

Lehmbrucks ‚Pietà‘

Beispiel einer Gestaltverwandlung

Von Dietrich Schubert

Als einer der bedeutendsten Plastiker des deutschen Expressionismus wird Wilhelm Lehmbruck allgemein angesehen. Man denkt bei Nennung seines Namens an die wichtigsten Arbeiten wie ‚Stehende weibliche Figur‘ (1910) oder ‚Gestürzter Jüngling‘ (1915/16), vergegenwärtigt sich die Überwindung der klassizierenden Form in jenem tektonischen Stil seiner Spätzeit und reproduziert zumeist nur die Gestalten der ‚Knienden‘ (1911), des ‚Emporsteigenden‘ (1913) oder obige Werke. Eine derartige Vorstellung zeigte sich beispielsweise auf der 1964 in Kassel veranstalteten „Dokumenta“, wo man Lehmbrucks erstes Hauptwerk seiner nachklassizistischen Schaffenszeit, die ‚Kniende‘, als einzig repräsentativ ausstellte.

Wer Lehmbrucks Werk genauer kennt, wird auch an Aspekte seines Schaffens denken, die sich nicht ohne weiteres von den wenigen vollendeten Hauptwerken ablesen lassen und die zu nennen sich lohnt¹.

Besonders in den Radierungen kann man das stete Bemühen um mehrfigurige Szenen beobachten, um die Gestaltung von Themen wie ‚Überschwemmung‘, ‚Untergang‘, aber auch ‚Anbetung‘ oder ‚Auferstehung‘. Die Realisierung solcher Themen versucht Lehmbruck in Kompositionen von männlichen und weiblichen Aktfiguren. Neben der Gestaltfülle dieser Radierungen scheinen die plastischen Arbeiten vergleichsweise arm an figurlicher Mannigfaltigkeit. Doch müssen die Figuren der Skulptur dahingehend verstanden werden, daß Lehmbruck aus dem figurlichen Reichtum der Radierungen eine Gestalt quasi eliminiert, um sie nach weiterer Klärung in Zeichnungen als Plastiken zu vollenden². Da-

¹ Theodor Däubler, in: Der Neue Standpunkt, Neuaufgabe Dresden 1957, S. 162 f.; Kurt Badt: Die Plastik W. L.s, in: Zs. f. bild. Kst. 1920; Herbert von Einem: Zum Werke W. L.s, in: Die Sammlung 2, 1947.

² Die Radierungen, nicht die Zeichnungen, breiten Lehmbrucks ganzen Ideenschatz und Formenreichtum aus. Er eliminiert aus ihnen, wie gesagt, Einzelfiguren, um sie nach genaueren zeichnerischen Studien endgültig als Plastik zu gestalten. Deshalb müssen seine Radierungen als disegni, d. h. als „die Klarheit des geistigen Entwurfs mit Auswirkung auf das Ganze des zur Frage stehenden Werkes, also die Erfindung des Inhalts wie die Schärfe der Form“ begriffen werden (M. Gosebruch, in: Kunstchronik 1963, S. 331). — Petermanns Auffassung, seine Radierungen hätten nichts mit seiner Plastik zu tun, kann aus diesem Blickwinkel nicht akzeptiert werden (E. Petermann: Die Druckgraphik von W. L., Stuttgart 1964, S. IX). Schon P. Westheim sah in den Radierungen die Intentionen des Künstlers verwirklicht (1922, S. 55).

mit werden diese im Grunde Teile solcher Rahmenthemen wie ‚Kampf‘ oder ‚Untergang‘, stehen als Einzelfiguren für das Gesamtgeschehen, das er mit der kalten Nadel zu fixieren sucht; das gilt für den ‚Getroffenen‘ (1914/15) wie für die ‚Betende‘ (1918). Außerdem kann man eine ständige Arbeit an religiösen (christlichen) Themen wie ‚Verlorener Sohn‘, ‚Ecce Homo‘, ‚Kreuzigung‘ sehen, als deren Krönung der Versuch der Gestaltung des Schmerzes und der Trauer um einen geopfertem Menschen steht — nämlich die ‚Pietà‘, das alte Thema der *compassio Mariae*.

Es muß einleitend darauf hingewiesen werden, daß sich Lehmbrucks Schaffen als Plastiker — bis auf eine Ausnahme im Frühwerk, der Gruppe ‚Mutter und Kind‘ von 1907, — in der Einzelfigur dargestellt hat. Die mehrfigurige Gruppe und das Menschenpaar, in den Radierungen immer wieder für die Gestaltung der Themen ‚Paolo und Francesca‘ (Abb. 51), ‚Versuchung‘, ‚Umarmung‘ oder ‚Apparition‘ zu beobachten, fehlen in Lehmbrucks plastischem Oeuvre seit 1910 ausnahmslos, obwohl gerade diese ihm — wie jedem Plastiker (vgl. Rodin, aber auch G. Minne) — erst die Erfüllung seiner vielfältigen Gestaltideen ermöglicht hätten. Gerade die Unmöglichkeit der Gruppenplastik, im Grunde ein Symptom des von Kurt Badt umschriebenen „Armgewordenen“ dieser Epoche, bezeichnet die künstlerische Not, in der sich Lehmbruck sein Leben lang befand.

So fehlte notwendig von seinen *disegni*, den Radierungen, her gesehen die Zweifigurengruppe in der Skulptur. Arbeiten in verschiedenen Techniken seit 1907 bringen das Thema ‚Mutter und Kind‘, das über mehrere Stufen der Variation und der Gestaltverwandlung zu einer Gruppe der ‚Pietà‘ geführt werden sollte. In ihrer Realisierung wohl lag eines von Lehmbrucks größten Problemen. Entgegen dem früheren Arbeitsrhythmus schuf er hier vor der Fertigstellung des Gesamtwerkes eine fragmentarische Variation: sogenannte ‚Liebende Köpfe‘ (1918); um 1910/13 war Lehmbruck von dem ausgeführten Werk partizipierend auf den Torso, die Büste oder den Kopf zurückgegangen³.

Im Laufe der Entwicklung von Lehmbrucks Werk (1910—1919) vollzog sich langsam eine Wendung von Themen allgemeinen Leidens und Trauerns (auch traditionell-mythologischen wie ‚Frauenraub‘) zu solchen tragischen Geschehens, teils deutlich christlicher Art (Ecce Homo). Zu Beginn seiner Hauptschaffenszeit interessierte Lehmbruck eine Madonnendarstellung (nach der Tafel des Cimabue, Uffizien) mehr in Hinsicht auf sein quasi eigenes Thema ‚Mutter und Kind‘, eine ‚Kreuzigung‘ (nach der Tafel des Berlinghieri, Uffizien)⁴ im Jahre 1912 wegen der Komposition. Im Laufe des Weltkrieges jedoch — 1915 wird Lehmbruck in Berlin

³ W. Hofmann: Wilhelm Lehmbruck, München 1964, S. 8.

⁴ Im Jahre 1912 unternahm Lehmbruck seine zweite Italienreise; in den Uffizien konnte er beide hier angeführten frühitalienischen Tafelbilder sehen und zeichnen.

Sanitäter — verdichtet sich seine Thematik, besonders eben in den Radierungen, seinen ersten Ideenentwürfen, auf die Gestaltung von Verhängnissen hin: ‚Toter Mann‘, ‚Überschwemmung‘, ‚Untergehende Menschen‘, ‚Zusammenbruch‘ (sterbender Krieger), ‚Zusammenbrechende Welt‘⁵. Aus der Gestaltung dieser Motive erwächst für Lehmbruck eine spezifisch religiöse Note, ein Zug von Schicksalsgläubigkeit, aus Ohnmacht geborene Demut. Darstellungen von ‚Ecce Homo‘ oder ‚Auferstehung‘ bleiben zwar letztlich vereinzelt in Lehmbrucks Oeuvre, ebenso die Entwürfe für ‚Kreuzigung‘, 1917 radiert und 1918 als Ölskizze, stehen aber dennoch als eindringliche Beispiele für die Gesichte des Künstlers. Im Prozeß jener Themenverdichtung erweist sich als besonders signifikant Lehmbrucks Bemühen um die Darstellung des leidenden Menschenpaares. Schon vor dem Weltkrieg, in den Jahren 1912 bis 1914, entstehen Radierungen wie ‚Paolo und Francesca‘, ‚Umarmung‘, ‚Die Schuld‘, ‚Das tote Weib‘, ‚Der tote Mann‘, in denen Lehmbruck das Geschlechterpaar in verhängten, leidvollen Situationen wiedergibt. Gerade in diesen Arbeiten liegen zum Teil die Präfigurationen für die späteren, vom Kriegserlebnis durchdrungenen Skulpturen des Verhängnisse erleidenden Menschen. Die ‚Pietà‘ wird stufenweise vorbereitet in den Radierungen und Zeichnungen ‚Mutter und Kind‘ (seit 1907) — ‚Verzweifelnde Mutter‘ (1910) — ‚Der tote Mann‘ (1914) — ‚Schwester und Kranker‘ (1915/16) — bis zu den vom Künstler selbst als Pietà verstandenen Darstellungen, die mit einer Zeichnung im Bestand des Duisburger Museums (um 1916) beginnen.

