

# Die Entstehung des Spätwerks von Martin Lauterburg

Autor(en): **Tavel, Hans Christoph von**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 9: **Internate ; Studentenwohnungen**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37621>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Die Entstehung des Spätwerks von Martin Lauterburg



1

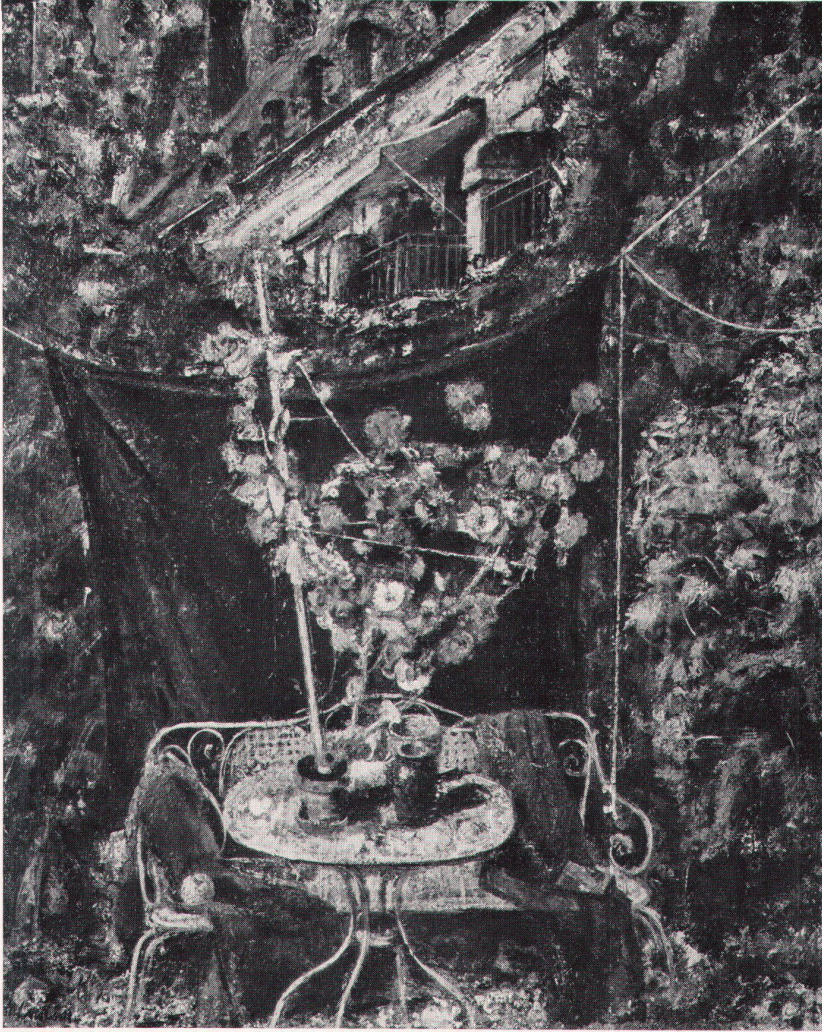
1  
Martin Lauterburg, St. Pelargon, 1928. Nachlaß  
Saint Pélargon  
St. Pelargon

Es mag seltsam erscheinen, Werk und Künstlertum Martin Lauterburgs mit einer Studie zur Entstehung seines Spätwerks zu würdigen. Aber einige überraschende abstrakte und ungegenständliche Bilder des letzten Lebens- und Schaffensjahrzehnts verändern die Bedeutung des ganzen, oft in eigenwilligen, phantastischen Atelierszenen und Blumenbildern etwas festgefahren geglaubten Werks. Die späten Bilder sind nicht Konzession eines Abseitigen an den allgemeinen Strom und Geschmack der Zeit, sondern eine eigene, folgerichtig erreichte Entwicklungsstufe aus selbstgewonnenen Voraussetzungen und dadurch ein interessanter Beitrag zu einem der zentralen Bestreben der bildenden Kunst unseres Jahrhunderts: das Bild von seiner Funktion als Abbild und Illustration zu befreien.

