicht näher charakterisiert sondern nur mithilfe von schwarz-weiß-Flächen gegliedert. Zur Gestaltungsweise lässt sich folgendes konstatieren. Achmann verarbeitet hier verschiedene moderne Kunstströmungen, wie Orphismus, Kubismus und auch futuristische Formprinzipien. Der Künstler wählt für alle Bildelemente eine einheitliche Strukturierung. So ist der gesamte Bildraum in Flächen gegliedert, deren Umrisslinien und auch diejenigen von Achmanns Körper sind durch eine breitere Linie deutlich gekennzeichnet. Sein Oberkörper ist teilweise in die Bildfläche eingebunden und hebt sich dadurch nicht von dieser ab. Innerhalb dieser Flächen, die dem Bildraum Struktur geben, werden wiederum parallel verlaufende Linien eingefügt. Interessant dabei ist die Gestaltung dieser. Ihre Verjüngung zu einer Seite hin erweckt den Eindruck als ob die Linie vibrieren würde. Diese Assoziation verstärken die Unterbrechungen, die teilweise den Verlauf der Linie stören bzw. die beim Herausschneiden der einzelnen Stege entstanden sind. Ausgenommen von dieser Gestaltungsweise ist die Bildfläche links oben. Ungewiss ist um was es sich genau handelt. Die spannungsgeladene Form drückt wohl die Ungewissheit über die Zukunft aus. Dies muss wiederum vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und dem Lazarettaufenthalt Achmanns gesehen werden.

⁴⁰⁸ WVZ 49: Selbstbildnis, 1917, S. 16 und 153.

„Selbstbildnis mit Zigarette“

Diese Radierung von 1917 bildet die Ausnahme der üblicherweise als Holzschnitt gefertigten Selbstportraits der Kriegszeit. Als Kopfportrait en face zeigt Achmann sich selbst mit einer Zigarette im Mund⁴⁰⁹. Weiter unten im Bild erscheint unvermittelt und zusammenhangslos eine angedeutete Hand. Einzelne geschwungene Linien führen vom Kopf zu dieser und füllen so etwas den entstandenen Leerraum zwischen Kopf und Hand. Eine Identifizierung der Person wäre ohne den Titel kaum möglich, da es Achmann hier nicht um eine klare Charakterisierung seiner selbst ging, sondern die Radierung ein Spiel aus Linien darstellt. Es lässt sich eine Änderung in der Gestaltungsweise zu den vorher besprochenen Selbstportraits bemerken. Dominierte zuvor das Portrait meist die gesamte Bildfläche, so verliert es sich hier fast auf dieser. Diese Zurücknahme korrespondiert mit der Reduktion in der Ausführung. Mit wenigen Strichen und rasch gezeichnet gibt der Künstler sich selbst in der Radierung wieder. Wenige Umrisslinien, die Achmann hauptsächlich für die Binnenstrukturierung des Kopfes verwendet, reichen dem Künstler für dieses Selbstbildnis aus. Seine Vorliebe für Zigaretten bringt er hier zum Ausdruck. Mit zugespitztem Mund die Zigarette festhaltend, zeigt sich Achmann im Moment dieser Genusssucht. Der Rauch, der als geschwungene Linie im Bild angedeutet ist, bringt ein gewisses Bewegungsmotiv in die Radierung mit ein.

Zu den Selbstbildnissen Achmanns aus der Kriegszeit lässt sich folgendes konstatieren. Achmann verzichtete im Gegensatz zu anderen Künstlerkollegen seiner Zeit auf Selbstbildnisse zum Thema Krieg. Ferner sind aus der Kriegszeit auch keine Portraits der Kameraden Achmanns bekannt. Trotz seiner Verletzung und dem damit verbundenen Lazarettaufenthalt in Oudenaarde thematisierte er sich selbst nicht als vom Krieg Gezeichneter. Anders verhält es sich beispielsweise bei Otto Dix, der bereits vor seinem Fronteinsatz Selbstportraits anfertigte, die ihn als Soldat zeigen⁴¹⁰. Auch Ernst Ludwig Kirchner dokumentierte seine Erfahrungen im Krieg und die daraus resultierenden seelischen Verletzungen in einigen Selbstportraits⁴¹¹ (Abb. 13).

⁴⁰⁹ WVZ 428: Selbstbildnis mit Zigarette, 1917, S. 92 und 343.

⁴¹⁰ Zu Dix und seinem Verhältnis zum Krieg siehe: Conzelmann Otto: Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, S. 69- 80 und Jürgens- Kirchhoff Annegret: Schreckensbilder, S. 243- 261.

⁴¹¹ Ernst Ludwig Kirchner: Selbstbildnis als Soldat, Öl auf Leinwand, 1915, Abb.: Gordon Donald: Ernst Ludwig Kirchner, 435.

Selbstportraits nach Rückkehr aus Ersten Weltkrieg

„Selbstbildnis“

Achmann wendet in diesem Selbstbildnis mit gleichnamigem Titel von 1919 eine andere Darstellungsweise an⁴¹². Änderungen zeigen sich hier nicht nur in der Technik, sondern auch in der Komposition. Während Achmann die frühen Selbstbildnisse überwiegend radierte, verwendete er ab 1917 verstärkt die Technik des Holzschnittes. War es zu diesem Zeitpunkt wohl die leichtere Handhabung, die Achmann während seines Lazarettaufenthaltes in Belgien ansprach, so dürften es nach dem Krieg wohl die neuen Ausdrucksmöglichkeiten gewesen sein, die der Künstler an dieser Technik schätzte. Der Holzschnitt wurde für die Expressionisten zum Wahrzeichen der neuen Kunst. Das nicht korrigierbare freie Schneiden ins Holz und die Einbeziehung der natürlichen Holzmaserung als Gestaltungsmittel befriedigten das Streben nach künstlerischer Spontaneität. Auch Achmann experimentiert in diesem Selbstbildnis mit den neu gewonnenen Möglichkeiten. Als Kopfbildnis en face ausgeführt, besticht dieses durch seine drängende Präsenz. Den Fokus eindeutig auf das Gesicht gelegt, lässt der Künstler dieses fast die gesamte Bildfläche einnehmen. Teilweise wird die Begrenzung des Bildmotives durch die Ränder der Druckplatte aufgehoben. Somit erwecken die aufgebrochenen Ränder den Eindruck, als ob das Motiv über den Bildrand hinweg fortgesetzt werden könnte. Diese Bildkomposition lässt keinen Raum für eine zusätzliche Umraumgestaltung. Der Hintergrund besteht aus schwarzen Flächen, die mit dem überwiegend hell gehaltenen Gesicht kontrastieren. Interessant ist, wie Achmann das Gesicht mit Mitteln der geometrischen Formensprache formt. Das Selbstbildnis zeigt wie sehr er in dieser Schaffensperiode die Physiognomie zur Maske werden lässt und auf eine individuelle Charakterisierung bzw. einen Wiedererkennungseffekt der Person verzichtet. Die gesamte Komposition dieses Selbstbildnisses ist ein Spiel aus geometrischen Formen und Linien. Es stehen beispielsweise trapezförmige und dreieckige schwarze Flächen, die meist durch weiße Schraffuren und Striche aufgehellte und aufgelockert werden, stellvertretend für Augen und weitere Gesichtspartien. In diesem Holzschnitt bedient sich Achmann der kubistischen Formensprache. Jegliche natürliche Erscheinungsform des Gesichtes ist verloren gegangen. Der kühlen geometrischen Brechung ist die Lebendigkeit des Holzes gegenübergestellt. So nimmt Achmann in dem Holzschnitt die Maserung bzw.

⁴¹² WVZ 95: Selbstbildnis, 1919, S. 25 und 176.

Strukturierung des Holzes mit auf und belebt die Leerstellen überwiegend durch stehengelassene Restgrate.

„Selbst“

Im Halbprofil leicht nach rechts gewendet zeigt dieser Holzschnitt von 1920 eine völlige Reduktion des Bildmotives innerhalb der Gattung der Selbstportraits Achmanns⁴¹³. Ohne den Titel des Holzschnittes wäre eine Identifizierung nicht möglich. Der Kopf ist nur noch als schwarze Fläche, welcher mithilfe von wenigen Strichen etwas Struktur verliehen wird, gestaltet, beispielsweise hat Achmann die Umrisslinien des Kopfes, den Haaransatz bzw. einzelne Haarsträhnen mit wenigen Schnitten aus dem Holz gearbeitet. Eine Linie, die von der Mitte des Kopfes aus senkrecht nach unten verläuft, vermittelt den Eindruck, als ob der Kopf auf einem Stab fixiert wäre. Der überwiegende Bildteil besteht aus einer schwarzen Fläche, aus der sich mithilfe weniger Striche der Kopf abhebt. Die Leerstellen, die sich vor allem hinter dem Kopf befinden und ihn umgeben, füllt Achmann durch eine Art Muster, welches sich aus einzelnen schwarzen Punkten zusammensetzt und wie ein Graffiti diese Stellen im Holzschnitt belebt und auflockert. Den Bildrand, der sich durch die Druckplatte ergibt, bricht Achmann hier im Bereich des Musters auf. Dadurch wirkt der Kopf plastisch und evoziert den Eindruck, als ob er aus der Fläche heraustritt.

„Selbst“

Die Radierung vom 8. III [März] 1920 fokussiert nur den Kopf Achmanns⁴¹⁴. Frontal blickt dieser aus dem Bild und nimmt Kontakt zum Betrachter auf. Der Kopf ist mittig positioniert und leicht nach oben verschoben, so dass der Bildrand gleichzeitig auch den Abschluss des Kopfes bildet und Achmann hier auf weitere konturgebende Linien verzichten kann. Die Umrisse sind teilweise aus mehreren Strichen und Schraffierungen gebildet aber nicht einheitlich durchgehend gestaltet. Zarte längs und quer gesetzte Schraffierungen modellieren das Gesicht. Die Formen sind geschwungen und naturalistisch. Seine Stirn ist in Falten gelegt.

Auffällig sind die großen Augen, die mithilfe von leichten Parallelschraffuren akzentuiert sind und so ein gewisses Aufblitzen evozieren. Mit kurzen und schnell gezeichneten Strichen fertigte Achmann dieses Kopfportrait. Dem Prinzip der Reduktion folgend charakterisiert der Künstler den Umraum nicht näher. Im Vergleich zu den zuvor

⁴¹³ WVZ 111: Selbst, 1920, S. 28 und 184.

⁴¹⁴ WVZ 449: Selbst, 8.III.1920, S. 97 und 353.

besprochenen Holzschnitten der Jahre 1919 und 1920, in denen Achmann mit den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten dieser Hochdrucktechnik experimentierte und die Freiheit des Schnittes schätzte, ist diese Radierung Ausdruck einer gemäßigeren Bildform und die feinen und exakten Linien vermitteln eine größere Portraitähnlichkeit.

Späte Selbstportraits

„Selbst“

Dieses Selbstbildnis mit dem Titel „Selbst“ von 1928 entstand am Ende seiner grafischen Schaffensperiode⁴¹⁵. Es ist Ausdruck einer gemäßigten Bildform, zu der Achmann nach der Phase stärkster Abstraktion und dem Experimentieren mit verschiedensten Kunststilen zurückkehrte. Der Künstler präsentiert sich in der Radierung als Büste vor einem Landschaftsprospekt. Diese Darstellungsweise zeigt sich in mehreren Werken Achmanns. Figur und Landschaft sind verbunden und somit aufeinander bezogen. Die Natur wird durch den Menschen, der Mensch durch die Natur zusätzlich charakterisiert. Während dabei meist ein Selbstportrait des Künstlers den Vordergrund einnimmt, dient die Natur im Hintergrund als Kulisse bzw. als dekorativer Rahmen dessen. Diese Bildeinteilung findet sich auch in dieser Radierung wieder. Das Portrait ist mittig platziert und zeigt den Künstler frontal. Aufgrund seiner Größe dominiert es den vorderen Bildraum. Auffallend bei dieser Radierung ist die Liebe zum Detail. Diese Detailgenauigkeit lässt sich sowohl bei dem naturgetreuen Bildnis als auch bei der Landschaftsgestaltung feststellen. Mit groß blickenden und wachen Augen steht Achmann mit zugeknöpfter Jacke dem Betrachter gegenüber. Die Gesichtszüge sind markant und der Physiognomie des Künstlers entsprechend. Somit wäre eine Identifizierung auch ohne den Titel des Bildes möglich. Die ausgeprägten Stirnfalten und das schütterere Haar an den Schläfen beziehen das Alter des Künstlers in das Selbstportrait mit ein. Schraffuren verleihen dem Gesicht Plastizität. Die bereits angesprochene Detailverliebtheit zeigt sich auch in der Wiedergabe der Landschaft. Neben Laubbäumen finden auch Nadelbäume ihren Platz, verschiedenartige Gräser zieren den Boden. Der Umraum gewinnt nun wieder an Bedeutung und setzt das Portrait mit diesem in einen gewissen Zusammenhang. Dies ermöglicht dem Betrachter zwar keine Verortung des Künstlers, doch lassen sich anhand seiner Biografie gewisse Rückschlüsse und Vermutungen ziehen. So verweist hier die Landschaftsgestaltung wohl auf das oberbayerische Berg- und Seenland rund um München, wo sich Achmann ab 1920 aufhielt.

⁴¹⁵ WVZ 479: Selbst, 1928, S. 102 und 368.

Feine und exakte Züge der Radiernadel lassen dieses Selbstbildnis zu einem Bekenntnis seines Selbst im Spiegel der Natur werden. Nach der Phase stärkster Abstraktion und Formzertrümmerung kehrt Josef Achmann am Ende seines grafischen Schaffens wieder zu einer gegenständlich-realistischen Darstellungsweise zurück. Dieses Selbstportrait steht mit dem strengen Bildaufbau, dem gezeigten Detailreichtum und der Betonung der Gegenständlichkeit in der Tradition der Neuen Sachlichkeit.

„Selbst III“

Ein weiteres Spätwerk in der Reihe der Selbstbildnisse ist die Radierung „Selbst III“, die ebenfalls 1928 datiert⁴¹⁶. Das Portrait nimmt fast die gesamte Bildfläche ein und dominiert somit die Radierung. Oberkörper und Arme werden dabei teilweise vom Bildrand überschritten. Als frontal ausgerichtetes Halbfigurenportrait präsentiert sich der Künstler dem Betrachter. Der Kopf, über dem nur wenig Bildraum verbleibt, wirkt im Vergleich zum massigen Oberkörper mit den breiten Schultern etwas gedrunken. Gut gekleidet mit Hemd und Krawatte zeigt sich der Künstler selbst im Schaffensprozess, wie etwa das Zeichengerät in seiner rechten Hand verdeutlicht. Seine Hände hat der Künstler vermutlich auf einer Tischplatte aufgestützt. Auf dieser liegt wohl auch der Bildträger, den Achmann mit seiner linken Hand berührt und auf welchem er sich selbst portraitiert wird. Der Blick Achmanns aus den konturierten Augen, der den Betrachter trifft, ist wohl der Blick des Künstlers auf sein eigenes Spiegelbild. Befragung und Selbstdarstellung liegen dabei dicht beieinander. Wohl zur Verstärkung dieser Bildaussage wird hinter Achmann an der Wand ein in einem Rahmen gefasster Spiegel sichtbar. Dieser ist nicht nur Hinweis auf die kritische Selbstreflexion des Künstlers und die bildliche Umsetzung des Ergebnisses in einem Selbstportrait, sondern Achmann nutzt zudem geschickt die Spiegelinnenfläche für seine Signatur und die Widmung an seine Mäzenin Frau Martha Reuther. Die verbleibende freie Fläche um den Spiegel wird mithilfe von langen querverlaufenden und parallel geführten Strichen aufgefüllt.

Auch diese Radierung steht in der Tradition der Neuen Sachlichkeit. Achmann strebte zum Ende seines grafischen Oeuvres nach der experimentierenden Phase auch innerhalb der Gattung der Selbstportraits eine realistische Gestaltungsweise an. Der Künstler versucht mittels einzelner Charakteristika seiner Person im Bild einen gewissen Wiedererkennungseffekt zu verleihen, so kennzeichnen ihn etwa die schmalen Lippen und

⁴¹⁶ WVZ 480: Selbst III, 1928, S. 103 und 369.

das leicht schütterere Haar an den Schläfen. Sein Blick wirkt müde und angestrengt was auch die leicht angedeuteten Tränensäcke widerspiegeln. Auf der Stirn zeichnen sich einzelne Falten ab, die das Alter des Künstlers in das Selbstportrait miteinbeziehen. Die Szenerie erweckt den Eindruck als würde man das Werk „Der Radierer“ im Zeitraffer betrachten⁴¹⁷. Mithilfe leichter Schraffierungen und Schattierungen gewinnt das Gesicht an Plastizität. Das Selbstportrait ist ein Spiel aus Linien, die Achmann in der Strichführung variiert. Zu den Selbstportraits des grafischen Spätwerks, welches hier stellvertretend durch die beiden Radierungen „Selbst“ und „Selbst III“ repräsentiert wird, kann folgendes konstatiert werden. Das Streben Achmanns nach der Formzertrümmerung und der experimentierenden Phase wieder zu mehr Gegenständlichkeit zurück zu finden wird auch an den Selbstportraits der späten 1920er Jahre deutlich. Diese Blätter stehen überwiegend in der Tradition der Neuen Sachlichkeit und bestechen durch ihren Zeichencharakter und ihr Detailreichtum. Dabei bezieht Achmann auch den Umraum, der teilweise ein Landschaftsprospekt zeigt, in die Darstellung mit ein. Die Selbstportraits seines grafischen Spätwerks hat der Künstler ausschließlich radiert.

4.4 Religiöse Szenen (1913- 1921)

Religiöse Sujets bzw. Motive der christlich-ikonografischen Tradition bilden hauptsächlich im Expressionismus neben den Themen Landschaft, Großstadt und Portrait einen wichtigen Schwerpunkt künstlerischer Darstellung. Sowohl in der Malerei als auch in der Grafik fanden die biblischen Stoffe ihren Ausdruck. Die Bibel selbst gehörte zu den „Schlüsselbüchern“ des Expressionismus⁴¹⁸. Beliebte religiöse Motive im Expressionismus waren: die *Passion* als „Paradigma menschlicher Existenz im Widerstreit zwischen Leiden und der Hoffnung auf Erlösung“; die *Apokalypse*, welche die von Umbrüchen gekennzeichnete Zeit repräsentiert⁴¹⁹; *Hiob*, dessen Glaubenstreue von Gott auf die Probe gestellt wird; die *Propheten* symbolisieren als Identifikationsfigur den reflektierenden Menschen aber auch den verzweifelten, unverständenen Mahner⁴²⁰; der *Heilige Sebastian*, der im Spiegel der Zeit das entstandene Kriegsleid oder aber auch die Leidensfähigkeit des Künstlers selbst verkörpert⁴²¹; *Absalom*, dessen alttestamentarische Legende als Inbegriff des Vater und Sohn Konfliktes gilt, wird in der Zeit des Expressionismus auf den

⁴¹⁷ WVZ 247: Der Radierer, 1907, S. 56 und 252.

⁴¹⁸ Vgl. Arnold Armin: Die Literatur des Expressionismus, S. 62.

⁴¹⁹ Vgl. Ulmer Renate: Passion und Apokalypse, S. 119f.

⁴²⁰ Vgl. Ulmer Renate: Passion und Apokalypse, S. 109f.

⁴²¹ Vgl. Ulmer Renate: Passion und Apokalypse, S. 99ff.

zeitgenössischen bzw. zeittypischen Generationenkonflikt übertragen⁴²²; aber auch *Gleichnisse*, wie etwa „Der barmherzige Samariter“ oder „Kain“ und die *Marien Thematik*. Somit lässt sich konstatieren, dass die Themen aus dem Alten Testament von den Expressionisten bildlich nicht so häufig umgesetzt wurden wie die des Neuen Testaments. Anton Henze bemerkte dazu: „Das Interesse der Maler am Neuen Testament scheint sich in den unmittelbaren Bildern Christi und im Marienleben zu erschöpfen. Andere Themen sind spärlich vertreten⁴²³“. Das Interesse konzentriert sich hauptsächlich auf die Passion und die Auferstehung Christi.

Einige dieser genannten biblischen Motive griff auch Josef Achmann in seinem druckgrafischen Oeuvre auf. Es findet sich eine Vielzahl an Blättern mit religiösen Szenen aus der Passionsgeschichte und anderen biblischen Erzählungen. Der Antrieb dazu gründete wohl nicht nur im katholischen Glauben Achmanns, sondern vermutlich auch in seinen Kriegserlebnissen. Die religiöse Thematik bot hier die Möglichkeit die Schrecken des Krieges entweder in Form einer Anklage oder als Hoffnungsträger auf die ersehnte Erlösung darzustellen.

Im Folgenden wird das religiöse Schaffen Achmanns anhand der Einteilung in die vier Kapitel „Passionsdarstellungen“, „Die Rezeption Grünewalds“, „Die Passionsdarstellungen Achmanns im Kontext zeitgenössischer Künstler“ und „Weitere religiöse Arbeiten“ erläutert.

4.4.1 Passionsdarstellungen

Nach einer kurzen Einführung in die Thematik werden die Werke Achmanns zur Passion in der Abfolge der Geschehnisse vorgestellt. Angemerkt sei, dass Achmann nicht alle Inhalte der Passion bildlich umsetzte. Die Szenen „Gebet am Ölberg“, „Gefangennahme“, „Geißelung“ und „Kreuztragung“ fehlen gänzlich. Der Zeitraum, in welchem sich Achmann hauptsächlich diesem Themenkomplex widmete, erstreckt sich von 1913 bis 1921. Diese doch relativ lange Spanne lässt sich hauptsächlich damit erklären, dass die religiöse Thematik zu Achmanns präferierten Motiven gehörte und er unterschiedliche Techniken nutzte sich immer wieder diesem Sujet zu nähern. Auch während der Kriegsjahre entstanden einige Werke, die dieses Thema zum Inhalt haben. Seine Vorliebe für biblische Motive zeigt sich auch an der Auswahl der publizierten Werke Achmanns in

⁴²² Vgl. Ulmer Renate: Passion und Apokalypse, S. 157ff.

⁴²³ Vgl. Henze Anton: Das Christliche Thema in der Modernen Malerei, S. 68.

der „Sichel“. Neben der Freundschaft zu Britting und seiner Heimatstadt Regensburg spielten darin auch religiöse Motive eine bedeutende Rolle.

Die Passion, als wichtiges religiöses Motiv im Expressionismus, stand beispielhaft für die menschliche Existenz, die sich im Konflikt zwischen Leiden bzw. dem erlebten Leid und der Hoffnung auf Erlösung befand. Dies muss natürlich auch im Kontext des Ersten Weltkrieges gesehen werden. Einige Künstler transportierten über ihre religiösen Darstellungen kriegskritische Aussagen. Bezeichnend ist laut den Ausführungen Ulmers, dass vor dem Ersten Weltkrieg nur vereinzelt expressionistische Passionsdarstellungen entstanden⁴²⁴. Achmann gehört zu den Künstlern, die sich bereits vor dem Krieg mit dieser Thematik auseinandersetzten. Dabei gestaltete er den überwiegenden Teil der Passionsdarstellungen als Holzschnitt. Ferner sind seine Bilder meist auf Einzelszenen beschränkt.

„Abendmahl“

Den Beginn der Passion, das Abendmahl, fertigte Achmann sowohl als Holzschnitt als auch als Lithografie an. Der Holzschnitt ist von dem Künstler selbst nicht datiert, aber thematische Zusammenhänge anderer Blätter und Ähnlichkeiten in der Ausführung sprechen für eine Einordnung um 1917⁴²⁵. Achmann beschränkt die szenische Darstellung auf Jesus und seine Jünger, den Umraum, in welchem auf der rechten Seite ein Fenster zu sehen ist, gibt er nur schemenhaft an⁴²⁶. Um einen großen querovalen Tisch, auf welchem Teller und Trinkgefäße stehen, sind die zwölf Jünger gruppiert, die teilweise als Rückenfiguren wiedergegeben werden. Jesus selbst sitzt, etwas nach rechts aus der oberen Bildmitte gerückt, frontal zum Betrachter. Er trägt einen Bart und seine rechte Hand ist über dem Tisch erhoben, während seine Linke auf der Tischplatte liegt. Jesus hat seinen Kopf geneigt und ist nach links gewendet, um sich wohl mit den neben ihm sitzenden Jüngern unterhalten zu können. Zu seiner Rechten liegt einer seiner Jünger auf den Tisch. Eine Lampe, die genau über Jesus positioniert ist und von Achmann wohl als Ersatz für den Nimbus gewählt wurde, erhellt das Geschehen. Die Jünger unterhalten sich untereinander, schauen sich an. Einer der Jünger, der am vorderen linken Bildrand als Rückenfiguren zu sehen ist, legt seinem Nachbarn eine Hand auf den Rücken. Dadurch verbindet Achmann die Figuren zu einer Gemeinschaft. Die Zusammengehörigkeit der

⁴²⁴ Vgl. Ulmer Renate: Passion und Apokalypse, S. 63.

⁴²⁵ Vgl. WVZ 57: Jünger II, 1917, S. 17 und 157.

⁴²⁶ WVZ 68: Abendmahl, um 1917, S. 20 und 162.

Gefährten verdeutlicht der Künstler zudem durch eine einheitliche Gestaltungsweise. Ihre blockhaft wirkenden Körper werden mithilfe von Binnenschraffuren aufgelockert. Einzig Jesus trägt einen Bart und hebt sich dadurch von seinen Jüngern ab. Seine aufrechte Haltung und sein erhobener rechter Arm visualisieren im Gegensatz zu den Jüngern keine Niedergeschlagenheit. Dargestellt ist wohl der Moment als Jesus verkündet, dass einer der Jünger ihn verraten wird: „Als Jesus das gesagt hatte, wurde er betrübt im Geist und bezeugte und sprach: Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Einer unter euch wird mich verraten. Da sahen sich die Jünger untereinander an, und ihnen wurde bange, von wem er wohl redete“ (Johannes 13, 21-22). Der Strahlenkranz der Lampe kennzeichnet Christus als Hauptperson. Damit wird aus der Tischrunde das biblische Abendmahl. Der Betrachter selbst blickt aus einer gewissen Distanz und einer leichten Draufsicht auf das Geschehen und wird Zeuge dessen, allerdings ist ihm ein Eintreten in diesen erlesenen Kreis verwehrt. Somit findet sich in Achmanns Holzschnitt eine andere bildnerische Auffassung als es beispielsweise in Noldes „Abendmahl“ (Abb. 14) der Fall ist⁴²⁷. Dieser rückt in seinem Gemälde die Szene an den vorderen Bildrand, um eine gewisse emotionale Beteiligung bzw. Einbindung des Betrachters zu ermöglichen. Die Divergenzen in der verwendeten Technik führen folglich auch zu Unterschieden in der Ausführung. Steigert Nolde mithilfe des Pinselstriches die innerliche Spannung und setzen Farbe und Licht starke Ausdruckswerte, so greift Achmann aufgrund der gewählten druckgrafischen Technik auf andere künstlerische Mittel zurück, um diesen Effekt im Bild zu erzielen⁴²⁸. Er nutzt die Eigenschaften des Holzes und spielt mit den Kontrasten von schwarz und weiß um Spannung zu erzeugen. Die feinen weißen Linien, die teilweise die schwarze Fläche durchbrechen, visualisieren eine gespannte Erwartung. Die Konzentration der Szene in der Bildmitte und die Reduktion der Umraumgestaltung bedingen eine Fokussierung auf das Wesentliche. Nichts soll von dem eigentlichen Bildthema ablenken.

Achmann greift dieses Abendmahl Thema nochmals in einer Lithografie auf⁴²⁹. Diese datiert auf den 23.I.1919 und zeigt kleine Unterschiede aber auch gewisse Übereinstimmungen zu dem vorherigen Holzschnitt. Auch hier ist die Szene auf Jesus und seine Jünger begrenzt. Den Umraum charakterisiert Achmann nur schemenhaft, so erlaubt beispielsweise ein kleines Fenster auf der linken Seite einen Blick auf umliegende Häuser.