In der Skulptur, in welcher Lehmbruck nicht zu jener ausgreifenden Gestaltung des Menschenpaares gelangte, vollzieht sich von der Wiedergabe stiller Figuren, wie ‚Stehende weibliche Figur‘ und ‚Sinnende‘, ein jener Themenverdichtung der Radierungen analoger, einer Metamorphose ähnlicher Vorgang zu Gestalten dramatischen Ausdrucks hin: ‚Emporsteigender‘ (1913) — ‚Getroffener‘ (1914/15) — ‚Gestürzter‘ (1915/16)⁶ — ‚Trauernder Jüngling‘ (1918) — ‚Betende‘ (1918). Besonders Lehmbrucks letzte, fragmentarische Plastik der ‚Betenden‘ lenkt in ihrer ungewöhnlichen stilistischen Erscheinung

⁵ Die Frage, was für Lehmbruck Verhängnis bedeutet, läßt sich nicht jenseits seiner Radierungen und Skulpturen beantworten, da er Themen, die ein solches meinen, immer dargestellt hat. Schon in der Düsseldorfer Zeit führt er Arbeiten aus, die als Mahn- und Grabmal für verunglückte Bergleute gedacht waren, wie er in den Jahren 1908/09 viel für Grabstätten gearbeitet hat (vgl. A. Hoff: W. L., Berlin 1936, Werksverzeichnis S. 115). Dort liegen die Anfänge von Lehmbrucks Themen, die um Tod und Trauer kreisen. In der Skulptur scheint davon um 1910—1913 nichts zu spüren zu sein. Daß er sich aber auch in diesen Jahren nicht von jenen Grundgedanken entfernen konnte, zeigt ein Blick auf die 1913 entstandene Radierung ‚Trauernde‘ oder ‚Leidender Mensch‘. Es wäre aber falsch zu sagen, das Kriegserlebnis habe Lehmbrucks Schaffen total überspielt. Der Schmerz über die Verhängnisse, denen der Mensch ausgesetzt ist, führte bruchlos zu der Schaffung von Lehmbrucks Menschenbild.

⁶ Diese Plastik hat Lehmbruck in einen größeren architektonischen und plastischen Zusammenhang zu stellen versucht. Wir besitzen von ihr eine Kohlezeichnung, auf der am Rande Bleistiftnotizen angebracht sind; diese

und ihrem religiösen Gehalt unseren Blick auf die mannigfachen Anlagen, die mit der geplanten ‚Pietà‘ zusammenhängen. Es wird nicht abwegig erscheinen, das Fragment der ‚Betenden‘ als einen „Teil“ der sich damals kristallisierenden Pietà-Vorstellung zu bezeichnen. Deren Entwicklungsgang bis 1917/18, bis kurz vor ihre skulpturale Ausführung, soll hier nun im einzelnen nachgegangen werden⁷.

Lehmbrucks Frühwerk liegt etwa in den Jahren zwischen 1895 und 1909. In diesen Jahren entstehen bereits Darstellungen von ‚Mutter und Kind‘. Der Künstler schuf sie als Hochrelief in Bronze mit dem Titel ‚In Gedanken‘ und als Vollplastik (Abb. 52), beide 1907; letztere zeigt Lehmbruck noch 1907 im Salon der Pariser Société Nationale des Beaux-Arts. Ebenfalls noch in die Düsseldorfer Zeit fällt die Kleinplastik ‚Mutter, ihr Kind schützend‘ (1909). Vor und nach der Übersiedlung nach Paris, also 1909/10, beschäftigt Lehmbruck das Thema auffallend stark. Das mag einmal mit der Geburt eines eigenen Kindes zusammenhängen, zum anderen vielleicht auch mit Eindrücken seiner ersten Italienreise (1905), auf der er in den italienischen Kunstsammlungen zahlreiche Darstellungen von ‚Madonna mit Kind‘, auch halbfigurig, gesehen haben wird⁸. Anscheinend aus ersterem Grunde zeigen verschiedene seiner Entwürfe porträthafte Züge, z. B. eine Radierung, die die Figuren im Profil als Brustbild gibt (1910), ähnlich wie eine Bleistiftzeichnung von 1911⁹. Dieser individualisierende Zug wird überwunden in der Radierung eines knienden weiblichen Aktes, mit einem Knaben zwischen den Beinen stehend (R 2) aus dem Jahre 1910 (Abb. 53). Man bemerkt in der Wiedergabe des körperlichen Volumens wie auch in der klassisch orientierten Formensprache überhaupt — der Lehmbruck um 1910 stark verpflichtet ist — einen Reflex an Michelangelos Marmoradonna in Brügge (Onser Lieve Vrouwe)¹⁰.

zeigen eine die Plastik übergreifende Nische nebst einem Ensemble weiterer Jünglingsfiguren (in Relief), einen segnenden Todesengel und andere Details. „Das Leid der Menschheit“ wollte Lehmbruck mit diesem Concerto veranschaulicht wissen. Daß dabei auch eine Fahne agieren sollte, läßt sich für uns Heutige recht schwer verstehen. Es ist aber zumindest wichtig, daß Lehmbruck noch in jenen Jahren versuchte (um 1916), seine Gestalten aus ihrer Vereinzelung und Isolierung zu lösen, indem er eine Art Denkmal konzipierte. Damit hätte sich für ihn der für jeden Plastiker an sich wichtige soziale Bezugsrahmen herstellen lassen, der für die Skulptur des 20. Jahrhunderts kaum noch greifbar ist. Ein Werk, das im weitesten Sinne als verwandt den Lehmbruckschen Gestalten des ‚Gestürzten‘ und ‚Trauernden‘ (beides Denkmale für die Gefallenen) gelten kann, ist Ossip Zadkines Mahnmahl in Rotterdam.

⁷ Verweise der Radierungen und Lithos nach dem Katalog von Petermann (s. Anm. 2), R oder L mit dortiger Ziffer.

⁸ Der italienische Madonnentyp, wie er auch von Donatello's Berliner ‚Madonna di Casa Pazzi‘ repräsentiert wird, scheint von Lehmbruck in seinem Bronzerelief ‚In Gedanken‘ (Duisburg) direkt verarbeitet zu sein.

⁹ A. Hoff: Wilh. Lehmbruck 1936, S. 86.

¹⁰ Dabei ist kurz zu bedenken, daß Lehmbruck 1909 mit der verlorenen Großplastik (Gips) ‚Der Mensch‘ auf dem Umwege über Rodin (bes. dessen

Ebenfalls 1910 radiert Lehbruck das Blatt ‚Verzweifelnde Mutter‘ (R 5) (Abb. 54). Es zeigt einen knienden weiblichen Akt, der, sich nach links vornüber neigend, ein Kind umarmt. Hier bekommt das Motiv Mutter und Kind thematisch und auch dem anschaulichen Charakter nach bereits jene Wendung, die zur ‚Pietà‘ führen wird¹¹. Von diesen ihren Präfigurationen zweigen sich in den folgenden Jahren verschiedene Varianten ab. Sieht man von wenigen gezeichneten oder radierten porträthafteren Fassungen des Themas ‚Mutter und Kind‘ um 1912 ab, müssen drei Lithographien (L 8, 9, 10) aus den Jahren 1915 bis 1917 erwähnt werden, die das stumme Nebeneinander der Köpfe zeigen. Das Jahr 1914 bringt dagegen eine aus ‚Verzweifelnde Mutter‘ ableitbare Radierung mit dem Titel ‚Überschwemmung‘ (R 95, auch ‚Sintflut‘ bezeichnet) (Abb. 55), nach der Lehbruck später eine Ölskizze schuf¹². Die szenische Darstellung vereinigt zwei Motivschichten: Die Frau als Akt im Wasser stehend mit dem toten Mann zu ihren Füßen, dem Ertrunkenen, und dem (geretteten?) Kind auf dem Arm, d. h. die Frau in Beziehung zu Mann und Kind. Die Dramatisierung des Inhaltes hängt zweifellos mit Lehbrucks Erlebnis des Krieges zusammen, das sich ja ebenso im plastischen Schaffen niederschlägt, zu beobachten etwa mit der Statuette des ‚Getroffenen‘ (allgemein ‚Stürmender‘ genannt) von 1914/15, die vielleicht einen Eindruck von Rodins ‚Verlorenem Sohn‘ verarbeitet.