Der Tod hat Martin Lauterburg am 9. Juni 1960, 69jährig, heimgeholt. Ein deutlich markierter zeitlicher Termin für die Abgrenzung des Spätwerks gegen das Vorhergehende fehlt. Max Huggler bezeichnet in seinem demnächst im Schweizerischen Künstlerlexikon erscheinenden Artikel die Übersiedlung aus München ins elterliche Haus nach Bern, 1935, als «tiefgreifenden Lebensabschnitt» und als Beginn neuer künstlerischer Auseinandersetzungen im Sinne «konstruktiver Absichten». Fast gleichzeitig, 1936, starb die Mutter, der einzige Mensch, der Lauterburg über die Wiedergabe der individuellen Persönlichkeit hinaus zur Empfindung und Darstellung allgemeiner menschlicher Wesenszüge zu bewegen vermochte. Der Weltkrieg und die darauf folgenden Umwälzungen im Kunstbetrieb – für Lauterburg verbunden mit verschiedenen Reisen nach Paris und einem wachsenden Gefühl der künstlerischen Isolierung inmitten anders denkender Berner Künstler, besonders der jüngeren Generation – mögen zur Entstehung des Spätwerks das Ihre beigetragen haben. Entscheidend aber ist die folgerichtige Entwicklung, die im ganzen Werk selbst zu beobachten ist und die im großen Zusammenhang eines oft gequälten und bedrängten Suchens nach Wahrheit der Bildaussage zu verstehen ist. Unter diesem Gesichtspunkt liegt die Abgrenzung des Spätwerks gegen das vorhergehende überall dort, wo die Bedeutung der Gegenstände hinter derjenigen der unabhängigen Bildgestalt aus Farbe und Form zurückzubleiben beginnt.

Die ehrfürchtige, exakte Wiedergabe des vorliegenden Motivs, einer zurechtgestellten Atelierkomposition, eines Stillebens, einer Landschaft, eines menschlichen Gesichts, war für Lauterburg eine innere, sein Werk schicksalhaft bestimmende Notwendigkeit, welche erst einige Bilder der letzten Jahre zu durchbrechen vermochten. Die Intensität, mit der er auf das Motiv einging, bringt das Nebeneinander verschiedener, jeweils angepaßter Malstile mit sich. Wohl herrscht im allgemeinen vom Anfang der zwanziger Jahre an, nach der Frühzeit mit ihren verschiedenen Versuchen, eine pastose und zugleich im Pinselstrich aufgelockerte Malweise vor, die an den Spätimpressionismus Lovis Corinth's erinnert. In Blumenstücken und kleinen Stilleben aber konnte sich Lauterburg auch altmeisterlich-preziös ausdrücken, mit Wiedergabe kleinster Details und überaus sorgfältiger Lichtregie, während effektvolle Blüten oder lichterfüllte Landschaften mit sinnlicher Üppigkeit der Farbe und lebendig ungeglättetem Pinselstrich gestaltet sind. Nachtlandschaften wiederum sind verhalten, still, träumerisch, mit fein gearbeiteten Lichtern im Dunkel.

Die aus dem Bereich des Ateliers geborenen Bilder sind Veranschaulichungen der Gedanken Lauterburgs über das Wesen des eigenen Ichs und der Dinge dieser Welt und standen für ihn im Mittelpunkt des Schaffens. Dies wird nicht zuletzt durch die Tatsache dokumentiert, daß er nur an Stilleben und den typischen phantastischen Atelierkompositionen den konsequenten Weg der Abstraktion bis zur Ungegenständlichkeit fand. Landschaftsmotive bleiben bis zuletzt immer deutlich erkennbar. An den wichtigsten Bildern arbeitete er jahrzehnte-



