

Lattner ist kein Heimatkünstler, sofern man darunter einen Künstler versteht, dessen Werke sich ausschließlich oder vorzugsweise mit dem Menschentum oder der Landschaft der engeren Heimat beschäftigen. Wenn trotzdem hier im Heimatkalender seiner gedacht werden soll, so hat dies einen doppelten Grund: Der eine ist mehr äußerlich und besteht darin, daß Lattner in Anklam geboren ist, in Anklam wohnt und daß bis auf kurze Unterbrechungen die gesamte Zeit seines bisherigen künstlerischen Schaffens nach Anklam fällt. Der andere greift tiefer: in Lattners Bildern kommt ein Wesenszug des Norddeutschen — und auf engere Bezirke darf man in letzten geistigen Dingen den Begriff der Heimat wohl nicht beschränken — zum Ausdruck, der in der Kunst bisher fast ganz übersehen wurde und der bisher noch an keiner anderen Stelle mit einer ähnlichen Schärfe und Ursprünglichkeit herausgestellt worden ist. Dieser Wesensgehalt der Lattnerschen Kunst soll hier deutlich gemacht werden. Und in ihm, im Wie, in der ganzen Art der künstlerischen Weltauffassung kommt schließlich auch wesenhafter und ursprünglicher die Heimatzugehörigkeit eines Künstlers zum Ausdruck als in dem immer mehr zufälligeren Was, in dem dargestellten Gegenstand. Das berechtigt uns, Lattner mit Stolz als Anklamer Heimatkünstler zu rechnen.

In allen Stufen seiner Entwicklung haben die Lattnerschen Bilder etwas Charakteristisches, das sie auf den ersten Blick als die seinen erkennen läßt. Aber erst wenn man sich fragt, worin denn dieses Charakteristische liegt, erkennt man, wie schwer die Antwort

darauf zu geben ist. Trotzdem muß sie versucht werden.

Gleich in dem ersten großen Bild, mit dem Lattner in Anklam vor die Öffentlichkeit trat war diese Eigenart der Lattnerschen Kunst enthalten, ja in vielem war hier schon keimartig angelegt, was erst in einem sehr viel späteren Zustand zur klaren Entfaltung kam und was gerade in den darauf folgenden Bildern vorläufig wieder zurücktrat. Dieses erste große Bild war der „Christus“ (1923). Wir bestunen uns alle wohl noch auf den Eindruck, den das Bild auf der Ausstellung der Anklamer Kunstgilde machte: ein brennend orange-gelber Hintergrund, trostlos in seiner flammenden Wüstenglut. Ein einziger kleiner, grüner Baum darin ist das einzige Stückchen Leben, doppelt trostlos in seiner Einsamkeit. Und davor Christus: steil, steif, unbeweglich mit mahnend erhobenem Finger, — in einem dunklen Blau, das in seiner kalten Unpersönlichkeit seltsam absticht von dem brennenden Hintergrund. Das Entscheidende an dem Bild aber sind die Augen: starr und fragend, nein fordernd auf den Beschauer gerichtet — Augen, vor denen es kein Ausweichen gibt.

Und hier liegt das eigentliche Geheimnis des Bildes. Gewiß war es primitiv in dem Sinne, in dem man meistens dies Wort gebraucht, gemalt mit einem Minimum an technischer Fertigkeit; Lattner selbst hat es darum auch später vernichtet. Das Entscheidende lag an einer andern Stelle, die in dem genannten bedrohlichen Blick der Augen zum Ausdruck kam. Hier tritt ein Wesenszug der Lattnerschen Kunst ans Licht, der sich später immer konsequenter durchsetzte und sich zu ihrem

eigentlichen Kern entwickelte: sie läßt den Betrachter aufschrecken aus der gewohnten Alltäglichkeit des Daseins vor einer tiefer geschauten, ihrem Wesen nach unheimlichen und Angst erregenden Wirklichkeit des Lebens.