Gleichzeitig radiert der Künstler das Wüten der Mutter gegen ihr Kind: ‚Medea‘ (R 97), eine kniende weibliche Aktfigur, die den Kopf schmerzvoll den am Boden liegenden, erdolchten Kindern zuwendet.

Die Radierung ‚Der tote Mann‘ von 1914 (R 86) (Abb. 56) gibt eine kniende, halb vom Rücken gesehene weibliche Gestalt in der Umarmung mit einem auf den linken Arm gestützten Männerakt.

‚La grande ombre‘ von 1888 in Basel, ursprünglich als Adam für die Höllenspforte konzipiert, zu vergleichen) sich letztlich mit Michelangelo auseinandergesetzt hatte.

Die Frage nach dem Verhältnis von Lehbruck zu Rodin wäre eine Studie für sich. Meier-Graefe erkannte, daß Lehbruck an der Durchdringung von Rodin und Maillol gearbeitet hat (Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst, 3. Aufl., Neuausgabe 1966, S. 587—590).

¹¹ Diese Gestaltidee eines knienden weiblichen Aktes nimmt Lehbruck später wieder auf und verwandelt die Aussage (künstlerischer Mutationsprozeß): Er läßt das Kind fort, zu dem sich die verzweifelnde Mutter beugt; es entstehen noch vor dem Kriege um 1913/14 zwei farbige Skizzen (Duisburg), die den knienden, gestürzten (!) Frauenakt zeigen, und zwar bereits in der gestreckten Haltung, die Lehbruck 1916 der Skulptur des ‚Gestürzten‘ geben wird. Die Wurzeln dieser Erfindung liegen demnach in der Radierung ‚Verzweifelnde Mutter‘ (1910) und den farbigen Skizzen ‚Verzweifelte‘. Kurz vor dem Arbeitsbeginn an der Skulptur, nämlich 1915, malt Lehbruck noch ein Pastellbild ‚Verzweifelte‘: Ein weiblicher Akt in der Haltung des ‚Gestürzten‘.

¹² Vgl. Duisburger Katalog des Wilhelm-Lehmbruck-Museums, Bd. 1, 1964, S. 91.

Das Blatt — im Grunde eine ‚Pietà‘-Gruppe¹³ — bringt ein Zusammenführen der Köpfe der Frau und des zurücksinkenden Mannes, ganz verwandt darin mit ‚Verzweifelnde Mutter‘. Das Sich-Berühren der Wangen spielt noch in den späteren Darstellungen Lehmbrucks eine wichtige Rolle, zumal er von diesem Motiv gesonderte Arbeiten schaffen wird.

Wir haben gesehen, daß sich im Laufe des Krieges — Lehmbruck siedelt bei Ausbruch von Paris nach Berlin über — das friedliche Motiv, das die ‚Pietà‘ vorbereitet, verwandelt und zur Sichtbarmachung von verhängnisvollem Tod und Trauer geführt wird. Lehmbrucks Erfindungen führen dabei über ‚Umarmung‘ und ‚Das tote Weib‘ (R 83, 85) zum Entwurf des Weibes mit dem toten Mann und zu einer Vereinigung dieses Motivs mit dem von Mutter und Kind.

Im Jahre 1915 ist Lehmbruck Sanitäter in einem Berliner Lazarett. Er malt in einer Ölskizze (Abb. 57), im gleichen Jahr wie das Pastell ‚Verzweifelte‘, die Köpfe einer Frau in dunklem Umhang und eines liegenden Mannes mit geschlossenen Augen, dem jene eine Schale zum Munde führt: Schwester und Kranker (Verletzter)¹⁴. Wie ein Ausschnitt aus einer größeren Gruppe einer sich über den toten Mann beugenden weiblichen Figur sind hier die Köpfe, die sich nicht berühren, gegeben. Der Umhang, den die als Krankenschwester zu begreifende Frauengestalt über dem Kopf trägt, hängt gleichsam ummantelnd links zum Kopf des Hilfebedürftigen herab. Damit und mittels der Hand der Frau in der

¹³ Offenbar war Lehmbruck in diesem Jahr zwar schon die Gestalt, doch noch nicht zusammen mit ihr der spezifische Sinn „Pietà“ ins Bewußtsein getreten.

¹⁴ Duisburg, Kat. 1964, Bd. 1, S. 95; die Bezeichnung als ‚Pietà‘ stammt nicht von Lehmbruck selbst; der Katalog übernimmt sie von Hoff (a. a. O., S. 117); Lehmbruck selbst nennt erstmals 1916 eine Zeichnung „Moderne Pietà“ (siehe unten).

Es sei auf die Verwandtschaft von Lehmbrucks Ölskizze mit Jakob Smits' Gemälde ‚Pietà‘ von 1899 (Abb. 58) im Antwerpener Königl. Museum hingewiesen. Das Schaffen des Belgiers gestaltet Themen aus der Bergmannswelt. Zu diesem Bereich hatte auch der junge Lehmbruck gefunden, was zumeist mit seiner Abstammung aus einer Bergmannsfamilie erklärt worden ist, aber auch mit starken Einflüssen der um 1900 viel beachteten Kunst des belgischen Bildhauer-Malers Constantin Meunier zu erklären wäre. Aus Lehmbrucks Frühwerk sind zu nennen: Grabmalentwurf für erschlagene Bergleute, Bergmann (Relief), Steinwälder (Kleinplastik). Die verschiedenartigen Einflüsse der belgischen Kunst um und nach 1900 auf den jungen Lehmbruck bedürften einer detaillierten Darstellung, wobei besonders die Beziehungen zum Werke Meuniers beachtet werden müßten; dort erscheinen Themen, mit denen sich auch später Lehmbruck auseinandersetzt: Mutter und Kind (innerhalb des Arbeitsdenkmals), Verlorener Sohn (Budapest), Pietà der Bergmannswelt: „Opfer der schlagenden Wetter“, Ecce Homo; vgl. C. Lemonnier: Meunier, 1904. Neben der thematischen Beziehung besteht natürlich ebenso eine stilistische. Für Lehmbrucks Stilwandel von 1910 auf 1911 (‚Kniende‘) müßte die Frage nach möglichen Impulsen durch die Arbeiten Georg Minnes (Kniende Jünglinge für Essen, Schlauchträger, Knaben im Boot etc.) neu gestellt werden — vgl. P. Westheim: W. L., Berlin 1922, S. 23; E. Trier

rechten unteren Bildecke, die die Schale hält, werden die beiden Köpfe auch formal verbunden. Eine Zeichnung im Duisburger Museum, die ebenfalls in diese Zeit fallen muß, wiederholt die Szene auf etwas mehr Raum: Ein Verwundeter erhält von einer ihn stützenden Lazarettschwester eine Schale gereicht. Wie auf der Ölskizze sind auch hier die Köpfe nicht in unmittelbarer Berührung wie auf der Radierung ‚Der tote Mann‘, handelt es sich keineswegs um die Beweinung eines Toten. Lehnbrucks frühere Vision der Radierung wurde zu einem persönlichen Erlebnis, das die Entwicklung seiner Kunst, speziell des Themas ‚Mutter und Kind‘, beeinflusst.

