



Lukas Bächer

Carl Lauterbach

Inventur einer Biografie

DROSTE

Lukas Bächer

Carl Lauterbach

Inventur einer Biografie

DROSTE

Impressum

Landeshauptstadt Düsseldorf
Der Oberbürgermeister
Stadtmuseum
Berger Allee 2
40213 Düsseldorf

Verantwortlich
Dr. Susanne Anna

Redaktion
Christoph Danelzik-Brüggemann

Redaktionelle Mitarbeit
Laura Heise M.A.

Mit freundlicher Unterstützung durch
SIGMA System Audio-Visuell GmbH,
Düsseldorf

Erschienen im
Droste Verlag, Düsseldorf
www.drosteverlag.de

Grafische Gestaltung
Jan van der Most, Düsseldorf

Schrift
Coranto, Brandon

Papier
Magno Volume, Igepa

Druck
Druckerei Brochmann GmbH, Essen
Printed in Germany

ISBN 9 783 7700 6048 1



© 2024 Stadtmuseum Düsseldorf,
Droste Verlag GmbH, Lukas Bäcker

Das Copyright für die abgebildeten Werke
liegt bei den Künstler*innen, Fotograf*innen
oder bei ihren Rechtsnachfolger*innen.

Wir danken allen Personen, Institutionen
und Archiven, die ihre Abdruckerlaubnis
erteilt haben.

Inhalt

4	Vorwort	74	1942 „Auf etwas mehr Verwirrung oder weniger [...] kommt es schon nicht an“
6	Carl Lauterbach Ein Faktencheck	83	1943 „10 Jahre Passivität – passiver Widerstand gegen den Strom“
10	Einführung	91	1944 „Ich ging nicht“
14	1930/1931 „Ungeheure Armut neben einer beispiellosen Elegance“	98	1945 „Schuldig? Nein!“
19	1932 „Die lebendige Einheit in allem“	107	1946 „Wer stützt wen?“
23	1933 „Es geht um die Einfachheit, den geraden Weg“	116	1947 „Was jetzt kommen sollte, ist etwas anderes“
30	1934/1935/1936 „Lebendig wachsend mit den sich wandelnden Verhältnissen“	125	1948 „Ich muss mich auf Bücher konzentrieren“
40	1937 „Was heute rosa ist, ist morgen grau – und übermorgen soll es violett werden daraus“	132	1949/1950 „Ich war vor kurzem toleranter – jetzt sehe ich die Begrenztheit“
50	1938 „Schweigen lernen!“	138	Nachwort
59	1939/1940 „Im Grunde ist es verboten, so zu leben“		Anhang
64	1941 „Man kann das jüdische Schicksal nicht darstellen“	142	Kurzbiografie
		145	Ausstattungsverzeichnis 1930 bis 1950
		150	Anmerkungen
		175	Quellen- und Literaturverzeichnis
		180	Abbildungsnachweis
		185	Personenregister

Vorwort

Carl Lauterbach und das Stadtmuseum verbindet eine lange Geschichte miteinander. Schon im Jahr 1981 wurde der Künstler anlässlich seines 75. Geburtstags mit einer Ausstellung gefeiert. Sie trug den Untertitel »Gemälde Grafik Dokumente«. Hierbei deutete sich bereits die eigentliche Bedeutung Lauterbachs an. Er hatte ein umfangreiches Œuvre geschaffen, das hauptsächlich Gemälde und Zeichnungen umfasste. Wenn aber etwas bis in die heutige Gegenwart als geschichtlich relevant gelten kann, dann ist es sein Archiv; es sind nicht seine künstlerischen Arbeiten. Für das Stadtmuseum ist Carl Lauterbach in doppelter Hinsicht wichtig: Einen Teil seines in Jahrzehnten zusammengestellten Archivs (einen ersten Bestand verkaufte er in den 1960er-Jahren nach Köln) verkaufte er der Stadt Düsseldorf, die es an das Stadtmuseum übergab; und seine Witwe, die Fotografin Ruth Lauterbach-Baehnisch, errichtete nach seinem Tod die vom Stadtmuseum betreute heutige Carl-und-Ruth-Lauterbach-Stiftung.

Mit Lukas Bächers hier vorgelegten Biografie Lauterbachs schreibt nun auch dessen Leben in einer historisch spannenden Phase Geschichte. Bächer beleuchtet Lauterbachs Entwicklung von den späten 1920er-Jahren bis in die Nachkriegszeit. Dem Autor gelingt eine hochrangige kulturgeschichtliche Studie, deren Aussagekraft das Biografisch-Anekdotische weit übertrifft. In diesem Buch geht es mehr als um die Nacherzählung einer Lebensgeschichte; es bietet eine exemplarische Studie über den Kunstbetrieb im Dritten Reich. Bächer lotet aus, wie Carl Lauterbach seine Karriere seit ihrem

Beginn im Umfeld politisch links orientierter Kreise des Jungen Rheinlands transformierte in einen Modus, der ihm Auskommen und künstlerische Existenz im Nationalsozialismus ermöglichte, ohne sich explizit zu diesem zu bekennen. Wie Lauterbach geschickt lavierte, alte Freundschaften pflegte und neue Allianzen schloss, wie er vom offiziellen Kunstbetrieb profitierte und vor sich selbst das Image des Widerständigen pflegte – das ist in seinem ganzen Facettenreichtum und in aller Widersprüchlichkeit faszinierend nachzuerfolgen. So bietet die Lektüre die Gelegenheit, einen komplexen Charakter kennenzulernen. Hierin liegt ein großer Gewinn: Äußerst nuanciert schildert Bächer, wie sich die gesellschaftlichen Schattierungen ausnehmen, die in der Geschichtsschreibung des Dritten Reiches schwer zu fassen sind. Oft werden sie im Forschungsdiskurs überlagert von der Polarisierung zwischen nationalsozialistischer Ideologie und Praxis einerseits und Widerstand und Verfolgung andererseits.

In der Kunstgeschichtsforschung des Dritten Reichs hat sich die Erkenntnis etabliert, dass Propagandakunst stets nur einen kleinen Teil der Produktion ausmachte. In dieser Fallstudie ist zu sehen, was außerhalb der Parteikunst geschah, wie Künstler*innen und andere Kulturschaffende sich in diesem System einrichteten und wie sie es mitgestalteten. Mittlerweile ist auch die Erzählung von der »Stunde Null« im Mai 1945 lange widerlegt. Bächer stellt in diesem Buch nun dar, welche Kontinuitäten und welche Brüche den Regimewechsel begleiteten. Weil bekanntlich nur wenige Akteur*innen des Dritten Reichs

nach 1945 für ihr Handeln belangt wurden, finden sich in Lauterbachs Geschichte weitgehend die selben Personen wieder, mit denen er auch vor dem 8. Mai zu tun hatte.

Zu den Personen aus Lauterbachs Umfeld, die das Kriegsende nicht erlebten, zählt der Maler Julo Levin. Ihn ermordeten die Nationalsozialist*innen. Zeitweilig waren er und Lauterbach miteinander befreundet; ob diese Freundschaft so intensiv und ausdauernd war, wie Lauterbach dies nach dem Krieg schilderte, kann auch in dieser Arbeit nicht abschließend geklärt werden. Julo Levin unterrichtete im Dritten Reich jüdische Kinder, deren Arbeiten er sammelte. Ein historisch denkwürdiges Konvolut von rund 2000 Blättern konnte vor der Zerstörung bewahrt werden und gehört heute zu der Grafischen Sammlung des Stadtmuseums. Einen Teil von ihnen hatte Levin Carl Lauterbach überlassen, der sie über das Kriegsende hinaus bewahrte.

Als die Kinderzeichnungen des Levin-Bestandes im Jahr 2012 ausgestellt wurden, gerieten Carl Lauterbachs Verhalten im Dritten Reich und seine Selbstdarstellung hinsichtlich jener Zeit ins öffentliche Blickfeld. Aus dem damaligen Kenntnisstand ergab sich ein ambivalentes Bild. Es konterkarierte Lauterbachs Behauptung, er sei als Widerständiger im Nationalsozialismus bedrängt und verfolgt worden. So lag es nahe, dieses Geschichtskapitel einmal auf einer breiten Quellenbasis gründlich zu bearbeiten. Aus diesem Gedanken heraus entstand Lukas Bächers Arbeit, die in diesem Buch nun vorliegt. Bächer wertete eine immense Zahl von Quellen unterschiedlicher Art aus. Einen Großteil fand er in

Carl Lauterbachs eigenem Archiv, das auch für die künftige Kunstgeschichtsforschung interessantes Material bietet.