⁴²⁷ Nolde Emil: Abendmahl, Öl auf Leinwand, 1909, 192 x 120,7 cm, Abb.: Urban 316.

⁴²⁸ Vgl. Kim Kyong-Mi: Die religiösen Gemälde von Emil Nolde, S. 43.

⁴²⁹ WVZ 220: Abendmahl, 23.I. 1919, S. 49 und 238.

Im Gegensatz zu dem Holzschnitt ist die Lithografie als Hochformat angelegt. Die längsovale Tischplatte, auf der einige Trinkgefäße stehen, führt in die Bildtiefe. Um den Tisch sind die Jünger versammelt, die untereinander angeregte Gespräche führen. Wie bei dem zuvor besprochenen Holzschnitt verbindet Achmann durch Gesten die Figuren zu einer Gemeinschaft, so legen beispielsweise die Jünger, die am vorderen Bildrand als Rückenfigur zu sehen sind, ihrem jeweiligen Nachbarn eine Hand auf den Rücken. Dadurch entsteht eine gewisse Barriere zwischen Betrachter und dem Geschehen am Tisch. Auch der gewählte Betrachterstandpunkt, die extreme Aufsicht, lässt ein Teilnehmen an dem Kreis nicht zu. Jesus ist hier nicht, wie in dem zuvor besprochenen Holzschnitt durch einen Strahlenkranz oder dem Lichtstrahl einer Lampe hervorgehoben, sondern allein die zentrale Position oben mittig am Tisch weist auf seine Bedeutung hin. Über den Jünger, der neben Jesus auf dem Tisch liegt, heißt es im Johannes Evangelium: „Es war aber einer unter seinen Jüngern, den Jesus lieb hatte, der lag bei Tisch an der Brust Jesu.“ (Johannes 13,23). Diesem legt Jesus seine linke Hand auf die Schulter.

Unterschiede bestehen nicht nur in der verwendeten Technik auch in der Gestaltungsweise treten diese deutlich hervor. Achmann bedient sich in der Lithografie der kubistischen Formensprache. Er zerlegt die Bildfläche in einzelne geometrische Formen, die an ihren Rändern von mehreren parallel verlaufenden Strichen flankiert werden.

„Verspottung“

Der Holzschnitt „Verspottung“ datiert in das Jahr 1917 und zeigt Jesus innerhalb einer Gruppe von Peinigern⁴³⁰. Die drei Männer umgeben den nackten, wohl auf einem Stuhl sitzenden Jesus. Trotz seiner sitzenden Position ist Jesus um einiges größer als die neben ihm stehenden Männer und dominiert so den Bildmittelgrund. Der rechts neben Jesus stehende Mann zieht am Bart Jesus, damit dieser den Kopf senkt und somit der zweiten Person das Aufsetzen der Dornenkrone, die diese in ihrer linken gestreckten Hand hält, zu erleichtern. Bei der Person im linken Vordergrund handelt es sich wohl um einen Spießgesellen der beiden anderen Schergen. Mit erhobenen Händen und nach oben gerichtetem Kopf kniet er vor Jesus. Er selbst beteiligt sich zwar nicht aktiv an der Folter, unterlässt es aber auch Jesus zu helfen und den beiden Männern Einhalt zu gebieten. Diese schämische Anbetung kann als weitere Geste des Spottes verstanden werden. Mit gebeugtem Kopf lässt Jesus die Folter über sich ergehen. Ein Teil seiner nackten Haut wird

⁴³⁰ WVZ 53: Verspottung, 1917, S. 17 und 155.

durch den Spottmantel bedeckt. Jesus ist frontal zum Betrachter gerichtet, vermeidet aber dessen Blickkontakt. Seine Hände sind nicht gefesselt, halten aber einen Stock, der ihm als Vorgriff auf die Dornenkrönung in die Hand gegeben wurde⁴³¹. Als Ort des Geschehens wählt Achmann eine Loggia. Im Hintergrund geben vier Rundbögen den Blick auf umliegende Häuser frei. Zur Gestaltungsweise lässt sich folgendes konstatieren. Josef Achmann arbeitet hier mit Gegensätzen. Die Starrheit Jesus, der bewegungslos wie eine Skulptur die Folter erträgt, steht im Kontrast zu der Bewegtheit der umgebenden Soldaten. Höhnisch grinsend haben sie Spaß daran Jesus zu quälen. Die Aggressivität, die durch die unruhigen Strukturen auf dem Holzschnitt erzeugt wird, betont die Stimmung von Hohn und Spott. Die kontrastreiche Darstellung erstreckt sich auch auf die körperliche Wiedergabe Jesus und der Peiniger. Während Jesus hager und von der Folter gezeichnet dem Betrachter gegenübersteht, wirken die Leiber der Peiniger füllig und wenig strukturiert. Den Körper gibt Achmann als schwarze Fläche wieder. Diese wird einzig mithilfe weißer Linien, die in ihrer Form an Rippen erinnern, strukturiert. Achmann verzichtet auf eine vielfigurige Darstellung und reduziert die Anzahl der Peiniger. Mit seiner „Verspottung“ hielt Achmann überwiegend an der traditionellen Darstellung fest, beispielsweise nimmt er die Dornenkrone und den Stock als Vorgriff auf die Dornenkrönung in seinen Holzschnitt auf.

Kreuzigung

Josef Achmann setzte sich in seinem grafischen Oeuvre mehrmals mit dem Thema „Kreuzigung“ auseinander. Wobei er dieses überwiegend als Holzschnitte umsetzte. Ausnahmen bilden eine Radierung und zwei Federzeichnungen, die als Vorstudien fungierten. Im Folgenden soll das breite Spektrum seiner Kreuzigungsszenen vorgestellt werden.

„Studie für eine Kreuzigung“

Seine ersten beiden Holzschnitte „Studie für eine Kreuzigung“ datieren in das Jahr 1913 und entstanden während seines Parisaufenthaltes⁴³². Sie unterscheiden sich nur darin, dass eines der Blätter koloriert ist. Achmann selbst bezeichnet sie als „Studien“ und testiert so seine erste Auseinandersetzung mit diesem Sujet.

⁴³¹ Vgl. Poeschel Sabine: Handbuch der Ikonographie, S. 172.

⁴³² WVZ 23: Studie für eine Kreuzigung, 1913, S. 11 und 140; WVZ 25: Studie für eine Kreuzigung, 1913, S. 11 und 141.

Das Thema der Blätter visualisiert Achmann durch die zentrale Positionierung des Kreuzes in der Bildmitte. Christus hängt nur mit einem Lendentuch bekleidet am Kreuz. Seine Arme sind nach oben gestreckt und fixiert, während sich sein Kopf zu seiner Linken neigt. Eine Wunde lässt sich an seinem rechten Oberschenkel erkennen und sein linkes Bein ist unnatürlich nach innen gedreht. Der Künstler verzichtet auf die Beigabe der Dornenkrone. Unter dem Kreuz haben sich fünf Personen versammelt, wobei diese visuell zu insgesamt drei unterschiedlichen Gruppen zusammengefasst werden können- zwei Zweiergruppen und eine Einzelfigur. Eine geschlechtliche Zuordnung wird im Folgenden auf Basis der vorhandenen oder fehlenden weiblichen langen Kopfbehaarung angenommen, da es üblich ist sowohl die Jünger Jesu als auch die trauernden weiblichen Personen in langen Gewändern darzustellen. Die Personengruppe auf der rechten Seite kann wohl als Maria und Johannes gedeutet werden. Maria steht auf der hierarchisch höheren Seite, zu der Christus sein Haupt geneigt hat. Johannes stützt sie und ist selbst von Trauer überwältigt, was die geneigte Kopfhaltung widerspiegelt. Die sitzende Person unterhalb des Kreuzes trägt einen Helm und ist mit einem Sperr bewaffnet. Nach der Passionsikonografie handelt es sich damit um den römischen Soldaten Longinus, der Christus die Seite öffnete⁴³³. Die Identifizierung der linken Personengruppe erweist sich als schwierig. Hinzu kommt, dass eine der beiden Personen mit Rücken zum Betrachter dargestellt ist und somit eine klare Charakterisierung kaum möglich ist. Trotz langem Gewand lassen der maskuline Körperbau und die fehlenden langen Haare auf eine männliche Person schließen, welche mit erhobenen Armen in Richtung der zweiten Person gestikuliert. Bei der stehenden Person rechts könnte es sich um den Soldaten Stephaton handeln, der Christus den Essigschwamm reichte, hierfür spricht die andersartige Bekleidung und die aufrechte, d.h. nicht Trauer vermittelnde, Haltung sowie der Gegenstand in seiner Hand.

Hinter den Personen und Jesus am Kreuz öffnet sich der Blick auf eine Stadt, die durch einen See und eine Hügelandschaft begrenzt wird. Achmann verzichtet aber auf eine detaillierte Schilderung des Umlandes und gibt die Häuser nur als Silhouetten in Form von Rechtecken und Quadraten an, die sich deutlich von den dunklen Hügeln abheben. Einzelne Wolken ziehen auf und verdüstern den Himmel. Große Leerstellen, die hauptsächlich am Himmel zu finden sind, belebt der Künstler durch stehen gelassene Restgrate. Interessantes lässt sich bezüglich der Komposition festhalten. Achmann stellt hier eine Kreuzigungsszene dar, die noch mehr an der Tradition orientiert ist. Insgesamt

⁴³³ Vgl. Poeschel Sabine: Handbuch der Ikonographie, S. 180.

fünf Personen bereichern die Szene und befinden sich unterhalb des Kreuzes. Die Leidensmotive sind in diesem Holzschnitt reduziert, so fehlt beispielsweise die Dornenkrone auf dem Haupt Jesu. Individualität unter den Personen scheint aufgrund weniger ausgearbeiteter Charakterzüge bzw. ähnlicher Physiognomien verloren gegangen zu sein. Die Gesichter werden bei allen Personen, auch bei Jesus, aus einem Längs- und mehreren Querstreifen gebildet. Ein Gefühl der Ohnmacht über das Geschehen, das sich überwiegend an den verhaltenen Gesten und den kraftlos wirkenden Körpern zeigt, wird durch die Trauergruppe vermittelt.

„Golgatha“

Drei Jahre später, 1916, setzte sich Achmann erneut mit diesem Thema auseinander und führte dieses als Radierung aus⁴³⁴. Die Komposition weist Ähnlichkeiten zu dem vorher besprochenen Holzschnitt auf, beispielsweise können auch hier die Personen unterschiedlichen Gruppen zugeordnet werden. Insgesamt lassen sich drei verschiedene Gruppen im Bild ausmachen- eine Gruppe links im Bildvordergrund, rechts eine sitzende Person und im Hintergrund eine weitere Personengruppe. Eine eindeutige Identifizierung der Personen ist aufgrund der Gestaltung der einzelnen Bildelemente schwierig. So thematisiert Achmann das Geschehen auf Golgatha mit dünnen kurzen, parallel verlaufenden und schnell gezeichneten Strichen. Er reduziert die einzelnen Personen auf die Umrisslinien ihrer Körper und verzichtet dabei auf jede individuelle Charakterisierung, wie beispielsweise auf die Wiedergabe von Gesichtszügen, Kleidung oder ähnliches. Somit scheint jede Person austauschbar zu sein. Indem Achmann die Bildmotive hintereinander staffelt, führt er das Bildgeschehen in die Tiefe. Dadurch gelingt es dem Künstler eine gewisse Nähe und Distanz der einzelnen Personengruppen zum Kreuz zu schaffen. Damit wiederum scheint eine Möglichkeit gegeben, Aussagen über die vermeintliche Identität der einzelnen Personen zu treffen. Die Zweiergruppe links unterhalb des Kreuzes könnte wohl als Maria und Johannes charakterisiert werden. Dafür spricht zum einen die geringe Distanz zwischen Kreuz, Maria und Johannes aber auch die ineinander laufenden Striche könnten als ineinandergreifende Hände von Maria und Johannes gedeutet werden. Mithilfe der Passionsikonografie kann die linke und vom Kreuz abgewandte Personengruppe im Bildvordergrund als die Schächer oder Soldaten, die um den heiligen Rock würfeln, gedeutet werden. Etwas gegensätzlich zu der allgemeinen Reduktion der Formen wirkt die

⁴³⁴ WVZ 418: Golgatha, 1916, S. 90 und 338.

Gestaltung des Umraumes, den Achmann zwar nicht ausführlich beschreibt aber dennoch eine erzählerische Komponente hinzufügt. Links im Hintergrund sieht man einen Zug von Soldaten den Berg hinauf zieht. Hinter Maria und Johannes erheben sich zwei Gebäude am Horizont.

„Maria unterm Kreuz“

Achmann befasst sich in einem weiteren Holzschnitt mit dem Titel „Maria unterm Kreuz“ vom 23.1.1920 mit dem Thema Kreuzigung⁴³⁵. Die Komposition des Blattes ist auf zwei Federzeichnungen relativ detailliert skizziert⁴³⁶. Diesen Holzschnitt publizierte der Künstler zudem in der „Sondernummer Josef Achmann“ ihrer Regensburger Zeitschrift „Die Sichel“, in welcher dieser eine eigene Heftseite erhielt⁴³⁷. Hinsichtlich der Komposition zeigt sich eine Änderung zu den bisher besprochenen Kreuzigungsblättern, auf die noch eingegangen wird. Ferner soll darauf hingewiesen werden, dass die Titelwahl Achmanns bezüglich der Person Maria aufgrund der gewählten Gestaltungsweise im Anschluss an die Beschreibung hinterfragt und diskutiert werden muss.

Zentral in der Bildmitte positioniert, mit weit ausgestreckten Armen und angewinkelten Beinen ist Jesus ans Kreuz geschlagen. Sein Kopf hängt kraftlos nach unten und sein Körper ist leicht nach links gedreht. Da sein Leib den senkrechten Balken des Kreuzes verdeckt und sich dieser zudem mit dem Hintergrund vereinigt, ist lediglich der Querbalken des Kreuzes sichtbar. Achmann lässt den Querbalken mit dem oberen Bildrand abschließen, wodurch Jesus auf eine gewisse Weise erhöht wird. Durch die scheinbare Auflösung des Kreuzes erweckt Achmann einen fast schwebenden Eindruck von Jesus. Zu seiner Linken kniet Maria die Hände nach ihm ausgestreckt. Mit wenigen Schnitten aus dem Holz gestaltet Achmann ihren Körper. Die räumliche Distanz zwischen ihr und Jesus, die sich eigentlich durch den Höhenunterschied zwischen Kreuz und Erdboden ergeben würde, hat der Künstler aufgehoben. Sie ist in expressiver Pose wiedergegeben. Ihre Hände zeigen pfeilartig in Richtung Jesus. Ihr weit nach hinten gelehnter Oberkörper verstärkt die Bewegung. Die linke obere Ecke des Blattes füllt eine „dunkle“ Sonne. Diese symbolisiert wohl das Sterben Jesu bei dem sich die Sonne verdunkelte und der Vorhang im Tempel entzwei riss⁴³⁸. Im Vergleich zu den vorher besprochenen Beispielen verzichtet Achmann

⁴³⁵ WVZ 141: Maria unterm Kreuz, 23.1.1920, S. 34 und 199.

⁴³⁶ WVZ 547: Vorzeichnung zu „Maria unterm Kreuz“, um 1920, S. 116 und 402; WVZ 548: Vorzeichnung zu „Maria unterm Kreuz“, um 1920, S. 116 und 403.

⁴³⁷ Die Sichel, 2. Jg., 2. und 3. Heft, Februar/ März 1920, S. 27.

⁴³⁸ Mt, 27, 51.

hier auf jegliche Assistenzfiguren und reduziert die Szene nur auf Jesus und Maria. Dreieckige kubische Elemente bestimmen den Bildhintergrund und erzeugen aufgrund ihres Wechsels von schwarz und weiß eine gespannte Unruhe und betonen dadurch die Dramatik der Situation. Das Bild erweckt einen düsteren Eindruck, da die druckenden Flächen die Bildfläche dominieren. Die Dreiecke nehmen die Form des Berges, der sich hinter Jesus erhebt, auf und führen sie zum rechten Bildrand hin fort. Deren harte und kantige Formen stehen im Kontrast zu den teils geschwungen und weich fließenden Umrisslinien, die der Künstler für die Gestaltung Mariens wählte. Durch den Verzicht auf eine kleinteilige Binnenstrukturierung im Hintergrund und eine angenehme Verteilung der wenigen Bildmotive auf der Bildfläche, erreicht Achmann eine flächig-dekorative Wirkung. Diese Flächigkeit ist ein Formelement des Frühexpressionismus, das besonders in den frühen Holzschnitten der Brücke Künstler und dabei vor allem bei Kirchner in den Jahren um 1908/09 zu beobachten ist⁴³⁹.

Josef Achmann wählte für den Holzschnitt den Titel „Maria unterm Kreuz“. Es drängt sich aber aufgrund der Gestaltungsweise der weiblichen Figur die Frage auf, ob es sich hierbei um Maria handelt oder ob die Charakterisierung im Bild nicht treffender für Maria Magdalena ist. Gründe, die für Maria Magdalena sprechen sind zum einen die hier gezeigte extrovertierte Trauer, die sich deutlich von der kontemplativen Trauer Mariens, die darüber hinaus überlicherweise als ältere und von Johannes gestützte Frau charakterisiert ist, unterscheidet⁴⁴⁰. Zudem wird der immense Schmerz und die Verzweiflung über den Tod Jesu klar zum Ausdruck gebracht und ist bildbestimmend. Dieses Gefühl wird durch den Kontrast vom regungslosen Körper einerseits und der expressiven Gebärde andererseits verstärkt. Ferner spricht die knieende Position am Fuß des Kreuzes und die alleinige Darstellung für Maria Magdalena. Trotz dieser angeführten Aspekte, die für eine Charakterisierung der weiblichen Figur als Maria Magdalena sprechen, darf die Titelwahl des Künstlers selbst nicht außer Acht gelassen und eine Umbenennung des Blattes vorgenommen werden.

⁴³⁹ Vgl. Brugger Ingrid: Die „Brücke“- Stil und Entwicklung, S. 17. Als Beispiel für diesen Stilwandel von einer kleinteiligen Oberflächenstruktur zu einer großflächigen Zusammenfassung des Bildmotives kann die „Tänzerin mit gehobenem Rock“ von Ernst Ludwig Kirchner angeführt werden. Kirchner Ernst Ludwig: Tänzerin mit gehobenem Rock, Holzschnitt, 1909, 24,7 x 33,5 cm; Abb.: Moeller Magdalena: Die „Brücke“, Abb. 26.

⁴⁴⁰ Eine ähnliche Darstellungsweise der Maria Magdalena findet sich in Grünewalds Isenheimer Altar, auf den in Kapitel 4.4.2 noch eingegangen wird.

„Kreuzigung“

Ein in der Komposition ähnlicher Holzschnitt zu „Maria unterm Kreuz“ ist die „Kreuzigung“, die ebenfalls auf den 23.1.1920 datiert⁴⁴¹. Achmann erreicht hier nicht nur durch die Reduktion der Figurenanzahl, sondern auch mithilfe der gewählten Komposition eine Konzentration der Szene. Dicht an den Bildvordergrund gedrängt erhebt sich unmittelbar vor dem Betrachter am rechten Bildrand Jesus am Kreuz. Er ist mit weit ausgestreckten Armen und gestreckten Beinen ans Kreuz genagelt und trägt die Dornenkrone. Seine Finger sind gespreizt. Sowohl seine Beine als auch sein linker Arm werden vom Bildrand überschritten. Besonderes Augenmerk liegt auf der Darstellung seines rechten Armes. Mit gespreizten Fingern deutet dieser in Richtung der Sonne, die mit ihrem schwarzen Nucleus auf die von den Synoptikern überlieferte Sonnenfinsternis beim Tod Christi am Kreuz verweist. Verstärkt wird die Armhaltung durch die Auflösung der starren und festen Position des Querbalkens, an welchem die Hände Jesus genagelt wurden. Dieser nimmt die Richtung des Armes auf und zeigt diagonal zum Lichtkegel, der die linke obere Ecke des Blattes füllt und seine Strahlen über das Geschehen aussendet. Auch der Kopf, welcher auf seiner rechten Schulter ruht, bildet mit seinem Arm eine Linie und weist Richtung Sonne. Ihre Strahlen dringen in den schwarzen Hintergrund vor und verdrängen diesen teilweise.

Die Identität der weiblichen Person, die unterhalb des Kreuzes steht, muss diskutiert werden. Als Brustbild in Dreiviertelansicht nach rechts gewendet betrachtet sie mit sorgenvoller Miene Jesus am Kreuz. Ihre Hände sind vor der Brust erhoben und ihre offenen Haare fallen über ihre Schultern. Es könnte sich hierbei sowohl um Maria als auch um Maria Magdalena handeln. Für beide Zuschreibungen lassen sich Argumente dafür als auch dagegen anbringen. Für Maria spricht die von Achmann dargestellte kontemplative Trauer, die sich an ihren ineinandergelegten Händen und der verhaltenen Geste abzeichnet. Dennoch fehlt in diesem Blatt Johannes, der für Maria stets eine Stütze sein sollte und als Indiz für die Charakterisierung hilfreich wäre. Ferner lassen sich die langen offenen Haare, die ein gewisses erotisches Motiv widerspiegeln und die noch jung wirkenden Gesichtszüge eher Maria Magdalena zuschreiben. Eine eindeutige Zuordnung ist letztendlich nicht möglich. Jedoch ist die Verfasserin der Ansicht ist, dass es sich mit allergrößter Wahrscheinlichkeit um Maria Magdalena handelt.

⁴⁴¹ WVZ 123: Kreuzigung, 23.1.1920, S. 31 und 190.

Zur Ausführung des Holzschnittes kann folgendes konstituiert werden. Es lässt sich eine gewisse Detailverliebtheit Achmanns feststellen. Die vorher noch praktizierte Reduktion auf das Wesentliche und die vorwiegend abstrahierende Gestaltungsweise der Personen scheinen passé. Achmann bemüht sich besonders bei der Frau um eine realitätsnahe Darstellung. In ihrem Gesicht lässt sich eine gewisse Mimik ablesen. Ihre Augen blicken traurig und sorgenvoll zu Jesus empor. Die Mundwinkel sind leicht nach unten gezogen. Ihre Haare sind ähnlich wie bei Jesus in Strähnen unterteilt. Auffallend ist die Gestaltung des ausgezerrten Körpers Jesus. Dieser ist klar strukturiert, einzelne Rippen heben sich deutlich ab, Muskeln werden sichtbar, er trägt die Dornenkrone und einen Lendenschurz, seine Augen sind geschlossen, Haare und Bart werden strähnenartig gegliedert. Der blockhafte, schematische Körperbau ist verschwunden. Während Jesus in dem zuvor besprochenen Holzschnitt „Maria unterm Kreuz“ kraftlos am Kreuz hängt, scheint in dieser Darstellung in ihm noch eine gewisse Bewegung zu stecken. Verheißungsvoll streckt er seinen rechten Arm der Sonne entgegen.

„Pietà“

Eine vom Künstler nicht selbst bezeichnete Lithografie zeigt die Pietà und datiert wohl um 1916⁴⁴². Maria und Christus sind der Mittelpunkt der Darstellung. Mit in Trauer gesenktem Blick hält Maria den toten Sohn in ihren Armen. Der vom Kreuz abgenommene Leichnam liegt starr und quer über ihrem Schoß. Ihre Gestik hat nichts Anklagendes lediglich ihr gesenkter Kopf spiegelt den Schmerz über den Verlust ihres Kindes wieder. Achmann verzichtet auf eine konkrete Beschreibung der Personen bzw. reduziert sie auf deren Umrisslinien. Analog dazu beschreibt der Künstler auch den Umraum nicht näher, sondern umgibt die Szene mit nur leichten Schraffierungen. Aufgrund des fehlenden Titels könnte dieses Blatt auch im allgemeinen Kontext als Ausdruck des Verlustes einer geliebten Person verstanden werden. So waren gerade in der Zeit des Ersten Weltkrieges viele mit dem Thema Tod und Verlust konfrontiert.

⁴⁴² WVZ 205: Pietà, um 1916, S. 46 und 231.

„Grablegung“

Achmann setzte das Thema der Grablegung in einem Holzschnitt und in einem kolorierten Holzschnitt um, welche motivisch identisch sind und beide in das Jahr 1914 datieren⁴⁴³. Als Querformat angelegt, lässt der Künstler die Szene den gesamten Bildraum einnehmen. Eine sechs köpfige Personengruppe dominiert den Holzschnitt. Dabei tragen zwei von ihnen den leblosen Körper Christi. Dieser hebt sich von den übrigen Personen nicht nur aufgrund der Gestaltungsweise sondern auch durch seine Position im Bild ab. Während die Figuren schematisiert und wenig Binnengliederung aufweisen, schenkt Achmann der Wiedergabe Christi mehr Aufmerksamkeit. Sein Kopf ist nach links geneigt und die Augen sind geschlossen. Der Künstler verleiht dem Körper durch die detaillierte Darstellung mehr Struktur. Die diagonale Position im Bild und die dadurch verbundene weitgehend frontale Körperausrichtung heben sich darüberhinaus von den ansonsten vorherrschenden Rücken- und Profilansichten ab. Den wenigen Umraum lässt der Künstler überwiegend unbestimmt, nur einzelne Berge sind im Hintergrund angedeutet.

Der Holzschnitt wirkt insgesamt flächig was unter anderem den großangelegten Körpern der Personen geschuldet ist. Die Bildkomposition mit den dichtgedrängten Figuren, die den gesamten Bildraum dominieren und deren Präsenz nahe am Bildvordergrund, erinnert an Emil Noldes „Abendmahl“ (Abb. 14)⁴⁴⁴.

Bei der erneuten Ausführung des Motives in einem kolorierten Holzschnitt betont Achmann die Konturen der Figuren mit Farbe⁴⁴⁵. Die Farbskala reicht dabei von rot, gelb, orange, grün bis hin zu blau. Auffällig ist, dass der Künstler die Körperpartien Christi ausspart und damit beim Betrachter die Assoziation Todesblässe hervorruft.

„Auferstehung“

Das neutestamentliche Thema der Auferstehung war für die expressionistischen Künstler von besonderer Bedeutung. Im Zusammenhang mit der apokalyptischen Vision und der Sehnsucht nach einer neuen Welt wurde dieses Thema neu entdeckt und wieder vermehrt behandelt⁴⁴⁶. In diesen Zeiten stellt sie ein Symbol für die Hoffnung auf die Erlösung von Leid und die Überwindung des Todes dar. Auch Achmann widmete sich diesem Topos.

⁴⁴³ WVZ 29 und 41: Grablegung, 1914, S. 12 und 143/ S. 14 und 149.

⁴⁴⁴ Nolde Emil: Abendmahl, Öl auf Leinwand, 1909 (Urban 316)

⁴⁴⁵ WVZ 41: Grablegung, 1914, S. 14 und 149.

⁴⁴⁶ Vgl. Kyong- Mi Kim: Die religiösen Gemälde von Emil Nolde, S. 191.