Für dieses Thema zweigen sich nun Darstellungen ab, die wir nicht mehr im einzelnen anzuführen brauchen, wie etwa die torsohafte Plastik von 1918 in Duisburg, die einen kleinen Kinderkopf sich an den steil aufragenden, schmerzvollen Mutterkopf anschmiegen läßt, oder aber verschiedene verwandte Radierungen und Lithographien. Wichtig für unsere Betrachtung werden Gestaltungen, die unmittelbar mit der ‚Pietà‘, der Beweinung des toten Menschen durch die Mutter, zusammenhängen¹⁵. Dabei kann Lehbruck, wie gesagt, das Beieinander der Köpfe für sich gestalten¹⁶.

leugnet entgegen Westheim den Einfluß Minnes nicht überzeugend: W. L. und die Kunst des 20. Jh., in: Universitas XV, 1960, S. 1191 ff. Was unser Thema betrifft, so stuft Trier die Mutter-Kind-Gruppen als zweite Kategorie der Lehnbruckschen Kunst, als „Das Zueinander“, ein.

¹⁵ Lehnbrucks Gestalten des plastischen Werkes befinden sich in einer durch ihre Vereinzelnung bedingten Einsamkeit; sie sind auf sich selbst zurückgeworfen. Das läßt sich bereits bemerken seit der kleinen stehenden Figur von 1908 (Duisburg) und dem Relief ‚Trauernde‘ von 1909, mit dessen Thema für das künftige Schaffen der Grundtenor angegeben scheint, der in der ‚Pietà‘ seine abschließende Formulierung finden sollte: die Aufbewahrung des Schmerzes. Überwunden wird die Einsamkeit seiner Figuren, dieses „kalte, weite, mittaghelle Alleinsein“ (Musil), in den Radierungen ‚Paolo und Francesca‘, ‚Umarmung‘, ‚Niedergedrückte‘, ‚Verlorner Sohn‘, d. h. mit der Gestaltung von Themen, die mehrere Figuren in einem gleichen Geschick oder das Geschlechterpaar im Eros (meist todgeweihter Eros) verbunden zeigen, — aber ebenso in einer Pietà. Der sonst vereinzelt Mensch (als Sinnender, Emporsteigender, Trauernder) tritt in der Pietà zuerst im natürlichen Beisammensein von Mutter und Kind auf, später in dem des schmerzvollen, schicksalhaften Erleidens; es wird der Mutterschmerz „einsam auf einen Thron gehoben“ (Pinder).

Unter den anderen Künstlern aus Lehnbrucks Lebenszeit, die sich mit der Pietà beschäftigten (Meunier: ‚Opfer der schlagenden Wetter‘, Minne: ‚Mutter mit sterbendem Kind‘, Corinth: ‚Pietà‘), erreicht lediglich bei Käthe Kollwitz das Thema eine ähnliche Schlüsselstellung innerhalb des Oeuvres wie bei Lehbruck: ‚Mutter und Kind‘, ‚Mutter mit totem Kind‘, ‚Pietà‘, ‚Turm der Mütter‘, ‚Tod, Frau und Kind‘ (1910), wobei der Tod ihres Sohnes Peter im Kriege das Seine tat; vgl. Otto Nagel: Käthe Kollwitz, Dresden 1963.

Von den Bildhauern jüngerer Zeit ist es Henry Moore, der verschiedene Fassungen des Mutter-Kind-Themas schuf (W. Hofmann: Henry Moore, Schriften und Skulpturen, Ffm. 1959).

¹⁶ Die Lithographie ‚Zwei Menschen‘ von 1917/18 (Petermann, L 17) und die nach ihr entstandene Skulptur der sogenannten ‚liebenden Köpfe‘

Die entscheidenden Erfindungen zum Thema ‚Pietà‘ entstehen in den Jahren zwischen 1916 und 1918: zwei Zeichnungen von 1916, zwei Radierungen von 1916/17, vier Zeichnungen um 1917/18. Die authentische Bezeichnung ‚Pietà‘ bringt eine in Berlin 1916 entstandene Zeichnung; Lehmbruck nennt sie „moderne Pietà“ (Abb. 59). Zwei Figuren sind zu einer dicht geschlossenen Gruppe vereint; einer hockenden liegt die zweite auf den Beinen. Die Komposition wird von der Seite gesehen, d. h. die hockende Gestalt erscheint im Profil, und zwar mit stark gesenktem Kopf; von der liegenden erkennt man Kopf, linke Schulter und linken Oberarm, Körper und Beine kommen bei der Sicht nicht zur Anschauung. Der Stil der Figuren steht dem der Skulptur des ‚Gestürzten‘ nahe; die Glieder der Körper sind zu kompakten tektonischen Formen umgebildet. Das Kugelförmige der Köpfe ist in eine konstruktive Beziehung zu den ragenden und lastenden Teilen der Schultern, Arme und Beine gebracht, was entfernt an spätere Figurenbildungen von Oskar Schlemmer erinnert. An dieser Zeichnung ist zweierlei wichtig: Erstmals in Lehmbrucks künstlerischem Denken taucht das Thema ‚Pietà‘ als bewußte Konnotation (Gehlen) auf; andererseits ist entscheidend, daß sich der Künstler hier für ein „Bild“ zum Thema Tod und Trauer im Rahmen des Mutter-Kind-Themas — das er zur ‚Pietà‘ verwandelt — einer Jahrhunderte vor ihm geprägten Form, nämlich dem mittelalterlichen Vesperbild, zu nähern scheint. Seine Zeichnung besitzt Züge einer Pietà dieses Typus, von der Seite gesehen; doch ist die trauernde Figur noch in Hockstellung dargestellt, was Lehmbruck später aufgeben wird. Der Rückgriff auf einen mittelalterlichen Formkanon bleibt nicht der einzige. Im Jahre 1918 gestaltet Lehmbruck mit seiner Bronzeplastik ‚Trauernder Jüngling‘ einen neuzeitlichen Nachfahren des gotischen Andachtsbildes des Schmerzensmannes.

Ebenfalls um 1916, vor der Übersiedlung nach Zürich, entsteht eine Zeichnung (Duisburg), die eine andere Phase in der Klärung der Pietà-Vorstellung offenbart (Abb. 60). Sie zeigt eine weibliche und eine männliche Aktfigur stehend, in gebeugter Haltung; ein verwundeter Jüngling, das Schwert in der herabhängenden Rechten, zusammensinkend, wird von der weiblichen Gestalt umfaßt und gehalten. Ihr Kopf neigt sich dem zurücksinkenden des Toten zu, das lange Haar fällt auf ihn herab, die Augen sind schmerzvoll geschlossen. Das Blatt gehört zeitlich und stilistisch in die Nähe jener Skizzen Lehmbrucks um 1916, die Aktfiguren getroffener oder stürmender Krieger darstellen¹⁷. Der Stil dieser Zeichnungen (oder

von 1918 sind als Pietà-Variationen zu werten. Die Bezeichnung „Liebende Köpfe“ stammt meines Wissens aus der Feder von A. Hoff.

¹⁷ E. Trier: W. L., Zeichnungen und Radierungen, München 1955, T. 18; außerdem eine Zeichnung eines knienden, sich auf seine Waffe stützenden, sterbenden Kriegers (Duisburg). In diesen Kreis gehört auch die Statuette des ‚Stürmenden‘ (um 1915), die einen Getroffenen meint (u. a. Berlin, Nat.-Gal.; Kat. d. Lehmbruck-Ausstellung Wien 1963, S. 33).

Lithos) ist untektionisch; mit kraftvollen, flüssigen Strichen werden die Körper umrissen; der Starrheit anderer Zeichnungen, die die Figuren tektonisieren, steht hier eine ungezügelter Dynamik gegenüber, die noch dem Stil der Radierungen der Zeit um 1912 entspricht. Wie die Wunde auf der Brust des Jünglings und sein Schwert anzeigen, entstand diese, der ‚Pietà‘ voraufgehende Zeichnung in der Auseinandersetzung Lehmbrucks mit dem Kriegsgeschehen.

Gegenüber anderen Darstellungen ist zu beobachten, daß Lehmbruck nicht den Typus aufgreift, der mit dem gotischen Vesperbild zusammenhängt und sich an seine 1914 entstandene Radierung ‚Der tote Mann‘ anschließen läßt, sondern jenen, den Michelangelo mit seiner späten ‚Pietà‘ im Mailänder Castello Sforzesco geformt hat, seinerseits im Rückgriff auf den Typus des spätgotischen Erbärmde-Bildes, das Maria stehend, den toten Christus in den Armen haltend, zeigt. Lehmbrucks Entwürfe, die auf eine ‚Pietà‘ hinzielen, verknüpfen die verschiedensten Voraussetzungen und Einflüsse, verpflichtet teils Erfindungen der Tradition, teils eigenen Erlebnissen entspringend.