Ein Buch schreibt sich nicht von allein. Auch in diesem Fall wurde der Autor unterstützt. Deshalb danken wir Prof. Christoph Zuschlag, der uns seinen Doktoranden Lukas Bächer empfahl, für seine Begleitung des Projekts. Die Kolleginnen Annette Hellmann und Christiane Schulz halfen dem Autor bei der Erschließung der im Stadtmuseum bewahrten Quellen und Literatur. Dem Grafiker Jan van der Most und dem Droste-Verlag danken wir für die gelungene Produktion des Buches.

Schließlich blicken wir auf den Autor, Lukas Bächer. Unerschrocken (angesichts der Materialfülle), unermüdlich und äußerst kundig bewältigte er die Herausforderung dieses Projekts, das für das Stadtmuseum einen Meilenstein darstellt. Er schrieb nicht nur eine hervorragende historische Studie, sondern verfasste sie auch so elegant, dass sie sich wie ein Pageturner liest. Ihm danken wir aufs Herzlichste.

Susanne Anna, Christoph Danelzik-Brüggemann

Carl Lauterbach

Ein Faktencheck

Beim Schaffen von Kunst entsteht etwas Neues, beim Archivieren hingegen wird bewahrt. Folgt man den Geschichten, die Carl Lauterbach über sein Leben verbreitete, ergänzen sich diese Tätigkeitsfelder dennoch hervorragend. Widerständig sei er gewesen und habe unter großen Gefahren das Unrecht des Nazi-Regimes in seiner Kunst dokumentiert. Dass er darüber hinaus Plakate, Zeitungen und Flugblätter sammelte, machte seine Kunstwerke umso glaubwürdiger und ihn in den 1980er-Jahren zu einem gefragten und vielfach geehrten Zeitzeugen.

Aus heutiger Sicht ist Lauterbachs Doppelrolle problematisch, denn vieles, was er mit der Autorität des Archivars über sich verbreitete, entstammt dem Einfallsreichtum des Künstlers. Manche Geschichten, wie jene über Hitler, der 1937 angeblich ein Bild von ihm per Fingerzeig abhängen ließ, sind zu gut, um wahr zu sein. Einmal in die Literatur eingegangen, werden sie jedoch bis heute kolportiert. Als Quelle dient dabei meist der Ausstellungskatalog von 1981, mit dem das Stadtmuseum Düsseldorf unter der Ägide von Wieland Koenig die Wiederentdeckung des Künstlers einleitete. 1994, drei Jahre nach Lauterbachs Tod, erschien zudem Werner Albergs Biografie *Carl Lauterbach. Maler und Sammler*. Alberg, lange Jahre engster Mitarbeiter Lauterbachs und mit seinem Nachlass betraut, distanzierte sich später von seinem Buch und deckte zahlreiche Unstimmigkeiten in Lauterbachs Schilderungen auf.

Um kurz darzustellen, was sich in der Geschichte Lauterbachs als Mythos erwies und was Bestand hat, wird im Folgenden der aktuelle Forschungsstand in Form eines Faktenchecks zusammengefasst.

»Sein Weltbild war dem Humanen verpflichtet, mit einer stark herausgestellten politischen Forderung.« (Alberg 1994, S. 29)

✓ Darstellungen des Menschen waren zeit lebens das zentrale Thema in Lauterbachs Kunst. In Hinblick auf ihre Aussage gilt es jedoch zu differenzieren. Gemälde in seinem Frühwerk, wie beispielsweise die *Demonstration*, belegen sein politisches Engagement in der Kunst. Spätestens mit seinem Parisaufenthalt 1930–1931 verschob sich jedoch sein Schwerpunkt. Fortan ging es ihm um das allgemein Menschliche; alte Menschen und Existenzen am Rand der Gesellschaft wurden zu seinen bevorzugten Motiven. Zur Frage, ob seine Kunst weiterhin politische Inhalte transportiert, hatte er keine konsequente Haltung. Sein berühmtes Werk *Die Antifa* wurde 1932 im Rahmen seiner Porträtausstellung *Menschen der Gegenwart* gezeigt.

»Jeder [in der Künstlergruppe Das Junge Rheinland] erfreute sich am Werk des anderen, denn jeder war frei von Neid – es herrschte eine wundervolle Atmosphäre von Freundschaft und Kollegialität [...].« (Carl Lauterbach, zitiert nach Ausst.-Kat. Düsseldorf 1981, S. 41)

✗ In den 1930er-Jahren pflegte Lauterbach ein distanzierendes Verhältnis zu Künstler*innen-Gruppen. Es liegt nahe, dass er später Das Junge Rheinland idealisierte, um von der unrühmlichen Rolle der Nachfolgegruppe Rheinische Sezession abzulenken, der er ebenfalls angehörte. Diese versuchte nach 1933 moderne, insbesondere expressionistische Kunst gegen konservative Anfeindungen zu verteidigen. 1936 verpflichtete sie ihre Mitglieder auf den »Arierparagraphen« und bekannte sich uneingeschränkt zum

Nationalsozialismus. Trotzdem wurde die Gruppe 1938 vom Staat aufgelöst. In späteren Darstellungen wurde das Verbot vorverlegt auf das Jahr 1933.

»Nach [einem früheren Besuch in] Amsterdam wird er [Lauterbach] 1932 noch einmal für einige Monate zurückkehren.« (Alberg 1994, S. 32)

✗ Für diesen Aufenthalt in Holland fanden sich keine Belege. Dies ist bedeutsam, da Lauterbach behauptete, damals bei Bekannten im »Ghetto« gewohnt zu haben und so seine besondere Verbundenheit zum jüdischen Volk belegen wollte. Weder er noch seine Frau Grete Lauterbach-Denecke hatten jüdische Vorfahr*innen. Lauterbach war jedoch mit dem jüdischen Künstler Julio Levin befreundet und stand mit ihm bis mindestens 1939 in Kontakt.

»Als ich nicht sofort öffnete, traten sie schon mit Stiefeln gegen die Tür. Sie kamen rein, ohne Haussuchungsbefehl, und nahmen zwei meiner Bilder mit: den »Hungermarsch« und die »Demonstration« der Arbeitslosen von 1930.« (Carl Lauterbach, zitiert nach Alberg 1994, S. 36)

? Inwieweit Lauterbach 1933 tatsächlich Repressionen erdulden musste, ist unklar, da es an zeitgenössischen Dokumenten dazu fehlt. Anders als von ihm behauptet, wurde zumindest das Werk *Hungermarsch* erst zehn Jahre später bei einem Bombenangriff zerstört. Dass sich Lauterbach bedroht fühlte, ist glaubhaft, da es in seinem Bekanntenkreis mehrere Verhaftungen gab.

»Ein linker Künstler, der der sozialen Gerechtigkeit und dem Erhalt des Friedens diente, im »neuen braunen Deutschland«? Carl Lauterbachs Hoffnung auf eine Assistentenstelle an der Düsseldorfer Kunstakademie war dahin.« (Alberg 1994, S. 38)

✗ Innerhalb weniger Monate passte sich Lauterbach an die veränderte politische Lage an und präsentierte die Grafikerie *Deutsche Arbeiter*. In den letzten Tagen des Jahres 1933 konnte er eine Einzelausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle eröffnen, die zu seiner großen Freude auch von der örtlichen NSDAP-Zeitung positiv

besprochen wurde. 1934 bemühte er sich um Lehrstellen und betonte, dass seine heimat- und volksverbundene Kunst ganz dem deutschen Menschen der Gegenwart gewidmet sei. Seine Bewerbungen stießen jedoch auf kein Interesse.

»Doch er gehörte nicht zu denen, die künstlerische Arbeit als Dienstleistung für das NS-Regime verstanden.« (Alberg 1994, S. 39)

✗ 1935 bewarb sich Lauterbach erfolglos um einen öffentlichen Auftrag im Rahmen der Neugestaltung des Düsseldorfer Planetariums. Sein Entwurf *Frauen auf dem Felde* schilderte er selbst als propagandistisches Symbolbild, das die Einheit von Blut und Boden zum Ausdruck bringe.