2

2

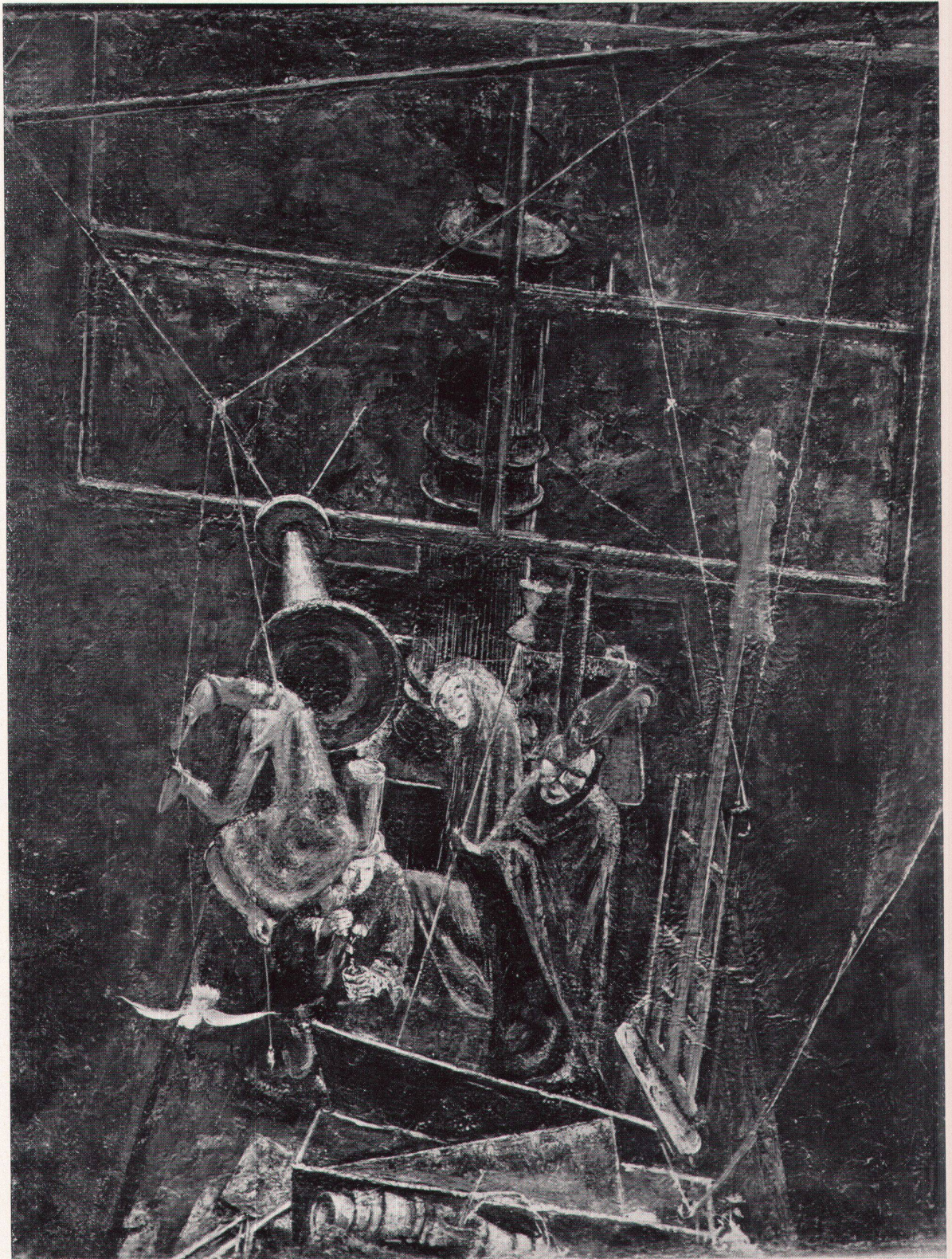
Martin Lauterburg, Geranien im Garten. Privatbesitz, Bern  
 Géraniums dans un jardin  
 Geraniums in garden

lang. Bestehende, manchmal sogar schon publizierte und ausgestellte Fassungen kratzte er wieder ab oder übermalte sie. Daher sind für die Nachwelt zahlreiche gültige Aussagen an sich fertig gestalteter Bilder und damit wichtiger Entwicklungsstufen verloren. Glücklicherweise aber nahm der Künstler selbst zuweilen von den verschwindenden Werken Photographien auf, die uns heute zum Teil noch erhalten sind und an denen sich der Werdegang einiger Bilder wenigstens behelfsweise verfolgen läßt.