Während die späteren Präfiguren der ‚Pietà‘ sich auf den einmal bewußt gemachten Typ des mittelalterlichen Vesperbildes stützen, hängt die erste der beiden Radierungen von 1916/17 noch aufs engste mit dem Erlebnisbereich des Weltkrieges zusammen und verrät auch formal Züge, die hauptsächlich aus Lehmbrucks eigenem Schaffen abzuleiten wären. Die Radierung (R 159) (Abb. 61)¹⁸, ein querrechteckiges Format, ist bildhaft angelegt, keinesfalls als Vorstudie zu einer Plastik, was die narrativen Züge belegen. In einer Landschaft mit zwei Kanonen im Hintergrund und verdüstertem Himmel mit Mondsichel liegt der tote Mann im Schoß der kauern den Frau, die sich mit leidvoll verschlossenem Antlitz über den Leichnam beugt, ihn umarmt. Die lang ausfahrenden Striche der kalten Nadel vereinigen Gewänder und Tücher mit den gestreckten Gliedern der Körper. Darin schließt die Darstellung der zwei Menschen, der eigentlichen Pietà, an die früheren Entwürfe an. Man erkennt wieder ganz ähnlich jenes Ummanteln, Einschließen des Toten, früher des Kranken. Wenn diese Radierung auch nicht als Studie zu einer Plastik zu werten ist, zeigt zumindest die Figurengruppe Lehmbrucks plastischen Stil jener Jahre, wie er ihn besonders in seinem Hauptwerk des ‚Gestürzten‘ verwirklicht hat. Man kann diesen Stil am besten mit dem Wort tektonisch kennzeichnen, da die Teile der Körper wie Glieder eines Baues gebildet, zusammengesetzt, verstrebt oder in Spannung zueinander gestellt werden; dieses Tektonische wird „bis an die Grenze des Abstrak-

¹⁸ Bezeichnet als „Pietà I“, nicht von Lehmbruck selbst, aber in seinem Sinne.

ten“ geführt (H. v. Einem)¹⁹. Damit überwindet Lehmbruck seinen an Maillol und Marées geschulten klassischen Formwillen der Zeit um 1910 endgültig; die Wende lag bereits bei der ‚Knienden‘ von 1911, die Theodor Däubler schon als „das Vorwort zum Expressionismus in der Skulptur“ bezeichnet hat²⁰. Die Radierung ‚Pietà I‘ offenbart das Tektonische besonders in der Bildung von Rücken und Armen der Frau. Das Wesentliche dieser Szenerie, die Nähe der Köpfe, umschlossen von Arm und Tuch, gleichsam den Torso der Pietà-Gruppe, gibt Lehmbruck monumental vereinfacht in tektonischer Straffheit in einer Lithographie (vgl. Anm. 16), die in die Züricher Zeit gehört. Das Blatt kann vor der auf das Fragmentarische angelegten Plastik ‚Liebende Köpfe‘ (Abb. 62) (1918) entstanden sein; beide Darstellungen gleichen sich auffallend. Nur der in einem straffen Zug an Kopf und Hals der Frau entlanggeführte Gewandteil fehlt in der Ausführung in Steinguß (Duisburg). Dafür ist dort die Verbindung zwischen den Scheiteln der Köpfe enger und inniger, indem der Frauenkopf mehr in die Horizontale gedrückt wird, so daß beide Gesichter zusammenschmelzen scheinen. Man meint, Lehmbruck habe die Büste der ‚Großen Sinnenden‘ genommen und ihren Kopf gesenkt.

Mit dieser als „Moderne Pietà“ zu begreifenden Radierung mit zwei Kanonen haben wir einen letzten Ausgangspunkt erreicht. Von hier führt eine Linie zur Darstellung der ‚Liebenden Köpfe‘ — die nun als ‚Pietà‘ im Sinne Lehmbrucks gewertet werden darf; eine andere Entwicklungslinie führt zu der Gestaltung einer großplastischen Gruppe der Pietà im Stile des ‚Gestürzten‘ und der ‚Betenden‘, die als letztes plastisches Werk eine signifikante Stellung auch für die Beurteilung der Pietà-Vorstellung Lehmbrucks erhält.

¹⁹ Denn selbst nach der ‚Knienden‘ von 1911 entstanden in den Radierungen Figuren hellenischen Formkanons: ‚Kauernde‘, ‚Toter Mann‘. Lehmbrucks Auseinandersetzung mit dem Griechischen ist ein Kapitel für sich. Nach Formulierung (unter Marées-Einfluß) des klassischen Gesetzes von Harmonie und Vollendung um 1910, der Gelassenheit der Antike (wie es Meier-Graefe formuliert hat), läßt Lehmbruck in der Skulptur mehr und mehr von diesem ab und nähert sich der sogenannten „gotischen“ Form, schwankt aber besonders in den Radierungen weiter zwischen jener und dieser Position, zwischen geschlossener und offener Form, in einer im Grunde dialektischen Korrelation zwischen pro- und anticlassisch, um erst relativ spät seinen neuen Stil, auch jenseits des Gegensatzes Maillol-Rodin, die tektonische Form als Synthese aus beiden zu finden. Hofmann spricht angesichts der dafür repräsentativen Figur, des ‚Gestürzten‘, von einem Gliederbau, Passarge von einer Brücke (Die großen Deutschen, Berlin 1957); von Einem bemerkte, daß Lehmbrucks Spätstil das Tektonische bis an die Grenze des Abstrakten führe. Seine Feststellung, „Die Würde des Menschen bleibt erhalten“, trifft besonders für die ‚Betende‘ und die konzipierte ‚Pietà‘ zu. Der ‚Gestürzte‘ mag ein Abbild des „Menschen unserer Zeit, ohne Glauben, ohne Halt“ (v. Einem) genannt werden — Lehmbrucks letztes Vermächtnis als Künstler sind seine nicht vollendete ‚Pietà‘ und seine ‚Betende‘; in seinem Werk bleibt der Mensch nicht gefesseltes Tier entgegen K. Badt (vgl. Anm. 1), S. 181.

²⁰ Th. Däubler (vgl. Anm. 1), S. 162.

Während in den Jahren 1913 und 1914 zahlreiche Radierungen mit Kompositionen männlicher und weiblicher Aktfiguren entstanden, radiert Lehbruck in den Züricher Jahren 1917/18 auffallend wenig, neben einer Reihe von Porträts Kompositionen, die von der Figur des ‚Gestürzten‘ ausgehen wie ‚Ode an den Genius‘ und einige wichtige Studien wie ‚Verzweifelnde Mutter‘ (R 170) und ‚Kreuzigung‘ (R 169). Hierher gehört auch die in der Nähe der ‚Betenden‘ entstandene zweite Radierung zur ‚Pietà‘²¹. Eine sitzende weibliche Figur, der ein Umhang vom Kopfe lang herab über den Rücken fällt, hält auf ihren Knien den nackten Körper eines toten Jünglings; die Unterschenkel beider Figuren werden nicht sichtbar, da Lehbruck die Gruppe dergestalt auf dem hochrechteckigen Blatt komponiert, daß der Schoß der Mutter mit dem Leichnam des Sohnes in der unteren Bildhälfte angeordnet ist. Die auffallend gestreckte Gestalt der Frau wird in architektonischem Schwung über das steile Format des Blattes geführt, so daß sich von ihren Knien rechts unten zu ihrem Kopf rechts oben eine sichelförmige Kurvung herstellt. Dieser ist der Körper des toten Sohnes entgegengesetzt, indem er in einer Schräge von links unten über die starken Beine der sitzenden Frau gelegt ist. Sein Kopf fällt weit zurück, über das linke Bein der Mutter herabhängend, wodurch sich der Brustkasten mit der Stichwunde in der Seite stark emporwölbt. Für die tote Christusfigur verwendet Lehbruck eine Gestalt, die er bereits 1914 in der Radierung ‚Überschwemmung‘ entwickelt hatte und die auch 1918 in den „Macbeth“-Blättern den toten Duncan darstellt. Lehbruck hat sich nun eindeutig für den Typus seiner ‚Pietà‘ entschieden und umreißt ihn bereits klarer als zuvor: Maria sitzt, der gestorbene Sohn liegt in Todesstarre über ihren Beinen, die Köpfe der beiden Figuren sind weit auseinander. Das ist der Typus des spätgotischen „ekstatischen“ Vesperbildes²² mit fast horizontalem Christus, wie er uns von zahlreichen Darstellungen in Deutschland und Italien geläufig ist. Daß Lehbruck sich für diesen entscheidet und nicht für den späteren Typ der italienischen Renaissance, wie er durch Michelangelo, vom gotischen Vesperbild ausgehend, mit seiner Pietà von S. Peter gestaltet wurde, mag seinen Grund darin haben, daß für Lehbrucks Idee und Ausdruckswillen allein der „antiklassische“ Typus des nordischen Vesperbildes künstlerischer Ausgangspunkt sein konnte. Inhaltliche Verklärung und Formgebung der Pietà-Gruppen klassischer Renais-

²¹ R 160, als „Pietà II“ bezeichnet.