In seinem Tagebuch rechtfertigte er den Anpassungsversuch als notgedrungen.

»In der NS-Zeit sucht Carl Lauterbach materiell durch Künstlerarbeiten, wie etwa Blumenstillleben zu überleben.« (Alberg 1994, S. 38)

✓ Da seine an französischen Meistern der Moderne geschulte Grafik nicht im gewünschten Maße gefragt war, übernahm er kunsthandwerkliche Aufträge und produzierte dekorative Blumenstillleben, die auf vielen Ausstellungen der Zeit zu sehen waren.

»Sein Atelier in der Chlodwigstraße wurde zum Zufluchtsort für KPD-Leute auf der Flucht über die Neusser Brücke zur anderen Rheinseite.« (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1981, S. 22)

? Da es an Unterlagen oder konkreten Schilderungen der Ereignisse fehlt, bleiben hier Fragen offen. Der Künstler Karl Schwesig, der 1933 inhaftiert und gefoltert wurde, nahm nach seiner Entlassung 1935, kurz vor seiner Flucht ins Exil, Kontakt zu Lauterbach auf. Nach dem Krieg blieb Schwesig, der mit vielen über Kreuz lag, Lauterbach freundschaftlich verbunden und benannte ihn als Zeugen in einem Prozess, den er gegen einen seiner ehemaligen Peiniger anstrebte.

»Hitler nahm bei einer Besichtigung der Ausstellung Anstoß an dem Bild [Straße im Regen] und ließ es entfernen.« (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1981, S. 25)

⊗ Die große Propagandamesse *Schaffendes Volk*, die im Sommer 1937 in Düsseldorf veranstaltet wurde, umfasste auch eine Kunstausstellung. Von der Vehemenz überrascht, mit der moderne Kunst auf der Münchner Ausstellung »*Entartete Kunst*« diffamiert wurde, beschloss die Düsseldorfer Jury, ihre Bilderauswahl zu überdenken. Neben vielen anderen Bildern wurde auch Lauterbachs *Straße im Regen* abgehängt und durch ein anderes Werk von ihm ersetzt. Adolf Hitlers Besuch auf der Ausstellung fand erst im Herbst statt und verlief ohne Beanstandungen.

»Der Kreis um den Künstler Otto Pankok und seine Frau Hulda wird zum Schutzwall gegen das Unglaubliche, gegen die Terrorherrschaft.« (Alberg 1994, S. 38)

⊗ Der ältere und bewunderte Kollege war während der NS-Herrschaft eine zentrale Bezugsperson für Lauterbach. Auch moralisch war Pankok, der sich nach den Angriffen auf seine *Passion* Anfang 1937 aus dem öffentlichen Kunstleben zurückzog, ein Vorbild für ihn.

Teil einer Widerstandsgruppe war Lauterbach jedoch zu keinem Zeitpunkt, vielmehr zählten zu seinem Bekannten- und Freundschaftskreis auch glühende Anhänger*innen des Regimes. Er selbst entwickelte eine zunehmend kritische Haltung dem Regime gegenüber und versuchte sich »durchzulavieren«.

»So war es die Devise vieler Künstler, bis zu den Grenzen des Möglichen ›den Fuß dazwischen zu halten‹ und den anderen, mit dem neuen Volksgeist paktierenden Kollegen nicht gänzlich das Feld zu überlassen.« (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1981, S. 22)

⊗ Tatsächlich wollte Lauterbach Anfang der 1940er-Jahre seinen erfolgreicherer Kolleg*innen beweisen, dass auch er künstlerisch produktiv war. Die historische Wirklichkeit lässt sich durch die gängigen Begriffspaare wie »angepasste« und »widerständige«, beziehungsweise »deutsche« und »entartete« Kunst jedoch nicht adäquat abbilden.

»In den dreißiger Jahren hob Carl Lauterbach auch Zeichnungen jüdischer Kinder auf. Er hatte sie von seinem Künstlerfreund, dem Maler und Kunstpädagogen Julo Levin erhalten.« (Alberg 1994, S. 175)

? Zunächst von kindlicher Ausdruckskraft eingenommen, erkannte Lauterbach früh den Wert der Zeichnungen als Zeitzeugnis. Warum auf den Blättern mitunter Kindernamen und weitere Provenienzspuren entfernt wurden, bleibt unklar.

»Scheinbar angepasst, arbeitete er im Geheimen an Bildthemen, um die herbe Wahrheit des Regimes und die Leiden seiner Opfer zu dokumentieren.« (Alberg 1994, S. 39)

⊗ Lauterbach beschäftigte sich in seinen Zeichnungen großteils mit unverfänglichen Themen und hoffte noch 1942 auf eine Gelegenheit, diese in größerem Umfang zu präsentieren. Nach ersten Karikaturen erwähnte er in seinen Aufzeichnungen 1941 aber auch zeitkritische Motive und die *Ghetto-Mappe*, mit der er, inspiriert durch Otto Pankok, auf die Verfolgung jüdischer Menschen reagierte. Weitere Blätter aus diesem Themenkreis entstanden nach dem Krieg und wurden von ihm vordatiert.

»Der dokumentarische Bericht kennzeichnet vor allem Lauterbachs Arbeit der dreißiger Jahre und aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges. Die damals geschaffenen Werke sind reportagenhafte Zeichnungen, etwa jüdisches Leid schildernde Graphiken seiner ›Ghetto-Mappe‹ oder Arbeiten zum Zweiten Weltkrieg.« (Alberg 1994, S. 97)

⊗ Lauterbach hatte den Anspruch, die Weltlage und die Situation in seinem Umfeld zu dokumentieren, weshalb er umfangreich Tagebuch führte und Druckerzeugnisse sammelte. Seine Kunst war ihm hingegen in erster Linie ein der Welt verschlossener Rückzugsort. Seine zeitkritischen Arbeiten bilden hier die Ausnahme, doch auch sie zeigen keine konkreten Ereignisse. Erst in den letzten Kriegsjahren, als er lange Stunden in Kellern und Bunkern verbrachte, entstanden Zeichnungen, die wenn nicht einen konkreten Ort, so doch eine Stimmung festhalten sollten.

»Die Sammlung musste dem Zugriff der kontrollierenden Gestapo entzogen werden, sie musste ausgelagert werden, die gefährlichsten Stücke wurden im Keller in kleinen, wasserdichten Kisten vergraben.« (Carl Lauterbach, zitiert nach Alberg 1994, S. 42)

⊗ Lauterbach lebte seit Jahren unauffällig und stand nicht unter Beobachtung. Die Masse der gesammelten Zeitungen und Drucksachen war unproblematisch, wobei von den gesammelten Flugblättern und seinen Tagebüchern durchaus eine Gefahr ausging. Die im Burscheider Keller vergrabenen Kisten enthielten jedoch Zeichnungen, da er nach seinen Düsseldorfer Bombenschäden fürchtete, weitere Verluste zu erleiden.

»1940 wurde Lauterbach kurz zum Militär eingezogen, dann aber als marschuntauglich entlassen.« (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1981, S. 28)

⊗ Lauterbach entzog sich durch Krankenschreibungen konsequent allen Versuchen, ihn zum Dienst an der Waffe zu verpflichten. Als im April 1945 der »Volkssturm« ausrückte, um Burscheid gegen die einrückenden Amerikaner zu verteidigen, blieb er zuhause. Einige Zeitgenossen verübelten ihm seine Verweigerungshaltung noch nach 1945. Für sie war er ein »Faulenzer« und »Drückeberger«.

»Rehabilitiert wurde ich nicht. Ja sicher, in den letzten Jahren hat es einige Ehrungen gegeben, aber die kommen doch zu spät.« (Carl Lauterbach, zitiert nach Alberg 1994, S. 47)

⊗ Zwischen 1945 und 1948 war er mit seinen zeitkritischen Werken auf so vielen Ausstellungen vertreten wie nie zuvor. Durch seine Einzelausstellung *Dokumente der Zeit*, die im März 1947 in der Kunsthalle Düsseldorf gezeigt wurde, sah er sich als Künstler rehabilitiert. In der Folge wollte er den Blick nach vorne richten und versuchte, mit unverfänglichen Motiven zu reüssieren. Diese stießen jedoch nur auf wenig Resonanz. Anders als zahlreiche Kolleg*innen blieb er der gegenständlichen Kunst treu.