Diese Kunst ist kein Schmuck, kein Ornament am Ganzen des Lebens, für Feiertagsstunden berechnet. Das ist auch der Grund, weshalb Lattner für seine großen Bilder so schwer Käufer findet und darum aus dem größten Kampf um den Lebensunterhalt kaum je herauskommt. Seine Bilder passen eben schlecht in den behaglichen Zirkus eines Wohnzimmer, sie dienen nicht zur „Verschönerung“ des Lebens. Sie liegen auf grundsfällig anderer Ebene. Man kann an solcher Kunst nicht vorübergehen. Sie zwingt den Menschen, sich mit ihr auseinanderzusetzen; sie bringt ihm die ganze Unheimlichkeit dieses merkwürdigen Faktums Menschenleben vor Augen und zwingt ihn, dieser Tatsache klar ins Gesicht zu sehen, an der er sonst unter der Vielgeschäftigkeit des Alltags so gerne vorüberschleicht.

Lattners Kunst ist nicht moralisch im landläufigen Sinn (und das darf die Kunst ja nie, soll sie nicht ihrem eigenen inneren Gesetz untreu werden), aber ihre Wirkung ist sittlich in einem höheren Sinne, indem sie die Wirklichkeit des Menschenlebens mit all seiner Unerbittlichkeit, ja all seiner Scheußlichkeit dem Betrachter entgegenhält und ihn so zwingt, sich zu prüfen, ob die Art, wie er gewöhnlich sein Leben ansieht, vor dieser Wirklichkeit standhalten kann. So gleicht diese Kunst der Stimme des Gewissens, das nie zu einer bestimmten sittlichen Tat aufruft, sondern das aus der naiven Sicherheit der alltäglichen Geschäftigkeit eine Unruhe aufsteigen läßt, die den Menschen quält; bis er sich für die tiefere Wirklichkeit des eigentlich inneren Lebens entscheidet. So entsteht das eigentümlich Fordernde dieser Kunst, das den Menschen zur Entscheidung zwingt, ihr Aufschwungcharakter. Was im „Christus“ vielleicht noch durch die besondere Natur des Gegenstands gefordert scheinen mochte, ist im Grunde der eigentliche Sinn der Lattnerschen Kunst überhaupt.

Aber wir sind vorausgeeilt; denn im „Christus“ ist all dieses noch nicht zur vollen

Entfaltung gekommen, es liegt hier nur erst keimhaft angelegt. Noch fehlte Lattner die malerischen Mittel, dieses Welterleben in seinem vollen Gehalt künstlerisch überzeugend zur Darstellung zu bringen. Der „Christus“ war eben auch in der ganzen Auffassung noch primitiv. Aber von hier aus läßt sich allein der weitere Weg seiner künstlerischen Entwicklung verstehen. Deshalb mußte gleich hier dieses so ausführlich auseinandergelegt werden. Lattners weitere Entwicklung ist dadurch bestimmt, daß er dem hier erst programmartig enthaltenen Kern, dieser — hier noch — bloßen Möglichkeit die ihr eigene künstlerische Form und damit erst eigentlich die rechte Wirklichkeit verschaffte.

Man kann in Lattners bisheriger malerischer Entwicklung deutlich zwei Perioden unterscheiden: Die erste beginnt mit dem „Christus“ und führt über den „Ella“ und den „Siegfried“ zum „Judas“. In diesen Abschnitten gehören außerdem eine „italienische Landschaft“ (ein Ergebnis vom Lattners erstem italienischen Aufenthalt) und ein erstes Selbstbildnis mit den Türmen Anklams im Hintergrund. Die zweite Periode ist aus sogleich anzugebenden Gründen nicht durch ebenso charakteristische Bilder gekennzeichnet. Zu ihr gehören namentlich eine Anzahl von Porträts und Aquarellen. Der menschliche Kopf scheint in dieser Zeit fast das alleinige Interesse im Anspruch genommen zu haben. Dieser zweite Abschnitt erreicht zum Schluß seinen Höhepunkt in dem „Selbstbildnis unter Töteten“.

Die erste Periode, gekennzeichnet also durch den „Christus“, „Ella“, „Siegfried“, „Judas“, war eine erste Auseinandersetzung mit der geistigen Welt. In ihr erarbeitete sich Lattner in der Beschäftigung mit traditionell gegebenen Themen den vollen Umkreis der im menschlichen Leben enthaltenen geistigen Möglichkeiten: Der „Ella“ stellt den Zustand höchster religiöser Begeisterung dar. Begeistern, d. h. den Augenblick, wo der göttliche Geist über dem Propheten kommt. Das ganze Bild, nur in gelb und rot gehalten, ist ein einziger Ausdruck für ein leidenschaftliches Fortozogende-Werden durch die von oben hereinströmende göttliche Kraft. Ein ungeheurer kreisender Schwung flutet unwiderfänglich durch das ganze Bild. Aber dies ist es nicht