²² Das skulpturale Vesperbild des Mittelalters war ein „außerhalb der in den Evangelien aufgezeichneten Handlung der Passion stehendes Andachtsbild“ (C. Gravenkamp). Die Gemeinde der anbetenden Gläubigen bildete den gewissermaßen sozialen Bezugsrahmen dieser künstlerischen Schöpfung des 14. Jahrhunderts. Ein gesellschaftlicher Bezug kann für einen Künstler des 20. Jahrhunderts — außer im Museum — nur andeutungsweise vorhanden sein, wenn er sein Werk als Denkmal für die Öffentlichkeit schafft und dieses auch entsprechende Aufstellung findet.

sance-Tradition bis zu Delacroix konnten dem nach Entsinnlichung und Tektonisierung der Figur strebenden Lehmbruck in diesen Jahren kein Vorbild mehr sein²³.

An die Radierung ‚Pietà II‘ müssen angeschlossen werden die vier Zeichnungen im Duisburger Museum von 1917/18, die Lehmbruck bei weiterer Auseinandersetzung mit dem Vesperbildtyp und fortschreitender Klärung seiner skulpturalen Vorstellungen zeigen. Zwei dieser Blätter geben nur andeutungsweise skizziert jeweils eine Gruppe, die jene der zweiten Radierung abwandelt: nach links sitzend die Mutter Maria, den auf ihren Beinen Liegenden mit den Händen umfassend (Abb. 63). Eine der Zeichnungen (Abb. 64) verzichtet auf die Ausführung der unteren Teile der Gruppe, ist gekennzeichnet von einer überzeugenden Straffheit im Aufbau und zeigt darin bereits eine auffallende Tendenz zur Zusammenfassung der Massen zu geschlossenen Flächen. In ihrer thematischen und formalen Konzentration steht sie als Beispiel für die Zeichenkunst Lehmbrucks. Die Tendenz zur Bildung kompakter plastischer Massen entwickelt weiter die dritte Zeichnung (Abb. 65), die über das Andeuten mit wenigen prägnanten Strichen weit hinausgeht. Die Gruppe von Maria und Christus ist nun nicht mehr seitlich gesehen wie auf der Radierung und den Zeichnungen, sondern beinahe frontal. Der geschlossenen Form der Sitzenden, deren Körper unter dem Gewand kaum sichtbar wird, ist die offene Form des überschulenkten Christuskörpers auferlegt. Dessen Beine führen nicht wie in den übrigen Skizzen vom Kern der Gruppe weg. Lehmbruck erkennt das Problem darin, eine sitzende Figur und eine lang hingestreckte in einer geschlossenen „Gestalt“ zu vereinigen; deshalb knickt er den Körper Christi ab. Kopf und Oberkörper liegen auf den Knien der Mutter; die Knickung in der Hüfte, die Beine dagegen senkrecht zum Boden, wo die Knie aufsitzen und die Unterschenkel parallel zu liegen kommen. Der linke Arm Christi soll zur Linken Marias geführt werden; der rechte Arm hängt beinahe senkrecht herab, er nimmt die Linie von Marias rechter Schulter auf. Mit starken Parallelschraffuren hat Lehmbruck die dunkle Masse der sitzenden Frau bezeichnet, von der sich der helle Körper des toten Sohnes in seiner ganzen Gebrochenheit abhebt, in Korrespondenz zum hellen Antlitz der Trauernden. Im Unterschied zu Radierung und vorangehenden Zeichnungen läßt sich bei dieser Skizze ein entschiedenes Maß an Tektonisierung der Komposition erkennen; Lehmbruck legt nicht einfach den gestreckten Korpus des Toten über die Beine der sitzenden Maria, sondern versucht ein

²³ Von den Pietà-Darstellungen Michelangelos steht die fragmentarische späte Arbeit im Mailänder Castello Sforzesco Lehmbrucks Geiste und Kunstwollen am nächsten. Tolnay/Gosebruch/Dussler/Hubala: Michelangelo Buonarroti, Würzburg 1964, bes. Abb. 62–64; E. Hubala: Michelangelo, in: Meilensteine der europäischen Kunst, München 1965; A. Perrig: Michelangelo Buonarottis letzte Pietà-Idee, Bern 1960; H. von Einem: Michelangelo — Die Pietà im Dom zu Florenz, Stgt. 1965 (Reclam).

Zusammenschließen der an sich ausfahrenden Teile für die Skulptur. In dieser Skizze offenbart sich ohne Frage der Plastiker.

Daß Lehmbruck diesem und vorangegangenen Entwürfen tatsächlich mit einer Großplastik Gestalt verleihen wollte, belegt uns überzeugend eine Zeichnung von 1918 (Abb. 66), auf der ein Postament — wie für ein Denkmal — angegeben ist²⁴. Dabei handelt es sich keineswegs mehr um ein Blatt, dessen Komposition einzelne figurliche Details zu klären sucht wie etwa Radierungen ‚Niedergedrückte‘ (R 37), ‚Der verlorene Sohn‘ (R 74), ‚Große Auferstehung‘ (R 67), ‚Kampf der Schatten‘ (R 68), ‚Emporstrebende‘ (R 72) und auch ‚Pietà I‘, sondern um die direkte zeichnerische Vorarbeit für eine Skulptur der ‚Pietà‘; sie wäre zur einzig echten Gruppe des Hauptwerkes nach 1910 geworden²⁵. Der Stil dieser Zeichnung läßt sich unmittelbar dem der fragmentarischen Plastik der ‚Betenden‘ vergleichen: ein überlegtes Ordnen von weitgehend ins Tektonische umgebildeten Körperteilen, die Einzelformen dünn und gebrechlich, die trauernde Maria dieses Vesperbildes weniger in breitem Lagern als in aufrechtem Ragen gegeben, auch ihre Gestalt im Ganzen nun weniger kraftvoll als in früheren Radierungen und Zeichnungen. Wie das Blatt mit dem geknickten Christusleib bringt auch dieses eine beinahe frontale Sicht der Gruppe; freilich — die leichte Schrägsicht von halb rechts hielt Lehmbruck möglicherweise für die Hauptansicht, da sich in ihr der Körper des Toten reicher entwickeln läßt. Denn im Gegensatz zu der vorangehenden Zeichnung zeichnet der Künstler die Gestalt des Geopferten in leichter Schräge auf den Beinen der Mutter; nur an Hals und Knien ist der Körper eingeknickt; der Kopf fällt zurück, Oberkörper und Beine laufen in einer Schräge durch, die Knickung in den Knien führt die Unterschenkel zum Postament. Indem die gesamte Figur weiter nach links gezogen ist, kommen die linke Schulter Christi und das rechte Knie Mariä zusammen, ein Punkt, der für die Zeichnung mit der geknickten Christusfigur noch nicht zu beobachten war. Das beinahe senkrechte Herabfallen des Armes ist beibehalten, die Wölbung der Brust dagegen wieder verstärkt, da der Kopf nicht mehr auf den Beinen der sitzenden Mutter ruht. Der Typus des Vesperbildes ist nicht bloß aufgegriffen, sondern auch in aller Strenge durchgestaltet. Man mag einen Blick auf die Holzplastik einer ‚Pietà‘ aus St. Magnus, Everswinkel (Westf.) (Abb. 67) wer-

²⁴ Trier (vgl. Anm. 17), Nr. 22.