»Seine Leistung, das im Wortsinne Eigentümliche seiner Kunst, war die Verbindung zur Zeitgeschichte.« (Alberg 1994, S. 194)

⊗ Wie bereits einleitend erläutert, ist die stets betonte Einheit Lauterbachs als »Künstler« und »Sammler« mehr irreführend als erhellend. In der vorliegenden Untersuchung liegt der Fokus auf den Jahren 1930 bis 1950, wobei seine Sammeltätigkeit nur in Hinblick auf seine Biografie Erwähnung findet. Über die Geschichte des Archiv Lauterbach erscheint ein Aufsatz im Düsseldorfer Jahrbuch 2024.

Einführung

Im April 1981, wenige Monate vor seinem 75. Geburtstag, eröffnete im Stadtmuseum Düsseldorf die Ausstellung *Carl Lauterbach – Gemälde Grafik Dokumente*. In den Augen der Presse war die Schau »eine nicht nur lokale Sensation«, handelte es sich doch um nicht weniger als die Wiederdarstellung eines der »wichtigsten und stärksten rheinischen Expressionisten«. ¹ Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand jedoch nicht die Kunst, sondern vielmehr die Biografie des Künstlers, der »in die Mühlen der Zeit geriet, vergessen wurde und nun in strahlender Größe wiederersteht.« ²

Lauterbach sei im Nationalsozialismus nicht nur aufrecht geblieben, als seine Kunst verfemt und sein engstes Umfeld verfolgt wurde, er habe das Unrecht des Regimes auch heimlich dokumentiert und in der Kunst Widerstand geleistet. Nach dem Krieg sei ihm der verdiente Erfolg verwehrt geblieben, da seine tiefen Einsichten in Elend und Leid nicht in die Zeit gepasst hätten. ³ Zudem habe er sich der Abstraktion verweigert und, ganz einem humanen Menschenbild verpflichtet, weiterhin gegenständlich gearbeitet. ⁴ Glaubhaft und anschaulich wurde diese Geschichte durch Zeitungsartikel, Kataloge und persönliche Dokumente, die zusammen mit der Kunst ausgestellt wurden. Diese Unterlagen stammten aus den umfangreichen Sammlungen des Künstlers, der sich auch als Archivar verstand und als solcher bereits überregional bekannt war:

»Mit wenigen Ausnahmen sind wohl alle Autoren und Museumskollegen, die sich in den letzten 30 Jahren mit der kulturhistorischen und kulturpolitischen Situation in Düsseldorf und darüber hinaus in Deutschland beschäftigten, die Treppenstufen bis in den 4. Stock des Atelierhauses in der Düsseldorfer Sittarder



Abb. 1: Atelierhaus Sittarder Straße, Düsseldorf 1981

Straße 5 emporgestiegen, um sich im »Archiv Lauterbach« zu informieren.« ⁵

Neben diesen einleitenden Worten im Ausstellungskatalog von 1981 findet sich eine Abbildung der Eingangssituation in der Sittarder Straße, wobei der neobarocke Schmuck des Vorbaus wie ein Rahmen wirkt, der den Blick ins Dunkle führt (Abb. 1). Dieser etwas mystische Eindruck passt zur Geschichte des Archivs, erzählte Lauterbach doch oft, er habe gefährliche Bestände vor der Gestapo verstecken, teils sogar im Keller vergraben müssen. Wenn Journalist*innen, die seit Ende der 1940er-Jahre ebenfalls regelmäßig zu Besuch kamen, vom »Schatz des Carl Lauterbach« berichteten, liegt dies jedoch auch an der kuriosen Örtlichkeit, in die er das ursprünglich helle und großzügige Atelier verwandelt hatte. ⁶ Bis unter die Decke reichten die übervollen Regale und auf dem Boden türmten sich Stapel mit Kartons, Büchern und Zeitungsbündeln, so dass nur schmale Pfade freibleiben (Abb. 2). Neben dem Düsseldorfer Atelier gab es noch ein ganzes Haus in Lauterbachs Heimatort

Burscheid, das ebenfalls bis unters Dach mit Unterlagen gefüllt war. Den Kern der Sammlung bildeten Druckerzeugnisse, doch Lauterbachs Leidenschaft kannte kaum Grenzen. 1989 ließ er einen WDR-Reporter wissen: »Nein, ich habe nie was weggeworfen, wissen sie, wechwerfen kann jeder, aber aufheben, das ist eine schwierigere Sache.« ⁷ Bei den Besuchenden sorgte es nicht nur für Erstaunen, dass das Ehepaar Lauterbach in der »Schachtelenge« des Hauses und der Düsseldorfer »Räuberhöhle« Platz zum Wohnen fand, auf rätselhafter Weise gelang es dem Sammler auch, Interessantes zu Tage zu fördern. ⁸ Da es kein Inventar gab, blieb es der Fantasie überlassen, was sich noch alles in den riesigen Stapeln verbergen könnte. Selbst nachzusehen, verbot sich jedoch, denn der Hausherr wachte genau darüber, wer was aus seinem Privatarchiv zu sehen bekam – und wer nicht.

Fest steht, dass Lauterbach seine Bestände geschickt zu vermarkten wusste. So verkaufte er sein Archiv 1966 ein erstes Mal an die Stadt Köln. Bis 1982 hatten sich seine Räumlichkeiten wieder gefüllt und nun vermachte er das Archiv, das dieses Mal auch persönliche Dokumente und seinen künstlerischen Nachlass umfasste, der Stadt Düsseldorf, die ihm und seiner dritten Frau, der Fotografin Ruth Lauterbach-Baehnisch, dafür eine Leibrente gewährte. Mit dieser Entscheidung sowie zahlreichen weiteren Ausstellungen und Ehrungen erfuhr Lauterbach nach 1981 endlich die in seinen Augen längst überfällige Anerkennung. Düsseldorf wiederum hoffte auf Einblicke in die eigene Geschichte, wobei die große Aufmerksamkeit, die in den 1980er-Jahren »entarteten« und »widerständigen« Künstlern zuteil wurde, auch dem Ruf der Kunststadt zugute kam. Nach dem Tod Carl Lauterbachs 1991 brachte die Witwe das Vermögen des kinderlosen Paares in eine Stiftung ein, mit der die weitere Arbeit im Archiv finanziert werden sollte. Zudem wurde der Carl-Lauterbach-Preis für sozial engagierte Grafik ins Leben gerufen, der nach ihrem Tod 1997 das Andenken ihres Mannes in Ehren halten sollte. Verliehen wurde dieser Preis vorerst nur bis 2005 und es sollte noch bis 2012 dauern, bis die Gründe dafür öffentlich wurden.



Abb. 2: »Bis unter die Decke stapeln sich Zeitungen und Zeitschriften im Düsseldorfer Büro des Archivars Lauterbach. Doch in dieser scheinbaren Unordnung geht nichts verloren und alles findet er zur rechten Zeit.« (Der Mittag, 26. Oktober 1961)

Tatsächlich hatten sich bei der Arbeit im Archiv, das mittlerweile ins Stadtmuseum Düsseldorf überführt worden war, statt der erhofften Schätze, Abgründe aufgetan. Anders als viele seiner Zeitgenoss*innen hatte Lauterbach auch Dokumente aufgehoben, die ihn belasten, so etwa eine Liste mit über 40 Ausstellungen, an denen er sich in der NS-Zeit beteiligt hatte. Obwohl es auch differenzierende Stimmen gab, war der Fall im öffentlichen Ansehen tief: Aus dem »Widerständler« wurde, wenn kein »Nazi«, so doch ein »Mitläufer«, der sich den Machthabern angedient habe. ⁹ Aus dem »einst guten Menschen von Düsseldorf« wurde ein »Maler im Zwielicht«. ¹⁰ Viele Fragen zu Lauterbachs Biografie blieben jedoch offen, auch weil es allgemein zur Kunstgeschichte im Nationalsozialismus noch viele Forschungslücken gibt. Wie viel Anpassung war nötig, um als freie*r Künstler*in überhaupt bestehen zu können und welche Spielräume bestanden, um sich abzugrenzen? Unterschied

sich die Kunstpolitik im Rheinland von der im Rest des Reiches? Und ganz konkret: Was für Kunst zeigte Lauterbach wann und vor allen Dingen: Was hat es mit den Zeichnungen auf sich, die angeblich »für die Schublade« entstanden und die Leid, Unterdrückung und Verfolgung thematisieren? Was entspricht den Tatsachen und was wurde erfunden, um sich das Image eines »Widerstandskünstlers« anzueignen?