Seine Lithografie von 1916 zeigt Jesus im Moment der Auferstehung⁴⁴⁷. Der nach der Ikonografie vor der Höhle platzierte Stein ist verschwunden und so wird der Blick auf den Auferstandenen frei. Nackt und mit Stigmata am Oberkörper versehen und seinen Kopf nach oben gewendet, steht Jesus am Eingang der Höhle. Drei Grabwächter sind davor halbkreisförmig angeordnet. Während derjenige in der Bildmitte zusammengekauert auf dem Boden liegt, blicken die beiden anderen mit erhobenem Oberkörper und geöffneten Augen in Richtung des Grabes. Sie nichts gegen die göttliche Macht ausrichten. Als Überwinder des Todes zeigt Christus die Wundmale. Der Gegenstand, den Christus in seiner rechten Hand hält, lässt sich nicht eindeutig benennen. Es könnte sich aber um den in der Ikonografie erwähnten Kreuzstab oder die Siegesfahne mit dem Kreuz als Zeichen des Triumphes über den Tod handeln⁴⁴⁸. Nadelbäume umrahmen rechts und links die Höhle. Die Binnengliederung der Christus Gestalt vollzieht Achmann mit feinen hellen Linien, während die Umrisse der Personen und der Vegetation mit breiten kräftigen Strichen ausgeführt sind. Die Szene ist auf wenige Motive reduziert. Die Auferstehung selbst gestaltet Achmann mit wenigen Mitteln ähnlich einer Vision. Es gelingt ihm Christus wie eine Lichterscheinung aus dem Grab emporsteigen zu lassen. Die eintretende Hoffnung auf Erlösung und ein besseres Jenseits wird durch die Helligkeit, die von Christus ausstrahlt und der im Vergleich ansonsten dunkel gehaltenen Bildmotivik, evoziert- Christus als Licht der Welt und Hoffnungsträger für die Menschen.

4.4.2 Die Rezeption Grünewalds

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte eine Neubewertung und Rezeption mittelalterlicher Kunst ein. Diese erreichte in den Jahren von etwa 1910- 1925 als geistesgeschichtliches Phänomen ihren Höhepunkt⁴⁴⁹. Im Folgenden steht Grünewald im Fokus der Betrachtung, da seine religiösen Werke auch Einfluss auf Josef Achmann genommen haben. Ferner zählte dieser für den deutschen Expressionismus zu den wichtigsten altdeutschen Künstlern.

Den entscheidenden Impuls für die Rezeption bzw. Bekanntmachung Grünewalds in der Moderne gab der französische Schriftsteller und Kunstkritiker Joris-Karl Huysmans (1848-1907) mit seiner Beschreibung der Tauberbischofsheimer Kreuzigung⁴⁵⁰. Diese publizierte er 1891 in seinem Roman *Là-Bas* und vier Jahre später erschien diese erstmals in deutscher

⁴⁴⁷ WVZ 204: Auferstehung, 1916, S. 46 und 230.

⁴⁴⁸ Vgl. Poeschel Sabine: Handbuch der Ikonographie, S. 190.

⁴⁴⁹ Renda Gerhard: Wir schauen euch anders an, S. 2.

⁴⁵⁰ Vgl. Heinemann Katharina: Entdeckung und Vereinnahmung, S. 9.

Übersetzung in der Kunstzeitschrift Pan, die von Otto Julius Bierbaum und Julius Meier-Graefe in den Jahren 1895 bis 1900 in Berlin publiziert wurde. Zwar war Huysmans nicht der einzige Schriftsteller, der die Kreuzigungsszene Grünewalds ausführlich beschrieb, dennoch beeinflusste seine Wortwahl, die das Leid und das Elend Jesus eindringlich vor Augen führte, die Künstler und Literaten der Moderne. Die „schreienden Hände“, wie sie von dem französischen Schriftsteller benannt werden, finden sich in Detailaufnahmen in zahlreichen Publikationen und sollten sich im Laufe der Zeit zu einem Stilmerkmal expressionistischer Kunst entwickeln⁴⁵¹. Das wachsende Interesse an den Werken Grünewalds testieren Briefe und Tagebucheinträge junger Künstler. So schrieb beispielsweise Emil Nolde, rückblickend auf die Zeit um 1910/ 12, in seiner erstmals 1934 erschienenen autobiografischen Schrift „Jahre der Kämpfe“: „Triebhaft suchten wir jungen Künstler, der deutschen Kunst ihr [...] verlorenes Deutschtum wiederzugeben [...]. Meine Freunde und Liebe galt den mittelalterlichen Plastiken, der graphischen Phantastik Dürers, der Innigkeit und Größe Grünewalds [...]“⁴⁵². Auch Max Beckmann machte auf seiner Frankreich-Reise im Jahre 1904 Halt in Colmar, um den Isenheimer Altar zu sehen und war von Grünewalds Werk begeistert. In Anlehnung an Grünewald wollte er „etwas ganz ganz starkes dramatisches zum Ausdruck bringen“⁴⁵³. Vielfältige Aspekte lassen sich anführen, die die Avantgardisten an dem Werk Grünewalds faszinierte. Diese Gesichtspunkte stimmten mit den angestrebten Zielen der „neuen“ jungen Künstler überein und führten letztendlich zu Grünewalds Wertschätzung und Rezeption, beispielsweise ist an dieser Stelle die Abkehr vom klassizistischen Schönheitsideal zu nennen. Aber auch die Expressivität und Emotionalität, die sich in Grünewalds Werken widerspiegeln, sprach die modernen Künstler an. Das Bestreben die Gefühle, das Innere der Seele für den Betrachter sichtbar zu machen, war für diese junge Künstlergeneration von zentraler Bedeutung. Darin liegt der Schlüssel für das Phänomen der Grünewaldrezeption in der Moderne. Denn in seinem Oeuvre fanden zahlreiche Künstler Ausdrucksträger, wie beispielsweise die gesteigerte und überschwängliche Gestikulierung, die Verzerrung und Überlängung von Formen und Hell-Dunkel-Kontraste und die kühne Farbkombinatorik, die sie tief beeindruckten und mithilfe derer sich auch seelische Erschütterungen und Ekstase in Malerei und Grafik übersetzen ließen⁴⁵⁴. Die Rezeption Grünewalds muss auch

⁴⁵¹ Vgl. Heinemann Katharina: Entdeckung und Vereinnahmung, S. 10.

⁴⁵² Zit. aus Nolde Emil: Jahre der Kämpfe, S. 234f.

⁴⁵³ Zit. Aus Lenz Christian: Max Beckmann und die Alten Meister, S. 72.

⁴⁵⁴ Vgl. Heinemann Katharina: Entdeckung und Vereinnahmung, S. 10.

in Verbindung mit den Geschehnissen des Ersten Weltkrieges gesehen werden. Die Gräueltaten des Krieges vor Augen, waren die Künstler von den eindringlich und realistisch geschilderten Kreuzigungsszenen beeindruckt. Zum einen konnten sie damit ihre eigenen Erlebnisse aus der Kriegszeit reflektieren zum anderen aber auch ein Symbol setzen für Tod, Leid und Hoffnung auf Erlösung⁴⁵⁵. Max Beckmann beispielsweise war von der bei Grünewald ins Immense gesteigerten Leidensdarstellung fasziniert und hat nach den Ausführungen Rendas „die übergroßen, verkrampften und verfärbten Hände und Füße als Topos des menschlichen Leidens“ entlehnt⁴⁵⁶.

Ursprünglich befand sich der Isenheimer Altar Grünewalds in Colmar, der drittgrößten Stadt nach Straßburg und Mülhausen im Elsass. Im Winter 1917 kam dieser zum Schutz vor dem Kriegsgeschehen nach München. Dort wurde er restauriert und war vom 22. November 1918 bis zum 27. September 1919 in der Alten Pinakothek ausgestellt⁴⁵⁷. Im Anschluss erfolgte die Rückgabe an Frankreich. Insgesamt konnte der Isenheimer Altar also ein knappes Jahr in München bestaunt werden und avancierte zu einem Brennpunkt der Auseinandersetzung. So schrieb der Schriftsteller und Kunstkritiker Wilhelm Hausenstein (1882- 1957) 1919 über die Anziehungskraft des Altars: „[...] Die Straßen waren trüb. Der Anstrich an Häusern hing abblättern wie schürfige Haut an Kranken. Alles war grau. Alles schien Asche. Die Kleider der Leute waren Säcke. Ein Volk ist arm geworden. Aber inmitten der schäbigen Stumpfheit der Dinge und Gesichter blieb eine Zuflucht. Nicht eine Kirche. Nur das vom geklärten Genius Klenzes erbaute Museum. Wir wußten, eine Stadt wußte: Dort brennt der rote Mantel des Jüngers Johannes⁴⁵⁸.“

Somit bot sich auch für Josef Achmann, der nach dem Kriegseinsatz in seine Heimatstadt zurückkehrte, die Möglichkeit das Hauptwerk Grünewalds nicht nur in der Münchner Ausstellung sondern auch in den zahlreichen Publikationen, die in dieser Zeit aufkamen, zu sehen. Die Kenntnis des Werkes seitens Achmanns kann wohl angenommen werden, da sich in seinem Oeuvre Spuren von den Kreuzigungsszenen Grünewalds finden lassen.

Einflüsse zeigen sich hauptsächlich in Achmanns religiösen Darstellungen. So weist zum einen das Medium des Holzschnittes, das Achmann für den Großteil seiner religiösen Arbeiten verwendete und welches von den Expressionisten als geeignetes Ausdrucksmittel

⁴⁵⁵ Vgl. Heinemann Katharina: Entdeckung und Vereinnahmung, S. 12.

⁴⁵⁶ Renda Gerhard: Nun schauen wir euch anders an, S. 209.

⁴⁵⁷ Vgl. Heinemann Katharina: Entdeckung und Vereinnahmung, S. 12.

⁴⁵⁸ Zit. nach Hausenstein Wilhelm: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, S. 108f.

geschätzt wurde, auf die Zeit der Alten Meister zurück. Aber nicht nur anhand der Technik des Hochdruckverfahrens sondern auch an gewissen Bilddetails lässt sich die Rezeption Altdeutscher Meister und im Besonderen Grünewald für das druckgrafische Oeuvre Achmanns belegen. Die Auseinandersetzung mit der Kreuzigung des Isenheimer Altars oder auch mit der Kreuzigung Christi vom Tauberbischofsheimer Altar Grünewalds wird in den beiden Holzschnitten „Maria unterm Kreuz“⁴⁵⁹ und „Kreuzigung“⁴⁶⁰ Achmanns evident.

Die „schreienden Finger“ wie sie bereits Huysmans in seinem Roman „Lá-Bas“ titulierte, verkörpern für die neue Künstlergeneration den Inbegriff des seelischen Ausdrucks, des immensen Leidens Christi. Gekonnt setzte Grünewald die Hände des Gekreuzigten in Szene. Dabei bediente er sich verschiedener ausdruckssteigernder Bildkomponenten. Mit gespreizten und nach oben gestreckten Fingern visualisiert Grünewald den Todeskampf Christi. Dabei reichen diese über den Querbalken des Kreuzes hinaus. Der schwarz belassene Hintergrund verstärkt zusätzlich die Ausdruckskraft der Finger und lenkt nicht von der expressiven Geste ab. Die Handflächen sind nach innen gedreht und von Nägeln durchbohrt. Diese Gebärde, die die Dramatik des Schmerzes und des Aufbegehrens für den Betrachter sichtbar werden lässt, erinnert an den verzweifelten Aufschrei des sterbenden Christus am Kreuz: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!“⁴⁶¹ (Mt. 27,46; Mk. 15, 34). So bediente sich Grünewald für den Großteil seiner Kreuzigungsdarstellungen die seit der Antike bekannte Haltung, die verzweifeltes Klagen aber auch hilfesuchendes Flehen signalisiert. Eine Anlehnung an die sprechenden Hände Grünewalds zeigt sich in Achmanns Holzschnitt „Kreuzigung“⁴⁶². So ragen auch hier die gespreizten und nach oben gestreckten Finger über den Querbalken des Kreuzes hinaus. Die Ausdruckskraft der Geste betont Achmann ferner dadurch, dass sich die aus dem Holz geschnittenen Finger deutlich von den druckenden und damit auf der Bildfläche schwarz verbleibenden Motiven, wie dem Querbalken und der Sonne links oben, abheben. Somit zeigt sich auch hier eine Verbindung zu Grünewald, der für die Hintergrundgestaltung seiner Kreuzigungsszenen überwiegend eine dunkle Farbe wählte, um somit das Hervortreten der Gesten als Verstärkung der emotionalen Äußerung zu bewirken. Die raumgreifende Wirkung der Gebärden in Grünewalds Werken, von welcher Karen van den Berg in ihren Ausführungen

⁴⁵⁹ WVZ 141: Maria unterm Kreuz, 23.1.1920, S. 34 und 199.

⁴⁶⁰ WVZ 123: Kreuzigung, 23.1.1920, S. 31 und 190.

⁴⁶¹ Vgl. Reuter Astrid: Zur expressiven Bildsprache Grünewalds am Beispiel des Gekreuzigten, S. 78ff.

⁴⁶² WVZ 123: Kreuzigung, 23.1.1920, S. 31 und 190.

spricht, wird auch in der „Kreuzigung“ Achmanns deutlich⁴⁶³. Beide Arme des Gekreuzigten entwickeln trotz ihrer Fixierung am Kreuz eine gewisse Dynamik, beispielsweise kann Christus den Querbalken des Kreuzes allein mithilfe der Armbewegung aus der Starre lösen. Diese Beweglichkeit wird durch das Ablegen des Kopfes auf seiner Schulter akzentuiert, da somit nun auch Kopf und Arm eine Linie bilden. Dieser Querbalken bildet eine raumgreifende Diagonale aus, die den oberen Bildteil durchquert und schließlich vom rechten Bildrand überschritten wird.

Ein weiteres Bildbeispiel, an welchem die Rezeption Grünewalds im grafischen Oeuvre Achmanns deutlich wird, ist der Holzschnitt „Maria unterm Kreuz“⁴⁶⁴. Bereits bei der Besprechung dieses Werkes wurde darauf hingewiesen, dass es sich bei der weiblichen Figur aufgrund der Gestaltungsweise auch um Maria Magdalena handeln könnte. Die Charakterisierung dieser weist Ähnlichkeiten zu Grünewalds Maria Magdalena in dessen Isenheimer Altar auf. Nicht nur die knieende Position unterhalb des Kreuzes sondern vor allem die expressive Gestikulierung fällt ins Auge. In Anlehnung an Grünewald wählt auch Achmann eine offene Geste, die ihren Schmerz über den Tod Christi unmittelbar nach außen trägt und dieser somit für den Betrachter sichtbar wird. Mit den weit ausgestreckten Armen, die pfeilartig auf Christus weisen und der nach hinten geneigten Körperhaltung bringt Achmann die Emotionen wirksam zum Ausdruck. Diese Ausdruckskraft wird in Bezug auf Christus weiterentwickelt und zugleich verstärkt. So erhält ihre expressive Geste durch die Zurschaustellung des Kontrastes von Starrheit und Bewegtheit, verkörpert einerseits durch Christus und andererseits durch Maria Magdalena selbst, eine weitere Dynamik, die auf den gesamten Bildraum ausstrahlt. Diese heftigen Gemütsbewegungen steigern die Bildwirkung. Auch an diesem Bildbeispiel visualisiert sich das bewegte Raumgefüge, welches von Achmann in Anlehnung an Grünewald vor allem durch die starke Gestikulierung und auch durch die dynamische Hintergrundgestaltung, welche durch den Wechsel von schwarzen und weißen kubischen Elementen evoziert wird, ins Bild transferiert wird.

⁴⁶³ Vgl. Van den Berg Karen: Die Passion zu malen, S. 36f.

⁴⁶⁴ WVZ 141: Maria unterm Kreuz, 23.1.1920, S. 34 und 199.

4.4.3 Die Passionsdarstellungen Achmanns im Kontext zeitgenössischer Künstler

Viele expressionistische Künstler bedienten sich religiöser Stoffe. Hilfreich war dabei, dass ikonografische Elemente allgemein bekannt waren. Die neuartige Auffassung und Gestaltung religiöser Themen hängt nach den Ausführungen Ulmers mit der veränderten geistigen Haltung zusammen, so war man nun bestrebt dem inneren Erleben und Empfinden Ausdruck zu verleihen⁴⁶⁵.

In diesem Kontext muss auch die von Wassily Kandinsky im Jahre 1910 verfasste Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ erwähnt werden.

Im Gegensatz zu akademischen Werken, die sich durch eine detailreiche und breite Schilderung biblischer Historien auszeichneten, waren die Avantgardisten nun bestrebt, durch Reduktion der Bildelemente, den subjektiven seelischen Ausdruck einzufangen. Diese seelischen Stimmungen versuchten die Künstler mithilfe von Formzertrümmerung und Disproportionierung dem Betrachter zu vermitteln. Die Komposition wurde dabei verdichtet und das erzählerische und genrehafte Element abgestreift⁴⁶⁶.

Im Folgenden werden beispielhaft einzelne religiöse Werke namhafter Künstler vorgestellt und sodann die religiösen Arbeiten Achmanns in dieses weite Feld eingeordnet.

Besonders Emil Nolde revolutionierte die Darstellung biblischer Themen. Er verlieh ihnen eine völlig neue Bildstruktur und Intensität des Ausdrucks. Diese neuartige Auffassung stellte das subjektive, gefühlsmäßige Glaubenserlebnis in den Mittelpunkt. Besonders seine Gemälde „Abendmahl“, „Verspottung“ und „Pfingsten“, die alle in das Jahr 1909 datieren, zeugen von dieser neuartigen Ausdrucksweise und wurden ein Markstein für Nolde⁴⁶⁷. Aber auch seine druckgrafischen Arbeiten, die ab dem Jahre 1910 erneut religiöse Themen aufweisen, nehmen diese psychologisch gespannten Momente auf. Interessant sind dabei die Blätter, die zeitlich in unmittelbarer Nähe zu den drei Gemälden „Abendmahl“, „Verspottung“ und „Pfingsten“ stehen, da diese die revolutionäre Gestaltungsweise Noldes auf dem Gebiet der Grafik am eindringlichsten widerspiegeln. Als Beispiel hierfür sollen im Anschluss an die Vorstellung seines Gemäldes „Abendmahl“ Noldes Radierung „Joseph und seine Brüder“ und der Holzschnitt „Prophet“ besprochen werden.

⁴⁶⁵ Vgl. Ulmer Renate: Passion und Apokalypse, S. 51.

⁴⁶⁶ Vgl. Ulmer Renate: Passion und Apokalypse, S. 51.

⁴⁶⁷ Nolde Emil: Abendmahl, Öl auf Leinwand, 1909, 192 x 120,7 cm, Abb.: Urban 316; Nolde Emil: Verspottung, Öl auf Leinwand, 1909, 95,6 x 64 cm, Abb.: Urban Martin: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Band I, S. 281; Nolde Emil: Pfingsten, Öl auf Leinwand, 1909, 75 x 59,6 cm, Abb.: Urban 318.

Emil Nolde „Abendmahl“

Emil Nolde schreibt in seinen Lebenserinnerungen über seine geistige Verfassung während der Arbeit an dem Gemälde „Abendmahl“ (Abb. 14) von 1909: „Mit dünnen Bleistiftstrichen zeichnete ich hart und spitz dreizehn Menschen auf einem Leinen hin, den Heiland und seine zwölf Apostel, um einen Tisch sitzend in der lauen Frühlingsnacht, in der Nacht, bevor das große Leiden Christi kam [...]. Einem unwiderstehlichen Verlangen nach Darstellung von tiefer Geistigkeit, Religion und Innigkeit war ich gefolgt, doch ohne viel Wollen und Wissen oder Überlegung [...]. Fast erschrocken stand ich vor dem aufgezeichneten Werk, um mich gar kein Vorbild der Natur, und nun sollte ich malen das geheimnisvollste, tiefinnerlichste Geschehnis der christlichen Religion! Beim Schlafengehen sah ich das Bild, in den Nachtstunden sah ich es, und beim Erwachen stand es vor mir. Ich malte glücklich. Das Bild wurde fertig. Das Abendmahl⁴⁶⁸.“ Nolde zeigt in seinem „Abendmahl“ deutlich die neue Richtung seiner religiösen Malerei. Die eng zusammengedrängten Figuren nehmen den gesamten Bildraum ein und dominieren somit die Bildfläche. Christus, der den Kelch mit beiden Händen umfasst, bildet den geistigen Mittelpunkt des Bildes. Die erzählerischen Komponenten sind verschwunden. Auch die gewählte Farbigkeit ist ein wichtiger Ausdrucksträger und verstärkt die psychologische Spannung im Bild. Dadurch hebt sich beispielsweise das Gesicht Christus durch seine hellen Töne von der Physiognomie seiner Jünger ab⁴⁶⁹. Und auch sein weißes Hemd ist der leuchtende Mittelpunkt des Bildes. Die von Emil Nolde verwendete Nahsichtigkeit führt dem Betrachter das Geschehen vor Augen und macht ihn zum Zeugen dessen. Die fehlende Distanz zur Bildszene und die dadurch bedingte Einbindung des Betrachters in die Handlung des Bildes können bei diesem Emotionen auslösen⁴⁷⁰. Diese gewollte Einbeziehung des Betrachters wird durch die belassene Lücke im Vordergrund, mit der ihm ein Platz unter den Jüngern zu teil wird, noch verstärkt.

Emil Nolde „Joseph und seine Brüder“

1910 entstanden die Versionen der Radierung „Joseph und seine Brüder“ (Abb. 15)⁴⁷¹. Nolde beschäftigte sich zudem in zwei Gemälden und einer Ölskizze mit dieser alttestamentarischen Figur. Der Vergleich mit dem zeitgleich entstandenen und im

⁴⁶⁸ Zit. aus Nolde Emil: Mein Leben, S. 156f.

⁴⁶⁹ Vgl. Kim Kyong-Mi: Die religiösen Gemälde von Emil Nolde, S. 43.

⁴⁷⁰ Vgl. Kim Kyong-Mi: Die religiösen Gemälde von Emil Nolde, S. 40.

⁴⁷¹ Nolde Emil: Joseph und seine Brüder I, 1910, Radierung, 15, 3 x 11 cm, Abb.: Burg Tobias: The empty Cross, Abb. 9.

Zusammenhang stehenden Gemälde „Joseph erzählt seine Träume“ visualisiert die Unterschiede beider Gattungen und bringt gleichzeitig Noldes Streben in der Druckgrafik zum Ausdruck⁴⁷². Sowohl das Gemälde als auch die Radierung zeigen die Szene als Joseph seinen Brüdern die Inhalte seiner Träume schildert, in welchen sich unter anderem die Getreidegarben seiner Brüder vor seiner eigenen verneigt hätten. Ähnlichkeiten finden sich in der Bildkomposition, beispielsweise übernahm Nolde die zentrale Motivgruppe seitenverkehrt und leicht variiert in die Radierung und stellte in beiden Werken Joseph mit geschlossenen Augen dar. Sein Blick scheint tief in sein Innerstes zu wandern. Dennoch werden die Änderungen, die Nolde in der Radierung vorgenommen hat und die unterschiedliche Ausführung klar ersichtlich. Die Reduktion und Konzentration der Szene war das erklärte Ziel Noldes. Während auf dem Gemälde noch alle zehn Halbbrüder Josephs meist als Ganz- oder Halbfigur zu sehen sind, beschränkt sich Nolde in der Radierung nur noch auf zwei und dabei konkret auf deren Gesichter. Die Gestik der Hände und weitere Attribute entfallen. Nolde war bestrebt die aufkeimenden Emotionen der Brüder, die sich in ihren Mienen spiegeln, in die Radierung zu transferieren. Er steigert mithilfe einer kurzen und prägnanten Formensprache besonders in Mund- und Augenpartie den Gesichtsausdruck⁴⁷³. Gekonnt nutzt Nolde die grafischen Mittel, wie beispielsweise Schraffuren oder Schwarz-Weiß-Kontraste, um die Dramatik der Szene zu verdeutlichen. Somit gelingt Nolde die Visualisierung des Konfliktes zwischen Joseph und seinen Brüdern allein durch die Betonung der Gesichter und des Mienenspiels⁴⁷⁴.

Emil Nolde „Prophet“

Im Jahre 1912 fertigte Emil Nolde den Holzschnitt „Prophet“ (Abb. 16)⁴⁷⁵. Dieser wurde bereits kurz nach seiner Entstehung von Carl Georg Heise, dem späteren Direktor der Hamburger Kunsthalle, als „Programmwerk des deutschen Expressionismus“ bezeichnet⁴⁷⁶. Der Holzschnitt gehört wohl zu den bekanntesten druckgrafischen Arbeiten Noldes. Gustav Schiefler hat das Blatt in seinem Werkverzeichnis zu Noldes Druckgrafik beschrieben: „Großer Kopf eines bärtigen Mannes mit wirrem Haar. Das bleiche Gesicht mit seinen eingefallenen Backen wird durch die Augen beherrscht, deren ekstatischer Blick

⁴⁷² Nolde Emil: Joseph erzählt seine Träume, 1910, Öl auf Leinwand, Abb.: Nolde im Dialog. 1905 bis 1913, S. 157 Nr. 13.

⁴⁷³ Vgl. Reuther Manfred: Malerei und Grafik im Wechselspiel, S. 158.

⁴⁷⁴ Vgl. Burg Tobias: The empty Cross, S. 13.

⁴⁷⁵ Nolde Emil: Prophet, 1912, Holzschnitt, 31,5 x 22,8 cm, Abb.: Burg Tobias: The empty Cross, Abb. 8.

⁴⁷⁶ Zit. nach Heise Carl Georg: Begegnungen mit Emil Nolde, in: Brücke Archiv Heft 6, 1972/73, S. 23.

unter dem dunklen Balken der Brauen und des unteren Stirnbeinrandes in das Weite schießt. Dunkler Nasenrücken, heller Streif der Lippe unter dem schwarzen Schnurrbart. Alles: Bart, Haar, Hintergrundlinien scheint an ihm vor dem inneren Feuer abzugleiten⁴⁷⁷. Ähnlich wie in der Radierung „Joseph und seine Brüder“ (Abb. 15) konzentrierte sich Nolde auch in diesem Blatt nur auf das Gesicht des Protagonisten der Szene und setzte dabei wiederum auf die Augen als starke Ausdrucksträger. Mit wenigen Schnitten aus dem Holz schaffte Nolde diese eindringliche Visage des Propheten.

Karl Schmidt-Rottluff hat sich mit ähnlicher Intensität wie Nolde der Darstellung religiöser Themen gewidmet⁴⁷⁸. Doch anders als Nolde realisierte Schmidt-Rottluff seine rund 25 Arbeiten ausschließlich als Holzschnitte. In seiner Malerei spielte die religiöse Thematik dagegen keine Rolle. Sein Holzschnitt „Gekreuzigter“ (Abb. 17) von 1918 soll als weiteres Vergleichsbeispiel herangezogen werden⁴⁷⁹.

Karl Schmidt-Rottluff „Gekreuzigter“

Christus am Kreuz erscheint zentral in der Bildmitte positioniert. Ähnlich wie Achmann reduziert Schmidt-Rottluff die Anzahl der Figuren auf der Bildfläche, so dass nur noch Maria und Johannes auf der linken Seite und eine weitere Frau rechts, wohl Maria Magdalena, zu sehen sind. Parallelen zu Achmanns „Maria unterm Kreuz“ finden sich auch in der Behandlung der Bildelemente, beispielsweise rückt auch Schmidt-Rottluff das Geschehen nahe an den Bildvordergrund heran, so dass die Personen vom Bildrand angeschnitten werden und erreicht durch die gewählte Nahsicht eine emotionale Verbindung zum Betrachter⁴⁸⁰. Die Gefühlsregungen der Personen werden klar zum Ausdruck gebracht, so hält sich Maria schützend beide Hände vor die Augen, um damit wohl ihre Tränen zu verbergen. Ihr Gesicht ist nicht näher beschrieben, sondern nur als schwarze Fläche wiedergegeben. Johannes legt ihr tröstend den Arm auf ihre Schulter. Die Gestik der zweiten weiblichen Person ist schwierig zu deuten. Ihr linker Arm ist erhoben, der rechte umschließt ihren Körper. Die erzählerische Komponente wird aus dem Bild genommen. Die Darstellung erfährt durch die Hintergrundgestaltung einen dramatischen

⁴⁷⁷ Zit. nach: Schiefeler Gustav: Das graphische Werk von Emil Nolde 1910- 1925, S. 125f.

⁴⁷⁸ Vgl. Burg Tobias: The empty Cross, S. 14.

⁴⁷⁹ Schmidt-Rottluff Karl: Gekreuzigter, 1918, Holzschnitt, 37, 9 x 25, 8 cm, Abb.: Burg Tobias: The empty Cross, Abb. 20.