Jede Betrachtung des Spätwerks muß von der «Komposition mit schwebender Kugel», einige Tage vor dem Tode von Lauterburg als «fertig» bezeichnet, ausgehen. Unter der jetzt sichtbaren, sowohl an Format als auch an künstlerischer Bedeutung das ganze Spätwerk überragenden Fassung verbergen sich zahlreiche frühere, von denen einige in Photographien erhalten sind. Vor dem Bilde hat man den Eindruck zentimeterdicker Schichtung von Farbe übereinander.

Ursprünglich war dieses Bild eine Komposition jener typischen Requisiten, die sich im Laufe der Zeit im Atelier Lauterburgs zu einer merkwürdigen Sammlung zusammengefunden hatten und jeweils zu den verschiedenen Bildmotiven zusammengestellt wurden. Immer wieder variiertes grundlegender Gedanke der Atelierkompositionen ist es, unter Wahrung eines konsequenten Realismus den Aspekt des Phantastischen zu erreichen, das Tote des Stillebens durch künstlerische Imagination lebendig werden zu lassen, dadurch aber umgekehrt das Leben als unwirklichen Schein von geheimnisvollen Bezie-

hungen toter Gegenstände zueinander zu deuten. So ist etwa «St. Pelargon», 1928, eine phantastische Szene an sich lebloser Dinge im Atelier und zugleich Selbstbildnis als hölzerne Puppe mit der vorgebundenen Porträtmaske, die Karl Geiser von Lauterburg geschaffen hatte. Masken als klassischer Topos der Grenze zwischen der wirklichen und einer anderen Welt sind bevorzugte Symbole in den Aussagen Lauterburgs. Daß in der ersten bekannten Fassung der «Komposition mit schwebender Kugel» das Szenenhafte weitgehend vermieden ist, bedeutet schon ein Symptom für den Beginn des Spätwerks. Den Anschein eines geisterhaft belebten Wesens besitzt nur die Figur mit der Maske des Künstlers und der herabhängenden Hand der Gliederpuppe, die nach der Gitarre zu greifen scheint. Die übrigen bewahren viel weniger zweideutigen Charakter des Stillebens, sind aber auch so Variationen des Leitmotivs «Figur». Die Zusammengehörigkeit der vier Gestalten ist nicht, wie in früheren Bildern, in einer szenischen Pose begründet, sondern in der formalen Verwandtschaft. Der in senkrechte Streifen aufgeteilte Hintergrund wird dieser Situation gerecht, indem er die Komposition mit strengem Rhythmus in vier «Sätze» gliedert. Ornamenthaft determiniert er eine flache Raumschicht und mindert auch dadurch, trotz der getreuen Wiedergabe der einzelnen Gegenstände, den Wirklichkeitscharakter herab, der die Szenen früherer Bilder beherrscht. Der Sinn der Realität des aus dem mystisch-sentimentalen Sammelgut zusammengestellten Motivs und seines Raumes verblaßt vor der Absicht zu einer strengen, sonaten-



3

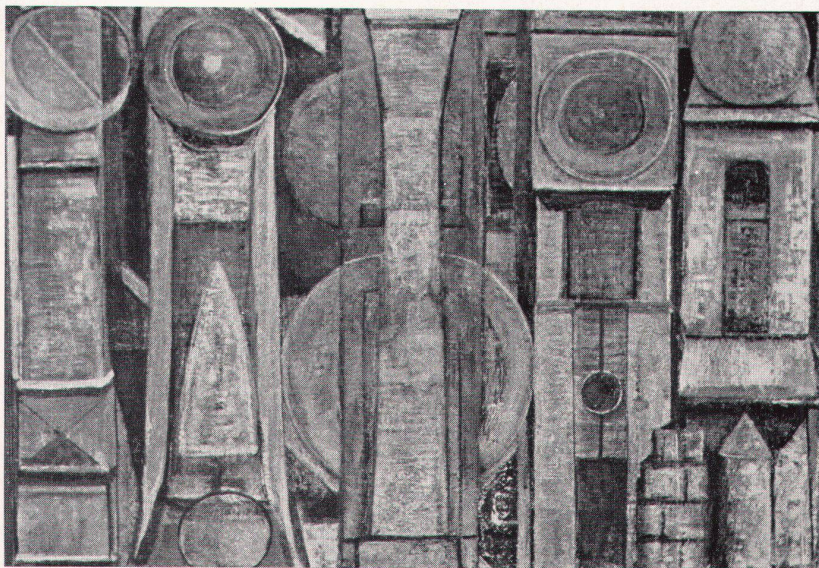
3  
Martin Lauterburg, Das Floß, 1932–1955. Nachlaß  
Le radeau  
The Raft