Um diese Fragen zu beantworten, ist es nötig, Lauterbachs Lebensgeschichte einer Inventur zu unterziehen, die klärt, was Bestand hat, neue Erkenntnisse einsortiert und die Leerstellen benennt, die bleiben werden. In dem Faktencheck, der dieser Arbeit vorangestellt ist, habe ich die wichtigsten Erkenntnisse meiner Forschung zusammengefasst und, so gut wie möglich, historische Fakten und Mythen über Carl Lauterbach identifiziert. Die folgende Biografie konzentriert sich auf die entscheidenden 20 Jahre zwischen 1930 und 1950, in die seine ersten Erfolge und sowohl die künstlerische Neuorientierung nach 1933 als auch nach 1945 fallen. Gerahmt wird diese Zeitspanne von zwei Wendepunkten seines Lebens.

Im Dezember 1930 heiratete der 24-jährige seine erste Frau, die Textilkünstlerin Grete Denecke. Tags darauf brach das junge Paar zu einer Studienreise nach Paris auf, die nicht nur die Kunst Lauterbachs nachhaltig prägen sollte, sondern, finanziert durch ein städtisches Stipendium, auch eine öffentliche Anerkennung darstellte. Paris war in den Augen Lauterbachs nichts weniger als sein Durchbruch. Wie sich zeigen wird, sollten sich seine Hoffnungen auf eine große Karriere nicht erfüllen.

Die Machtübertragung an die NSDAP 1933 stellte einen Einschnitt dar, denn Lauterbach war zuvor durchaus als linker und politisch engagierter Künstler bekannt gewesen. Dauerhafte Nachteile erwuchsen ihm daraus jedoch nicht. Vielmehr passte er sich an und versuchte durch gute Kontakte in die Düsseldorfer Kunsthalle und die Stadtverwaltung, an öffentliche Aufträge zu kommen. Zu einem Befürworter der neuen Ordnung wurde er darüber nicht, vielmehr schwankte er über Jahre zwischen Engagement, von dem

er sich Erfolg und eine Verbesserung seiner oft prekären Lebensverhältnisse erhoffte, und dem Rückzug ins Private.

In den 1920er-Jahren geprägt und in der Künstler*innengruppe Rheinische Sezession organisiert, gehörte Lauterbach zu den Vertreter*innen der modernen, »jungen« Kunst. Im Streit um die Frage, welche Kunst dem »Dritten Reich« angemessen sei, gerieten diese der konservativ-akademisch orientierten Fraktion gegenüber zunehmend ins Hintertreffen. Um keine Zweifel an der Loyalität zum Nationalsozialismus aufkommen zu lassen, positionierte sich die Rheinische Sezession auch politisch, etwa indem sie ihren Mitgliedern den Umgang mit »Nicht-arisches« untersagte – woran sich Lauterbach jedoch nicht hielt. Wie viele seiner Kolleg*innen war Lauterbach im Sommer 1937 von der Aktion »Entartete Kunst« betroffen. Ab diesem Zeitpunkt reichte er auf Ausstellungen hauptsächlich unverfängliche Motive wie etwa Blumenstillleben ein, während er privat an Zeichnungen arbeitete, die stilistisch nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprachen. Erst während des Krieges, den er immer abgelehnt hatte und dem er sich bis zuletzt durch Krankmeldungen entzog, begann er mit explizit zeitkritischen Zeichnungen. Diese bescherten Lauterbach in der unmittelbaren Nachkriegszeit einige Aufmerksamkeit und zahlreiche Ausstellungsbeteiligungen. Seine Einzelausstellung *Dokumente der Zeit 1947* sah er als Abschluss dieser Werkphase. Anstelle von Elends- und Kriegsdarstellungen, die immer weniger gefragt waren, wollte er sich harmlosen Motiven zuwenden und integrierte abstrakte Elemente in seine Werke. Ganz auf Gegenständliches zu verzichten, war er nicht bereit. Als einer der ersten erinnerte er öffentlich an seine in KZ und Haft ermordeten Kollegen, stilisierte sich dadurch jedoch auch selbst zum Widerständler und Opfer. Zugleich stellte er zusammen mit Künstler*innen aus, die im Nationalsozialismus Karriere gemacht hatten und trug so auch zu deren Rehabilitierung bei.

Das Jahr 1950, in dem der Künstler seinen 44. Geburtstag beging, steht am Ende des hier näher untersuchten Zeitraums und stellt eben-

falls eine Wende dar. Um den Bombenangriffen auf die rheinischen Großstädte zu entgehen, war er zehn Jahre zuvor nach Burscheid gezogen. Nun bekam er – als Geschädigter des NS-Regimes – ein städtisch gefördertes Atelier in der Sittarder Straße in Düsseldorf zugesprochen. Auch weil künstlerische Erfolge ausblieben, verschob sich nach der Rückkehr sein Fokus zugunsten des Archivs, das die folgenden Jahrzehnte im Mittelpunkt seiner Arbeit stand.

Das Archiv Lauterbach im Stadtmuseum Düsseldorf bildet die wichtigste Quelle der vorliegenden Arbeit. Die archivische Erschließung dieses Bestandes steht noch aus, alle zitierten Quellen sind jedoch über die in den Endnoten angeführten Standorte auffindbar. Dies macht die vorliegende Biografie zum ersten Findbuch innerhalb eines Konvoluts, das aufgrund der Fülle von Material und Themen kaum systematisch zu erfassen ist. Neben einer Vielzahl bislang unbekannter Dokumente wurden auch erstmals Lauterbachs Tagebücher ausgewertet, die, trotz einzelner Lücken in der ersten Hälfte der 1930er Jahre und der Nachkriegszeit, einen detaillierten Einblick in Lauterbachs Leben gewähren. Ähnlich wie der vielfach berühmtere Tagebuchschreiber Victor Klemperer hatte Lauterbach den Anspruch, Zeugnis abzulegen. Beispielsweise glich er regelmäßig die Nachrichtenlage in der NS-Propaganda mit den englischen Sendern ab, die er heimlich hörte. Schon während des Abfassens plante er die Publikation einer überarbeiteten Version seiner Aufzeichnungen. Dennoch sind die Einträge, die oft mehrere Seiten pro Tag umfassen, in erster Linie ein privates Abbild seiner Wahrnehmungen, Ansichten, Hoffnungen und Ängste. Diese Subjektivität disqualifiziert sie nicht als historische Quelle, es gilt jedoch zu beachten, dass Tagebücher »ein stets empfundenes, reflektiertes, auch unbewusstes Schreiben der Selbsterforschung, Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung, auch der Selbstdisziplinierung« darstellen.¹¹ Es ist daher wichtig, Lauterbach nicht nur zu Wort kommen zu lassen, sondern den Monolog seines Tagebuchs aufzubrechen, indem

seine Aussagen durch andere Quellen überprüft und vor allen Dingen kontextualisiert werden. So zeigt sich beispielsweise im Abgleich mit der Korrespondenz, dass er seine als ärmlich empfundenen Lebensverhältnisse immer dann besonders betonte, wenn er sich auf schmerzhaftes Kompromisse einließ. An seinen Rechtfertigungsstrategien erweist sich, dass er über einen intakten moralischen Kompass verfügte und in zahlreichen inneren Konflikten mit sich selbst verhandelte. Anders als bei den zeitkritischen Zeichnungen, die zum Teil vordatiert wurden, sind Lauterbachs Tagebuchaufzeichnungen authentisch und in kurzem zeitlichem Abstand zu den geschilderten Ereignissen entstanden. Neben der Vielzahl von Details und dem enormen Umfang von rund eineinhalb Regalmetern, die eine Fälschung enorm aufwändig gemacht hätten, belegt dies auch der Umstand, dass seine Tagebücher ein Bild des Künstlers vermitteln, das eben nicht seiner späteren Selbstverklärung entspricht. Deckblättern mit dem Vermerk »kann bleiben« zeigen allerdings, dass Lauterbach nachträglich aussortierte.¹² Dieser Eingriff blieb jedoch, auch weil er sich mit dem Wegwerfen allgemein äußerst schwertat, begrenzt.