⁴⁸⁰ WVZ 141: Maria unterm Kreuz, 23.1.1920, S. 34 und 199.

Faktor. Parallel geführte Schnitte aus dem Holz führen zu einem Wechsel von schwarzen und weißen Linien und evozieren somit eine unruhige und aufgeregte Stimmung.

Nicht alle Künstler folgten dem Prinzip der Reduktion und der psychischen Durchdringung der Bildszene, ein Beispiel hierfür ist der österreichische Künstler Oskar Kokoschka. Dieser fertigte während seines Berlinaufenthaltes im September 1916 sechs Kreidelithografien zur Passion Christi an, welche als unsignierte Auflagedrucke im ersten und einzigen Jahrgang des Sammelwerkes „Der Bildermann. Steinzeichnungen fürs deutsche Volk“ von Paul Cassirer publiziert wurden⁴⁸¹. Als Vergleichsbeispiel soll aus diesem Zyklus Kokoschkas „Kreuzigung“ (Abb. 18) besprochen werden.

Oskar Kokoschka „Kreuzigung“

Zentral in der Bildmitte hängt Christus an einem gabelförmig gebogenen Kreuz, welches auf mittelalterliche Vorbilder zurückweist und als ausdrucksstarker gotischer Leidenskreuzifixtypus gilt. Der Gekreuzigte ist umgeben von Maria, Johannes und einer weiteren Person, die im rechten Bildvordergrund zu sehen sind. Kokoschka bereichert die Bildszenerie zudem mit weiteren erzählerischen Komponenten an, so würfeln beispielsweise am Fuß des Kreuzes Soldaten um den heiligen Rock oder auch der Soldat zu Pferd, der mit einer Lanze das Geschehen bewacht, trägt zu einer detaillierten Schilderung bei. Kokoschka hält sich eng an die überlieferte Passions-Ikonografie und seine Kreuzigung steht aufgrund dieser eingefügten ausschmückenden Details überwiegend im Zeichen der Tradition einer breiten Schilderung dieser Thematik. Dennoch kommen auch in seinem Holzschnitt Gefühle wie Schmerz und Leid deutlich zum Ausdruck, die er mithilfe von Hell-Dunkelwerten in ihrer Intensität noch steigert.

Nach diesem kurzen Einblick in die bildliche Umsetzung religiöser Thematik bei anderen zeitgenössischen Künstlern lässt sich abschließend folgendes zu Achmanns Passionsszenen und hier besonders zu den Kreuzigungsdarstellungen konstatieren:

Teilweise orientierte sich Achmann an der von den Expressionisten favorisierten und durch Nolde eingeleiteten neuartigen Darstellung religiöser Kunst. Die Reduktion und Konzentration der Szene und die eingesetzten grafischen Mittel zur Steigerung des Ausdrucks gehören ebenso zu Achmanns religiösen Blättern wie das Festhalten an der

⁴⁸¹ Kokoschka Oskar: Die Passion, sechs Lithografien, 1916; abgedruckt in: Der Bildermann. Steinzeichnungen fürs deutsche Volk, 1. Jahrgang, 1916. Winkler/ Welz: Oskar Kokoschka, S. 78- 83.

Tradition. Diese Variation lässt sich am anschaulichsten an seinen Kreuzigungsdarstellungen nachvollziehen. Manche Arbeiten schildern die Szene sehr detailliert, d. h. zu der eigentlichen Trauergruppe fügt Achmann noch weitere Assistenzfiguren, wie beispielsweise die Würfelspieler oder Soldaten hinzu und auch der Umraum wird teilweise näher charakterisiert⁴⁸². Andere Blätter hingegen sind von einer Verdichtung und Konzentration der Szene geprägt. Gekonnt setzt Achmann hier die grafischen Mittel zur Visualisierung von Dramatik und Spannung ein. Damit gelingt ihm eine emotionale Verbindung bzw. Einbindung des Betrachters. In diese Reihe gehört beispielsweise der Holzschnitt „Maria unterm Kreuz“⁴⁸³.

4.4.4 Weitere religiöse Arbeiten

Neben den Passionsdarstellungen fertigte Achmann in seinem grafischen Oeuvre weitere Blätter zu biblischen und religiösen Motiven an. Es handelt sich um Themen aus dem Alten und dem Neuen Testament. Eine Auswahl davon soll im Folgenden vorgestellt werden.

„Bath-Seba“ und „Bath-Seba u David“

Achmann verwendet die unterschiedlichen Titel „Bath-Seba“ und „Bath-Seba u David“ für zwei Holzschnitte, die motivisch identisch sind und in das Jahr 1917 datieren⁴⁸⁴. Sie zeigen eine Episode aus dem Leben Davids, einer der großen Figuren des Alten Testaments, der als sehr leidenschaftlich Liebender galt und beim heimlichen Beobachten Bath-Sebas, der Ehefrau seines Hauptmannes Uria, hemmungslos wurde⁴⁸⁵. Dieser Ehebruch ist ein weit verbreitetes Thema in der Kunst. Zentral in der Bildmitte erscheint die badende Bath-Seba. Sie dominiert aufgrund ihrer Größe die Bildfläche. Im Hintergrund beobachtet David von seinem Palast aus, der nur schemenhaft angedeutet ist, das Geschehen. Die Krone auf seinem Kopf charakterisiert ihn als König. Auch Vegetation und Berge bereichern die Szene, beispielsweise sind im Vordergrund einzelne stilisierte Blumen oder Gräser und links im Hintergrund ein Bergmassiv zu erkennen. Achmann lädt die Szene erotisch auf und setzt in seinen Holzschnitten die Sinnlichkeit, die von Bath-Seba auf David ausstrahlt, auch bildlich um. Neben ihren langen Haaren, als Zeichen ihrer Weiblichkeit und Schönheit, fühlt sich David wohl auch von ihrer Körpersprache

⁴⁸² WVZ 418: Golgatha, 1916, S. 90 und 338.

⁴⁸³ WVZ 141: Maria unterm Kreuz, 1920, S. 34 und 199.

⁴⁸⁴ WVZ 45: Bath-Seba, 1917, S. 15 und 151; WVZ 54: Bath-Seba u David, 1917, S. 17 und 155.

⁴⁸⁵ Vgl. Poeschl Sabine: Handbuch der Ikonographie, S. 81.

angezogen. Nackt und den Kopf in lasziver Pose leicht zurückgelegt genießt sie allein, ohne Dienerinnen ihr Bad. Achmann passt die Bildgestaltung dem Bildmotiv an und wählt für die Szene eine ruhigere und gemäßigtere Formensprache als beispielsweise für die Holzschnitte „Simson“ und „Quartett“, die im selben Jahr entstanden und von einer dynamisch bewegten Strichführung geprägt waren⁴⁸⁶. Diese zurückgenommene Linienführung entspricht der entspannten Atmosphäre während des Badens und zugleich des heimlichen Beobachtens. Den Körper Bath-Sebas formt Achmann überwiegend aus Linien, die ihren weiblichen Rundungen entsprechen und verzichtet auf kantige und eckige Formen. Auch in den Wasserbewegungen und den stilisierten Blumen des Vordergrundes wird diese Formensprache fortgesetzt.

„Hl. Sebastian“

Die Radierung „Hl. Sebastian“ von 1917 zeigt die Titelfigur zentral in der Bildmitte⁴⁸⁷. Achmann reduziert den Heiligen auf seine Umrise, die er als feine Linien radiert. Sein Körper ist von Pfeilen durchbohrt, die der Künstler aber nur schematisch als zwei parallel verlaufende Linien darstellt. Weitere parallele Strichlagen, die an mehreren Teilen des Körpers zu finden sind, verdeutlichen wohl die gefesselten Partien oder auch weitere Wundmale. Dem Prinzip der Reduktion folgend, verzichtet der Künstler auch auf eine gestalterische Umraumbeschreibung und konzentriert die Szene auf den Heiligen Sebastian. Dadurch erhält das Martyrium der Figur einen eindringlichen Charakter und gewinnt an Intensität. Pfeile stecken bereits in seinem Körper und weitere scheinen augenblicklich auf ihn einzutreffen. Der Heilige Sebastian verkörpert im Spiegel der Zeit das entstandene Kriegsleid oder auch die Leidensfähigkeit des Künstlers selbst.

„Heilige Familie“

Das Thema der Heiligen Familie setzt Achmann 1918 als Holzschnitt um⁴⁸⁸. Dabei druckt er dasselbe Motiv zusätzlich auf Büttenpapier⁴⁸⁹. Der Betrachter muss sich in dem Blatt erst zurechtfinden und die einzelnen Figuren und Tiere aus dem von Prismen bestimmten Bildraum herausfiltern. Zudem erschwert Achmanns praktizierte Gestaltungsweise die konkrete Benennung bzw. genaue Identifizierung dieser. Zur Heiligen Familie gehören

⁴⁸⁶ WVZ 63: Der geblendete Simson, 1917, S. 19 und 160; WVZ 62: Quartett, 1917, S. 18 und 159.

⁴⁸⁷ WVZ 423: Heilige Sebastian, 1917, S. 91 und 340.

⁴⁸⁸ WVZ 77: Heilige Familie, 1918, S. 21 und 167.

⁴⁸⁹ WVZ 84: Heilige Familie, 1918, S. 23 und 170.

Josef, Maria und das Christuskind. Eine Figurengruppe bzw. nur deren Gesichter lassen sich in der oberen mittleren Bildhälfte ausmachen. Dabei könnte es sich bei der Person links im Dreiviertelprofil um Josef handeln. Neben ihm erscheint wohl Maria, die dem Betrachter frontal zugewendet ist, aber deren rechte Gesichtshälfte von Josef verdeckt wird. Das Christuskind selbst ist nicht auf der Bildfläche zu sehen. Vermutet werden könnte, dass Maria noch schwanger ist und die Niederkunft kurz bevorsteht. Der Entstehungszeitpunkt des Holzschnittes „Weihnachten“, wie auf dem Blatt neben der Signatur und der Widmung an seine Mäzenin zu lesen ist und auch die beiden Tiere, vermutlich ein Esel links unten und wohl der Kopf eines Ochsen am rechten Bildrand als Verweis auf die Geburt im Stall, fügen sich in diese These ein. Der Blick der Tiere geht auf ein Bildelement zwischen ihnen, was die Krippe und somit Platz des Jesukindes darstellen könnte, wobei dieses nicht erkenntlich ist. Interessant ist die Gestaltungsweise. Der Künstler bedient sich hier der Formensprache des Orphismus. Die Bildkonstruktion wird hauptsächlich von geometrischen Formen, überwiegend Prismen, getragen, die Achmann diagonal-schräg und vertikal-horizontal ins Bild setzt. Diese Flächen werden von Linien unterschiedlicher Breite durchzogen. Dabei erzeugt der Wechsel von schwarz und weiß eine gewisse Dynamik. Diese parallel geführten Schnitte aus dem Holz und deren sich teilweise verjüngende Form zum Ende hin erzeugen eine Art Vibration im Bild, die den Eindruck einer rhythmischen Flächenkomposition verstärkt. Eine ähnliche Gestaltungsweise, die Zerlegung der Bildfläche und einzelner Bildmotive in Prismen, wendete Achmann bereits bei dem Holzschnitt „Quartett“ von 1917 und den Genter Stadtansichten von 1918 an⁴⁹⁰. Dabei muss allerdings konstatiert werden, dass in „Heilige Familie“ nun die gesamte Komposition von den dynamisierten Prismen bestimmt und die Figuren und Tiere nur noch Staffage zu sein scheinen.

4.5 Stadt- und Landschaftsdarstellungen (1909- 1928)

Die Motive Stadt und Landschaft spielten im druckgrafischen Oeuvre Achmanns eine wichtige Rolle. Die gewonnen Eindrücke aus seinen Lebensstationen hielt er bildlich fest. Anhand dieser Zeugnisse lassen sich Rückschlüsse auf den Progress seiner Vita ziehen, da die einzelnen Werke über die verschiedenen Aufenthaltsorte des Künstlers referieren. Im Folgenden sollen ausgewählte Beispiele, die Ausschnitte aus seinen drei wichtigsten

⁴⁹⁰ WVZ 62: Quartett, 1917, S. 18 und 159; WVZ 206: Gent, 1918, S. 47 und 231.

Lebensstationen- Regensburg, München und Paris- zeigen, einer Betrachtung unterzogen werden.

4.5.1 Regensburg „Die Stadt am Strom“ (1909- 1920)

Die Liebe Achmanns zu seiner Heimatstadt offenbart sich auf vielen druckgrafischen Blättern, die Regensburg aus unterschiedlichen Blickwinkeln zeigen und bereits seit seinen künstlerischen Anfängen sein Schaffen bestimmt. Dabei richtet sich der Fokus vor allem auf die Stadt selbst, sein Elternhaus mit Atelier und Sichelredaktion und die Donau.

4.5.1.1 Die Gesichter der Stadt

„Eiserne Brücke“

Die Radierung „Eiserne Brücke“ stellt ein frühes Werk seiner Regensburger Stadtansichten dar und ist 1909 datiert⁴⁹¹. Das Thema des Blattes, die Eiserne Brücke, ist im Vordergrund zu sehen. Von drei Pfeilern getragen überspannt sie die Donau und stellt so eine Verbindung zwischen den Stadtteilen her. Hinter ihr sind noch schemenhaft die Rundbögen der Steinernen Brücke zu erkennen. Die linke Bildseite säumt eine Häuserzeile, die je weiter man an Bildtiefe gewinnt, nach rechts innen zieht und damit auch den Hintergrund der Radierung abschließt. Auf der gegenüberliegenden Uferseite befindet sich wohl das Stadtlagerhaus. Dieses ist so platziert, dass es den Blick auf den dahinter liegenden Bildraum versperrt und auf diese Weise die rechte Bildseite abschließt. Der Himmel ist in dieser Komposition ein dominantes Motiv und nimmt teilweise 2/3 der gesamten Bildfläche ein. Um diesem etwas Struktur zu geben durchzieht ihn Achmann vereinzelt mit Wolken und in der rechten Bildhälfte steigt ein Vogelschwarm auf. Besonders die Verteilung der Bildmotive fällt ins Auge. Der tiefliegende Horizont ist charakteristisch für die frühen Landschaftsdarstellungen Achmanns. Mit Liebe zum Detail hat der Künstler die Radierung ausgearbeitet, wie sich beispielsweise an den Türmen und Zinnen, die das Stadtbild Regensburgs prägen, zeigt. Auch die Steinernen Brücke, ein Wahrzeichen Regensburgs, wird im Hintergrund sichtbar. Mit kurzen prägnanten und schnell gezeichneten Strichen lässt er die Stadt vor einem weiten Horizont erscheinen.

⁴⁹¹ WVZ 279: Eiserne Brücke, 1909, S. 62 und 268.

„Regensburg“

Der Holzschnitt „Regensburg“, wie Achmann ihn in der Novemberausgabe des ersten Sicheljahrganges benennt, datiert 1919 und zeigt die Stadt mit ihrem Dom und ihren Brücken⁴⁹². In Anlehnung an dieses Brückenmotiv bezeichnete Achmann denselben Holzschnitt in den Grafikbüchern „Der Schwarze Turm: Achmann: Die kleine Stadt“ als „Die Brücken“. Die drei Brücken werden in diesem Holzschnitt zu dem zentralen Bildmotiv. Die Brücken sind zentral in der Mitte der Bildfläche positioniert. Wohingegen die beiden Stadtteile- Regensburger Altstadt und Stadt am Hof- an den rechten bzw. linken Bildrand gedrängt dargestellt sind. Im Hintergrund wird der Blick auf das Umland, die Donauebene und die Ausläufer des Bayerischen Wald frei. Die Bildkomposition bzw. die Ausführung impliziert der Szene eine gewisse Dynamik. Die hintereinander gestaffelten Bildelemente, die gebogenen Brücken, die teilweise schräg angeordneten Häuser und Domtürme, auch die Änderung im Verlauf der Linienführung am Beispiel der Donau- der Wechsel von horizontalen und vertikalen Linien- evozieren diesen dynamischen Gehalt des Blattes. Die Simplifizierung der Bildmotive kommt hier klar zum Ausdruck. Die schematischen und aus einzelnen Linien zusammengesetzten Bildelemente geben diese Einfachheit wieder und spiegeln gleichzeitig die Dominanz der Linie.

„Stadt mit 3 Brücken“

Dieses Brückenmotiv wurde für Achmann zu einem beliebten Bildelement der Regensburger Zeit. So greift er dieses Thema erneut in der Radierung „Stadt mit 3 Brücken“ von 1919 auf⁴⁹³. Entsprechend dominieren auch hier die drei Brücken: Eiserne Brücke, Steinernen Brücke und Eiserner Steg die Bildkomposition. Im Hintergrund erscheint die Regensburger Stadtsilhouette mit ihren Kirchen und Häusern. Vereinzelt stehen Fischer am Donauufer und werfen ihre Angeln aus. Diese Radierung variiert im Vergleich zu dem zuvor besprochenen Holzschnitt die Brückenthematik. War im Holzschnitt vor allem die Funktion, also die Überspannung bzw. Verbindung der beiden Stadtteile Regensburgs, das Thema, welches auch aufgrund der hintereinander gestaffelten und horizontalen Ausrichtung der einzelnen Brücken verstärkt wird, so ist das Brückenmotiv in der Radierung vor allem als Wahrzeichen der Stadt selbst zu verstehen. Diese scheinen ein gewisses Eigenleben zu gewinnen und geraten in Bewegung. Achmann fertigte diese Radierung mit kurzen waagrechten und parallel geführten Strichen. Dieses

⁴⁹² WVZ 97: Regensburg, 1919, S. 25 und 177.

⁴⁹³ WVZ 436: Stadt mit 3 Brücken, 1919, S. 94 und 347.

Blatt zeugt von einer wahren Dynamik der Linie und untersteht noch ganz dem Prinzip des expressiven Kubismus. Indem der Künstler fast den gesamten Bildraum mit verschiedenen Bildmotiven anreichert und auch einzelne Bildelemente teilweise von den Rändern überschritten werden, bricht er die dritte Dimension in die Fläche auf.

„Stadtansicht von Regensburg“

Die späte Radierung „Stadtansicht von Regensburg“ von 1920 zeigt einen weiteren Blick auf die Stadt⁴⁹⁴. Den Vordergrund dominiert eine weitläufige Landschaft mit einem Pferdegespann auf der rechten Seite. Im Hintergrund ragt rechts ein Kran auf. Die Donau entspringt auf der linken Seite und schlängelt sich weiter durch die mittelalterliche Stadt. Am Horizont taucht die Regensburger Stadtsilhouette mit Dom und Häusern auf. Der Himmel nimmt ungefähr die Hälfte der Bildfläche ein. Idyllisch und friedlich erscheint die Stadt vor dem Auge des Betrachters. Dieses Blatt wurde ausgewählt, um die Annäherung Achmanns an eine gegenständlichere Darstellungsweise am Ende seines grafischen Oeuvres zu verdeutlichen. Im Jahre 1920 als Hausenstein verkündete, der Expressionismus sei am Ende, hat sich auch Achmann wieder einer gegenständlicheren Formensprache angenähert. Wie er selbst schreibt war es sein Wunsch nach der Bildzertrümmerung wieder eine feste Form zu finden und zur Gegenständlichkeit zurück zu kehren: „Meine Arbeit geht immer noch nach dem Ziel das ich mir gesteckt habe, nachdem ich die Formzertrümmerung redlich exerziert habe: wieder eine feste Form zu bilden- freilich mit den neuen Erkenntnissen. Das „Alte“ kann man nicht wiederholen. Es ist bei uns wie in der Musik: man kann nicht ewig experimentieren⁴⁹⁵“. Dieses Anliegen einer gegenständlich orientierten Gestaltungsweise ist ein zeitspezifisches Phänomen. So ist es in Frankreich neben Matisse und Picasso auch André Derain, der sich nach dem Motto „rappel à l'ordre“ neu orientiert. Auch in Italien setzten beispielsweise mit der „Novecento“- Gruppe und der „Valori plastice“- Bewegung neue Akzente ein⁴⁹⁶.

4.5.1.2 Wohnen und Arbeiten „Am Königshof“

Neben seiner Heimatstadt und ihren verschiedenen Facetten favorisierte Achmann als künstlerisches Motiv sein Elternhaus in Form von Innen- und Außenansichten, in das er in

⁴⁹⁴ WVZ 453: Stadtansicht von Regensburg, 1920, S. 98 und 355.

⁴⁹⁵ Aussage im Nachlass Achmanns gefunden.

⁴⁹⁶ Vgl. Loers Veit: Zeitgebundene Kunst: Zur Malerei und Graphik Josef Achmanns, n.p.

den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg zurückkehrte und dort kurze Zeit später mit Georg Britting lebte und arbeitete.

„Königshof I“

Eine Außenansicht des Hauses und der Umgebung zeigt der Holzschnitt „Königshof I“ von 1920⁴⁹⁷. Dieser wurde auch in der Februar-März-Ausgabe des zweiten Sicheljahrganges publiziert⁴⁹⁸. Achmann erstrebt hier keine detailgetreue Außenaufnahme was zur Folge hat, dass eine klare Identifizierung des gezeigten Straßenzuges ohne die Titelangabe vom Künstler nicht möglich wäre. Zu sehen ist ein Ausschnitt aus dem Regensburger Straßennetz. Die rechte Bildseite wird von übereinander gestaffelten Häusern eingenommen. Das gewählte Hochformat begünstigt diesen Bildaufbau. In der Mitte führt eine Straße den Betrachter in das Zentrum des Bildes. Obwohl diese eigentlich eine leitende Funktion für das Auge des Betrachters übernehmen könnte, bricht sie an der Straßengabelung abrupt zu beiden Seiten ab. Achmann bedient sich hier der kubistischen Formensprache und zerlegt dementsprechend Straßenzüge und Häuser. Die Darstellung selbst wirkt sehr vereinfacht und schematisch. Achmann spielt mit Gegensätzen und wechselt Auf- und Untersicht stetig ab. Die Bildelemente werden der vertrauten Ansicht entrissen und neu zusammengesetzt. Trotz der fehlenden Zentralperspektive und der ständigen Variation der Ansicht findet sich der Betrachter im Bildraum zurecht. Die hart wirkenden Kontraste von schwarzen und weißen Flächen mindert Achmann ab, indem er die schwarzen Komplexe mit weißen Linien durchzieht und so die dunklen Stellen aufhellt. Die Leerstellen belebt der Künstler durch stehen gelassene Restgrate. Dasselbe Motiv findet sich auf einem weiteren Holzschnitt und einer Lithografie⁴⁹⁹, denen eine vorbereitende Zeichnung voran ging⁵⁰⁰.

„Mein Atelier“

Der Holzschnitt „Mein Atelier“ gibt den Blick in die Wohnung und Arbeitsstätte des Künstlers frei⁵⁰¹. Zu sehen ist ein rechteckiger Raum, dessen Wände mit Werken Achmanns bedeckt sind. Dabei ist deren Bildmotivik nicht erkennbar, sondern überwiegend als schwarze Fläche dargestellt. Auf der linken Seite ermöglicht ein Fenster

⁴⁹⁷ WVZ 109: Königshof I, 1920, S. 28 und 183.

⁴⁹⁸ Die Sichel, 2. Jahrgang, 2. und 3. Heft, Februar- März 1920, S. 25.

⁴⁹⁹ WVZ 139: Königshof I, 1920, S. 34 und 198; WVZ 221: Königshof I, um 1920, S. 49 und 239.

⁵⁰⁰ WVZ 535: Königshof, 1918, S. 113 und 396.

⁵⁰¹ WVZ 128: Mein Atelier, 1920, S. 32 und 192.

den Ausblick auf die Nachbarhäuser. Der Innenraum ist mit Bücherregal, Stühlen, einem Tisch, Sessel und einem Ofen ausgestattet. Teilweise wird das Mobiliar vom Blattrand überschritten. Im Hintergrund öffnet sich der Blick auf das zweite Zimmer, das Josef Achmann und Georg Britting auch bewohnten. Neben der Inneneinrichtung setzt Achmann auch Britting und sich selbst ins Bild. Im Vordergrund des Blattes, zentral in der Mitte positioniert, sitzt, wohl Georg Britting lesend auf einem Sessel. Er ist vom Betrachter abgewendet und nur schematisch dargestellt, so dass eine genaue Charakterisierung und eindeutige Identifizierung ob es sich um Achmann oder Britting handelt, schwierig ist. Für die Tatsache, dass es sich um den Literaten handelt, spricht zum einen, dass der Künstler ihn bereits öfters lesend portraitiert hat und zum anderen deutet die Ausgestaltung des Raumes eher auf einen Wohn- und Essbereich als auf das Arbeitszimmer des Künstlers hin⁵⁰². Die Identifizierung der zweiten Person im Nebenzimmer scheint dagegen klarer zu sein. Die nach vorne gebückte Körperhaltung und analog dazu der Titel des Holzschnittes lassen darauf schließen, dass sich Achmann dem Betrachter hier selbst in seinem Schaffensprozess präsentiert, wie ihn Britting in seinem Aufsatz „Der Maler Josef Achmann“ beschreibt: „[...] Aber sie [die zwei Zimmer] hatten wenig Tageslicht. So mußte Achmann seine Bilder beim Schein elektrischer Lampen malen. [...] Unter diesem Kranz von Sonnen malte Achmann seine Bilder“⁵⁰³. Der Lichtkranz, der durch die Lampen erzeugt wird und unter dem der Künstler arbeitete, könnte hier durch die Spiegelung eines hellen und kegelförmigen Scheins an der Rückwand angedeutet sein. Zur Ausführung dieses Holzschnittes lässt sich folgendes konstatieren. Die Fläche dominiert in „Mein Atelier“ im Gegensatz zur Linie. Einzelne Linien durchziehen nur den Fußboden und die Wände, wodurch der Komposition eine gewisse Struktur verliehen wird. Die schwarzen flächigen Komplexe werden dagegen nicht mithilfe weißer Linien aufgehellt, sondern als solche belassen. Der Holzschnitt impliziert eine gewisse Bewegtheit, die die Schräganordnung einzelner Bildelemente, vor allem der Bilder, des Bücherregals und des Fensterrahmens bewirkt. Auch die diagonale Ausrichtung der Bildelemente, die sich im Bildvordergrund befinden, verstärkt diese Assoziation. Große Leerstellen belebt der Künstler durch stehen gelassene Restgrate.

⁵⁰² Vgl. WVZ 108: Lesender, 1920, S. 28 und 182.

⁵⁰³ Vgl. Britting Georg: Der Maler Josef Achmann, in: Josef Achmann. Gemälde und Graphik, o. S.