²⁵ Zwei einander zugeordnete, überlebensgroße Figuren, Mädchen und Jüngling, hatte Lehmbruck 1914 für das Teehaus Kreis entworfen. Der stehende Jüngling blickt nach rechts, seinen rechten Arm hält er ausgestreckt zum linken Bein hinab, das rechte Bein ist angewinkelt wie auch der linke Arm. Ähnlich sieht die stehende Mädchenfigur aus mit gewinkelten und gestreckten Armen und Beinen. Sie schaute zu der Jünglingsfigur nach links. Damit ergab sich eine Gruppe sozusagen auf Distanz. Beide Figuren waren auf der Kölner Werkbundausststellung 1914, gingen aber später verloren; vgl. Hoff, W. Lehmbruck 1936, S. 54 f.

fen, um Lehmbrucks Nähe zu dem mittelalterlichen Andachtsbild zu ersehen. Eine weitgehende Klärung der Konfiguration — Maria und Christus sind nun einem einheitlichen Figurenmaßstab untergeordnet — war in der Radierung ‚Pietà II‘ und selbst in den Zeichnungen noch nicht derart erreicht. Die dynamische Wölbung der Mariengestalt dort ist schrittweise einem feierlichen Auftragen gewichen. Der Schmerz über den Opfertod des Sohnes äußert sich nicht in einem heftigen Umarmen-Wollen; er ist in die Stummheit des Beieinanderseins eingebettet. Schaut man zurück zum Frühwerk, — so trifft man auf ‚Mutter und Kind‘ (1907). Lehmbruck spannt sein Schaffen von der klassizierenden Madonna-Kind-Darstellung zum „gotischen“ Vesperbild.

Die Ausführung seines letzten zeichnerischen Entwurfes für seine ‚Pietà‘ hätte Lehmbruck wohl bald in Berlin um 1919 in Angriff genommen, wären ihm nicht Kraft und Hoffnung verlorengegangen. Wie er seinen ‚Gestürzten‘ als ein Kriegsdenkmal aufgefaßt hat und deshalb auch eine Skizze mit einer die Figur überröhlenden Nische schuf²⁶, wird seine Gruppe der ‚Pietà‘ als Mal des Leidens und der Trauer und als Ausdruck der Überzeitlichkeit des Schmerzes zu begreifen sein.

Damit vervollkommenet sich das Bild dieses deutschen Plastikers der Expressionistengeneration, dessen Werk heute wohl noch im Schatten der nach ihm erfolgten Entwicklung steht. Mit seinen Hauptwerken hat Lehmbruck ein Beispiel des künstlerischen Humanismus für die Epoche des Ersten Weltkrieges gegeben. Darin liegt seine eigentliche historische Leistung. Das trennt ihn von vielen seiner Zeitgenossen, die sich allzu schnell der formalen Problematik der Skulptur überließen²⁷, die die Stimme des Einzelnen in Qual und Untergang entweder nicht vernahmen oder einer Darstellung nicht mehr für würdig erachteten, unabhängig von der Frage des gestalterischen Könnens. Im Versuch der Gestaltung dessen aber gab es einen mit Lehmbruck fast gleichaltrigen Maler, der aus dem Erlebnis des Rätselhaften und des Grauens der Welt ebenfalls zur Verdichtung seiner Kunst gelangte: Max Beckmann, dessen gleichnishafte Darstellung des menschlichen Schicksals der Lehmbrucks zumindest in einem Punkte ähnelt, im Versuch der Überwindung des Schrecklichen mittels des künstlerischen Schaffensprozesses: „Ich habe gezeichnet, das sichert einen gegen Tod und Gefahr“ (1915).

²⁶ Am Rande der 1916 entstandenen Kohlezeichnung zum ‚Gestürzten‘, Hoff, W. Lehmbruck 1936, Abb. S. 99; siehe Anm. 6.

²⁷ Dazu vgl. Arnold Gehlen (Zeitbilder, Frankfurt 1965, S. 48): „Im Lichte dieser Abstraktion wird das einzelne Kunstwerk aussagelos, es wirkt mit dem erschreckenden Reiz der leeren Form, man kann es zu nichts anderem benutzen als zur Selbstinfektion mit einem unbekanntem Virus, wie die Expressionisten die Kongomasken gebrauchten.“ Man vergleiche dazu außerdem Gehlens Vorwort im Katalog zur Darmstädter Ausstellung „Menschenbilder“, 1968.

„Die Erschütterung des Menschen hat die formende Kraft des Künstlers gestärkt.“ Dieser Satz Kurt Badts umschreibt Lehmbrucks Weg. Vom Persönlichen gelangte er zur Gestaltung des Allgemeinen und fand darin den „Ausdruck objektiver Gültigkeit“ (H. v. Einem). In der Überwindung des Subjektiven und im Wachsen am erlebten Leid, im Versuch seiner künstlerischen Umsetzung und im Zerschneiden daran liegt Lehmbrucks Bedeutung. In diesem Ringen bezeichnet seine nicht zur Ausführung gekommene ‚Pietà‘, von der wir uns ein Bild zu machen versuchten, neben dem ‚Gestürzten‘ und ‚Trauernden‘ in gewisser Weise einen Endpunkt, ja das beinahe erreichte Ziel. Man beantworte sich die Frage, welche Gestaltidee Lehmbruck hätte nach seiner ‚Pietà‘ noch als Skulptur realisieren können.

Mit seiner ‚Pietà‘ versuchte er (um mit Kurt Badt zu sprechen) „als Sohn unserer Zeit einsam, zögernd, nur von seinem Gewissen bestimmt, in seiner Kunst die Idee erst suchend, dem Gesetz seiner Arbeitsweise nachsinnend . . ., ein Bild seiner arm gewordenen und sehnsüchtig nach allem Großen ausschauenden Epoche“ zu geben.

Hinweise zu den folgenden Abbildungen

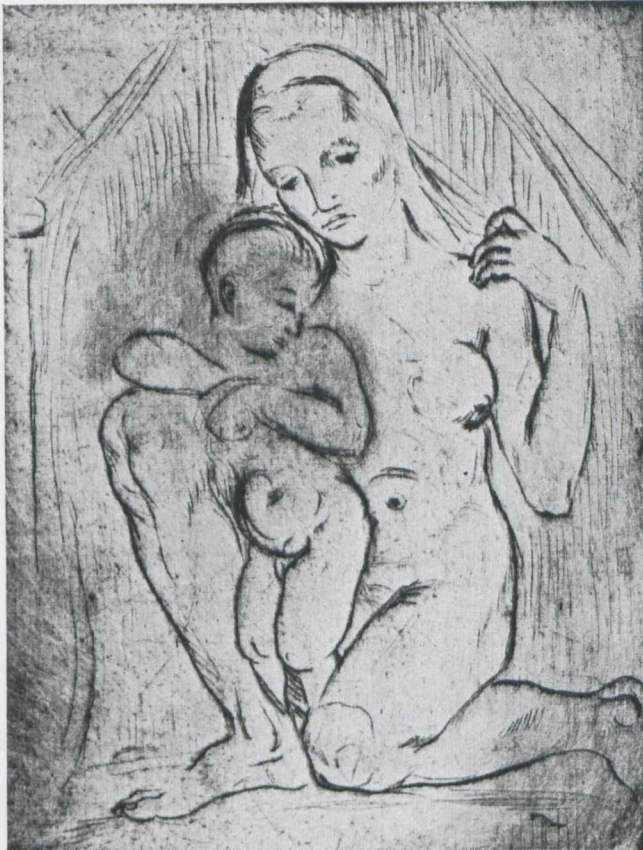
51. *Paolo und Francesca (groß)*, 1913
29 × 19,7 cm, Radierung
Petermann Nr. 69
Lehmbruck-Nachlaß
52. *Mutter und Kind*, 1907
83 cm, Bronze
Bez.: W. Lehmbruck Df. 1907
Lehmbruck-Nachlaß
53. *Mutter und Kind (kniend ganz)*, 1910
23,6 × 17,7 cm, Radierung
Petermann Nr. 2
Lehmbruck-Nachlaß
54. *Verzweifelnde Mutter*, 1910
12 × 16 cm, Radierung
Petermann Nr. 5
Lehmbruck-Nachlaß
55. *Überschwemmung*, 1914
39 × 29,5 cm, Radierung
Petermann Nr. 95
Lehmbruck-Nachlaß
56. *Der tote Mann*, 1914
23,8 × 18 cm, Radierung
Petermann Nr. 86
Lehmbruck-Nachlaß