allein: Es ist nicht allein ein hemmungsloses Durchströmt-werden durch den göttlichen Geist. Hinzu kommt ein Zweites, das den Zusammenhang mit dem zum „Christus“ Gesagten deutlich werden läßt. Es ist zugleich ein Erschrecken, ein Zurückweichen vor der Gewalt dieses Erlebens. Das Göttliche ist zugleich ein Furchtbares, Erschreckliches, Bedrohliches. Darum verbirgt Elia den Blick hinter den ängstlich zurückgeschlagenen Armen. Aber auch dieses Zurückweichen ist wieder nicht das Einzige. Die Gestalt ist nicht zusammengesunken unter dieser Gewalt, sondern steht da, hoch aufgerichtet und sicher. Er ist Prophet. Gerade der Zusammenhang dieser beiden Erlebnisse, des Zurückschreckens und des Fortgerissen-werdens macht den eigentlichen geistigen Gehalt dieses Bildes aus.

Als nächstes Bild dieser Reihe folgt der Siegfried. Er ist dargestellt in dem Augenblick, wo ihn Hagens Speer getroffen hat: nicht wie man sich das Bild sonst denken würde, in höchstem rasenden Schmerz oder anderer gigantischer Leidenschaft, nein: zwei stille erkennende Augen. Ihm ist etwas aufgegangen in diesem Augenblick, er hat einen tiefen Blick getan in die Schlechtigkeit der Welt, und wie er selbst durch sein Tun darin verflochten ist. Auch hier wieder ist das eigentlich Entscheidende das Aufschrecken vor den unheimlichen Tiefen des Lebens, nur daß hier das Aufschrecken selbst zum Gegenstand geworden ist. Und endlich der „Judas“, unterschieden der Höhepunkt dieser ersten Schaffensperiode (jetzt vom Staat angekauft): vor einem dunklen blauen Hintergrund steht Judas in quälend scharfem gelb-roten Licht und windet sich geradezu seelisch in der Qual seines Zwiespalts.

In allen diesen Bildern ist die Fragestellung traditionell gegeben, aber auch hier schon ist die Antwort auf diese Fragestellung ganz eigen, unabhängig von der traditionell gegebenen Lösung, schon ganz von Lattners eigenstem Ausgangspunkt aus gesehen. Das Interesse scheint auf den ersten Blick ausschließlich psychologisch. Das Seelenleben des Menschen wird hier bis in seine letzten, extremsten, schon ans Krankhafte grenzenden Möglichkeiten hinein durchforscht. Aber bei genau-

erer Betrachtung erweist sich der Inhalt als mehr als psychologisch. Es handelt sich im Kern gar nicht um „interessante“ Möglichkeiten des Seelenlebens, die historisch irgendwann einmal gewesen sind oder unter gewissen anormalen Bedingungen irgendwo auftreten können, die aber den Menschen eigentlich gar nichts angehen und die nur geneigt sind, seine leere Neugierde zu unterhalten. Nein, was hier auf den Bildern als seltsame Uebersteigerung erscheint, wirft ein Licht zurück auf das gewöhnliche, „normale“ Menschenleben, es enthüllt sich als dessen, ihm selber gewöhnlich verborgene eigene Tiefe, als dessen eigentliches Wesen, an dem er nur selber gewöhnlich achlos vorübergeht. Hier liegt wieder der aufschrecken-lassende Charakter der Lattnerschen Kunst begründet. So sind denn diese ersten Bilder schon mehr als psychologisch, mehr als eine bloße Beschreibung des Seelenlebens; ihr eigentlicher Sinn liegt erst in einer Deutung des Lebens, in einer Deutung auf seine Unheimlichkeit hin.

Man kann diese erste Bilderreihe als Lattners expressionistische Periode bezeichnen. In der höchsten Steigerung findet sie den geeignetsten Ausdruck des ihr zugrundeliegenden geistigen Erlebens, mag es nun der hemmungslose Ausbruch gewaltiger Leidenschaft, mag es die bis zum Zerspringen gestraffte Anspannung sein. Die Farbe erscheint in dieser Zeit als das stärkste Mittel, diesen leidenschaftlichen seelischen Gehalt zum Ausdruck zu bringen.