4

4  
Martin Lauterburg, Erste Fassung der nachmaligen «Komposition mit schwebender Kugel». Nicht erhalten  
Premier état de la «Composition à la sphère suspendue». Non conservé  
First version of what was to become "Composition with Hovering Sphere". Not preserved

5  
Martin Lauterburg, Mittlere Fassung der nachmaligen «Komposition mit schwebender Kugel». Nicht erhalten  
État successif de la «Composition à la sphère suspendue». Non conservé  
Intermediate version of "Composition with Hovering Sphere". Not preserved



5

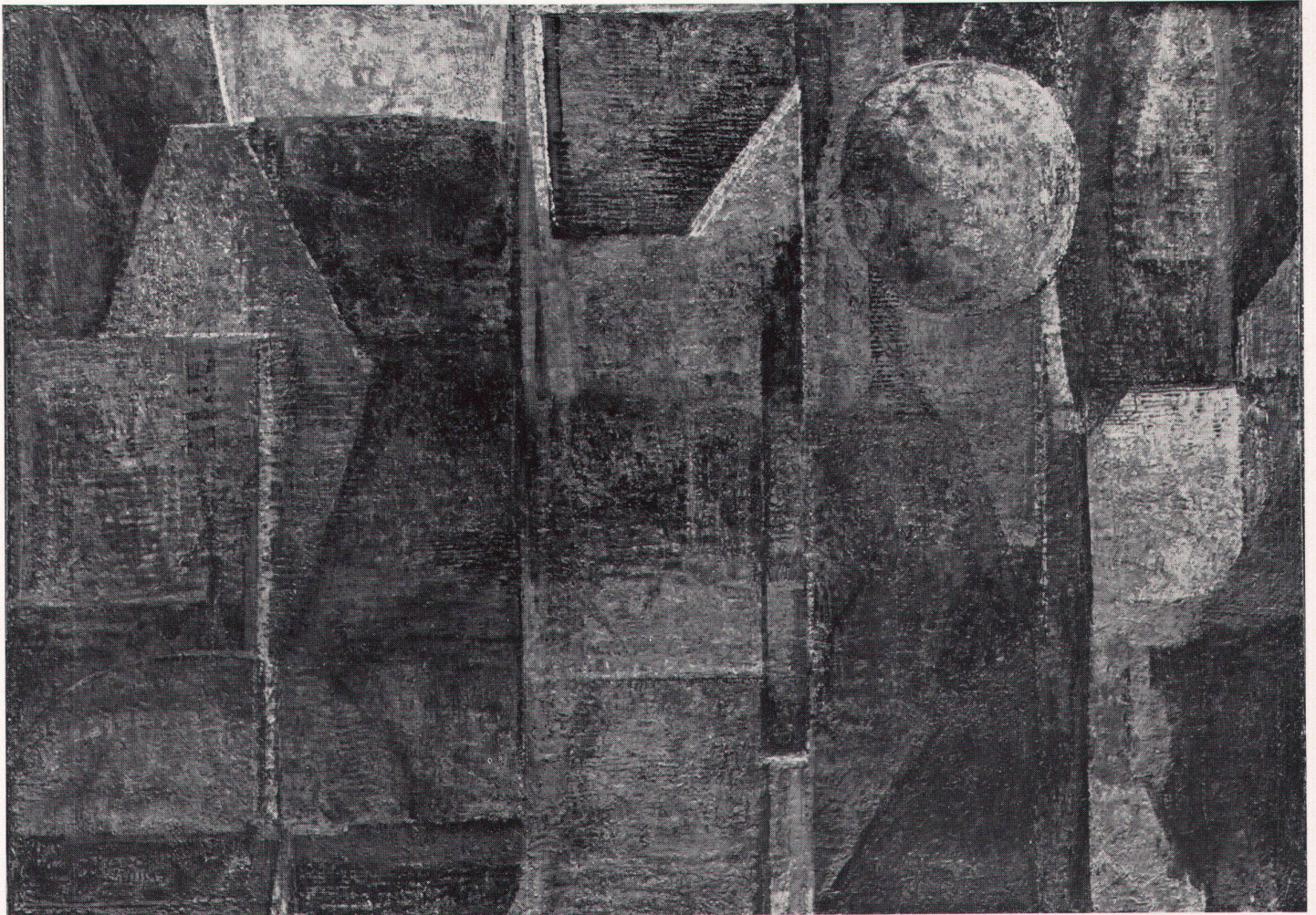
artig viersätzigen Komposition mit Variationen über ein Thema.