Diese besondere Quellenlage ist der Grund, warum die folgende Untersuchung nicht auf einen kurzen Abriss beschränkt bleibt, sondern so breit angelegt ist, dass auch Lauterbachs persönliches und berufliches Umfeld einbezogen wird, und so tief geht, dass auch seine Entscheidungs- und Meinungsbildungsprozesse nachvollziehbar werden. Um seine und die allgemeine Stimmungslage durch Originaltöne wiederzugeben, wurden zudem ausführliche Zitate bis hin zu ganzen Briefen in den Text eingeflochten.¹³ Sie ermöglichen Einblicke im doppelten Sinne, da sie sowohl die Veränderungen des historischen Kontextes als auch seine persönliche Entwicklung nachvollziehbar machen. An die Stelle des »Widerstandskünstlers«, der in der in den 1970er- und 1980er-Jahren so bereitwillig seine Sicht der Dinge verbreitete, tritt das differenzierte Bild eines Menschen voller Widersprüche.

»Ungeheure Armut neben einer beispiellosen Elegance«

Paris war für Carl Lauterbach ein künstlerisches Lebensthema. Rückblickend wurde der Aufbruch zu dem siebenmonatigen Studienaufenthalt an der Seine zu einer entscheidenden Wegmarke seines Lebens: »Der Nachtzug nach Paris am 6. Dezember 1930 fuhr in den ersten Abschnitt meines eigenen Daseins, in die Freiheit.«¹⁴

Tatsächlich lässt sich sein Vorleben in wenigen Sätzen zusammenfassen. Carl Lauterbach, der sich erst als Künstler mit »C« schrieb, wurde als jüngstes von fünf Kindern 1906 in Burscheid geboren. Sein Vater stammte aus einer alteingesessenen Familie, arbeitete als Beamter für die Städtische Sparkasse und scheint sich im hohen Maße über preußische Tugenden, allem voran sein Pflichtgefühl, definiert zu haben. Die Mutter hingegen wurde vom Sohn als warmherzig und stark gläubig geschildert.¹⁵ Nach der Schulzeit wurde Lauterbach an der Kunstakademie Düsseldorf angenommen, die sich in jenen Jahren unter der Ägide von Walter Kaesbach der Moderne in der Kunst öffnete. Er wurde Meisterschüler von Heinrich Nauen, den er bewunderte, bei dem er zu seiner Enttäuschung jedoch kaum Anleitung fand.¹⁶ In die Künstler*innengruppe Das Junge Rheinland, die sich 1919 als Sammelbecken fortschrittlicher Kräfte in der Kunst gegründet hatte, wurde er 1925 aufgenommen.¹⁷ Eine Beteiligung an einer Ausstellung der Gruppe ließ sich allerdings nicht nachweisen, so dass der Kontakt wohl eher lose war. Gleiches gilt für den Kreis um die »Düsseldorfer Künstlermutter« Johanna Ey. Eine größere Rolle spielte für ihn die Rheinische Sezession, die 1928 als – letztlich erfolgloser – Versuch gegründet wurde, Das Junge Rheinland und die 1923 abgespaltene Rheingruppe wieder zusammenzuführen. Der Zusammenschluss mit anderen bot Vorteile, änderte jedoch nichts

daran, dass die Künstler*innen nach wie vor in Konkurrenz um Ausstellungsmöglichkeiten, Zuwendungen und öffentliche Aufmerksamkeit standen. Für das Fortkommen entscheidend war der persönliche Erfolg, der sich bei Lauterbach 1930 einstellte. Neben der Gelegenheit, zwei Einzelausstellungen in der Kunsthalle Düsseldorf auszurichten, erhielt er den Dürer-Preis der Stadt Nürnberg zugesprochen.¹⁸ Ein Stipendium der Stadt Düsseldorf ermöglichte ihm zudem die Reise nach Paris.

Die Monate in Frankreich waren zugleich eine Hochzeitreise. Am Vorabend der Abfahrt hatte Lauterbach im kleinen Rahmen Grete Dencke geheiratet, die wie er an der Kunstakademie Düsseldorf studiert hatte.¹⁹ In der Ehe fiel ihr die Rolle der Hausfrau zu, die Arbeit am Webstuhl gab sie jedoch nicht ganz auf. Ihre Bildteppiche, die auch nach Entwürfen ihres Mannes entstanden, reichte sie bei den kunsthandswerklichen Ausstellungen der Zeit ein. Dank Lauterbachs Pariser Kontakte von einer vorhergehenden Reise fand das junge Paar eine



Abb. 3: Carl Lauterbach, *Selbstporträt mit Grete Lauterbach in Paris*, 1931



Abb. 4: Carl Lauterbach: *Demonstration*, 1930

kleine Wohnung im Vorort Asnières, die mit ihrem weiten Blick über die Dächer ganz den Vorstellungen der beiden entsprach.²⁰ Den zahlreichen Briefen an die Familien in der Heimat ist darüber hinaus zu entnehmen, dass sie durch die Museen pilgerten (»müde von allem Sehen und dauernd neuen Eindrücken«²¹), in den Künstlercafés Absinth tranken (»der mir furchtbar mitgespielt hat«²²) und Kontakte in die Bohème knüpften. Kurzum, der Aufenthalt entsprach auch hierin allen Erwartungen und Hoffnungen.

Zahllose Skizzen und mehrere großformatige Ölbilder zeugen davon, dass der Aufenthalt nichtsdestotrotz auch künstlerisch produktiv war. Zentrales Thema seiner Werke ist das großstädtische Leben, wobei sich bei der Themen- und Motivwahl deutliche Anklänge zu Lauterbachs Idolen Honoré Daumier, Théophile-Alexandre Steinlen und Henri de Toulouse-Lautrec finden lassen. Meist greift er einzelne Figuren heraus und monumentalisiert sie durch eine leichte Untersicht. Hintergrundfiguren deuten mitunter an, dass es sich nur um einen kleinen Ausschnitt aus dem großen Strom des Lebens handelt. In einem Bild porträtiert er auf diese Weise sich und seine Angetraute (Abb. 3);

meist steht die zentrale Figur – ob Bohémien, Dame oder Obdachloser – jedoch stellvertretend für eine ganze Gruppe. Lauterbachs Blick auf Paris ist von Realismus geprägt. Die bunte Vielfalt der Großstadtbewohner*innen hält er weitgehend nüchtern fest. Ort des Geschehens ist meist der öffentliche Raum, mit seinen Straßencafés und Boulevards, wo »ungeheure Armut« gleichberechtigt neben einer »beispiellosen Elegance« zu sehen ist.²³ Obwohl es für diesen Bildtypus Vorläufer in seinem Œuvre gab, stellt dies in seinem künstlerischen Werdegang einen Einschnitt dar. War für ihn bislang eine Vielzahl von sozialen, religiösen und phantastischen Ideen charakteristisch gewesen, traten fortan Zeitgenoss*innen in den Fokus seiner Bilder.²⁴

Sein Umgang mit sozialen und damit auch politischen Themen hatte sich schon kurz zuvor verändert. Deutlich macht dies ein Blick zurück auf seine erste größere Ausstellung in der Düsseldorfer Kunsthalle, die wenige Monate zuvor, im Februar 1930 eröffnet worden war. Bei dieser hatte ihm die Jury, darunter der Vorsitzende der Rheinischen Sezession Bernhard Sopher, das wenig prestigeträchtige Treppenhaus zugewiesen und mehrere Bilder abgelehnt, darunter das Bild *Demonstration* (Abb. 4). In einem Werbeblatt, das Lauterbach für die Ausstellung drucken ließ, machte er dafür politische Gründe geltend: »Die wichtigsten Arbeiten wurden wegen ihrer sozialen Tendenz von der Jury abgelehnt.«²⁵ (Abb. 5) In den Augen der kommunistischen Zeitung *Freiheit* war dies ein Skandal:



Abb. 5: Werbeblatt für die Ausstellung im Februar 1930

»Zwei Bilder fallen besonders aus: Zwei Soldaten, verwundet, feldgrau, mit müden abgekämpften Gesichtern und eine machtvolle wuchtige Arbeiterdemonstration unter roten Fahnen. Hier sind Ansätze guter proletarischer Kunst und man könnte sich freuen, dass in der Kunsthalle diese Sachen zu sehen sind, wenn – ja, wenn sie eben dort zu sehen wären. Sie stehen leider nur im Winkel eines Speichers, zensuriert von der Jury der Kunsthalle [...]«²⁶

Im Juli des gleichen Jahres erhielt Lauterbach erneut eine Ausstellung in der Kunsthalle, dieses Mal jedoch an zentralem Ort: im großen oberen Saal und einem weiteren Nebenraum. Dies erhöhte die öffentliche Aufmerksamkeit und es erschienen Besprechungen, in denen er als »starke, ja typische Persönlichkeit des Nachwuchses« und »vielversprechende Begabung« bezeichnet wurde.²⁷ Jahrzehnte später dienten ihm diese Artikel als Nachweis dafür, dass sich seine Karriere vor 1933 im Aufwind befunden hatte; entsprechend oft wurden sie kopiert und verteilt.²⁸ Die Besprechung aus der Freiheit, die ihn im Februar noch so gelobt hatte, verschwand hingegen in den Tiefen des Archivs. In diesem Artikel wird die Ausstellung zwar als verdienstvoll bezeichnet, es fehle dem Künstler jedoch die »ideologische Bindung«: Die Darstellung des Proletariats sei viel zu romantisch.²⁹ Die Warnung vor der »Mitleidsstimmung gegen die Unterdrückten, auf die jeder klassenbewusste Arbeiter pfeifen wird«, war offenbar ungehört geblieben.³⁰ Dieser Vorwurf wiegt schwer, unterstellt er doch, dass soziale Missstände hier lediglich in Hinblick auf eine pittoreske und emotionale Wirkung dargestellt werden. In den Bildern aus Paris, insbesondere den sozialen Sujets, verstärkte sich diese Tendenz in Lauterbachs Werk weiter. So zeigt das Bild *Die Bettler von Paris* drei Obdachlose, die friedlich beieinanderstehen und vor einem undefinierten Hintergrund fast die gesamte Bildfläche einnehmen (Abb. 6). Dick eingepackt erscheinen sie vollkommen stillgestellt, ohne Antrieb und, allen Besitz am Leibe tragend, auf ihre bloße Existenz zurückgeworfen. Den Ansprüchen an eine proletarische Kunst, wie sie beispielsweise Franz

Mehring formulierte, wird dies nicht gerecht, denn Lauterbach zeigt hier im Elend der Gegenwart nur das Elend – und keinen Ausweg daraus.³¹ Lauterbachs politische Anliegen fanden, zumin-



Abb. 6: Carl Lauterbach: *Die Bettler von Paris*, 1931

dest aus radikal linker Sicht, in diesen Bildern keine Fortsetzung, vielmehr verdrängten die Pariser Motive fast vollständig die Themen seines Frühwerks. Diese Beobachtung ist wichtig, galt doch bis jetzt die Fama, Lauterbach sei bis zum erzwungenen Rückzug in die »innere Emigration« ein explizit sozialkritischer Künstler gewesen. Ein entsprechender Wandel in seiner Kunst erfolgte jedoch nicht erst 1933 unter äußeren Zwängen, sondern bereits zuvor und aus freien Stücken.

Stattdessen stieg das »Menschliche« zur zentralen Kategorie in Lauterbachs Kunstauffassung auf. Der Begriff bezieht sich in erster Linie auf das Sujet, bringt jedoch auch die grundsätzliche Empathie zum Ausdruck, mit der Lauterbach auf sein Motiv blickte. Der Begriff löste nicht nur die »soziale Tendenz« ab, mit der er noch im Vorjahr seine Kunst beworben hatte, er diente ihm auch dazu, sich von politischer Kunst abzugrenzen. Besonders deutlich zeigte sich dies viele Jahre später in der Nachkriegszeit, als Lauterbach fürchtete, dass man ihn wegen seiner Motive für einen Kommunisten halten könnte. Bitter klagte er, dass seine Werke als »tendenziös« gelten, wo es ihm doch vielmehr um das »Menschliche« ginge.³²

In den 1980er- und 1990er-Jahren wurde sein gesamtes Œuvre als politisch motiviert gedeutet. Nun stieß dies jedoch auf Lauterbachs

Einverständnis, wohl weil es sein Image als aufrechter Kämpfer gegen den Nazismus stützte. Exemplarisch zeigt sich diese Lesart bei Werner Alberg, der über die *Bettler von Paris* schreibt:

»Seine Hinwendung zu in sozial bedrängten Verhältnissen lebenden Menschen war bei Carl Lauterbach [...] nicht durch einen auch bei ihm zweifellos vorhandenen romantischen Weisenszug begründet. Was ihn an der Welt der Clochards und der Bettler faszinierte, war der Überlebenskampf dieser Unterprivilegierten, an dem er auf gewisse Weise bildnerisch teilzunehmen versuchte. Seine Sympathie für diese sozialen Randfiguren war in erster Linie aus seiner linken Weltanschauung geboren.«³³

Dies ist insofern richtig, als dass Lauterbach auch nach der Rückkehr aus Paris der Meinung war, dass Kunst eine gesellschaftliche Aufgabe habe. Ihm einen romantisierenden Blick abzusprechen und politische Überzeugungen zur zentralen Triebfeder seines künstlerischen Schaffens zu erklären, ist jedoch eine Verklärung.

Dies zeigt auch die Rezeptionsgeschichte der *Bettler von Paris*. Die Lithografie, die Lauterbach nach seiner Rückkehr anfertigte (Abb. 7), war auf zahlreichen Ausstellungen in der NS-Zeit zu sehen. Die politische Botschaft, die Alberg implizit unterstellt, kann das Bild folglich nicht gehabt haben. Dass jedoch in einem veränderten Kontext das Motiv sehr wohl eine soziale Aussage erhalten konnte, zeigte sich im Krieg. 1942 wurden *Die Bettler von Paris* zusammen mit drei weiteren Lithografien auf einer Ausstellung in Duisburg gezeigt und Lauterbach notierte in seinem Tagebuch die Hoffnung, sie würden »wenigstens als menschliche Blätter« wahrgenommen.³⁴ Dass vor dem Hintergrund von Deportationen, Bombenkrieg und Masseneinziehungen die Darstellung von drei Obdachlosen nicht allein als pittoresk und ein Appell an das Mitgefühl nicht mehr als wohlfeil wahrgenommen wurde, ist durchaus denkbar.

Die zentrale Rolle, die für Lauterbach das »Menschliche« in der Kunst spielte, verband ihn mit dem bereits damals wesentlich bekannteren



Abb. 7: Carl Lauterbach: *Die Bettler von Paris*, 1932

Kollegen Otto Pankok, der ihn mit seinen Motiven sozial Benachteiligter stark beeinflusste. Beide kannten sich aus Düsseldorf und mit Lauterbachs Reise nach Paris setzte ein regelmäßiger Briefverkehr ein, den sie über zwei Jahrzehnte beibehielten. Lauterbach bewunderte Pankok nicht nur über alle Maße für seine Kunst (»Wie ein Fels im Meer ragt OP heraus«³⁵), da er sich nach 1936 konsequent aus dem Kunstbetrieb zurückzog, war er ihm auch moralisch ein Orientierungspunkt. Spätestens mit Kriegsbeginn hätte es Lauterbach ihm gerne gleichgetan, doch tatsächlich waren Pankoks Voraussetzungen dafür wesentlich günstiger. So schrieb seine Frau Hulda, eine geborene Droste, für die große Düsseldorfer Tageszeitung *Der Mittag*, die von ihrem Bruder herausgegeben wurde. Dass das Ehepaar andere finanzielle Möglichkeiten hatte, zeigte sich nicht nur in Düsseldorf, wo Pankoks in Oberkassel mit ihrer Tochter Eva ein eigenes Haus bewohnten, sondern auch in Paris, wo Hulda Pankok 1931 auf dem Weg zu ihrem Mann in Südfrankreich einen Stopp bei Lauterbachs einlegte. Auf der großen Kolonialausstellung, die man zusammen besuchte, wollte sie für ein bedrucktes Tuch aus Bali 130 Mark ausgeben – fast das Doppelte der