Aber gerade in dieser Steigerung des Ausdrucks liegt ein merkwürdiger Zwiespalt dieser Bilder begründet. Es ist ein leidenschaftliches Leben, das den Menschen unwiderstehlich mit sich fortreißt und ihm in seiner Gewalttätigkeit als schön, als ein höheres Leben erscheint. Er erlebt in diesen Bildern eine höchste Steigerung seines eigenen Lebens. Aber das gerade widerstreitet dem, was wir (gerechtfertigt durch die spätere Entwicklung) schon hier als Lattners eigenes Wesen aufzuzeigen versuchten: dem Zurückschrecken vor der grausamen Wirklichkeit des Lebens, das das Bild als etwas Feindliches dem Betrachter entgegenstellt — nicht als gewaltig-schön und erstrebenswert, sondern als gewalttätig-häßlich

So kämpfen in diesen Bildern immer noch zwei Richtungen miteinander: das Mitreißen und das Zurückschrecken (gerade im Judas kommt dieser Zwiespalt ganz kraft zum Ausdruck). Aber entscheidend für Lattners künstlerische Bedeutung ist es, daß er auf dieser Stufe nicht stehen blieb. Es wäre ein Leichtes gewesen, mit den hier erarbeiteten Mitteln eine Reihe bedeutender, aber ähnlicher Gemälde zu schaffen. Ihn aber drängte die eben berührte Feinoveligkeit zwischen den beiden Richtungen in den Bildern weiter zu einer schöpferischen Ueberbrückung dieses Gegenfases, er suchte weiter nach grundlegend neuen Möglichkeiten seines künstlerischen Ausdrucks. Dabei mußte die leidenschaftliche Begeisterung immer stärker einer kalten Objektivität der Wirklichkeitswiedergabe weichen — aus innerer Notwendigkeit heraus, denn allein so konnte das Ausschrecken vor dieser Wirklichkeit seine ganz einheitlich überzeugende Gestalt gewinnen.

Sinzu kommt ein zweites, das nämlich, daß es sich hier letzten Endes doch immer um eine fremde geistige Welt handelt, die bloß von außen her übernommen ist, nicht in ihrem ganzen Umfang voll selbst erlebt. Es bleibt ein leiser Unterton des nicht neu geschaffenen, sondern nur bearbeiteten „Stoffs“. In diesem — und natürlich nur in diesem — Sinne war diese Periode nicht ganz „echt“: ein notwendiges Durchgangsstadium auf dem Wege dahin, ganz aus dem Innern des eigenen Lebens die Kunst aufzubauen. Damit soll nur die Notwendigkeit des Fortschreitens aufgezeigt werden. Ueber den künstlerischen Wert dieser Werke soll damit noch in keiner Weise abgeurteilt werden. Vielleicht sind sie das Vollkommenste, was Lattner bisher überhaupt geschaffen hat, und sicher hat er sie nicht übertroffen. Und schließlich kennt ja auch die ganze mittelalterliche Kunst überhaupt nur diese Art der Bearbeitung einer vorgegebenen Problematik. Uns moderne Menschen aber zwingt ein Befehl, uns zuvor von aller traditionellen Gebundenheit zu lösen, erst in der letzten Tiefe des mit sich selbst einsamen Ichs zu ruhn und erst von dort auch die Objektivität der geistigen Welt zu finden. Diesen Weg mußte auch Lattner gehen.

Es wäre verkehrt, diese erste Periode ledig-

lich auf den expressionistischen Einfluß der Zeit zu schieben, von dem sich Lattner erst allmählich gelöst hätte. Das ist schon darum verkehrt, weil diese expressionistischen Züge auch später ein wesentliches Element der Lattnerschen Kunst bleiben. Und dann steckt hinter dem Entwicklungsgang durch die traditionelle Fragestellung eine tiefere geistige Notwendigkeit: die nämlich, daß es grundsätzlich unmöglich ist, von vornherein von unten aus das geistige Leben aufzubauen, darum schon unmöglich, weil wir zuvor schon immer in dieser fertigen geistigen Welt leben. Wir müssen diese erst als ein Gegebenes kennen, um dann imstande zu sein, sie ganz zum eigenen Besitz zu verinnerlichen. So führt der Weg zum Aufbau der eigenen Welt notwendig über die Beschäftigung mit dem Ueberkommenen.