Ursprung der ganzen für Lauterburg spezifischen Atelier-Bilderwelt ist das Raumerlebnis. Schon 1915 schrieb er, noch fast am Beginn der Ausübung des Malerberufes, an seine Angehörigen: «Mein Atelier ist ein wunderbarer Raum, und das Licht hat etwas Mystisches an sich. Auf diese Weise werden meine „Raum-mystischen“ Bestrebungen sehr gefördert. Was ich da oft in der Dämmerung erlebe, ist unbeschreiblich und wird auf mein zukünftiges Schaffen von größtem Einfluss sein. Es wiederholen sich jetzt meine frühesten Erlebnisse auf dem Gebiet des „Gespenstischen“.» Er war von den gespenstisch verlebendigen Imaginationen inspiriert und qualvoll bedrängt zugleich. In frühen Selbstdarstellungen erweckt das Gedränge von Dingen ein Gefühl von Ausweglosigkeit. «Der Maler», 1928, ist ein Zauberlehrling, der vor den Geistern, die er rief, ohnmächtig niedergesunken ist. Andererseits aber entstanden aus wunderbaren romantischen Visionen Bilder wie jenes Geranium, das als im Licht verklärtes Idol von einer zwischen Vorhängen erscheinenden Maske voll Andacht bewundert wird. 1943 sagte Lauterburg zu Gotthard Jedlicka: «Das Gespenstige liegt für mich im Räumlichen beschlossen: in dem, was vor den Gegenständen besteht, vor ihnen und nach ihnen da ist... Das Gespenstige im Verhältnis von oben und unten, vorn und hinten, die Spannung, die durch die Diagonalen im Raum hervorgerufen wird...» (Neue Zürcher Zeitung, 30. April 1961, Blatt 5). Dieses mit phantastischen Vorstellungen verbundene Raumempfinden und die grundsätzliche Wahrung der realistischen Wiedergabe eines Motivs führten in den Bildern zu Stilleben und Gespensterszenen zugleich.

Erst das Spätwerk bringt auf verschiedene Weise die Loslösung von der zauberhaften, unheimlichen Zweideutigkeit der Atelierbilder. Das «Floß», seit den dreißiger Jahren und zuletzt 1955 in Arbeit, vermag sich völlig aus der Bindung an die Realität zu befreien, indem das ganze Atelier in phantastischer Vision als Floß mit dem Fenster als Segel in die Finsternis hinaus-schwebt. Das «Stilleben mit der Büste des Niccolò da Uzzano», 1948, dagegen verzichtet trotz dem dargestellten Gesicht auf jede Phantastik und Verwandlung durch Imagination. Die Gegenstände als solche sind wichtig, weil sie Träger symbolischer Bedeutungen sind, wie beispielsweise die Weltkugel mit der zerrissenen Oberfläche.