„Im Atelier“

Der Holzschnitt „Im Atelier“ vom 23.1.1920 zeigt einen Ausschnitt aus der Wohnsituation am Königshof in Regensburg⁵⁰⁴. Josef Achmann und Georg Britting sitzen gemeinsam am Tisch und trinken wohl eine Tasse Kaffee, den sie nach eigener Aussage „bis zur Verzückung lieben“⁵⁰⁵. Während Britting in eine Zeitung oder ähnliches vertieft ist, stellt sich Achmann selbst in nachdenklicher Pose dar, seinen Kopf auf die linke Hand gestützt. Die Rückenlehne des Stuhls, auf dem er sitzt, ist als A geformt und weckt damit die Assoziation für Achmann. Die Identifizierung der beiden Personen beruht auch hier auf gewissen Darstellungsschemata des Künstlers, d. h. dass Britting vom Künstler des Öfteren als Lesender portraitiert wurde und im Gegensatz dazu lässt die „A“ Form der Rückenlehne, die frontal zum Betrachter gerichtet ist, den Schluss zu, dass es sich hier um Achmann handelt. Auf eine genauere Charakterisierung verzichtet der Künstler und gibt somit auch die Augen Brittings nur als zackige Linie an. Analog dazu wird auch der Raum nicht näher beschrieben. Die Wände sind leer und nicht wie in „Mein Atelier“ mit Achmanns Bildern behangen. Wie bereits im zuvor gezeigten Holzschnitt öffnet sich auch hier zur Linken ein Fenster nach draußen und der Blick auf die Nachbarhäuser bei Nacht wird frei. Die sichtbare Zimmerdecke ist wohl ein Hinweis auf die niedrige Raumhöhe, die in ihren beiden Zimmern vorherrschte und aus der Beschreibung Brittings hervorgeht⁵⁰⁶. Achmann beschränkt sich bei dieser Komposition auf wenige Bildelemente und experimentiert dafür mehr mit den Möglichkeiten, die sie ihm bieten. Er arbeitet hier vor allem mit Gegensätzen, die sich aus den weißen und schwarzen Flächen ergeben. Der massige Oberkörper Brittings, als schwarze Fläche gestaltet, hebt sich deutlich von der weißen Wand hinter ihm ab. Im Gegensatz dazu erscheint der Körper Achmanns schwächig und wirkt nicht so dominant. Auffällig ist das Vorherrschen der kantigen und eckigen Konturen der Bildelemente. Gitterartige Strukturen durchziehen den Holzschnitt, um damit die großflächigen schwarzen und weißen Komplexe abzumildern. Ähnlich wie in dem Blatt zuvor bedingt auch hier die Schrägstellung einzelner Bildelemente eine gewisse Bewegtheit des Raumgefüges. Ferner wird der Bildrand teilweise durchbrochen und dadurch die Bildbegrenzung aufgehoben. Diese Gestaltungsform findet sich des Öfteren im grafischen Oeuvre Achmanns.

⁵⁰⁴ WVZ 127: Im Atelier, 23.1.1920, S. 31 und 192.

⁵⁰⁵ Vgl. Britting Georg: Der Maler Josef Achmann, in: Josef Achmann. Gemälde und Graphik, o. S.

⁵⁰⁶ Vgl. Britting Georg: Der Maler Josef Achmann, in: Josef Achmann. Gemälde und Graphik, o. S.

4.5.1.3 Donau

Die Donau selbst wurde für Achmann zu einem beliebten Motiv, das er hauptsächlich in Holzschnitten festhielt. Dabei faszinierte ihn vor allem die Vielzahl an gestalterischen Möglichkeiten, die ihm dieses Motiv bot. Es erlaubte ihm bis an den Rand des Darstellbaren zu gehen. Wobei er aber die Grenze hin zur vollkommenen Abstraktion nicht überschritt. Bereits in seinem Manifest, das Achmann in dem ersten Sichelheft publizierte, distanzierte er sich mit den Worten „ich bin kein Abstraktionist“ davon⁵⁰⁷.

„Donau I“

Der Holzschnitt „Donau I“ von 1919 steht am Anfang dieser Reihe von insgesamt drei Holzschnitten⁵⁰⁸. „Donau I“ wurde in der Oktoberausgabe des ersten Sicheljahrganges, wobei es sich um das Sonderheft Landschaft handelt, publiziert⁵⁰⁹. Obwohl hier die topographische Bestimmbarkeit der Darstellung verlorengegangen ist, wird der Betrachter durch die Titelangabe unterrichtet. Es geht in diesem Holzschnitt nicht um eine „realistische“, möglichst naturnahe Abbildung eines Landschaftsausschnittes. Achmann experimentiert mit neuen Gestaltungsmöglichkeiten, die ihn an die Grenzen des Darstellbaren führen. Die Donau als breiter Strom erstreckt sich über fast den kompletten Bildraum. Das Flussbett wird durch zwei Diagonalen, die am oberen Bildrand zusammentreffen, angegeben. Es scheint als würde die Einmündung eines Nebenflusses in die Donau gewählt. Sowohl auf der rechten als auch auf der linken Seite wird das Flussbett durch Vegetation und Häuser begrenzt. Dabei verzichtet Achmann, wie auch beim Rest des Bildes, auf eine detailgetreue Darstellung, sondern reduziert die einzelnen Bildelemente auf wenige Striche. Drei Schaumkronen stehen stellvertretend für das Element Wasser. Im Hintergrund bezeichnen geschwungene Linien Berge. In „Donau I“ zeigt Achmann den stärksten Abstraktionsgrad seines grafischen Oeuvres. Achmann führt die Bildgegenstände auf eine kurze formelhafte Sprache zurück. Dabei bedient er sich einer Schnittweise, die hauptsächlich im Spätexpressionismus Verwendung fand. Die Konturen werden durch dünne Schnitte bezeichnet, Winkelform und parallele Strichlagen gehören dabei zu den bevorzugten Gestaltungsmitteln. Dennoch kann man hier nicht von einer völligen Abstraktion, wie sie beispielsweise Kandinsky betrieben hat, sprechen. Einzelne Bildelemente, wie beispielsweise Bäume und Häuser der Uferbegrenzung sind als solche

⁵⁰⁷ Die Sichel, 1. Heft, Juli 1919, S. 15.

⁵⁰⁸ WVZ 88: Donau I, 1919, S. 24 und 172.

⁵⁰⁹ Die Sichel, 1. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1919, S. 63.

noch zu erkennen. Veit Loers spricht in diesem Zusammenhang von einer „Phase stärkster Abstraktion bei Erhaltung sinnlicher Elemente“⁵¹⁰. Georg Britting schrieb im Jahre 1919 folgendes zu „Donau I“ im sechsten Künstlerheft der Saturne: „Er hat ein Blatt geschnitten: „Donau I“. Da ist ein Stück Himmel und ein Stück Wasser zu einer Landschaft geformt auf einem fremden Stern. Da tanzt eine weiße Insel zu einem singenden Horizont. Da brennt ein Fluß wie Flamme, die aus dem Feuer blühender Blumen sich hob. Da stürzt ein Licht herein, das in Strudeln schwarzes aufwühlt zur Tiefe, in der große Fische unbeweglich träumen. Berge tragen eine Sonne im Nacken, die wie das Nest weißklirrender Vögel ist“⁵¹¹.

„Donau II“

Ein zweiter Holzschnitt mit dem Titel „Donau II“ greift dieses Thema erneut auf und datiert auch in das Jahr 1919⁵¹². Ein weiterer Abzug dieses Motives, der auf den 23.I.1920 datiert und seiner Mäzenin Frau Martha Reuther gewidmet ist, ist im grafischen Oeuvre vorhanden⁵¹³. „Donau II“ wurde wiederum in der Sondernummer „Landschaft“, dem Oktober- Heft des 1. Sichel- Jahrganges, abgedruckt⁵¹⁴. Die Bildkomposition entspricht weitgehend dem Holzschnitt „Donau I“. Das Flussbett dominiert die Bildfläche, wobei dieses in „Donau II“ nicht bis zum oberen Bildrand reicht, sondern Achmann an dieser Stelle nun der schematischen Darstellung von Bergen, die erneut durch geschwungene Linien bezeichnet werden, mehr Platz einräumt. Rechts im Hintergrund, ganz an den oberen Bildrand gedrängt, erscheint hinter den Bergen die Sonne als ein Strahlenbündel, welches sich auch im Wasser wiederspiegelt. In Richtung dieses strahlenden Horizonts lässt Achmann seine Donau verschwinden und erzeugt damit eine deutlich wahrnehmbare Tiefe. Sowohl das rechte als auch das linke Ufer säumen Baumreihen. Der Mensch ist komplett aus der Darstellung verschwunden. Die menschlichen Spuren, die sich in „Donau I“ noch in den Häusern zeigten, sind jetzt nicht mehr vorhanden. Die Natur erhob Achmann hier zum alleinigen Darstellungsinhalt. Die Donau und darin impliziert das Element Wasser gewinnen an Eigenleben. Während in „Donau I“ die Bewegungen des Wassers noch relativ verhalten waren, kann in dem zweiten Holzschnitt von einer stärkeren

⁵¹⁰ Loers Veit: Zeitgebundene Kunst- zur Malerei und Graphik Josef Achmanns, in: Josef Achmann: Gemälde und Graphik, o. S.

⁵¹¹ Britting Georg, in: Sechstes Künstlerheft der Saturne, 1919, o. S.

⁵¹² WVZ 91: Donau II, 1919, S. 24 und 174.

⁵¹³ WVZ 134: Donau II, 23.I.20, S. 33 und 195.

⁵¹⁴ Die Sichel, 1. Jahrgang, 4. Heft, Oktober 1919, S. 65.

Aktivität gesprochen werden. Die Donau dehnt sich nach links aus und schneidet dabei eine Schneise in die Baumreihen. Mit geschwungenen Linien verdeutlicht Achmann die Bewegungen des Wassers. Gestaltungsweise und Formensprache orientieren sich an derjenigen von „Donau I“, so dass Achmann auch hier die einzelnen Bildelemente auf eine kurze formelhafte Sprache zurückführt.

„Donau III“

Achmann verarbeitet dieses Thema in einem weiteren Holzschnitt. „Donau III“ datiert auf den 23.1.20 und ist somit etwas später als „Donau I“ aber am gleichen Tag wie ein weiterer Abzug von „Donau II“ entstanden⁵¹⁵. Neben Änderungen, die hauptsächlich die Komposition betreffen, wählt Achmann auch ein anderes Bildformat. Während „Donau I“ und „Donau II“ Querformate sind, handelt es sich bei „Donau III“ um ein Hochformat. Darüber hinaus ist dieser Holzschnitt nicht, wie die beiden anderen, in der Sichel abgedruckt, sondern im ersten Jahrgang der „Roten Erde“ publiziert⁵¹⁶. Erklärungen hierfür könnten der spätere Entstehungszeitpunkt sein und damit einhergehend die nicht realisierbare Vereinigung der drei „Donau-Holzschnitte“ in einer „Sichel“- Ausgabe. Die Donau selbst dominiert nicht mehr so stark den Bildraum, wie es noch in „Donau I“ der Fall war. Eine Reduktion wurde auch bereits in „Donau II“ festgestellt. Das Flussbett kommt nicht mehr erst am oberen Bildrand zu liegen, sondern es durchzieht als schmaler Strom die Bildfläche von rechts oben nach links unten. Im Hintergrund deuten zwei geschwungene Linien Berge an. Rechts unten ragt ein Teil einer Hausansicht in den Bildraum. Interessant ist dabei, dass das Haus mit dem Bildrand verschmilzt, d.h. ein nahtloser Übergang zwischen Bild- und Blattrand entsteht. Im Gegensatz zu den anderen beiden Holzschnitten, in denen Bäume und teilweise auch Häuser die Donau umgeben, duldet Achmann in „Donau III“ einzig einen Teil eines Hauses und einen Baum als weitere Bildelemente. Ähnlich wie in „Donau I“ und „Donau II“ verwendet der Künstler dünne Schnitte für die Konturen und parallele Strichlagen, die sich teilweise mithilfe weiterer Schraffuren zu einem gitterartigen Netz verfestigen. Der gewisse Hang zur Abstraktion wird auch in diesem letzten Holzschnitt der Donau Reihe deutlich. Rosa Schapire äußerte sich in der Zeitschrift „Die rote Erde“ wie folgt zu diesem Holzschnitt: „Der Künstler kommt zu immer größerer Vereinfachung und strenger Aufteilung der Fläche. Schwarz und Weiß wird zur Einheit verschmolzen, das Naturbild in visionärem Schauen

⁵¹⁵ WVZ 135: Donau III, 23. I. 20, S. 33 und 196.

⁵¹⁶ Die Rote Erde, 1. Jahrgang, 1920, S. 325.

umgestaltet, auf seine wesentlichsten Komponenten zurückgeführt. In kühnem Schwung werden Wasser und Himmel zur Landschaft geformt. Flüsse zucken, wogen, brennen gleich Flammen⁵¹⁷.

Die Bildsprache der Donau-Reihe weckt Erinnerungen an japanische Farbholzschnitte des 19. Jahrhunderts. Diese fernöstliche Kunst, die hauptsächlich durch die beiden Weltausstellungen 1862 in London und 1867 in Paris bekannt wurde, begeisterte Künstler, Kritiker und Sammler auf gleiche Weise⁵¹⁸. Die handwerkliche Qualität und die künstlerische Ausdruckskraft dieser Werke zogen sie in ihren Bann. Zu den drei stilbildenden Meistern jener Technik zählen neben Utagawa Hiroshige (1797- 1858) auch Utagawa Kuniyoshi (1797- 1861) und Utagawa Kunisada (1786- 1865)⁵¹⁹.

Bereits die Impressionisten, wie beispielsweise Monet, konnten daraus Anregungen für ihre Werke gewinnen⁵²⁰. Aber auch im Expressionismus fand die fernöstliche Kunst Anhänger und hielt Einzug in ihre Arbeiten. So sammelten viele europäische Künstler, wie auch Franz Marc oder Wassily Kandinsky, japanische Farbholzschnitte⁵²¹. Diese Blätter waren leicht erschwänglich und eine beliebte Inspirationsquelle. In München konnten sie beispielsweise in dem Zigarrenladen, den Emma Kratzer gemeinsam mit Thaddäus Ritter von Pohorecki seit 1905 betrieb, erworben werden⁵²². Faszinierend an dieser japanischen Kunst waren die klare Linienführung, der Flächencharakter und die stilisierten Formen⁵²³. Darin sahen die Expressionisten geeignete Gestaltungsmittel, um Emotionen und Erlebtes in eine ausdrucksstarke Bildsprache umzusetzen und damit „fühlbar“ zu machen.

Auch Josef Achmann scheint sich mit der fernöstlichen Kunst auseinandergesetzt zu haben. Denn die Gestaltungsweise seiner Bildreihe „Donau“ ähnelt sehr stark den japanischen Holzschnitten. So überlässt Achmann in allen Holzschnitten der Linie den aktiven Part der Bildgestaltung und erreicht damit eine Flächigkeit. Dieser Flächencharakter wird durch stilisierte Formen, die sich hauptsächlich an der Vegetation in

⁵¹⁷ Zit. nach Die Rote Erde, 1. Jahrgang, 1920, S. 349.

⁵¹⁸ Vgl. Kunz Hannspeter: Der japanische Blick, S. 15.

⁵¹⁹ Vgl. Goepper Roger: Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts.

⁵²⁰ Monet Claude: La Japonaise, 1876, Öl auf Leinwand, 231,8 x 142,3 cm; Abb.: Reidemeister Leopold: Der Japonismus in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts, S. 18.

⁵²¹ Ausführliches zu ihrer Auseinandersetzung mit japanischer Kunst siehe Salmen Brigitte: Die Maler des „Blauen Reiter“ und ihre Begegnung mit japanischer Kunst, S. 69ff.

⁵²² Vgl. Salmen Brigitte: Die Maler des „Blauen Reiter“ und ihre Begegnung mit japanischer Kunst, S. 69.

⁵²³ Vgl. Kunz Hannspeter: Der japanische Blick, S. 75.

„Donau I“ und „Donau II“ abzeichnen, weiter betont⁵²⁴. Der Bildmittelpunkt fehlt und somit wird der Betrachter aufgefordert und angeregt seinen Blick über die dekorativ angereicherte Bildfläche wandern zu lassen. Häufig werden in japanischen Holzschnitten einzelne Bildelemente vom Bildrand angeschnitten⁵²⁵. Dieses Prinzip übernimmt Achmann auch für Bäume und Architektur. Ferner bricht er teilweise den Bildrand auf, um den Eindruck zu erwecken das Motiv könne über den Bildrand hinweg fortgesetzt werden⁵²⁶. Obwohl in Achmanns Nachlass keine japanischen Kunstwerke oder konkreten Äußerungen darüber vorhanden sind, erinnern die Holzschnitte „Donau“ an derartige Blätter. Möglichkeiten mit japanischer Kunst in Berührung gekommen zu sein, ergaben sich für den interessierten und weltoffenen Künstler durchaus. So konnte beispielsweise in München im Jahre 1909 die große Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“ bestaunt werden. Aber auch die stets praktizierte Vernetzung mit anderen Künstlern spricht dafür, dass sich Achmann diesem zeitgenössischen Einfluss nicht spurlos entziehen konnte.

4.5.2 München (1911- 1928)

Achmann war, wie in seiner Vita näher erläutert wurde, durch seine Ausbildung und späteren Wohnsitz eng mit München verbunden. Hierdurch entstand eine Vielzahl an Werken, die die Stadt und ihr Umland aus verschiedensten Blickwinkeln zeigen und aus denen im Folgenden ein kleiner Auszug besprochen wird.

4.5.2.1 Münchner Umland

„Strasse bei Laim“

Die Radierung „Strasse bei Laim“ ist vom Künstler fest auf den 29. September 1911 datiert⁵²⁷. Laim ist ein Stadtteil von München. Die titelgebende Straße ist von zwei Baumreihen gesäumt und führt vom linken Vordergrund zu der Stadt im Hintergrund. Sowohl die Häuser auf der linken Seite als auch die Industriegebäude rechts sind nur schemenhaft zu erkennen. Auffallend ist der tiefliegende Horizont, der bereits bei den Regensburger Stadtansichten vorhanden war und für die frühen Landschaftsdarstellungen Achmanns charakteristisch ist. Indem der Künstler das Blatt nur im unteren Bereich mit einer Zeichnung füllte und auf der rechten Bildseite zwei Drittel des Blattes als Himmel

⁵²⁴ WVZ 88: Donau I, 1919, S. 24 und 172; WVZ 91 und 134: Donau II, 1919 und 23.I.20, S. 24 und 174/ S. 33 und 195.

⁵²⁵ Vgl. Kunz Hannspeter: Der japanische Blick, S. 21.

⁵²⁶ WVZ 135: Donau III, 23.I.20, S. 33 und 196.

⁵²⁷ WVZ 305: Strasse bei Laim, 1911, S. 67 und 281.

stehen ließ, erweckte er den Eindruck eines flachen und weiten Landstrichs. Die Ausführung ist skizzenhaft und mit kurzen bewegten Strichen gezeichnet. Durch das feine Gespinst von Strichlagen entsteht der Eindruck einer flüchtig gestalteten Landschaft.

„An der Isar“

„An der Isar“ titulierte Achmann eine weitere Radierung, die das Münchner Umland zeigt und um 1911 datiert⁵²⁸. Die skizzenhafte und schematische Ausführung erlauben eine Einordnung in diese Zeit. Mittig des Bildes fließt die Isar, die rechts und links von Baumreihen gesäumt wird. Der Blick des Betrachters wird über zwei Brücken, die die Isar überspannen, in den Hintergrund, wo die Stadtsilhouette von München erscheint, gelenkt. Achmann verzichtet darauf die Häuser näher zu charakterisieren. Die gewählte Anordnung der Bildelemente, bei welcher die Isar und die Bäume den Vordergrund dominieren und die Stadt in den Hintergrund rückt, vermittelt einen ruhigen und idyllischen Eindruck. Die Baumreihen, die das Ufer rahmen, bilden gleichzeitig auch den Abschluss zum Bildrand. Teilweise werden einzelne Bildelemente überschritten, wie beispielsweise die Bäume auf der rechten Seite. Interessant bei dieser Radierung ist der leichte Farbeffekt, den Achmann auf der linken Seite durch nicht ausreichendes Säubern der Druckplatte erzielt. Auch dieses Blatt zeugt noch von der Traditionsgebundenheit Achmanns, die auf seinem künstlerischen Frühwerk lastet. Die Radierung ist mithilfe kurzer bewegter Striche rasch gezeichnet und durch ein feines Gespinst von Strichlagen charakterisiert.

4.5.2.2 Plätze und Bauten

Neben dem Münchner Umland favorisierte Achmann auch die Münchner Sehenswürdigkeiten. Dabei faszinierten ihn nicht nur die Kirchen, auch einzelne Plätze und Straßenzüge zählten zu seinen beliebten Motiven. Auch für diese wählte er hauptsächlich das Medium der Radierung.

„Lukaskirche“

Die „Lukaskirche“ hielt Achmann am 29. September 1911 als Radierung fest⁵²⁹. Die evangelisch-lutherische Pfarrkirche wurde 1893–1896 nach Plänen von Albert Schmidt errichtet. Sie ist die einzige fast vollständig erhaltene evangelische Pfarrkirche des Historismus in München. Zu sehen ist hier die Westansicht des Kirchenbaus.

⁵²⁸ WVZ 327: An der Isar, um 1911, S. 71 und 292.

⁵²⁹ WVZ 306: Lukaskirche, 29. September 1911, S. 67 und 282.

Ausschnitthaft beschränkt sich Achmann bei der Wiedergabe der Lukaskirche nur auf einen Teil der Architektur. So finden sich ein Glockenturm der Eingangsseite, ein Teil der achteckigen Mittelkuppel und die riesige Hauptkuppel auf der rechten Bildseite der Radierung. Den Vordergrund dominieren Laubbäume, die teilweise die Sicht auf den architektonischen Baukörper verdecken. Die Aufnahme der Bäume in das Blatt entspricht dem realen Erscheinungsbild, das sich bei der Betrachtung der Münchner Kirche zeigt und als gewisser Wiedererkennungseffekt neben der Architektur dienen soll. Die große Leerstelle, die sich auf der linken Bildseite und hier hauptsächlich in der oberen Ecke zeigt, belebt Achmann durch feine Striche, die wohl Wolken andeuten sollen.

„Theatinerkirche“

Die Radierung von 1911 zeigt die prächtige Theatinerkirche in München⁵³⁰. Die katholische Stiftskirche St. Kajetan, genannt Theatinerkirche, war Hof- und zugleich Ordenskirche des Theatinerordens. Sie ist die erste im Stil des italienischen Spätbarocks erbaute Kirche nördlich der Alpen. Die gewaltige Architektur nimmt die linke Bildfläche ein und führt in die Bildtiefe. Die Szenerie wird durch die Personen im rechten Vordergrund, die augenscheinlich Vögel füttern, aufgelockert. Anzumerken ist, dass der Detaillierungsgrad der Ausführung zwischen Personen und Bauwerk nicht stimmig wirkt. Der Ausführung der Personen schenkt Achmann weniger Beachtung als der Gestaltung des Bauwerkes. Sie scheinen nur Beiwerk zu sein, um die gewaltigen Dimensionen der Kirche sichtbar zu machen. Die Schwierigkeiten, die im druckgrafischen Verfahren liegen, wie das seitenverkehrte Einritzen der Bildelemente, zeigen sich teilweise auch in den Anfangswerken Achmanns, beispielsweise ist die Ansicht der Theatinerkirche auf diesem Blatt seitenverkehrt.

Die baulichen Wahrzeichen Münchens datieren in die künstlerische Anfangszeit Achmanns und zeigen den Künstler noch sehr traditionsgebunden. Die architektonische Identifizierbarkeit der einzelnen Bauten wiegt schwer. Die experimentierende Phase, die hauptsächlich in die Pariser und in die Regensburger Jahre der Nachkriegszeit datiert, klammert die Arbeiten, die Münchner Motive zeigen, aus.

⁵³⁰ WVZ 312: Theatinerkirche, 1911, S. 68 und 285.

Erst im grafischen Spätwerk, als Achmann bereits ein paar Jahre in München lebte, tauchen erneut Münchner Motive in seinen Arbeiten auf. Die Gestaltungsweise zeugt von der wiedergefundenen Gegenständlichkeit innerhalb seines grafischen Spätwerkes. Stellvertretend für diese Blätter soll die Radierung „Maximilianstraße“ vorgestellt werden. Diese Reihe könnte, wenn auch hier nicht ausgeführt, mit den Arbeiten „Prinzregentenstraße“ und „Blick auf das Bayerische Nationalmuseum“ fortgesetzt werden⁵³¹.

„Maximilianstraße“

Die Radierung „Maximilianstraße“ von 1928 zeigt einen berühmten Straßenzug Münchens⁵³². Dieser zählt zu den vier städtebaulich bedeutenden Münchner Prachstraßen des 19. Jahrhunderts, zu denen noch die Prinzregentenstraße, die Briener Straße und die Ludwigstraße gehören. Der Künstler bemüht sich hier um topographische Genauigkeit. Die Straße nimmt unvermittelt im Bildvordergrund ihren Anfang und verläuft geradewegs in den Hintergrund, der von der Münchner Stadtsilhouette eingenommen und die Bildfläche damit begrenzt wird. Der Betrachter blickt von oben auf das geschäftige Treiben, das sich auf der Straße, die rechts und links von Bäumen flankiert wird, abspielt. Neben einigen Fußgängern ist auch die Straßenbahn zu sehen, die als eine der wichtigsten West-Ost-Linien Münchens die Maximilianstraße auf der gesamten Länge durchfährt. Im Mittelgrund der Radierung bzw. in der Mitte des Straßenverlaufes ist das Maxmonument zu sehen. Dieses steht auf einer Verkehrsinsel und ist ein großes Denkmal zu Ehren des bayerischen Königs Maximilian II. Neben der Maximilianstraße selbst steht auch deren unmittelbare Umgebung im Blickpunkt der Darstellung, um eine genaue Lokalisierung für den Betrachter zu ermöglichen. Im Hintergrund taucht die Stadtsilhouette Münchens auf, die zugleich der Abschluss des Bildes ist. Diese Radierung aus dem grafischen Spätwerk zeigt die Bemühung Achmanns nach der Formzertrümmerung und der Phase stärkster Abstraktion wieder eine feste Form zu finden und zu einer gegenständlich-realistischen Darstellungsweise zurückzukehren. Es handelt sich dabei aber nicht um den Stil der Anfangsjahre, bei dem er mit kurzen bewegten Strichen das Motiv als Radierung festhielt, sondern die Strichführung zeichnet sich durch längere Linien aus, die aufgrund unterschiedlich langer Ätzzeiten in der Farbintensität variieren. Das feine Gespinnst von

⁵³¹ WVZ 493: Prinzregentenstraße 1928, S. 105 und 375; WVZ 481: Blick auf das Bayerische Nationalmuseum, 1928, S. 103 und 369.

⁵³² WVZ 496: Maximilianstraße, 1928, S. 106 und 377.

Strichlagen und der tiefliegende Horizont, die für die Arbeiten der Anfangsjahre charakteristisch waren, sind einer differenzierten Strichführung und der Ausnutzung der gesamten Platte durch das Motiv gewichen. Die drei Radierungen „Prinzregentenstraße“, „Maximilianstraße“ und „Blick auf das Bayerische Nationalmuseum“ stehen in der Tradition der Neuen Sachlichkeit⁵³³. Davon zeugen der strenge Bildaufbau, das vorhandene Detailreichtum und die Betonung der Gegenständlichkeit.

4.5.3 Paris (1913- 1914)

Während Achmanns Parisaufenthalt entstanden weitere Stadtansichten. Dabei favorisierte er hauptsächlich bekannte Straßenzüge, den Pariser Bahnhof Gare du Nord und den Ausblick aus seinem Atelier in der Rue Bruller.

Anhand dieser Blätter lässt sich der Stilwandel, den Achmann innerhalb dieses zweijährigen Aufenthaltes durchfuhr, deutlich nachvollziehen. Obwohl Achmann nach eigener Aussage keinen Kontakt zu französischen Künstlern hatte, beeinflussten ihn ihre Werke nachhaltig⁵³⁴. In dieser Zeit begann Achmann in der Tradition des Kubismus die Formen aufzusplittern. Ferner lässt sich eine Reduktion und Konzentration in seinen grafischen Blättern beobachten, die der Künstler hauptsächlich mithilfe einer differenzierten Strichführung umsetzte.

Georg Britting schrieb in seinem Aufsatz „Der Maler Josef Achmann“ folgendes über den Parisaufenthalt seines Freundes: „[...] Er liebt noch heute diese Stadt. Ich war nie dort. Er hat mir viel von ihr erzählt. Von den Menschen, von den Cafés, von den Straßen, von der Seine und ihren Brücken. Er hat sich heimisch dort gefühlt. Er hat mir von Tagen erzählt, wo die Sonne auf die Dächer drückte und die Luft war wie geschmolzenes Blei. Und von den Frühlingstagen, wo im Jardin de Luxembourg die Sträucher blühten und die Kinder spielten. Dann holten wir immer die große Mappe aus dem Schrank, wo an die zweihundert Zeichnungen, Holzschnitte und Radierungen aus seinem Pariser Aufenthalt zusammengepackt liegen. Da sind sie wieder, die Pont de Neuf und die Pont Saint Michel. Und die Straßen und die Häuser vor dem Fenster seiner Wohnung in der Rue Bruller. Was er an Radierungen in Paris geschaffen hat, ist von erstem Rang. Die Blätter sind von einer seltenen Köstlichkeit. Mit den sparsamsten Mitteln gestaltet. Hingestrichelt, Duft.