Von hier aus versteht man, wie die jetzt anschließende zweite Periode als konsequente Auflösung der in der ersten gestellten Probleme durch ein Doppeltes gekennzeichnet sein mußte: einmal durch das Ringen um die eigene Welt, die unabhängig von der vorgegebenen Geistigkeit ganz aus dem eigenen Erleben heraus aufgebaut werden muß. Das bedeutet zunächst einen Verzicht auf alle „großen Themen“, die jetzt auch folgerichtig in Lattners Schaffen fast ganz zurücktreten. Es ist eine Rückkehr zu einem scheinbar sehr viel primitiveren Lebenskreis, der aber gerade erst durch seine scheinbare Enge die echte Verbundenheit mit der Wirklichkeit des Lebens gewährleistet. Mit diesem geistigen Ringen geht notwendig ein Zweites zusammen: das Erarbeiten einer technisch-malerischen Fertigkeit, die jetzt Lattners Arbeiten stark bestimmt und namentlich in der Technik des Aquarells eine staunenswerte Virtuosität erreicht.

Der Anfang der zweiten Periode ist zeitlich schwer anzugeben. Vielleicht verlegt man ihn am besten in die erste italienische Reise (1925), obgleich gerade der „Judas“ erst nach dieser Reise entstand. Aber es gibt hier keinen scharfen Einschnitt, die beiden Perioden überdecken sich teilweise, erst allmählich verlegt sich das Schwergewicht zur neuen Richtung hinüber. Ganz verschwunden ist die erste Richtung überhaupt nicht. Sie lebt in einzelnen Werken weiter. Dahin gehört der das Erwachen darstellende „Liegende Akt“, die „Verkündigung“

und noch der „Fahnenträger“ (1926), in dem die Entschlossenheit des Vorwärtsdrängens zum Ausdruck kommt.

Aber die künstlerisch entscheidenden Werke liegen in einer anderen Richtung. Wichtiger sind für diese Zeit eine ganze Reihe von Portraits und Bildern. Unter den Portraits nenne ich als besonders bekannt das in seiner Charakterzeichnung ganz ausgezeichnete Bildnis des Herrn Superintendenten Täge, das in der Nikolaikirche hängt. Zu den Bildern gehören das „Liebespaar“, die „Schachspieler“, die „Näherinnen“ und eine Anzahl anderer, denen keine geistig tiefgreifende Problematik im Sinne der ersten Periode zugrunde liegt, sondern die von der Auseinandersetzung mit der äußerlichen Wirklichkeit bestimmt sind. Sie bringen einmal eine immer stärkere technisch-malerische Beherrschung dieser Wirklichkeit, sodann aber eine immer intensivere geistige Auseinandersetzung mit ihr, wobei auch, nein gerade in den zunächst ganz alltäglich und nebenfächlich erscheinenden Gegenständen das innerlich Fremdartige und Bedrohliche dieser Wirklichkeit aufsteigt.

Fast eine noch größere malerische Qualität als den Ölbildern kommt den Aquarellen dieser Zeit zu. Meist handelt es sich um Köpfe, in großem Format gezeichnet, einzeln oder auch in Gruppen zu zweien: einen Raucher, Flötespieler, Liebespaare, ein Mädchen vor dem Spiegel, eine sinnende Frau, ein lesendes Mädchen und ähnliches. Manches mag hier anders erscheinen als das, was Lattner sonst bisher gemalt hatte: es fehlt die starke Anspannung, der strenge Zug seiner Ölgemälde. Alles ist hier leichter, freudiger geworden. Und doch ist die Schwere nicht, wie etwa ein vorübergehender Krampf, aus diesen Aquarellen ganz verschwunden, sie hat nur ihre Erscheinungsform gewechselt. Das Grotteske ist der wesentlichste Zug dieser Aquarelle. Ihr Verständnis ist nicht möglich, ohne zuvor mit ein paar Worten das Wesen dieses Grottesken und seine Beziehung zu der andern, bisher aufgezeigten Seite der Lattnerschen Kunst aufzudecken.

Das Wesentliche der Grotteske liegt in einer ganz bestimmten Abwandlung des spielerischen Umgangs mit dem Leben. Aber hier stellt sich sofort die Frage: wie verhält sich

diese spielerische Art der Lebensauffassung mit dem, was bisher über die bedrohliche Ernsthaftigkeit der Lattnerschen Kunst gesagt wurde? Scheint nicht beides einander auszuschließen?