Gegenüber diesem Stilleben fällt die Betonung der formalen Bezüge in der ersten Fassung der «Komposition mit schwebender Kugel» besonders stark auf. Während im Stilleben jeder Gegenstand mit barockem Pathos bedeutungsvoll im Raume steht, vom schweren Vorhang links in wirkungsvolle Distanz entrückt, wird hier weitgehend mit Gegenständen als Formen und nur beiläufig als Bedeutungsträger eine Komposition geschaffen. Die folgende rigorose Umgestaltung bringt denn auch folgerichtig den fast vollständigen Verzicht auf die Gegenstände zugunsten neuer geometrischer und architektonischer Formen. Man erkennt die Geometrisierung des Halbmondes und der umgeklappten Hüte; der Helm ist zur Kugel geworden, die Figuren zu architektonischen Gebilden und zu Kompositionen von Flächen. In der Mitte sind Hintergrund und Gitarre zusammengewachsen, in der Proportion verändert, und schaffen, gleichzeitig Figur und Zwischenraum, eine monumentale, fünfteilige Symmetrie. Wenn im übrigen auch «Gegenstände» noch von Zwischenräumen und Hintergrund zu unterscheiden sind, so wird doch ein wachsender Ausgleich der Bedeutung der Formen und der grundsätzliche Verzicht auf Abbildhaftes deutlich und damit auch die Überwindung der zwiespältigen Deutung der Welt als «nature morte» und imaginativ-gespenstisches Geisterreich. Die von diesem Bilde nicht erhaltene nächste Entwicklungsstufe war die rein zweidimensionale Komposition von Flächen.

Diese konsequente Lösung, in der «Komposition mit großem



6

6  
Martin Lauterburg, Komposition mit schwebender Kugel, 1945–1960.  
Nachlaß  
Composition à la sphère suspendue  
Composition with Hovering Sphere

7

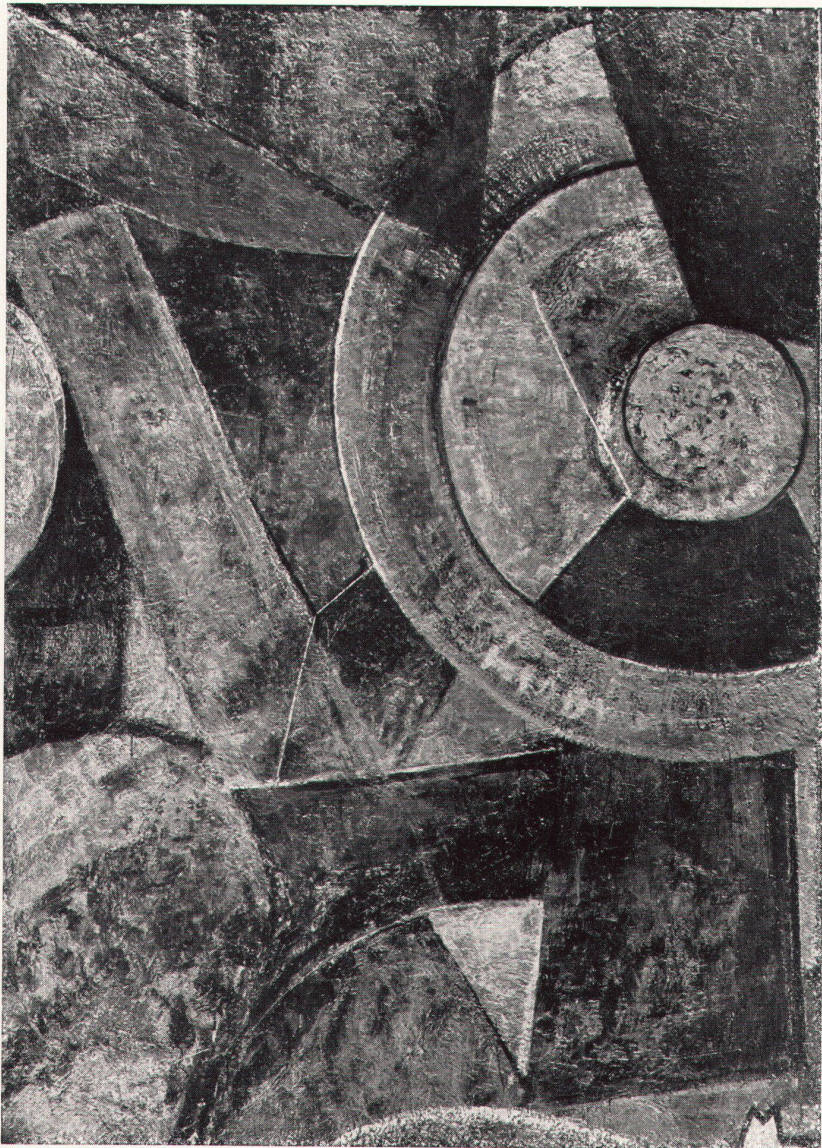
7  
Martin Lauterburg, Garten in Kirchlindach, 1958. Privatbesitz, Kirch-  
lindach  
Jardin à Kirchlindach, 1958  
Garden in Kirchlindach