⁵³³ WVZ 493: Prinzregentenstraße 1928, S. 105 und 375; WVZ 481: Blick auf das Bayerische Nationalmuseum, 1928, S. 103 und 369.

⁵³⁴ Aussage im Nachlass Achmann.

Verhauchend. Zuletzt ist eine Leichtigkeit erreicht, die betört. Er fliegt. Nichts Schweres mehr, keine Hemmung. [...]“⁵³⁵.

4.5.3.1 Das öffentliche Leben

Den Puls des Pariser Stadtlebens hielt Achmann in den folgenden Arbeiten fest.

„*Rue St. Jacques*“

Die Radierung „*Rue St. Jacques*“ von 1913 zeigt einen Straßenzug in Paris, der zu den ältesten der Stadt zählt⁵³⁶. Zentral in der Bildmitte verläuft die Rue St. Jacques, die zu beiden Seiten von Häusern begrenzt wird. Der Betrachter wird entlang der Straße durch das Bild geführt. Dennoch wirkt die gesamte Darstellung beklemmend, da die Häuserzeilen rechts und links die Sicht auf die umliegende Umgebung versperren und dadurch einen erdrückenden Eindruck erwecken. Die im Bildvordergrund noch breite Straße verschmälert sich je weiter der Blick des Betrachters in den Hintergrund gelangt. Das gewählte Hochformat begünstigt den Bildaufbau. Belebung erfährt die Straße durch die Personen und Pferdegespanne, die sich ihren Weg bannen. Achmann unterlässt hier eine detailgetreue Wiedergabe, so dass ohne die Beigabe des Titels eine konkrete Identifizierung nicht möglich wäre. Auch die Häuser und Personen auf dem Bild sind nur schemenhaft zu erkennen. Der Künstler experimentiert gleich zu Beginn seines Parisaufenthaltes mit den neuen künstlerischen Möglichkeiten, die ihm diese Kunstmetropole bot. Neuerungen lassen sich vor allem in der Behandlung der Bildmotive und in der Ausführung feststellen, beispielsweise verzichtet Achmann auf den Plattenton und belebt die Freiflächen durch die Punktierung mit dem Stichel. Diese Behandlung der Platte findet sich in den Parisbildern zum ersten Mal. Dadurch wirkt die gesamte Szenerie bedrohlich und düster. Die hellen Flächen, die die Radierung auflockern würden, sind verschwunden. Darüberhinaus fällt hier die expressive Tiefenwirkung auf, die den Betrachter in den Bildhintergrund führt. Die verwischte Strichführung lässt an erste Experimente mit dem Expressionismus denken. Der für die frühen Regensburger und Münchner Stadt- und Landschaftsdarstellungen so charakteristische tiefliegende Horizont

⁵³⁵ Britting Georg: Der Maler Josef Achmann, in: Josef Achmann: Gemälde und Graphik, o. S.

⁵³⁶ WVZ 387: Rue St. Jacques, 1913, S. 83 und 322.

und die dadurch bedingte Dominanz des Himmels sind aus dieser Radierung verschwunden⁵³⁷.

„Bahnhof“

In der Metropole Paris angekommen, nimmt Achmann die Schnellebigkeit und Schnelligkeit der Großstadt in seine Werke mit auf. Die Beschaulichkeit bzw. Ruhe, die noch in den Frühwerken der Regensburger und Münchner Stadtansichten auf den Betrachter ausstrahlte, ist in dieser Radierung von 1913/14 passé⁵³⁸. Der Titel „Bahnhof“ bezieht sich wohl auf den Pariser Bahnhof Gare du Nord. Das geschäftige Treiben der ein- und ausfahrenden Züge hält Achmann in diesem Blatt fest. Ein Telegrafmast teilt die Szene in zwei Teile. Die Darstellung selbst ist vereinfacht und weist teilweise eine fleckige Strukturierung auf, die auf die experimentierende Gestaltungsweise der kommenden Jahre vorverweist. Der tiefliegende Horizont und die Dominanz des Himmels sind für die frühen Landschaftsdarstellungen Achmanns charakteristisch. Diese expressive Tiefenwirkung wird Achmann aber schon bald aufgeben. Mit den feinen zarten Linien der Kaltnadel hält Achmann diesen Moment am Bahnhof fest. In der Radierung steht die Maschine, die Eisenbahn als Zeichen des industriellen Fortschrittes im Mittelpunkt. Dicke, dampfende Rauchschwaden steigen auf und visualisieren die Kraft der Technik. Der Mensch wird nur als kleines Beiwerk eingefügt, so ist der Geleisarbeiter nur als winziges Bildelement zwischen den Zügen zu erkennen.

„Hinterm Gare du Nord“

Die Situation „Hinterm Gare du Nord“ schildert Achmann in dieser Radierung von 1914⁵³⁹. Mehrere Brücken überspannen die Gleise und führen den Blick des Betrachters in den Bildhintergrund. Die Häuser, die rechts und links den Bildraum begrenzen, mindern zugleich, aufgrund ihrer unterschiedlichen Ausmaße, den verbleibenden Leerraum und damit die Dominanz des Himmels, der hier nicht mehr so ausgeprägt ist wie noch in der zuvor besprochenen Radierung „Bahnhof“. Belebung erfährt das Blatt durch Passanten und Pferdegespanne, die die einzelnen Brücken überqueren. Zur Gestaltungsweise lässt sich folgendes konstatieren. Vereinfacht, schematisiert und mit wenigen Strichen gibt Achmann

⁵³⁷ Vgl. WVZ 279: Eiserne Brücke, 1909, S. 62 und 268 oder WVZ 305: Strasse bei Laim, 1911, S. 67 und 281.

⁵³⁸ WVZ 369: Bahnhof, 1913/14, S. 79 und 313.

⁵³⁹ WVZ 401: Hinterm Gare du Nord, 1914, S. 86 und 329.

die Binnenzeichnung der Personen wieder. Er achtet nicht auf Individualität und lässt sie zur Staffage werden. Die Leerstellen, die sich innerhalb der Radierung ergeben, punktiert Achmann mit dem Stichel.

4.5.3.2 Stadtansichten

Neben den Bahnhofsbildern und den Straßenzügen in Paris hielt Achmann auch einige Stadtansichten fest. Anhand dieser lässt sich der Stilwandel, den Achmann in den Pariser Jahren durchlebt, aufzeigen.

Der Titel „Vor meinem Fenster“ findet sich mehrmals in Achmanns grafischem Oeuvre der Pariser Zeit. In diesen Blättern hielt der Künstler den Blick aus seinem Atelier bzw. seiner Wohnung in der Rue Bruller fest. Die Pariser Stadtlandschaft taucht als Leitmotiv in diesen Arbeiten auf und wird durch die druckgrafischen Techniken der Radierung und des Holzschnittes und den damit verbundenen Möglichkeiten in der Gestaltungsweise variiert.

„Vor meinem Fenster“

Die Reihe beginnt mit dem Holzschnitt „Vor meinem Fenster“, der in das Jahr 1913 datiert und somit gleich zu Beginn des Parisaufenthaltes entstanden ist⁵⁴⁰. Der Betrachter wird hier selbst zum Schauer der Szene, was der angedeutete Fensterrahmen oder der französische Balkon suggerieren. Der Blick Achmanns und der des Betrachters verschmelzen miteinander. Während unterhalb des Fensters der Schienenverkehr vorbeirast, scheint der Ausblick auf die Häuser und das Pantheon im Hintergrund eher still und friedlich zu sein. Das Durcheinander an Geleisen wird durch den raschen Wechsel von schwarzen und weißen Linien evoziert. Auffällig ist das dekorativ jugendstilhafte Element im rechten Vordergrund, das wohl als Verzierung des Balkongeländers gedacht ist. Die geschwungene Form steht im direkten Gegensatz zu den sonst hier vorherrschenden horizontalen und vertikalen Linien. Große Leerstellen belebt Achmann mithilfe stehengelassener Restgrate.

„Vor meinem Fenster II“

Die Radierung „Vor meinem Fenster II“ von 1914 führt die angesprochene Variation dieses Themas vor⁵⁴¹. Achmann ändert in diesem Blatt nicht nur die Technik auch die aufgenommenen künstlerischen Einflüsse aus der Kunstmetropole Paris spiegeln sich hier

⁵⁴⁰ WVZ 24: Vor meinem Fenster, 1913, S. 11 und 140.

⁵⁴¹ WVZ 407: Vor meinem Fenster II, 1914, S. 87 und 332.

deutlich wieder. Die Bildelemente reduziert der Künstler auf ihre Umrisslinie und lässt diese mittels feinsten paralleler Strichlagen entstehen. Die Gebäude, die Vegetation und auch die Züge werden dadurch stark simplifiziert. Diese Strichlagen bedingen eine raumgreifende Flächigkeit im Bild. Die Kombination von Reduktion der Formen und Flächigkeit ist Achmanns eigener Weg die Impulse der Moderne in sein grafisches Oeuvre aufzunehmen und umzusetzen. Besonders Cézanne und der Kubismus fanden bei Achmann großen Anklang. Es lässt sich von einer größtmöglichen Auflösung der Natur sprechen. Gestaltungsmittel sind hier die Striche der Radiernadel, die den aktiven Part übernehmen und eine gewisse Dynamik auf die Bildfläche transferieren. In rhythmischer Strichführung zeichnet Achmann diese in die Platte. Die Linien und ihre räumliche Wirkung sind wesentliche Kompositionselemente. Dieser gewonnene Stil durchzieht die Arbeiten der Pariser Stadtansichten. Die Reduktion einzelner Bildelemente auf ihre Umrisslinien findet sich auch bei den Selbstportraits, die zu Beginn seines Parisaufenthaltes entstanden sind⁵⁴².

„Paris (Pantheon)“

Ruhig und friedlich zeigt Achmann in dieser Radierung von 1913 die Pariser Stadtlandschaft⁵⁴³. Das Pantheon ist dabei auf einer Anhöhe, dem Hügel der heiligen Genoveva, in der rechten Bildseite zu sehen. Dieses Blatt führt Achmann noch ganz im Stil der frühen Regensburger und Münchner Stadtansichten aus, die sich besonders durch den tiefliegenden Horizont und die expressive Tiefenwirkung auszeichnen. Dennoch lässt sich hier schon eine gewisse Auflösung des Gegenstandes bemerken. Der Zeichencharakter und die Detailgenauigkeit, die die frühen Stadtansichten teilweise besaßen, sind in diesem Blatt nicht mehr vorhanden. Rasch und mit kurzen Strichen radiert, gibt Achmann die Formen der Dächer und Fenster nur schemenhaft wieder. Einzig das Pantheon lässt sich in seiner Bauform als imposanter Kuppelbau erkennen. Die Stadtansicht strahlt eine beschauliche Ruhe aus.

„Paris“

Die Flächigkeit, die in den radierten Stadtansichten hauptsächlich durch die parallel geführten Linien entsteht, zeigt sich auch in dem Holzschnitt „Paris“ von 1914⁵⁴⁴. Achmann reichert den gesamten ihm zur Verfügung stehenden Bildraum mit

⁵⁴² Vgl. WVZ 390: Ego, 1913, S. 84 und 324.

⁵⁴³ WVZ 383: Paris (Pantheon), 1913, S. 82 und 320.

⁵⁴⁴ WVZ 40: Paris, 1914, S. 14 und 148.

Bildelementen an, so dass kaum mehr ein Hintergrund sichtbar ist. Den verbleibenden Hintergrund füllt er mit parallel geführten Linien und schwarzen Flächen auf. Dadurch erreicht er eine Flächigkeit, die zuvor schon in den Radierungen zu sehen war. In diesem Holzschnitt taucht im Hintergrund schemenhaft der Eiffelturm als weiteres städtebauliches Pariser Wahrzeichen auf. Reduziert Achmann in den Radierungen Architektur und Vegetation der Stadtansicht formelhaft auf kurze parallel geführte Striche, so bedient er sich in der Technik des Holzschnittes einer einheitlichen Formensprache für die Häuser, in welcher er die Dächer als schwarze Fläche und die Fenster als schwarze Rechtecke wiedergibt und den restlichen Baukörper weiß belässt. Auch der Hintergrund führt mit seinen flächenhaften bzw. flächenfüllenden Formen und Linien diese Gestaltungsweise fort. Dadurch erreicht Achmann auch in dem Hochdruckverfahren die bereits in den Radierungen vorhandene Flächigkeit im Bild.

4.5.3.3 Die Seine und ihre Brücken

Die Pariser Seine-Brücken hielt Achmann in einigen Blättern fest, die alle in das Jahr 1913 datieren.

"Die Seine vom Pont Austerlitz"

Die Pont d'Austerlitz ist eine Brücke über die Seine in Paris, die den Boulevard de l'Hôpital mit der Avenue Ledru-Rollin verbindet. Sie befindet sich in der Nähe des Gare d'Austerlitz und des Jardin des Plantes. Im Jahre 1885 wurde die Steinbogenbrücke verbreitert und verstärkt. Die Radierung zeigt die Situation an dieser Stelle der Seinemetropole⁵⁴⁵.

Als Querformat angelegt dominiert die Seine den Bildvordergrund. Zu beiden Seiten liegen Boote vor Anker. Im Mittelgrund ist die Brücke mit ihren markanten Bogensegmenten sichtbar. Die Pariser Stadtlandschaft erhebt sich im Bildhintergrund. Achmann punktiert die großen Freiflächen, die vor allem im Bereich des Himmels und der Seine zu sehen sind, mit dem Stichel. Dadurch entsteht eine gewisse Belebung der etwaigen Leerstellen. Mit rasch gezeichneten Strichen gibt der Künstler die Begebenheit an der Pont Austerlitz in der Radierung wieder. Architektur und Vegetation werden simplifiziert dargestellt und entbehren jeglicher ausschmückender Details. Ohne die Titelbeigabe wäre eine konkrete

⁵⁴⁵ WVZ 385: Die Seine vom Pont Austerlitz, 1913, S. 83 und 321.

Verortung des Stadtbildes nicht möglich. Der großzügig belassene Spielraum des Himmels erinnert noch an die frühen Regensburger und Münchner Stadtansichten.

"Le Pont St. Michel"

Achmann hielt in der Radierung „Le Pont St. Michel“ von 1913 das dortige Geschehen fest⁵⁴⁶. Ein angedeuteter Brückenbogen im Vordergrund begrenzt den Bildausschnitt und lässt nur ein eingeschränktes Sichtfenster für den Betrachter zu. Dahinter eröffnet sich das bunte und geschäftige Treiben. Passanten und Pferdegespanne tummeln sich am Seineufer, Boote liegen vor Anker oder treiben im Wasser. Das Thema der Radierung, die Brücke St. Michel, ist im Mittelgrund zu sehen. Es handelt sich dabei um eine Bogenbrücke, die aus drei Bögen mit einer einheitlichen Spannweite von 17,20 m besteht. Diese Gestalt der Brücke gibt Achmann auch in der Radierung wieder. Rechts und links im Hintergrund begrenzen Häuser die Szene und versperren damit den Blick in die Tiefe. In dem Spiel der Linien entsteht der Eindruck einer flüchtig gestalteten Momentaufnahme, wie sie Achmann wohl des Öfteren an dieser Stelle beobachten konnte. Passend dazu führt er auch Personen und Architektur nur skizzenhaft aus und verzichtet auf eine charakterisierende Beschreibung. Die großen Freiflächen punktiert der Künstler mit dem Stichel und bringt dadurch eine gewisse Belebung ins Bild, die zusätzlich durch die bewegte Strichführung verstärkt wird.

"Le Pont neuf"

Eine Ausnahme zu den überwiegend radierten Pariser Brückenansichten ist der Holzschnitt „Le Pont neuf“ von 1913⁵⁴⁷. Der Betrachter wird hier durch die am Vordergrund positionierten Boote unvermittelt ins Bild geführt. Die Seine leitet seinen Blick weiter in Richtung der Pont neuf, die im Mittelgrund zu sehen ist. Es handelt sich hierbei um eine Bogenbrücke und die älteste noch erhaltene Pariser Seine- Brücke. Die Bauzeit begann 1578 und dauerte bis 1607 an. Passanten flanieren die Uferstraßen entlang. Am linken und rechten Bildrand begrenzen Häuser die Szene. Mit wenigen Schnitten aus dem Holz fertigt Achmann dieses Blatt, das durch seine Flächigkeit besticht. Nur mithilfe ihrer Umrisslinien hebt der Künstler Personen, Vegetation, Boote und Architektur von den ansonsten dominierenden Flächen ab. Weiße Flächen sind teilweise von stehengelassenen Restgraten oder feinen schwarzen Linien durchzogen und nehmen dadurch die hellen Partien aus der

⁵⁴⁶ WVZ 391: Le Pont St. Michel, 1913, S. 84 und 324.

⁵⁴⁷ WVZ 22: Le Pont neuf, 1913, S. 10 und 139.

Bildfläche. Dem geschäftigen Treiben, das noch in der Radierung „Pont St. Michel“ zu sehen war, ist hier nun eine ruhigere Bildkomposition gewichen. Die überwiegend dunkel gehaltene Bildfläche evoziert eine abendliche Stimmung.

4.5.4 Der Blick auf die Stadt: Achmann und zeitgenössische Künstler im Vergleich

Die (Groß-)Stadtthematik war im Expressionismus sowohl in der Kunst als auch in der Dichtung ein zentrales Thema. Ludwig Meidner verfasste 1914 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ eine Anleitung zum Malen von Großstadtbildern, in welcher er das Motiv der Stadt höher bewertete als beispielsweise die Konstantinsschlachten Raffaels⁵⁴⁸. Die Großstadt war für viele zeitgenössische Künstler und Dichter ein Synonym für Angst, Untergang und Weltfremde. Diese Auffassung spiegelt sich beispielsweise in den Bildern Meidners (Abb. 19)⁵⁴⁹.

Eine andere Ansicht vertraten die Futuristen, die in ihren Bildern die Stadt verherrlichten. Als Beispiel kann das 1911 datierte Gemälde „Der Lärm der Straße dringt in das Haus“ von dem italienischen Künstler Umberto Boccioni (1882- 1916) genannt werden, in welchem Architektur und Mensch eine Harmonie ergeben und zu einer Einheit verschmelzen (Abb. 20)⁵⁵⁰. Aber auch Robert Delaunay favorisierte in seinen Werken zur Stadtthematik die ruhmreichen Aspekte seiner Metropole, wie beispielsweise seine Pariser Eiffelturmbilder (Abb. 21)⁵⁵¹.

Die Dynamik der Großstadt äußert sich in bewegten und wankenden Häusern und Figuren, die einen lebendigen Strudel erzeugen. Dieses Motiv wurde im deutschen Expressionismus zum Markenzeichen⁵⁵². Ein weiteres immer wiederkehrendes Bildmotiv innerhalb der expressionistischen Stadtthematik ist nach den Ausführungen Wieses der Blick von der Brücke auf die Gleise⁵⁵³. Dieses und auch die sich häufig kreuzenden Verkehrswege sind als Inbegriff des Großstadtlebens zu verstehen. Als Beispiel kann hierfür Ernst Ludwig

⁵⁴⁸ Vgl. Wiese Stephan: Graphik des Expressionismus, S. 60.

⁵⁴⁹ Meidner Ludwig: Ich und die Stadt, 1913, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Privatbesitz; Abb.: Roters Eberhard: Ich und die Stadt, S. 89 und Meidner Ludwig: Betrunkene Straße mit Selbstbildnis, 1913, Tuschezeichnung, 46 x 58, 5 cm, Moderne Galerie, Saarbrücken; Abb.: Roters Eberhard: Ich und die Stadt, S. 105.

⁵⁵⁰ Boccioni Umberto: Der Lärm der Straße dringt in das Haus, 1911, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Sprengel- Museum Hannover; Abb. Eliel Carol: Ludwig Meidner, S. 82 Abb. 73.

⁵⁵¹ Vgl. Eliel Carol: Ludwig Meidner, S. 45; Delaunay Robert: Eiffelturm mit Bäumen, 1910, Öl auf Leinwand, 126 x 93 cm, Solomon Guggenheim Museum, New York; Abb.: Meyer- Büser Susanne: Marc, Macke und Delaunay, S. 203.

⁵⁵² Vgl. Wiese Stephan: Graphik des Expressionismus, S. 61.

⁵⁵³ Vgl. Wiese Stephan: Graphik des Expressionismus, S. 62.

Kirchners Holzschnitt „Überführungsbrücke der Wannseebahn“ (Abb. 22) von 1914 angeführt werden⁵⁵⁴.

Nach diesem kurzen Einblick in das Großstadtphänomen der expressionistischen Kunst, soll nun untersucht werden, wie Achmann sich mit diesem Thema auseinandersetzte. Konstatiert werden muss, dass die Großstadthematik innerhalb Achmanns druckgrafischem Oeuvre nicht die bedeutende Rolle spielte und damit nicht den Stellenwert wie bei anderen Künstlerkollegen besaß. Die Stadthematik war zwar seit Beginn seines künstlerischen Werdeganges präsent, doch zeigen diese Arbeiten überwiegend (städte)bauliche Wahrzeichen Regensburgs und Münchens, bei welchen die Identifikation bzw. der Wiedererkennungseffekt noch von Bedeutung war⁵⁵⁵. Der Parisaufenthalt in den Jahren 1913 und 1914 bringt schließlich jene gewisse Auseinandersetzung mit dem Phänomen der modernen Großstadt. So hält in diesen zwei Jahren das Bahnhofsmotiv, hauptsächlich der Gare du Nord, als Zeichen von Technik und Geschwindigkeit Einzug in sein druckgrafisches Oeuvre. Der Mensch spielt in diesen Blättern keine tragende Rolle, teilweise ist er als kleines Beiwerk in die Bildkomposition eingefügt. Auch der bereits erwähnte Blick auf die Gleise findet sich in Achmanns Arbeiten dieser Zeit⁵⁵⁶.

Die Rückkehr nach Regensburg nach geleistetem Kriegseinsatz brachte eine erneute Auseinandersetzung mit dem Stadtthema mit sich. Dabei ist eine Anlehnung an Delaunays und Kirchners wankende Häuser zu beobachten, beispielsweise erinnert Achmanns Holzschnitt „Königshof I“ von 1918 kompositorisch an Kirchners „Elisabeth-Ufer“ von 1912 (Abb. 23)⁵⁵⁷. Dicht gedrängt reihen sich in beiden Blättern die Häuser der Stadt aneinander, die Perspektive ist verzerrt, die Architektur scheint an Eigenleben zu gewinnen und enthebt sich der gewohnten Ansicht. Der Betrachter blickt auf eine winklige Szenerie, die von aus dem Lot geratenen Häusern bestimmt wird. Diese Stadtkulisse erinnert dabei aber eher an ein mittelalterliches Stadtbild als an eine moderne Großstadt. Nach den Ausführungen Wieses ist die mittelalterliche Stadt in der expressionistischen Kunst ein

⁵⁵⁴ Ernst Ludwig Kirchner: Überführungsbrücke der Wannseebahn, 1914, Holzschnitt, 19,7 x 30 cm; Abb.: Wiese Stephan: Graphik des Expressionismus, S. 64 Abb. 81.

⁵⁵⁵ WVZ 306: Lukaskirche, 29. September 1911, S. 67 und 282.

⁵⁵⁶ WVZ 369: Bahnhof, 1913/14, S. 79 und 313; WVZ 24: Vor meinem Fenster, 1913, S. 11 und 140; WVZ 74: Bahneinfahrt, 1918, S. 21 und 165.

⁵⁵⁷ WVZ 109: Königshof I, 1918, S. 28 und 183 und Kirchner Ernst Ludwig: Elisabeth- Ufer (Berlin), 1912, Holzschnitt, 20,5 x 23,2 cm; Abb.: Wiese Stephan: Graphik des Expressionismus, S. 61 Abb. 75.

Gegenbild zur zeitgenössischen und konsumorientierten Großstadt⁵⁵⁸. Das Thema der mittelalterlichen Stadt, wie auch Regensburg eine war, setzt Achmann in weiteren Blättern fort. Das Regensburger Stadtbild, geprägt von seinem Dom und den zahlreichen Brücken, dynamisiert Achmann in dem Holzschnitt „Regensburg“ von 1919 weiter⁵⁵⁹. Die Geschlechtertürme, die Brücken und Häuser sind in Bewegung. Die gesamte Szenerie scheint aus dem Bild zu purzeln. Auch die erhöhte Strömung und der heftige Wellengang der Donau passen sich der bewegt gestalteten Bildelemente an.

Dem Thema der Straße, das mit der Stadtmotivik auf eine gewisse Weise verbunden ist, widmet Achmann einige Blättern. Dabei reicht die Variation des Motivs von Landstraßen über Stadtstraßen bis hin zu den Münchner Prachtstraßen aus der grafischen Spätphase. Interessant in diesem Zusammenhang sind die Stadt- und Großstadtstraßen, die auch von einigen Künstlerkollegen seiner Zeit thematisch umgesetzt wurden. So sind beispielsweise die großfigurigen Berliner Straßenszenen Ernst Ludwig Kirchners ein Höhepunkt des Berliner Großstadtexpressionismus und zählen darüber hinaus zu den bedeutendsten Werken des deutschen Expressionismus (Abb. 24)⁵⁶⁰. Dieser Bilder-Zyklus besteht aus mehreren Werken, die in den Jahren zwischen 1913 und 1915 sowohl als Gemälde als auch als grafische Blätter entstanden sind (Abb. 25)⁵⁶¹. In ihrer zeitlichen Abfolge lässt sich eine immer stärker werdende Verdichtung und Dynamisierung der Szene beobachten. Mithilfe des Fußgängerstroms, der sich dabei meist frontal auf den Betrachter zu bewegt, transferiert Kirchner zusätzlich Bewegung ins Bild.

Im Vergleich dazu lässt sich zu Achmann folgendes konstatieren. Bei der Durchsicht seiner Blätter wird deutlich, dass ähnlich wie die Großstadthematik auch die Straßen der Städte in seinem grafischen Oeuvre keine große Rolle spielen. Die Land- bzw. Dorfstraßen rund um München und Regensburg, die aber an dieser Stelle nicht von Interesse sind, datieren in die künstlerische Anfangszeit Achmanns, wie etwa die Radierung „Straße bei Laim“ von 1911⁵⁶². Auch die bereits erwähnten Münchner Prachtstraßen, die in die grafische Spätphase gehören, können nicht als Vergleich zu den Bildern der Großstadtexpressionisten herangezogen werden. Letztendlich eignen sich zur

⁵⁵⁸ Vgl. Wiese Stephan: Graphik des Expressionismus, S. 62.

⁵⁵⁹ WVZ 97: Regensburg, 1919, S. 25 und 177.

⁵⁶⁰ Vgl. Roters Eberhard: Ich und die Stadt, S. 62.

⁵⁶¹ Kirchner Ernst Ludwig: Berliner Straßenszene, 1913, Öl auf Leinwand, 121 x 95 cm, Neue Galerie New York, New York, Abb.: Roters Eberhard: Ich und die Stadt, S. 62. Kirchner Ernst Ludwig: Flanierendes Publikum auf der Straße, 1914, Holzschnitt, Abb.: Alms Barbara: Ernst Ludwig Kirchner- Großstadt, Eros und Natur, S. 60.

⁵⁶² WVZ 321: Straße bei Laim, 1911, S. 70 und 289.