Ein Bild aus der ersten Periode, die genannte „Italienische Landschaft“, gibt einen guten Einblick in den Zusammenhang dieser beiden Seiten von Lattners Kunst. Alles ist in dem Bild auf Schwere gestimmt: Ein ausgetrockneter dürrer Baum reckt verzweifelt seine knorrigen Äste nach oben, und darüber lastet drückend schwül ein schwerer italienischer Himmel. Einige Berge, auch diese schwer, scheinen sich mit ihren schlank aufwachsenden Spitzen nur mühsam dieser Schwüle zu entziehen. Das Ganze ist beängstigend in seiner dumpfen Last, ein typischer Repräsentant für die schwere Seite der Lattnerschen Kunst.

Gleichzeitig damit entstand eine kleine Zeichnung, an sich ganz unbedeutend — ich erwähne sie nur, weil sie den Zusammenhang dieser beiden Seiten der Kunst deutlich werden läßt. Hier ist jetzt alles ins Leichte, ins Spielerische gezogen: auf silbernem Papier mit ein paar leichten Farben gezeichnet, alles leicht, flüchtig und von unglaublicher Eleganz, in allem das Gegenteil von der Schwere des großen Bildes, obgleich es im Gegenstand der Darstellung ganz mit ihm übereinstimmt. Aber alle Formen haben sich zu einer luftig stimmenden Leichtigkeit gewandelt.

Der Zusammenhang dieser leichteren Fassung mit dem großen Bild ist deutlich: Sie entstand als Reaktion gegen den Druck des großen Bildes; denn die ungeheure Schwere in diesem war ein Zustand, der dem Menschen auf die Dauer unerträglich ist. Nur immer für Augenblicke der Entscheidung ist der Mensch imstande, die volle Schwere des Daseins auf sich zu nehmen. Auf die ganze Dauer des Lebens übertragen, muß sich der Mensch einen Ausweg verschaffen, muß es verstehen, die Schwere ins Spielerische zu übertragen und so leicht zu nehmen. Und das ist die Funktion der Grotteske.

Sie ist nicht einfach spielerische Leichtigkeit schlechthin, die die Schwere nicht kennt, sondern es ist ein Spielen über die Schwere hinweg. Sie ist da und schwingt jeden Augenblick

mit: auch die Groteske ist eine Erscheinungsform des Aufschrecken-Lassens aus dem gewohnten Dasein, nur freilich hier ins Leichte, Spielerische übertragen. Sie ist gleichsam nur die andere Seite dessen, was sonst im Bedrückenden der Lattnerschen Bilder zum Ausdruck kommt. Von hier aus wird der Zusammenhang dieser Darstellungen im Ganzen der Lattnerschen Kunst verständlich, sie stehen darin, wie etwa die Rüpelzener der Shakespeareschen Lustspiele im Gesamtzusammenhang von dessen geistiger Welt. Gerade an den besten dieser Aquarelle, etwa dem flötespielenden Paar oder dem Raucher, wird diese Verwandtschaft mit den Shakespeareschen Szenen ganz augenscheinlich.

Diese Seite war übrigens schon von Anfang an in der Lattnerschen Kunst vorhanden. Schon vor die erste Periode fallen einige, heute wohl schwer erreichbare Zeichnungen (ein Teil von ihnen war feinerzeit in der Kunsthandlung von Aey ausgestellt), meist phantastische Tanzszenen, wo auch durch eine dekorativ-groteske Art der Behandlung der Gegenstand ins Spielerische gezogen wurde, in eine eigentümlich märchenhaft-unwirkliche und doch wieder nicht eigentlich leichte Welt. Dieser Zug ist dann in allen späteren Werken erhalten geblieben. Immer wieder scheint er unter der sonstigen Schwere hindurch, in einer gespreizten Art etwa, die Finger zu halten, in einer seltsamen Neigung des Kopfes u. s. f.

Um den vollen Umfang der Lattnerschen Tätigkeit wenigstens anzudeuten, muß noch eine große Zahl kunstgewerblicher Entwürfe erwähnt werden, meist schwere, mächtige Möbelstücke, auch Lampen, Dosen und dergleichen. Der Raum verbietet, auf diese Seite hier einzugehen.