7

Halbkreis» weitgehend realisiert, blieb nicht Lauterburgs letztes Wort. Er selbst mag die Gefahr der Erstarrung in geometrischer Konstruktion am stärksten empfunden haben. Denn gerade das Lebendige, Unschematische und Unerklärliche der künstlerischen Vision und Schöpfung ist schließlich in der letzten Fassung der «Komposition mit schwebender Kugel» Wirklichkeit geworden. Weder der dreidimensionale Raum noch die Bildfläche vermögen der Idee ihre Gesetze aufzuzwingen. Das Bild ist flach und von unaßlicher Tiefe zugleich. Von den Vorstufen übernommen und zum Bildgegenstand erhoben sind die fünfteilige Komposition, der Rhythmus senkrechter Bahnen, eine einzige kugelige Form und ein überquellender Reichtum klangvoll schimmernder Farbigkeit. Die lichtbeschienene Kugel schwebt wie ein von Hand zusammengeballter und geformter Rest aller noch übriggebliebenen Materie in der weder flächigen noch räumlichen Umgebung, in einem rhythmisch pulsierenden Kosmos von streng gestalteten, aber ungreiflichen Erscheinungen. Das ist die letzte Deutung Lauterburgs der nur durch künstlerische Imagination sich verlebendigen Welt.

Elementarste Triebkraft der späten Entwicklung Lauterburgs ist seine Absicht, das gemalte Werk von der abbildhaften



8

Wiedergabe des dreidimensionalen Raums zu befreien und ihm die entrückte Hoheit und die Vergeistigung zu verleihen, die der in die Fläche gebannten Erscheinung innewohnen. Das ist eine letzte Antwort auf die frühesten, ursprünglichen Raumerlebnisse. Sie betrifft nicht nur den Bereich der zentralen Werke, sondern auch die Landschaftsdarstellungen, in denen es nicht um grundlegende Äußerungen ging, sondern um die Wiedergabe gleichsam am Wegrand getroffener Motive. Die Notwendigkeit der Abstraktion blieb dort aus. Trotzdem zeigt sich schon von der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre eine Entwicklung auf Vereinfachung der Tektonik und zugleich auf Bereicherung der Farbe hin. Das Ziel, den Bildraum durch Elemente der Bildfläche von der Außenwelt zu distanzieren, wird allmählich immer deutlicher. Gegen 1950 entstand das seltsame Bild «Geranien im Garten», wo ein schwarzes Tuch wie eine das Wuchern des Gartens abdeckende und die Fluchtlinien des Hauses neutralisierende Fläche hinter dem Blumenstock hängt und wo Schnüre Flächentektonik, ähnlich wie im «Floß», als abstraktes Netz von Linien sichtbar werden lassen. Der «Garten in Kirchlindach», 1958, aber weiß auf diese gesuchten Mittel zu verzichten. Kein anderes Bild Lauterburgs bescheidet sich auf so wenige und so einfache, nur senkrecht und waagrecht zusammengeordnete Kompositionslinien.

8

Martin Lauterburg, Komposition mit großem Halbkreis, beendet 1960.  
Nachlaß  
Composition au grand demi-cercle  
Composition with large Semicircle

Photos: 1, 3 Robert Spreng, Basel; 2, 6, 7, 8 Martin Hesse, Bern

Reich und vielfältig dagegen ist die Farbe – Mischtechnik dünnen, durchsichtigen und pastosen Farbauftrags –, getragen von einem feinen und zugleich kräftigen, warmen Spätsommerglanz. Der Raum bleibt zwischen der Tiefe des Motivs und der Fläche der Leinwand in der Schweben. Wohl besteht ein Vor-, Hinter- und Nebeneinander, doch «schwebt» das Haus als einzige klar umrissene Form in der weder räumlich noch flächig definierten Umgebung der farbigen Erscheinung seines Gartens.