Gegenüberstellung nur zwei Holzschnitte, denen Achmann den Titel „Straße“ verlieh und die in die Jahre 1919 und 1920 datieren. In beiden Blättern nimmt der Künstler nun erstmals Passanten als Teil des Stadtlebens in die Darstellung mit auf. In dem ersten Blatt blickt der Betrachter aus einer gewissen Distanz auf das Geschehen⁵⁶³. Die Straße, als breiter heller Streifen im Bild angelegt, führt das Auge des Betrachters in den Bildhintergrund. Stehengelassene Restgäste beleben die Szene. Häuser begrenzen auf beiden Seiten die Bildfläche. Aufgrund der Verteilung der schwarzen und weißen Flächen wird eine abendliche Stimmung erzeugt.

Eine andere detaillierter dargestellte Situation zeigt das zweite Blatt „Straße“ von 1920. Es ändert sich hier nicht nur der Blickwinkel sondern auch die Art der Darstellung⁵⁶⁴. Herrschte in dem ersten Blatt noch eine Distanz zwischen der Szene und dem Betrachter, so ist diese in dem zweiten Holzschnitt einer gewissen Nähe gewichen. Der Betrachter selbst scheint sich nun mitten im Geschehen zu befinden. Passanten sind ähnlich wie in Kirchners berühmten Straßenbildern am vorderen Bildrand zu sehen und bewegen sich teilweise auf den Betrachter zu bzw. von ihm weg. Die perspektivisch verzerrten Häuser und die Kontraste von schwarzen und weißen Flächen verleihen der Komposition ein zusätzliches Bewegungsmoment.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in Achmanns druckgrafischen Blätter die Großstadt und die damit verbundenen positiven wie negativen Aspekte nicht die tragende Rolle spielte. Diese Haltung zeigt sich bereits an den in der „Sichel“ publizierten Arbeiten, in welchen diese Thematik überwiegend außen vor blieb. Dennoch nimmt Achmann teilweise Stilelemente der expressionistischen Stadtmotivik, wie beispielsweise die wankenden Häuser, in seine Werke mit auf, wenn auch in reduzierter Form. Der industrielle Fortschritt spiegelt sich zudem in den Pariser Blättern in Form des Bahnhof-Motives wieder. Doch anders als beispielsweise Meidners Werke wirken die Stadtansichten Achmanns weder bedrohlich noch zeigen sie eine apokalyptische Vorahnung. Auch die im Expressionismus favorisierten Straßenszenen lassen sich nicht in dem Ausmaße in Achmanns druckgrafischem Oeuvre finden, wie es bei anderen Künstlerkollegen seiner Zeit der Fall war.

⁵⁶³ WVZ 94: Straße, 1919, S. 25 und 175.

⁵⁶⁴ WVZ 130: Straße, 1920, S. 32 und 193.

4.6 Die Künstlerische Einordnung Achmanns

Die Künstlerpersönlichkeit Josef Achmann und sein druckgrafisches Oeuvre lassen sich nicht pauschal einem konkreten Stil zuordnen. Obwohl natürlich eine starke Verbundenheit mit dem Expressionismus nicht zu leugnen ist. Dafür sprechen schon die teils leblosen, maskenhaften Werke aber auch die von drängender Präsenz geschaffenen Blätter, die sich beispielsweise in den groben spontanen Holzschnitten zeigen. Zudem fanden sich nur wenige Vorstudien, die für ein spontanes Arbeiten sprechen. Diese Arbeitsweise lässt an Vorbilder aus dem Kreis der Brücke Künstler und des Blauen Reiter denken. Sie belebten alte Techniken wieder und verstanden den Holzschnitt als Inbegriff des Primitiven, Ausdrucksstarken und Gotisch- Altdeutschen. Mit ihnen wurde die Druckgrafik zu einem Experimentierfeld der Form.

Aber auch Einflüsse französischer Künstler, wie beispielsweise der Orphismus eines Robert Delaunay, der erstmals Ende 1911 in München in der ersten Ausstellung des Blauen Reiter Furore machte, hinterließen Spuren in Achmanns Druckgrafik. Diese Einflüsse sind nicht nur im Zusammenhang mit Achmanns Parisaufenthalt in den Jahren 1913/14 erklärbar, sondern es muss konstatiert werden, dass aufgrund der unglaublich dichten Ausstellungs- und Sammlerszene französischer Avantgardekunst in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg die modernen Franzosen in Deutschland wohl bekannter waren als in Paris selbst.

Somit lässt sich eine bunte Mixtur aus verschiedensten Kunstrichtungen und Einflüssen in Achmanns druckgrafischem Oeuvre finden. Jugendstilhafte Elemente zu Beginn aber auch ein Hauch von Neusachlichkeit am Ende seines druckgrafischen Schaffens zeichnen weiter Achmanns Vielseitigkeit und Wandelbarkeit aus.

Mitunter ist Achmanns Arbeitsweise und sein künstlerischer Werdegang sowie die Vielseitigkeit innerhalb seines druckgrafischen Oeuvres durch seine Lebensumstände erklärbar. So war Achmann durch die finanzielle Unterstützung seiner Mäzenin Martha Reuther nahezu unabhängig und frei in seinem Schaffen. Er war nicht gezwungen Auftragsarbeiten anzufertigen und war in seiner künstlerischen Muse frei, d.h. er war nicht den künstlerischen „Zwängen“ seiner Zeit unterworfen. Auch hierfür sind die wenigen Vorzeichnungen in seinem Oeuvre ein Beleg.

5 Zusammenfassung

Durch die Aufarbeitung des Nachlasses Josef Achmanns (1885- 1958) ergibt sich ein umfangreiches Bild der Regensburger Künstlerpersönlichkeit Josef Achmann. Seinen eigenen Weg wählte Josef Achmann in jungen Jahren und ging diesen unbeirrt trotz Unruhen und Wechselbeziehungen sowohl im politischen als auch im künstlerischen Bereich. Über Umwege und ungeachtet des Unmutes seiner Eltern, die sich für ihren Sohn stets eine solide Ausbildung wünschten, begann Achmann 1906 seine künstlerische Ausbildung. Als überzeugter Autodidakt lehnte er Zeit seines Lebens die akademische Ausbildung ab. Ein Glücksfall für Achmanns weitere künstlerische Zukunft war, dass er im Jahre 1912 die Industriellenfamilie Reuther aus Mannheim kennenlernte. Daraus ergab sich ein enger Kontakt zu Martha Reuther, die Gefallen an seinen Werken fand und sich fortan für ihn und seine Kunst als Mäzenin einsetzte. Ihre finanzielle Unterstützung umfasste nicht nur den Kauf des Künstlerbedarfs, sondern mit ihrer Hilfe war es Achmann auch möglich, in den Jahren 1913/ 14 in die Kunstmetropole Paris zu reisen und sich dort mit den modernen künstlerischen Strömungen auseinander zu setzen. Die daraus gewonnenen Einflüsse lassen sich deutlich innerhalb seines druckgrafischen Oeuvres ablesen. Kompositionen aus Kubismus, Orphismus und Expressionismus und Achmanns eigene Interpretation dieser Stile bereicherten fortan sein künstlerisches Schaffen. Ferner zählt Achmann zu dem Kreis der engagierten Künstler, die sich neben der Tätigkeit „Kunst zu schaffen“ auch für die Mitwirkung und Herausgabe von Kunst-Zeitschriften begeistern konnten. Zusammen mit seinem Freund Georg Britting publizierte er in den Jahren 1919–1921 die eigene Regensburger Zeitschrift „Die Sichel“. Die Zeitschrift diente Achmann als Forum für seine Blätter und seine künstlerischen Anliegen. Darüber hinaus erschienen seine grafischen Arbeiten in weiteren Periodika. Aber auch in zahlreichen Galerien und anderen Institutionen, wie beispielsweise Kunstvereinen und Sezessionen, sowohl in Deutschland als auch im Ausland waren seine Werke zu sehen. Zudem präsentierte Achmann seine Arbeiten auch selbst, wie etwa die Ausstellung von 1953 in Schliersee mit dem Titel „Zeitgebundene Kunst“ zeigte. Sein Oeuvre zeichnet sich durch Vielseitigkeit aus und somit konnte der Künstler sowohl auf dem Gebiet der Druckgrafik/ Grafik als auch in der Malerei Erfolge feiern. Das Themenspektrum reicht von Portraits über religiöse Szenen bis hin zu Stadt- und Landschaftsdarstellungen. Auffällig bei der Durchsicht und Bearbeitung der druckgrafischen Arbeiten war allerdings, dass die Kriegsthematik, wie etwa Schlachtenszenen, Portraits von Kameraden oder auch Selbstportraits, die ihn als vom

Krieg Gezeichneten zeigen, fehlen. Selbstzensur und der nach einiger Zeit gewohnte Anblick des Geschehens und die daraus resultierende Auffassung, dass eine bildliche Dokumentation dessen nicht notwendig ist, scheinen als Gründe hierfür plausibel.

Achmanns Portraits, die aus freiem Ermessen und nicht als Auftragsarbeit entstanden sind, bilden innerhalb seines grafischen Oeuvres einen Schwerpunkt. Bei der Durchsicht und Aufarbeitung der Blätter fällt besonders die Bedeutung seiner Selbstportraits und der Freundschaftsbilder ins Auge. Anhand der Selbstportraits lassen sich Achmanns künstlerische Entwicklung und die gewonnen künstlerischen Einflüsse und Anregungen anschaulich nachvollziehen. Die Auflösung der Konturen durch Einsatz grafischer Mittel und die betriebene Reduktion, die an ihrem Höhepunkt nur noch einen maskenhaften Kopf zeigt, der die Bildfläche dominiert und jeglicher Umraumgestaltung entbehrt, bringt Achmanns künstlerische Experimentierphase deutlich zum Ausdruck⁵⁶⁵. Das Spätwerk seiner Selbstportraits am Ende der 1920er Jahre leitet eine Beruhigung ein und steht mit dem vorhandenen Detailreichtum, dem strengen Bildaufbau und der Betonung der Gegenständlichkeit in der Tradition der Neuen Sachlichkeit. Die Freundschaftsbilder, die auf anschauliche Weise die besondere Verbindung von Achmann und Britting vor Augen führen, datieren überwiegend in das Jahr 1919, der Geburtsstunde der „Sichel“. Die mit Bedacht gewählten grafischen Mittel unterstreichen die Wertschätzung, die Achmann seinem Freund entgegenbringt. Das Gemälde „Die Brennsuppenesser“ als Schlüsselwerk dieses Themas durfte hier trotz des gewählten Schwerpunktes der druckgrafischen Blätter in der Dissertation nicht unberücksichtigt gelassen werden. Dieses Gemälde ist nicht nur Ausdrucksträger ihrer Freundschaft, sondern impliziert zugleich auch ihr gemeinsames Zeitschriftenprojekt „Die Sichel“. Das Sichelmotiv ist darin auf vielfältige Weise eingearbeitet und verleiht dem Gemälde Symbolcharakter. „Die Brennsuppenesser“ werden zur Hommage an Achmanns und Brittings Zusammenarbeit in diesem Zeitschriftenprojekt.

Den religiösen Szenen und besonders den Passionsdarstellungen widmete sich Achmann über einen längeren Zeitraum. Dabei stehen hauptsächlich die Kreuzigungsdarstellungen im Vordergrund des Interesses, da sich Achmann diesem Thema nicht nur auf vielfältige Weise näherte, sondern dieses immer wieder variierte. Er zeigt sich in diesem Sujet sowohl traditionsgebunden als auch offen für Anregungen und Einflüsse zeitgenössischer Künstler. Neben Einflüssen Noldes, der eine neue Bildstruktur einführte und die Intensität des

⁵⁶⁵ WVZ 95: Selbstbildnis, 1919, S. 25 und 176.

seelischen Ausdrucks steigerte, kann auch eine gewisse Kenntnis des religiösen Oeuvres Grünewalds, dessen „schreiende“ Hände oder auch gestalterische Mittel, wie Verzerrung der Formen oder Hell-Dunkel-Kontraste von vielen jungen Künstlern rezipiert wurden, angenommen werden. Aber trotz dieser Einflüsse lassen manche Kreuzigungsdarstellungen Achmanns aufgrund ihrer Vielfigurigkeit und eingefügter narrativer Bildelemente einen gewissen Hang zur Tradition spüren.

Die Stadt- und Landschaftsblätter referieren über wichtige Lebensstationen des Künstlers. Dazu zählen neben seiner Heimatstadt Regensburg auch München und Paris. Die Stadt- und Landschaftsbilder orientieren sich am Progress seiner Vita und zeigen einige architektonische und vegetative Bezugspunkte seines Lebens. Anhand dieser lässt sich auch die künstlerische Entwicklung Achmanns nachvollziehen. Überwiegt in seinen künstlerischen Anfängen noch die architektonische Identifizierbarkeit und Benennung des jeweiligen Baukörpers oder Stadtbildes, so experimentierte Achmann in den 1919er Jahren mit den gestalterischen Möglichkeiten, die ihm die grafische Technik bot. Dies wird besonders in der Holzschnittreihe „Donau“ von 1919/ 1920 evident. In dieser Reihe ist Achmann der Abstraktion nahe. Dennoch vollzog er nicht den Schritt hin zur völligen Abstraktion. Bereits in seinem Manifest, das er in der ersten Sichelausgabe publizierte, distanzierte er sich mit den Worten „ich bin kein Abstraktionist“ davon⁵⁶⁶.

Achmann zählt mit seinem Oeuvre, das noch immer die Kunstwelt fasziniert, zu den bedeutenden Regensburger Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Bis heute stellen Galerien und künstlerische Institutionen Arbeiten Achmanns aus und nehmen somit Anteil daran, den Künstler und sein Lebenswerk unvergessen zu machen. Dazu soll auch diese Dissertation zusammen mit dem erstellten Werkverzeichnis seiner druckgrafischen Arbeiten beitragen.

⁵⁶⁶ Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 15.

6 Literatur- und Quellenverzeichnis

Folgende Gliederung des Verzeichnisses wurde vorgenommen, die Nennung erfolgt dabei jeweils in alphabetischer Reihenfolge.

1. Monografien und Kataloge
2. Handbücher
3. Zeitungen und Zeitschriften
4. Weitere Quellen

1. Monografien und Kataloge

Achmann Josef: Über Georg Britting, in: Programmheft zur Uraufführung der Komödie „Paula und Bianca“, Dresden 1928.

Albrecht Dieter: Regensburg im Wandel. Studien zur Geschichte der Stadt im 19. und 20. Jahrhundert, Regensburg 1984.

Albrecht Dieter: Regensburg 175 Jahre bei Bayern, in: Regensburger Almanach 1985, Regensburg 1985.

Alms Barbara (Hrsg.): Ernst Ludwig Kirchner- Großstadt, Eros und Natur, Bremen 2005.

Amann Wilhelm: Die Graphik der expressionistischen Zeitschrift „Die Sichel“, München 2001.

Amann Wilhelm: Die Regensburger Kunstszene, in: Kunst und Gewerbeverein Regensburg e. V. (Hrsg.): Es ist eine Lust zu leben! Die 20er Jahre in Regensburg, Regensburg 2009.

Amann Wilhelm: Die Sichel. Anatomie einer expressionistischen Zeitschrift, Regensburg 1983.

Amann Wilhelm: „Die Sichel“. Die Graphik der Regensburger expressionistischen Zeitschrift, in: Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Band 149, Regensburg 2009.

Amann Wilhelm: Künstlerporträts, in: Kunst und Gewerbeverein Regensburg e. V. (Hrsg.): Es ist eine Lust zu leben! Die 20er Jahre in Regensburg, Regensburg 2009.
Amann Wilhelm: 50 Jahre Berufsverband Bildender Künstler Niederbayern, Oberpfalz, Regensburg 1996.

Angerer Birgit: Kunst im 19. Jahrhundert, in: Schmid Peter (Hrsg.): Geschichte der Stadt Regensburg, Band 2, Regensburg 2000.

Anz Thomas: Literatur des Expressionismus, Stuttgart 2002.

Arnold Armin: Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen, Stuttgart/ Berlin 1966.

Barth Reinhard: Jugend in Bewegung. Die Revolte von Jung gegen Alt in Deutschland im 20. Jahrhundert, Berlin 2006.

Bauer Karl: Regensburg. Aus Kunst-, Kultur- und Sittengeschichte, Regensburg 1988.

Bauer Reinhard/ Piper Ernst: München. Geschichte einer Stadt, München 1993.

Baumeister Ursula Walburga: Die Aktion 1911- 1932. Publizistische Opposition und literarischer Aktivismus der Zeitschrift im restriktiven Kontext, Erlangen 1996.

Bayerische Architekten- und Ingenieur Verband e.V. (Hrsg.): München und seine Bauten, München 1978.

Berger Renate, Hammer- Tugendhat Daniela (Hrsg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und Interpreten, Köln 1985.

Best Bettina, Meister Jochen (Hrsg.): Münchener Secession. Geschichte und Gegenwart, München 2007.

Biele- Wrunsch Manuela: Die Künstlerfreundschaft zwischen Édouard Manet und Émile Zola, Taunusstein 2009.

Bilski Emily: Die „Moderne Galerie“ von Heinrich Thannhauser, München 2008.

Bode Dietrich: Georg Britting. Geschichte seines Werkes, Stuttgart 1962.

Blecken Gudrun: Erläuterungen zu Lyrik des Expressionismus, Hollfeld 2008.

Borgmeyer Anke und Wellnhöfer Angelika: Ensembles und Einzeldenkmäler, in: Borgmeyer Anke: Denkmäler in Bayern. Stadt Regensburg. Ensembles-Baudenkmäler, Archäologische Denkmäler, Band III.37, Regensburg 1997.

Breuer Peter: Münchner Künstlerköpfe, München 1937.

Britting Georg: Der Maler und Graphiker Joseph Achmann, in: Jahrbuch der jungen Kunst, Jg. 2, 1921.

Britting Georg: Regensburg, Höhenmoos 1987.

Brugger Ingried: Die „Brücke“- Stil und Entwicklung, in: Moeller Magdalena (Hrsg.): Die „Brücke“ Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller, München 1995.

Bruteig Magne: „Als wenn viele Geigen...“- Die frühe „Brücke“- Graphik und Edward Munch, in: Moeller Magdalena (Hrsg.): Frühe Druckgraphik der „Brücke“, München 2005.

Burg Tobias: The Empty Cross. Expression und Religion in Werken einer Schweizer Privatsammlung. Museum Folkwang, Göttingen 2011.

Caspers Eva: Paul Cassirer und die Pan Presse. Ein Beitrag zur deutschen Buchillustration und Graphik im 20. Jahrhundert, in: Historische Kommission des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels e.V. (Hrsg.): Archiv für Geschichte des Buchwesens Band 33, Frankfurt am Main 1989.

Conrady Karl Otto: Theodor Däubler, in: Von Wiese Benno (Hrsg.): Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk, Berlin 1965.

Conzelmann Otto: Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983.

Dachs Karl: Georg Britting. Der Dichter und sein Werk, München 1967.

Dallmeier Martin: Gelehrte Vereine in Regensburg, in: Schmid Peter (Hrsg.): Geschichte der Stadt Regensburg, Band 2, Regensburg 2000.

Damus Martin: Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Reinbek bei Hamburg 2000.

Delank Claudia: Die Japansammlung der Maler des „Blauen Reiter“ und ihr Einfluß auf die Malerei, in: Salmen Brigitte und Delank Claudia (Hrsg.): Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan. „... dieses zärtlichen, geistvollen Phantasien...“, Murnau 2011.

Döring Thomas, Lenz Christian: Max Beckmann Selbstbildnisse, Zeichnung und Druckgraphik, München 2001.

Dreykorn Monika: Sammlungsdocumentation. Geschichte- Wege- Beispiele, München 2001.

Dünninger Eberhard: Oberpfalz und Regensburg. Kultur- und Lebensbilder, Regensburg 1998.

Eggers- Wrublick Cora: Das Portrait in der Malerei Max Pechsteins. Studien zum Portrait im Expressionismus, Essen 2004.

Eikmeyer Robert (Hrsg.): Adolf Hitler. Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939, Frankfurt am Main 2004.

Eliel Carol (Hrsg.): Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften, Berlin 1990.

Eppelsheimer Rudolf: Mimesis und Imitatio Christi bei Loerke, Däubler, Morgenstern, Hölderlin, Bern 1968.

Eschenburg Barbara: Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850- 1930, München 1995.

Färber Konrad: Der Übergang des Dalbergischen Fürstentums Regensburg an das Königreich Bayern- zum 175jährigen Jubiläum, Regensburg 1985.

Färber Sigfrid: 125 Jahre Stadttheater Regensburg. Festansprache am 12. Oktober 1977 im Stadttheater Regensburg von Dr. Sigfrid Färber, Regensburg 1977.

Gajek Bernhard, Schmitz Walter: Georg Britting (1891- 1964), in: Gajek Bernhard (Hrsg.): Regensburger Beiträge zur Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 52, Frankfurt am Main 1993.

Gautherie- Kampka Annette: Café du Dôme. Deutsche Maler in Paris 1904- 1914, Bremen 1996.

Gautherie- Kampka Annette: Impulse, Wechselbeziehungen und Abgrenzungsstrategien. Fauvismus und Expressionismus vor 1914, in: Deutschland und Frankreich. Dialoge der Kunst im XX. Jahrhundert, Koblenz 1999.

Gömmel Rainer: Die Wirtschaftsentwicklung vom 13. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg, in: Schmid Peter (Hrsg.): Geschichte der Stadt Regensburg, Band 1, Regensburg 2000.

Goepper Roger: Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts. Hokusai, Eisen, Hiroshige, Kunisada, Kuniyoshi, Köln 1973.

Gordon Donald: Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968.

Grösslein Andrea: Die internationalen Kunstausstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888, München, Univ., Diss., 1987.

Guratzsch Herwig: Rembrandt entdecken. Die 100 schönsten Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle, Köln 2006.

Hable Guido: Geschichte Regensburgs. Eine Übersicht nach Sachgebieten, Regensburg 1970.

Haefs Wilhelm: Die Sichel (1919- 1921). Profil einer spätexpressionistischen Zeitschrift, in: Schmitz Walter, Schneider Herbert (Hrsg.): Expressionismus in Regensburg. Texte und Studien, Regensburg 1991.

Hamann Richard, Hermand Jost: Expressionismus. Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Band 5, München 1976.

Hartlaub Gustav: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst, Leipzig 1919.

Haus der Kunst München: Grosse Kunstausstellung München 1963. Sonderschau: Gedächtnisausstellung unserer verstorbenen Mitglieder. Offizieller Katalog, München 1963.

Hausenstein Wilhelm: Die Kunst in diesem Augenblick, München 1920.

Hausenstein Wilhelm: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, München 1919.

Hausenstein Wilhelm: Die Münchner Neue Seession, in: Kunstchronik Heft Nr. 27/3, 27, März 1914.

Händler Gerhard: Pariser Begegnungen 1904- 1914. Café du Dôme- Académie Matisse- Lehmbrucks Freundeskreis, Duisburg 1965.

Heinemann Katharina: Entdeckung und Vereinnahmung. Zur Grünewald-Rezeption in Deutschland bis 1945, in: Schad Brigitte und Ratzka Thomas (Hrsg.): Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewald im 20. Jahrhundert, Aschaffenburg 2003.

Heinemann- Knoch Marianne: Handlungsspielräume der Stadtplanung bei der Befriedigung von Bedürfnissen der Bevölkerung- eine kritische Analyse, Augsburg, Univ., Diss., 1976.

Heise Renate: Geschichte, Verfassung und Aufgaben, in: Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e. V., München 1985.

Henze Anton: Das Christliche Thema in der Modernen Malerei, Heidelberg 1965.

Hermes Karl: Zur Stadtgeographie Regensburgs im 19. und 20. Jahrhundert, in: Albrecht Dieter (Hrsg.): Zwei Jahrtausende Regensburg. Vortragsreihe der Universität Regensburg zum Stadtjubiläum 1979, Regensburg 1979.

Hernad Béatrice: Lovis Corinth: Die Gemälde. Werkverzeichnis, München 1992.

Hertlein Joachim: Persönlichkeit, Motivation und der Schaffensprozeß bildender Künstler, Bamberg, Univ., Diss., 1990.

Herzog Fritz: Die Kunstzeitschriften der Nachkriegszeit. Eine Darstellung der deutschen Zeitschriften für bildende Kunst von der Zeit des Expressionismus bis zur Neuen Sachlichkeit, Berlin, Univ., Diss., 1940.

Heselhaus Clemens: Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll, Düsseldorf 1961.

Heusinger von Waldegg Joachim: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Worms 1989.

Hilmes Carola: Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur, Stuttgart 1990.

Hirth Herbert: Studien und Kritiken, München 1903.

Hoberg Annegret, Friedel Helmut (Hrsg.): Der Blaue Reiter und das neue Bild. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, München 1999.

Hohoff Curt: Erinnerungen an Josef Achmann, in: Josef Achmann (1885- 1958). Gemälde und Graphik. Ausstellung vom 15. März bis 29. April 1979. Museum der Stadt Regensburg (Hrsg.), Regensburg 1979.

Hohoff Curt: Unter den Fischen. Erinnerungen an Männer, Mädchen und Bücher. 1934- 1939, München 1982.

Howoldt Jenns, Görden- Lammers Annabelle (Hrsg.): Emil Nolde. Legende, Vision, Ekstase. Die religiösen Bilder, Köln 2000.

Husslein- Arco Agnes, Kojan Stephan (Hrsg.): Emil Nolde. In Glut und Farbe, München 2013.

Hülsewig- Johnen Jutta: O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus, Bonn 1994.

Jordan Jim: Garten der Mysterien. Die Ikonographie von Paul Klees expressionistischer Periode, in: Zweite Armin (Hrsg.): Klee Paul: Das Frühwerk 1883- 1922, München 1979.

Jürgens- Kirchhoff Annegret: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993.

Junge Henrike: Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905- 1933, Köln 1992.

Kaiser Georg: Vision und Figur, in: Best Otto, Reclam Philipp (Hrsg.): Theorie des Expressionismus, Stuttgart 1982.

Kandinsky Wassily und Marc Franz: Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München 1965.

Kandinsky Wassily: Über das Geistige in der Kunst, Bern 1973.

Katalog, Josef Achmann (1885- 1958). Gemälde und Graphik, Ausstellung im Museum der Stadt Regensburg, Regensburg 1979.

Katalog, Otto Dix und der Krieg. Zeichnungen und Grafik 1913- 1924, Ausstellung in der Städtischen Galerie Regensburg, Regensburg 1981.

Kehrbaum Annegret: Biografien und Chronologie. Franz Marc, August Macke, Robert Delaunay, in: Meyer- Büser Susanne (Hrsg.): Marc, Macke und Delaunay. Die Schönheit einer zerbrechenden Welt (1910- 1914), Hannover 2009.

Kick Karl: Städtische Sozialpolitik, in: Schmid Peter (Hrsg.): Geschichte der Stadt Regensburg, Band 1, Regensburg 2000.

Kiehn Alice: Der Judith- Stoff in der Malerei des 16. Und 17. Jahrhunderts, Kiel 2000.

Kim Kyong- Mi: Die religiösen Gemälde von Emil Nolde, Dissertation, Heidelberg 2006. Elektronische Ressource: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-opus-62055>

Kissling Ruth: Die Anfänge der Neuen Gruppe, Online im WWW unter URL: <http://www.neuegruppe-hausderkunst.de/> [22.10.2015]

Klee Felix (Hrsg.): Tagebücher von Paul Klee 1898- 1918, Köln 1957.

Klee Felix (Hrsg.): Paul Klee. Briefe an die Familie. 1893- 1940, Bd. 1: 1893-1906, Köln 1979.

Klee Paul (Hrsg.): Paul Klee. Das Frühwerk, München 1979.

Kliemann Helga: Die Novembergruppe, Berlin 1969.

Klinger Max: Malerei und Zeichnung, Leipzig 1885.

Kreuzer Gustav: 2000 Jahre Regensburger Stadtentwicklung. Geschichte, Gegenwart, Planungen, Regensburg 1972.

Kroll Bruno: Deutsche Maler der Gegenwart, Berlin 1937.

Krüger Günter: Das druckgraphische Werk Max Pechsteins, Hamburg 1988.

Kunz Hannspeter: Der japanische Blick, Albstadt 1996.

Küsser Alois: Alt- und Jung- Regensburg, Regensburg 1910.