Die zweite Periode von Lattners malerischer Entwicklung gipfelt zum Schluß in einer Gruppe zusammengehöriger Bilder: dem Bildnis des Landtagsabgeordneten Graef-Anklam, dem Bildnis eines Kunsthochschülers, dem „Selbstbildnis unter Idioten“, den „Zwei Frauen“ und dem „Lehrling“, (alle 1927). In diesen Bildern wird mit den inzwischen erarbeiteten Mitteln der schon von Anfang an vorhandene Kern der Lattnerschen Kunst voll überzeugend und erschöpfend zum Ausdruck

gebracht. Ueber das Technische hinaus, das zu Anfang die zweite Periode bestimmte, ist hier die ihm eigene weltanschauliche Haltung in ihrer reinen Form herausgestellt. Wir verdeutlichen das am „Selbstbildnis unter Idioten“, dem entschiedenen Höhepunkt dieses zweiten Abschnitts in Lattners Schaffen.

Zwischen zwei Geistesgestörten, von denen der eine, die personifizierte Gehässigkeit, ihm die Zunge aussteckt, der andere, anscheinend ganz verblödet und seelenlos, die leeren Augen zum Himmel aufschlägt, steht der Künstler, scheinbar unbeteiligt an allem. Das Grauenhaft-Unheimliche des Menschenlebens, das wir von Anfang an nachdrücklich als bestimmend für die Lattnersche Kunst herausstellten, ist in diesem Bild auf seine schärfste Form gebracht. Schon in der Farbgebung drückt sich gegenüber den früheren Bildern die künstlerische Umstellung aus. Waren früher die Farben satt und voll und hielten sich in den Grenzen dessen, was man gewöhnlich als „harmonisch“ bezeichnet, so werden sie jetzt schrill und grausam und schlagen allen herkömmlichen Begriffen von Schönheit ins Gesicht. Wie da der graue Himmel zum Rot der Anstaltsgebäude steht, wie die rote Schnur über die graugrüne Soldatenmütze läuft, die graublauen Anstaltskleider zum Braun des eigenen Anzugs, die in ihm hart nachgezeichneten roten Röhre, ja selbst der scharfe zinnoberrote Name auf dem braunen Grund: alles hart, grausam, schneidend.

So läßt das Bild nicht wieder los, man ist gezwungen, sich in seinem tieferen Sinn hineinzubohren. Natürlich ist es ganz falsch gedeutet, wollte man sagen, es stellte Haß und Reid seiner Mitbürger dar, die den Künstler auf Schritt und Tritt begleiten, und er habe sich auf diesem Bilde sozusagen an ihnen rächen wollen, er habe zum Ausdruck bringen wollen, wie er unbekümmert um Haß und Reid seinen Weg durchhält (Ritter, Tod und Teufel). Diese Deutung bleibt an der Oberfläche. Sie trifft nicht den eigentlichen realistischen Gehalt. Das Bild ist aus einem viel unmittelbarerem Erleben hervorgegangen. Vielleicht hilft es einiges zu seinem Verständnis, daß Lattner unmittelbar vorher selbst in den Uckerländer Anstalten war. Aus der seelischen Erschütterung, die für jeden

Menschen die Berührung mit Geistesgestörten bedeutet, ist dieses Bild hervorgegangen, nur daß diese sich bei Lattner ungleich stärker auswirkte. Die ganze Unheimlichkeit des Menschenlebens bricht ihm in ihr auf. Das ist das Erlebnis, das ihm zugrundeliegt: alle drei Gestalten sind nicht beliebige fremde Menschen, sie sind alle zugleich mein Selbst; es ist nur leichtfertige Gedankenlosigkeit, sich aus der Sicherheit des Alltagslebens heraus über die Idioten erhaben zu dünken. In ihnen kommt nur sichtbar zum Ausdruck, was als unheimliche, schreckliche Möglichkeit jederzeit aus dem eigenen Leben aufsteigen kann, was nur schlummert und gar nicht so friedlich und geruhig ist, wie das Alltagsleben gern scheitern möchte, sondern dämonisch und scheußlich. Und das Schreckliche des Bildes wird noch dadurch vermehrt, daß das Selbstbildnis nicht wie geschreckt und geängstigt sich abwendet, sondern wie ganz unpersönlich aussieht. Die gedankenlose Selbstverständlichkeit des Alltagslebens wird hier seiner wirklichen Gestalt gegenübergestellt. Nicht in der gewaltigen Steigerung des Seelenlebens, sondern in der nackten Objektivität, in der das Sinnlose dargestellt wird, ruht die starke Wirkung des Bildes. Wesentlich aber ist vor allem, daß es sich hierin nicht um ein beliebiges persönliches Erleben handelt, sondern daß eine wesentliche Eigenschaft des menschlichen Lebens überhaupt hier aufgedeckt wird, und zwar aufgedeckt wird mit einer Ueberzeugungskraft, der sich auf die Dauer niemand entziehen kann. Hier kommt wieder der schon anfangs erwähnte ethisch-fordernde Charakter dieser Kunst zum Ausdruck.