Summe, die Lauterbachs über das Stipendium monatlich zur Verfügung stand.³⁶

Finanziell unabhängig war auch Lisl Drauz, die mit Grete seit Jugendtagen eng befreundet war. Als Tochter des Unternehmers Gustav Drauz, der im schwäbischen Heilbronn eine Fabrik zur Herstellung von Automobil-Karosserien besaß, arbeitete sie in der Geschäftsführung und war gewohnt, viel unterwegs zu sein.³⁷ Regelmäßig stellte sie auf Messen die neusten Modelle des Familienunternehmens vor, für die Sommerfrische ging es ans Meer und im Winter in die Berge zum Skifahren. So verstand es sich von selbst, dass sie auch nach Paris reiste, um dort endlich Gretes Mann kennenzulernen.³⁸ Von diesem ließ sie sich noch vor Ort porträtieren und legte damit den Grundstein zu einer umfangreichen Sammlung an Werken des Paares.³⁹ Als Mäzenin unterstützte sie die beiden in den folgenden Jahren regelmäßig: Sie kaufte Bildteppiche, Grafiken und Blumenbilder und vermittelte Lauterbach 1932 den Auftrag, ein repräsentatives Porträt des Firmenvaterpatriarchen zu malen. In ihrem Bekanntenkreis machte sie zudem hartnäckig Werbung und erschloss Lauterbachs damit weitere Verdienstmöglichkeiten. Auch in ihren Geschenken zeigte sie sich großzügig, schickte große Essenspakete und überwies, wenn sie um einen Besuch bat, auch mal das Geld für die Reise. 1937 heiratete sie den HNO-Arzt Erich Gerhardy und zog nach Bonn, wo sie ein Haus mit Blick auf das Siebengebirge bauten. Lauterbachs besuchten sie von nun an regelmäßig und verbrachten dort, um das Haus während Urlaubsreisen zu hüten, oft mehrere Wochen am Stück.

Ursprünglich hatten Lauterbachs geplant, im Anschluss an den Pariser Aufenthalt nach Italien weiterzureisen. Doch wie ihm Karl Koetschau, der Direktor der Städtischen Kunstsammlungen Düsseldorfs, im März 1931 mitteilte, erforderte die Weltwirtschaftskrise so tiefe Einschnitte in den städtischen Etat, dass der Plan fallenge-

lassen werden musste.⁴⁰ Sogar die monatliche Zahlung über 75 Mark wurde gestrichen. Koetschau gelang es jedoch, den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen davon zu überzeugen, die Finanzierung des weiteren Aufenthalts zu übernehmen.⁴¹ Hierzu ist ein Brief aufschlussreich, in welchem Lauterbach seinen Schwiegervater August Denecke, der in seiner Vertretung die Amtsgänge erledigte, instruierte. Das Ziel sei es, nach dem Wegfall des Stipendiums in das städtische Künstlerhilfsprogramm aufgenommen zu werden. Dafür solle Vater Denecke jedoch nicht nur ein möglichst dramatisches Bild der finanziellen Lage des jungen Paares vermitteln (*»denn wer heute nicht klagt, der bekommt nichts«*), sondern auch die Zuwendungen von Seiten des Kunstvereins verschweigen (*»was ich bekommen kann, will ich haben«*). Geschenkt bekäme man von der städtischen Wohlfahrt ohnehin nichts, *»denn man muss für diese Unterstützung Arbeiten hergeben, von der Stadt ist das also ein indirekter Bilderkauf auf Abzahlung [...]«*.⁴² Der Plan ging auf und Lauterbach bekam die Künstlerhilfe tatsächlich zugesprochen. Er selbst setzte den Begriff stets in Anführungszeichen, da er der Meinung war, nicht als Künstler, sondern als Bittsteller behandelt zu werden. Diesen Vorwurf machte er insbesondere dem für ihn zuständigen Beamten Paul Kauhausen, der ihm schnell zum Feindbild wurde. Allen Widernissen zum Trotz bezog Lauterbach die Unterstützung bis ins Jahr 1940 und lieferte dafür regelmäßig Werke ab.⁴³ Zum Leben reichte dieses Geld mehr schlecht als recht und doch war es die Grundlage seiner Existenz als selbständiger Künstler. Ob dies ohne Paris gelungen wäre, ist fraglich, denn erst durch das erhaltene Stipendium rückte Lauterbach in den Kreis der förderungswürdigen Künstler auf. Es hob ihn aus der Masse der anderen Alumni der Kunstakademie hervor und machte ihn zu einem Vertreter der Düsseldorfer Kunst – und damit mittelbar auch der Kunststadt Düsseldorf.

1932

»Die lebendige Einheit in allem«

Im Juli 1931 kehrte das Ehepaar nach Düsseldorf zurück, wo sie im August ein städtisch gefördertes Atelier in der Chlodwigstraße 8 im Stadtteil Bilk bezogen. Carl Lauterbachs Einkünfte reichten jedoch nicht aus, um die Miete zu bezahlen. Schon im folgenden Jahr drohte ihnen die Zwangsräumung. Dass es dazu nicht kam, war auch Karl Koetschau zu verdanken, der sich einmal mehr für Lauterbach einsetzte.⁴⁴ Ein Silberstreif am Horizont bildete in dieser angespannten Situation das Testament von Lauterbachs Tante Rosa Theis, die ihn im November 1931 zum Erben bestimmte.⁴⁵ Im Wesentlichen ging es dabei um das einstöckige, schieferverkleidete Doppelhaus in der Burscheider Hauptstraße, in dem sie die Wirtschaft Zum Alten Fuhrmann betrieb (Abb. 8). Lauterbachs Schwester Emilie, die nach dem Tod des Onkels 1925 in das Haus gezogen war und mehr und mehr die Rolle der Wirtin übernahm, war zu gleichen Teilen berücksichtigt. Sein Verhältnis zu »Tante Röschen« war sehr eng, und ihr Haus, das er nun erben sollte, war, mehr noch als das Elternhaus, sein eigentlicher Bezugspunkt in der Heimatstadt. Der rechte Teil des Hauses, in den er nach dem Krieg selbst einziehen sollte,

wurde vermietet, was ihm eine kleine zusätzliche Einnahmequelle verschaffte.⁴⁶

Trotz der allgemeinen Krisensituation der Jahre 1931 und 1932 gelang es Lauterbach, einige Porträtaufträge zu bekommen.⁴⁷ Auf Ausstellungen reichte er jedoch nur vereinzelt ein. Folgt man der eidesstattlichen Erklärung von Johanna Eys Tochter Elisabeth aus dem Jahr 1957, so veranstaltete die berühmte Düsseldorfer Kunsthändlerin 1931 in ihrer Galerie eine gut besuchte und verkaufstarke Lauterbach-Ausstellung. Sie habe darüber hinaus in den Jahren von 1930 bis 1933 auch eine größere Anzahl von Gemälden Lauterbachs veräußert.⁴⁸ Zeitgenössische Belege oder Schilderungen Lauterbachs, die diese Behauptung stützen könnten, fehlen jedoch. Lediglich zwei kurze Postkarten von Frau Ey aus dem Jahr 1930 zeugen vom Kontakt der beiden.⁴⁹ Belegt ist, dass sich Lauterbachs Schwiegereltern 1931 schockiert von den *»schrecklichen Malereien«* in der Ey'schen Schaufensterauslage zeigten: *»Wer so was kauft, der ist so verrückt, wie auch die Bilder selbst [...]«*.⁵⁰ Dies alles schließt engere Geschäftskontakte nicht aus, macht sie jedoch unwahrscheinlich.

Folgt man Lauterbachs wenigen, persönlichen Notizen aus dem Jahr 1931, so hatte er sich von *»Tagesgeschrei«* und *»Kunstmarkteitelkeiten«* zurückgezogen, um *»Endgültiges«* zu entwickeln.⁵¹ Am Weihnachtsabend hielt er fest:

»Abklären meiner Entwicklung, dieser Zustand erfüllt mich mit Lebensfreude, die ganz innerlich ist und mich nach außen hin frei macht. Ich habe wenig von Gesellschaftlichkeit in dem üblichen Sinne, auf die zu viel Wert gelegt wird, ganz von innen her lehne ich den »Betrieb« ab, ich bin nie so menschensteu gewesen wie



Abb. 8: Das Doppelhaus mit der Wirtschaft Zum Alten Fuhrmann, Burscheid