Lang Lothar: Expressionistische Buchillustration in Deutschland 1907- 1927, Frankfurt am Main 1975.

Langenstein York: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens. Miscellanea Bavarica Monacensia. Heft 122. Ed. Karl Bosl und Richard Bauer. Stadtarchiv München, 1983.

Lankheit Klaus: Franz Marc. Der Turm der blauen Pferde, Stuttgart 1961.

Lenman Robin: Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871- 1918, Frankfurt/ Main 1994.

Lenz Christian: Max Beckmann und die Alten Meister. „Eine ganz nette Reihe von Freunden“, Heidelberg 2000.

Lenz Christian, Döring Thomas: Max Beckmann Selbstbildnisse. Zeichnung und Druckgraphik, München 2001.

Lochmaier Katrin: Die Galerie “Neue Kunst- Hans Goltz” in München, in: Junge Henrike (Hrsg.): Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905- 1933, Köln 1992.

Mai Ekkehard: Akademie, Sezession und Avantgarde- München um 1900, in: Zacharias Thomas, Finckh Gerhard (Hrsg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985.

Mai Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München 1986.

Mai Ekkehard: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie bis in die zwanziger Jahre, in: Zacharias Thomas, Finckh Gerhard (Hrsg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985.

Makela Maria Martha: The Founding and early years of the Munich Secession, Michigan, Univ., Diss., 1988.

Makela Maria Martha: The Munich Secession. Art and Artists in Turn- of- the- Century Munich, New Jersey 1987.

Martini Fritz: Der Expressionismus, in: Von Mann Otto und Rothe Wolfgang (Hrsg.): Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, Bd. 1, Bern/ München 1967.

Maslow Abraham: Motivation und Persönlichkeit, Olten 1977.

Meissner Karl- Heinz: Der Handel mit Kunst in München 1500- 1945, in: Walser Rupert (Hrsg.): Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels, Band 1 München, München 1989.

Meyer- Büser Susanne (Hrsg.): Marc, Macke und Delaunay. Die Schönheit einer zerbrechenden Welt (1910- 1914), Hannover 2009.

Misiak Anna Maja: Judit- Gestalt ohne Grenzen, Bielefeld 2010.

Moeller Magdalena: Die „Brücke“ Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik von Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt- Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emil Nolde und Otto Mueller, München 1995.

Moeller Magdalena und Reuther Manfred (Hrsg.): Emil Nolde. Druckgraphik. Aus der Sammlung der Nolde- Stiftung Seebüll, München 1999.

Mönig Roland (Hrsg.): Euphorie und Untergang. Künstlerschicksale im Ersten Weltkrieg, Saarbrücken 2014.

Morsbach Peter: Kunst in Regensburg, Regensburg 1995.

Neis Edgar: Der Mond in der deutschen Lyrik, Hollfeld 1970.

Nemitz Jürgen: Zwischen Reich und Bayern. Das Fürstentum Dalberg, in: Schmid Peter (Hrsg.): Geschichte der Stadt Regensburg, Band 1, Regensburg 2000.

Nerdinger Winfried: Die „Kunststadt“ München, in: Die Zwanziger Jahre in München, Münchener Stadtmuseum, München 1979.

Nolde Emil: Jahre der Kämpfe, Berlin 1934.

Nolde Emil: Mein Leben, Köln 1976.

Papenbrock Martin, Saure Gabriele: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil I, Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS- Zeit. Eine kommentierte Bibliographie, Weimar 2000.

Papenbrock Martin, Saure Gabriele: Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen, Teil 2, Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Eine kommentierte Bibliographie, Weimar 2000.

Papenbrock Martin: Entartete Kunst, Exilkunst, Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945. Eine kommentierte Bibliographie, Weimar 1996.

Partsch Susanna: Franz Marc 1880- 1916, Köln 2005.

Paulus Adolf: Zwanzig Jahre Münchner Secession 1893- 1913, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Band 27, München 1913.

Pigge Helmut: Theater in Regensburg. Vom fürstlichen Hoftheater zu den Städtischen Bühnen, Regensburg 1998.

Pirsich Volker: Der späte Expressionismus 1918- 1925, Speyer 1985.

Pirsich Volker: Verlage, Pressen und Zeitschriften des Hamburger Expressionismus, Frankfurt am Main, 1988.

Plünnecke Wilhelm: Grundformen der Illustration, Leipzig, Univ., Diss., 1940.

Poeschel Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen in der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

Pohle Bettina: Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, Frankfurt am Main 1998.

Prinz Friedrich: Die Geschichte Bayerns, München 1997.

Raabe Paul: Das literarische Leben im Expressionismus. Eine historische Skizze, in: Ders.: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus.

Renda Gerhard: „Nun schauen wir euch anders an“. Studien zur Gotikrezeption im deutschen Expressionismus, Nürnberg 1990. (Tag der mündlichen Prüfung 24.7.1990)

Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910- 1921, Stuttgart 1964.

Rappert Klaus: Regensburg. Geschichtlicher Grundriss, Hamburg 1999.

Rathsam Berta: Achmann und Britting, in: Der Zwiebelturm. Monatsschrift für das bayerische Volk und seine Freunde. Band 11, Regensburg 1956.

Rathsam Berta: Josef Achmann und Georg Britting, in: Laßleben Michael (Hrsg.): Die Oberpfalz. Eine Heimatzeitschrift für den ehemaligen Bayerischen Nordgau, Jahrgang 47, Heft 1, 1959, Kallmünz 1959.

Rathsam Berta: Josef Michtl und Willi Reindl, in: Laßleben Michael (Hrsg.): Die Oberpfalz. Eine Heimatzeitschrift für den ehemaligen Bayerischen Nordgau, Jahrgang 47, Heft 1, 1959, Kallmünz 1959.

Reidel Hermann: Die Architektur der Dalbergzeit 1802/03-1810, in: Schmid Peter (Hrsg.): Geschichte der Stadt Regensburg, Bd2, Regensburg 2000.

Reidemeister Leopold: Der Japonismus in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts, Berlin 1965.

Remm Christiane: Die Holzschnitt- Ausstellung I der Künstlergruppe „Brücke“ 1906 in Dresden, in: Moeller Magdalena (Hrsg): Frühe Druckgraphik der „Brücke“, München 2005.

Remm Christiane: Die Anfänge der „Brücke“- Graphik im Zeichen des Jugendstils, in: Moeller Magdalena (Hrsg): Frühe Druckgraphik der „Brücke“, München 2005.

Reuter Astrid: Zur expressiven Bildsprache Grünewalds am Beispiel des Gekreuzigten, in: Reuter Astrid, Mack- Andrick Jessica (Hrsg.): Grünewald und seine Zeit, München 2007.

Reuter Astrid, Mack- Andrick Jessica (Hrsg.): Grünewald und seine Zeit, München 2007.

Reuther Manfred: Malerei und Graphik im Wechselspiel. Frühe Beispiele im Werk Emil Nolde, in: Nolde im Dialog. 1905 bis 1913. Quellen und Beiträge, München 2002.

Richter Armin: Der Ziegelbrenner. Das individualanarchistische Kampforgan des frühen B. Traven, Bonn 1977.

Riedel Ingrid: Farben- in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie, Stuttgart 1983.

Rietzschel Thomas: Theodor Däubler. Eine Collage seiner Biographie, Leipzig 1988.

Roeck Bernd: Über die Kunst, das Schöne zu sehen- Wilhelm Uhde, ein Geburtshelfer der Avantgarde, in: Uhde Wilhelm: Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse. Aufzeichnungen aus den Kriegsjahren, Ulm 2010.

Roh Juliane: Fünfzig Jahre Malerei im bayerischen Raum, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst, 7. Jg., 2. Heft, Stuttgart 1953.

Rohe Maximilian Karl: Die Neue Münchener Secession, in: Die Kunst für Alle, 29, 1913/14.

Rosenthal Mark: Franz Marc, München 1992.

Roters Eberhard, Schulz Bernhard (Hrsg.): Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1987.

Roth Eugen: Der Glaspalast in München. Glanz und Ende 1854- 1931, München 1971.

Rubebauer Petra: Die Sichel. Portrait einer expressionistischen Zeitschrift aus Regensburg, Regensburg 1983.

Ruck Germaid: Max Unold (1885- 1964) und die Münchner Malerei, Memmingen 1992.

Ruhmer Eberhard: Kunst im Zeichen der Secession, in: Die Münchner Schule 1850- 1914; Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e.V. 28. Juli bis 7. Oktober 1979, Ruhmer Eberhard (Hrsg.), München 1979.

Ruppert Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1998.

Salmen Brigitte: Die Maler des „Blauen Reiter“ und ihre Begegnung mit japanischer Kunst, in: Salmen Brigitte und Delank Claudia (Hrsg.): Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan. „... dieses zärtlichen, geistvollen Phantasien...“, Murnau 2011.

Schambeck Ute und Wildfeuer Karin: Reichsstadt- Residenzstadt- Bayerische Provinzstadt. Regensburg an der Schwelle zum 19. Jahrhundert, in: Kolmer Lothar und Wiedemann Fritz (Hrsg.): Regensburg. Historische Bilder einer Reichsstadt, Regensburg 1994.

Schiefler Gustav: Das graphische Werk von Emil Nolde 1910- 1925, Berlin 1927.

Schiefler Gustav: Emil Nolde. Das graphische Werk. Band II Holzschnitte, Lithographien, Hektographien, Köln 1967.

Schinnerer Adolf: Die Münchner Neue Seession, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Band 51, München 1925.

Schmetzer Adolf: Regensburg, Berlin- Halensee 1924.

Schmidt Paul: Erinnerungen an Dresden, in: Kokoschka Oskar: Aus seinem Schaffen 1907- 1950, München 1950.

Schmitz Walter: „Die kleine Welt am Strom“: Georg Britting, ein Dichter aus Regensburg, in: Weber Albrecht (Hrsg.): Handbuch der Literatur in Bayern. Vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart. Geschichte und Interpretationen, Regensburg 1987.

Schmitz Walter, Schneidler Herbert (Hrsg.): Expressionismus in Regensburg. Texte und Studien, Regensburg 1991.

Schubert Dietrich: Zur Frage des Standortes der Denk- Mäler, in: Strobel Richard: Regensburg, die Altstadt als Denkmal. Altstadtsanierung, Stadtgestaltung, Denkmalpflege, München 1978.

Schuldt- Britting Ingeborg: Aus goldenem Becher. Briefe von Georg Britting an Alexander Wetzlar. 1939 und 1945 bis 1957, Frankfurt am Main 2004.

Schuldt- Britting Ingeborg, Herrschel Michael: Georg Britting als Theaterkritiker in Regensburg 1912- 1914 und 1918- 1921. Eine Dokumentation, in: Gajek Bernhard: Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Band 12, Frankfurt am Main 2002.

Schuldt- Britting Ingeborg: Ingeborg Schuldt- Britting, Sankt- Anna- Platz 10. Erinnerungen an Georg Britting und seinen Münchner Freundeskreis, München 1999.

Schumacher- Haardt Ursula: Das Künstlerporträt im Expressionismus, Münster 1997.

Schwalm Hans- Jürgen: Individuum und Gruppe. Gruppenbilder des 20. Jahrhunderts, Essen 1990.

Schwalm Hans- Jürgen: Kunst und Künstler- Ernst Ludwig Kirchners Gruppenportrait, in: Hülsewig- Johnen Jutta: O Mensch! Das Bildnis des Expressionismus, Bonn 1994.

Slatkes Leonard: Rembrandt. Catalogo completo dei dipinti, Florenz 1992.

Stappenbacher Susi: Die deutschen literarischen Zeitschriften in den Jahren 1918-1925 als Ausdruck geistiger Strömungen der Zeit, Erlangen, Univ., Diss., 1961.

Stückelberger Johannes: Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900, München 1996.

Uhde Wilhelm: Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse. Aufzeichnungen aus den Kriegsjahren, Ulm 2010.

Urban Martin: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Band I 1895- 1914, München 1987.

Urban Martin: Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Band I 1895- 1914, München 1987.

Van den Berg Karen: Die Passion zu malen. Zur Bildauffassung bei Matthias Grünewald, Berlin 1997.

Veit Loers: Zeitgebundene Kunst- zur Malerei und Graphik Josef Achmanns, in: Katalog: Josef Achmann (1885-1958). Gemälde und Graphik, Regensburg 1979.

Voggenreiter Franz: Die Stadt Regensburg- ihre Erscheinung und ihre Entwicklung zum neuzeitlichen geographischen Raumorganismus, Potsdam 1936.

Voth Dieter: Anton von Perfall. Ein Jäger- und Künstlerleben, Leopoldsdorf 1999.

Weber Wolfgang: Vereinschronik über die Geschichte des Kunst- und Gewerbevereins Regensburg e.V., Regensburg 1997.

Wegmann Doris: Der Kunst- und Gewerbeverein Regensburg e. V., Regensburg 1986.

Wellnhöfer Angelika: Geschichte der Stadt Regensburg, in: Borgmeyer Anke: Denkmäler in Bayern. Stadt Regensburg. Ensembles- Baudenkmäler, Archäologische Denkmäler, Band III.37, Regensburg 1997.

Wentzel Hans: Bildnisse der Brücke- Künstler voneinander, Stuttgart 1961.

Werner Norbert: Kokoschka. Leben und Werk in Daten und Bildern, Frankfurt am Main/ Leipzig 1991.

Westheim Paul: Oskar Kokoschka. Das Werk Kokoschkas in 62 Abbildungen, Berlin 1918.

Whitford Frank: Das Portrait im Expressionismus, München 1987.

Widl August: Die soziale Tätigkeit des Fürstprimas Karl von Dalberg im Fürstentum Regensburg, Erlangen, Univ., Diss., 1931.

Wiedemann Richard: Kurze Geschichte des Kunst- und Gewerbevereins Regensburg e. V., Regensburg 1960.

Wingler Hans und Welz Friedrich: Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk, Salzburg 1975.

Winkler Johannes, Erling Katharina: Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906- 1929, Salzburg 1995.

Wolf Georg Jacob: Sechzig Jahre Münchner Künstlergenossenschaft, in: Das Bayerland. Illustrierte Halbmonatschrift für Bayerns Land und Volk, Band 39, München 1928.

Worringer Wilhelm: Die Altdeutsche Buchillustration, München 1921.

Zänker Jürgen: Crucifixae. Frauen am Kreuz, Berlin 1998.

Zenser Hildegard: Studien zu den Selbstbildnissen Max Beckmanns, München, Univ., Diss., 1990.

Zils Wilhelm (Hrsg.): Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien, München 1913.

Zimmermann Joseph: Die wirtschaftliche Entwicklung der Stadt Regensburg im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Diss. Tag der mündl. Prüfung 31. Juli 1933), Kallmünz 1934.

Zirnbauer Thomas: Georg Britting- Dichter zwischen Dämonie und Donau (1891-1964), in: Dietz Karlheinz und Waldherr Gerhard (Hrsg.): Berühmte Regensburger. Lebensbild aus zwei Jahrtausenden, Regensburg 1997.

2. Handbücher

Koschatzky Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, 13. Auflage, München 1999.

Raabe Paul (Hrsg.): Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihen und Almanache 1910-1921, Stuttgart 1964.

Raabe Paul (Hrsg.): Index Expressionismus: Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus, 1910-1925, 18 Bände, Nendeln 1972.

Raabe Paul: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus, ein bibliographisches Handbuch, Stuttgart 1985.

Söhn Gerhart: Handbuch der Original- Graphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern und Katalogen 1890-1933, Düsseldorf 1989ff.

Thieme Ulrich und Becker Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1999.

Tietze Hans: Oskar Kokoschkas neue Werke, in: Die bildenden Künste, 2. Jg., Heft 11/12, Wien 1919.

Vollmer Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, Leipzig 1999.

3. Zeitschriften

Die Aktion. Hrsg.: Franz Pfemfert, Verlag der Wochenschrift, Die Aktion, Berlin 1911-1932.
Neudruck: Cotta, Stuttgart 1961.

Die Bücherkiste. Monatsschrift für Literatur, Graphik und Buchbesprechung, Hrsg.: Leo Scherpenbach, Verlag Bachmair & Co., München 1919-1921.
Neudruck: Kraus, Nendeln/ Liechtenstein 1977.

Konstanz. Blätter für Kunst, Red. von Rudolf Adrian Dietrich, Konstanz 1919-1920.

Menschen. Monatsschrift für neue Kunst, jüngste Literatur, Graphik, Musik, Kritik. Hrsg.: Heinar Schilling, Felix Stierner, u.a., Verlag Felix Stierner und Dresdner Verlag, Dresden 1918-1921.

Neue Blätter für Kunst und Dichtung. Hrsg.: Hugo Zehder, Verlag R. Richter, Dresden 1918-1921.

Neudruck: Kraus, Nendeln/ Liechtenstein 1970.

Die rote Erde. Monatsschrift für Kunst und Kultur, Hrsg.: Karl Lorenz und Rosa Schapire, Verlag Dorendorf und Dresel und A. Harms, Hamburg 1919-1923.

Neudruck: Kraus, Nendeln/ Liechtenstein 1978.

Die Sichel. Monatsschrift für neue Dichtung und Grafik. Hrsg.: Josef Achmann und Georg Britting, Verlag Die Sichel, Regensburg 1919-1921.

Neudruck: Kraus, Nendeln/ Liechtenstein 1969.

Der Sturm. Herwarth Walden, Verlag der Sturm, Berlin 1910-1932

Neudruck: Kraus, Nendeln/ Liechtenstein 1970.

Der Zweemann. Monatsblätter für Dichtung und Kunst. Hrsg.: Friedrich W. Wagner, Christof Spengemann, Der Zweemann Verlag, Hannover 1919-1920.

Neudruck: Kraus, Nendeln/ Liechtenstein 1969.

4. Weitere Quellen

Nachlass Achmann Josef in der Städtischen Galerie „Leerer Beutel“ in Regensburg.

Nachlass Britting Georg in der Bayerischen Staatsbibliothek München.

7 Katalog der Abbildungen

Im Folgenden werden die Vergleichswerke anderer Künstler, die in der Monografie erwähnt werden, abgebildet.

Abb. 1:

Marc Franz: Der Turm der blauen Pferde, 1919, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm, verschollen; Abb.: Partsch Susanna: Franz Marc, S. 45.

Abb.2:

Felixmüller Conrad: Für Däublers mit silberner Sichel, 1919, Holzschnitt, Abb.: Die Sichel, 1. Jahrgang, 1. Heft, Juli 1919, S. 14.

Abb.3:

Rembrandt van Rijan: Die Blendung Simsons, 1636, Öl auf Leinwand, 205 x 272 cm, Frankfurter Städel, Abb.: Slatkes Leonard: Rembrandt Catalogo completo dei dipinti, S. 49.

Abb.4:

Corinth Lovis: Der geblendete Simson, 1912, Öl auf Leinwand, 130 x 105 cm, Nationalgalerie Berlin, Abb.: Hernad Béatrice: Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, Abb. 520, S. 598.

Abb.5:

Marc Franz: Stallungen, 1913, Öl auf Leinwand, 73,5 x 157,5 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Abb.: Rosenthal Marc: Franz Marc, Abb. 61.

Abb.6:

Marc Franz: Bild mit Rindern, 1913, Öl auf Leinwand, 92 x 130,8 cm, Staatsgalerie moderner Kunst, München, Abb.: Rosenthal Marc: Franz Marc, Abb. 42.

Abb.7:

Meidner Ludwig: Apokalyptische Landschaft, 1913, Öl auf Leinwand, 79 x 119 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Abb.: Eiel Carol S.: Ludwig Meidner, Abb. 1, S. 10.

Abb.8

Beckmann Max: Grosses Selbstbildnis, 1919, Kaltnadel auf Velin, 23,7 x 19,7 cm; Abb.: Döring Thomas, Lenz Christian: Max Beckmann. Selbstbildnisse, S. 191.

Abb.9:

Klimt Gustav: Judith und Holofernes, 1901, Öl auf Leinwand, 84 x 42 cm, Belvedere Wien, Abb.: Hilmes Carola: Die Femme Fatale, S. 226, Abb. 12.

Abb.10:

Von Stuck Franz: Judith und Holofernes, 1926, Öl auf Leinwand, 157 x 83 cm, Staatliches Museum Schwerin, Abb.: Eschenburg Barbara: Der Kampf der Geschlechter, S. 159.

Abb.11:

Rembrandt van Rijn: Selbstbildnis beim Zeichnen, 1648, Radierung, 16 x 13 cm, Abb.: Guratzsch Herwig: Rembrandt entdecken, S. 161.

Abb.12:

Rembrandt van Rijn: Kopf eines Greises mit Bart, 1630, Radierung, 9,1 x 7,6 cm, Abb.: Guratzsch Herwig: Rembrandt entdecken, S. 51.

Abb.13:

Kirchner Ernst Ludwig: Selbstbildnis als Soldat, Öl auf Leinwand, 1915, Abb.: Gordon Donald: Ernst Ludwig Kirchner, 435.

Abb.14:

Nolde Emil: Abendmahl, Öl auf Leinwand, 1909, 192 x 120,7 cm, Abb.: Urban 316.

Abb.15:

Nolde Emil: Joseph und seine Brüder I, 1910, Radierung, 15, 3 x 11 cm, Abb.: Burg Tobias: The empty Cross, Abb. 9.

Abb.16:

Nolde Emil: Prophet, 1912, Holzschnitt, 31,5 x 22,8 cm, Abb.: Burg Tobias: The empty Cross, Abb. 8.

Abb.17:

Schmidt- Rottluff Karl: Gekreuzigter, 1918, Holzschnitt, 37, 9 x 25, 8 cm, Abb.: Burg Tobias: The empty Cross, Abb. 20.

Abb.18:

Kokoschka Oskar: Kreuzigung, Lithographie, 26 x 31 cm, 1916 aus Die Passion, sechs Lithografien, 1916; abgedruckt in: Der Bildermann. Steinzeichnungen fürs deutsche Volk, 1. Jahrgang, 1916. Winkler/ Welz: Oskar Kokoschka, S. 78- 83.

Abb.19:

Meidner Ludwig: Ich und die Stadt, 1913, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm, Privatbesitz; Abb.: Roters Eberhard: Ich und die Stadt, S. 89.

Abb.20:

Boccioni Umberto: Der Lärm der Straße dringt in das Haus, 1911, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Sprengel- Museum Hannover; Abb. Eliel Carol: Ludwig Meidner, S. 82 Abb. 73.

Abb.21:

Delaunay Robert: Eiffelturm mit Bäumen, 1910, Öl auf Leinwand, 126 x 93 cm, Solomon Guggenheim Museum, New York; Abb.: Meyer- Büser Susanne: Marc, Macke und Delaunay, S. 203.

Abb.22:

Kirchner Ernst Ludwig: Überführungsbrücke der Wanneseebahn, 1914, Holzschnitt, 19,7 x 30 cm; Abb.: Wiese Stephan: Graphik des Expressionismus, S. 64 Abb. 81.

Abb.23:

Kirchner Ernst Ludwig: Elisabeth- Ufer (Berlin), 1912, Holzschnitt, 20,5 x 23,2 cm; Abb.:
Wiese Stephan: Graphik des Expressionismus, S. 61 Abb. 75.

Abb.24:

Kirchner Ernst Ludwig: Berliner Straßenszene, 1913, Öl auf Leinwand, 121 x 95 cm, Abb.:
Roters Eberhard: Ich und die Stadt, S. 62.

Abb.25:

Kirchner Ernst Ludwig: Flanierendes Publikum auf der Straße, 1914, Holzschnitt, Abb.:
Alms Barbara: Ernst Ludwig Kirchner- Großstadt, Eros und Natur, S. 60.



Abb. 1: Marc Franz, Der Turm der blauen Pferde, 1919, Öl auf Leinwand



Abb. 2: Felx Müller Conrad, Für Däublers mit silberner Sichel, 1919, Holzschnitt



Abb. 3: Rembrandt van Rijn, Die Blendung Simsons, 1636, Öl auf Leinwand



Abb. 4: Corinth Lovis, Der geblendete Simson, 1912, Öl auf Leinwand



Abb. 5: Marc Franz, Stallungen, 1913, Öl auf Leinwand



Abb. 6: Marc Franz, Bild mit Rindern, 1913, Öl auf Leinwand



Abb. 7: Meidner Ludwig, Apokalyptische Landschaft, 1913, Öl auf Leinwand



Abb. 8: Beckmann Max, Grosses Selbstbildnis, 1919, Kaltnadel auf Velin



Abb. 9: Klimt Gustav, Judith und Holofernes, 1901, Öl auf Leinwand



Abb. 10: Von Stuck Franz, Judith und Holofernes, 1926, Öl auf Leinwand



Abb. 11: Rembrandt van Rijn, Selbstbildnis beim Zeichnen, 1648, Radierung

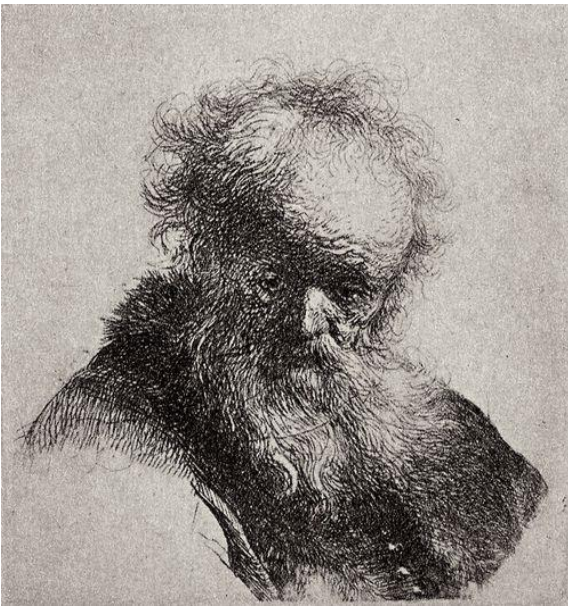


Abb. 12: Rembrandt van Rijn, Kopf eines Greises mit Bart, 1630, Radierung



Abb. 13: Kirchner Ernst Ludwig, Selbstbildnis als Soldat, 1915, Öl auf Leinwand



Abb. 14: Nolde Emil, Abendmahl, 1909, Öl auf Leinwand



Abb. 15: Nolde Emil, Joseph und seine Brüder I, 1910, Radierung



Abb. 16: Nolde Emil, Prophet, 1912, Holzschnitt



Abb. 17: Schmidt- Rottluff Karl, Gekreuzigter, 1918, Holzschnitt



Abb. 18: Kokoschka Oskar, Kreuzigung, 1916, Lithographie



Abb. 19: Meidner Ludwig, Ich und die Stadt, 1913, Öl auf Leinwand



Abb. 20: Boccioni Umberto, Der Lärm der Straße dringt in das Haus, 1911



Abb. 21: Delaunay Robert, Eiffelturm mit Bäumen, 1910, Öl auf Leinwand



Abb. 22: Kirchner Ernst Ludwig, Überführungsbrücke der Wannseebahn, 1914, Holzschnitt



Abb. 23: Kirchner Ernst Ludwig, Elisabeth- Ufer (Berlin), 1912, Holzschnitt

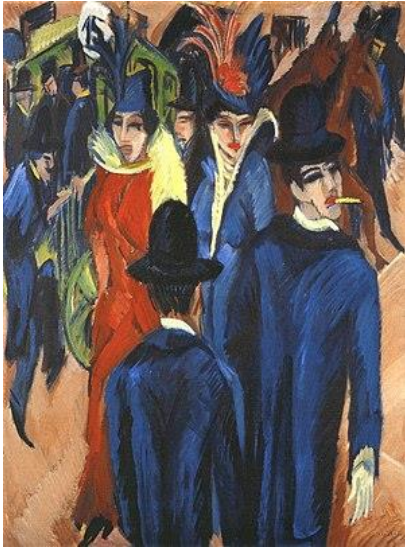


Abb. 24: Kirchner Ernst Ludwig, Berliner Straßenszene, 1913, Öl auf Leinwand



Abb. 25: Kirchner Ernst Ludwig, Flanierendes Publikum auf der Straße, 1914, Holzschnitt