57. *Pietà, 1915*
73 × 54 cm, Öl/Lwd.
Lehmbruck-Nachlaß
58. *Jakob Smits: Pietà, 1899*
Antwerpen, Königliches Museum für Schöne Künste
59. *Moderne Pietà, 1916*
43,2 × 31,2 cm, Blei, Kohle
Lehmbruck-Nachlaß
60. *Verrundeter Jüngling und Frau, stehend, um 1916*
27,5 × 22 cm, Blei
Lehmbruck-Nachlaß
61. *Pietà I, 1916/17*
30 × 40 cm, Radierung
Petermann Nr. 159
62. *Liebende Köpfe, 1918*
32 cm, Steinguß
Lehmbruck-Nachlaß
63. *Pietà II, 1917*
30 × 19,5 cm, Radierung
Petermann Nr. 160
Lehmbruck-Nachlaß
64. *Studie zur Pietà, 1917/18*
39 × 29,5 cm, Blei
Lehmbruck-Nachlaß
65. *Studie zur Pietà, 1917/18*
39 × 29,5 cm, Blei
Lehmbruck-Nachlaß
66. *Studie zur Pietà, 1918*
21,4 × 13,3 cm, Blei, Kreide
67. *Pietà*
Holz
St. Magnus, Everswinkel

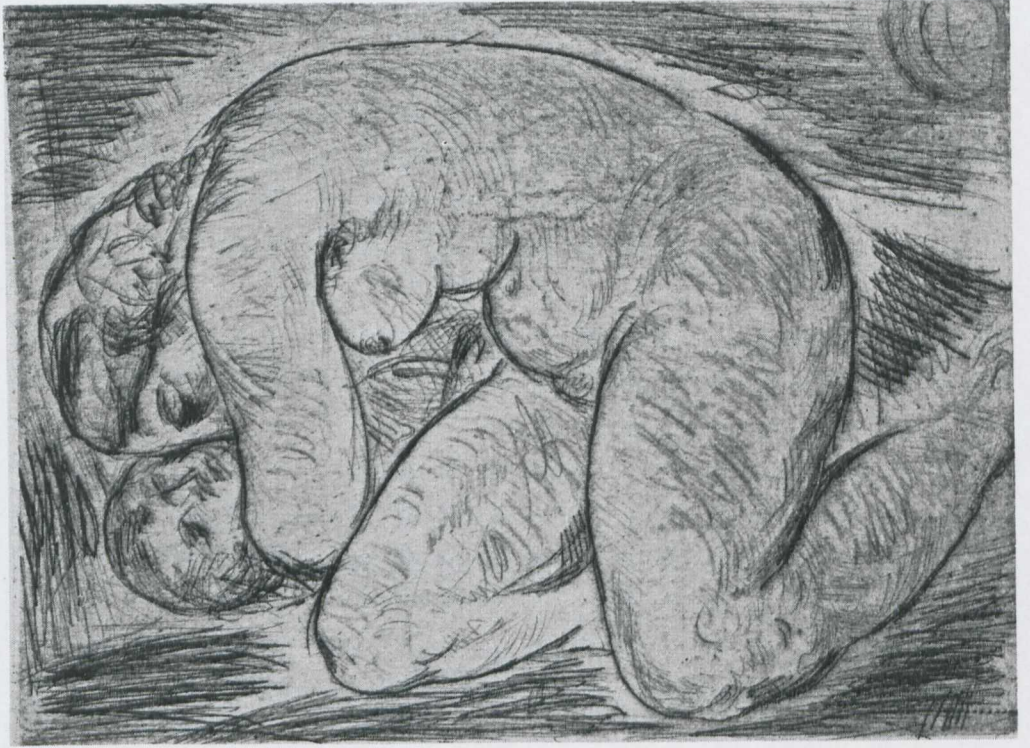




52



53

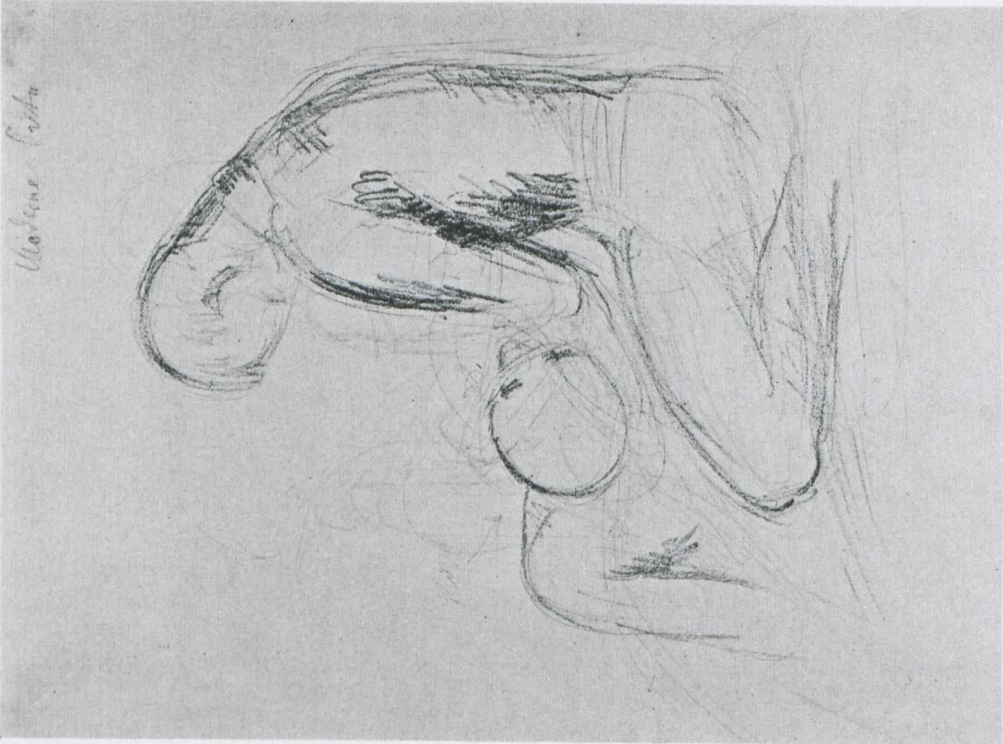






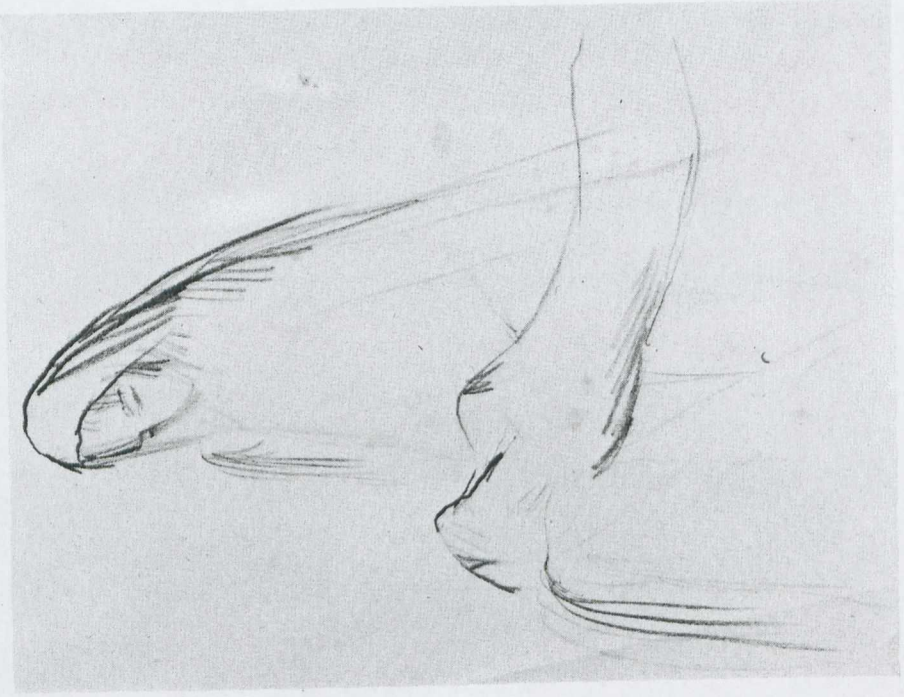












64



65