In diesem ihrem erschrecken-machenden Wesen berühren sich Lattners Bilder mit der übrigen modernen Bewegung in der Malerei, die man als „neue Sachlichkeit“ zu bezeichnen pflegt. In ihr kommt ein Wesenszug der Malerei überhaupt zum Durchbruch, der lange Zeit hindurch ganz in den Hintergrund getreten war. Man kann das Wesen der „neuen Sachlichkeit“ als Wiederentdeckung der Wirklichkeit bezeichnen, sofern man unter Wirklichkeit die uns gegenüberstehende, von uns unabhängige, uns oft feindliche und oft sinnlose Begebenheit der Welt versteht. Es

schwindet hier das oft naive Vertrauensverhältnis des Menschen zu der ihn umgebenden Natur. Die Natur — zu der auch der eigene Leib und die eigenen Triebe gehören — tritt als ein Fremdes dem Menschen gegenüber. In eins mit dieser veränderten Haltung zur Welt ändert sich sofort auch die Funktion, die die Kunst im Zusammenhang des menschlichen Lebens ausübt. Bisher (grob: seit der Renaissance) war die Kunst durch die sogenannte Einfühlungstheorie gekennzeichnet, derzufolge der Beschauer sein eigenes Leben in das Kunstwerk hineinlegt und im Weiterleben des Dargestellten sein eigenes Leben gesteigert und über die Bahnen des Alltäglichen hinaus erweitert fühlt. („Kunstgenuß ist objektivierter Selbstgenuß“, so formulierte Lipps das so gesehene Wesen der Kunst.) Der Expressionismus verfolgte gerade diese Seite bis in ihre letzten Möglichkeiten hinein. Man kann ja überhaupt den Expressionismus als diejenige Kunsthaltung deuten, die das Innere als solches rein zur Darstellung zu bringen versucht, ohne daß das Äußere als ein Hindernis dem reinen Verständnis in den Weg tritt. Das Äußere ist nichts als der voll verständliche Ausdruck des Innern. Verstehen aber kann man nur immer etwas Sinnvolles. So ist die durchgängige Sinnerfülltheit der Wirklichkeit die unerläßliche Voraussetzung des Expressionismus.

Aber gerade an dieser durchgängigen Sinnerfülltheit zweifelt die neue Sachlichkeit. Sie entdeckt, daß diese Wirklichkeit oft sinnlos ist und dem Menschen fremd bleibt. In diesem Sinne sprach ich eben von einer Wiederentdeckung der Wirklichkeit. Und mit diesem neuen Verhältnis zur Wirklichkeit übernahm auch die Kunst eine neue Aufgabe. Genau wie bei der Natur hört auch bei der Kunst das innige Einfühlen und Weiterleben auf: auch das Bild tritt als ein Fremdes dem Menschen gegenüber. Ja, die eigentliche Aufgabe der Kunst besteht gerade darin, ihm diese Fremdheit deutlich werden zu lassen, ihn aus seiner gewöhnlich so vertrauten Umgebung herauszureißen und ihn ganz zurückzuwerfen auf sein Alleinsein. An den geschilderten Beispielen aus Lattners Kunst ist deutlich, wie dies gemeint ist.

Philosophisch kann man diesen Gehalt der

„neuen Sachlichkeit“ so ausgesprochen: Sie bricht mit dem seit der Renaissance in der Kunst fast allein zum Ausdruck gekommenen Eins-sein des Menschen mit der ihn umgebenden Welt und setzt an seine Stelle eine nur aus einer dualistischen Religiosität verständliche Vereinzlung des Menschen, anstelle des All-eins-sein das Allein-sein. Es scheint, als ob in dieser Distanz zur Natur eine gerade dem norddeutschen Menschen eigentümliche — vielleicht schon durch klimatische Einflüsse mitbestimmte — weltanschauliche Haltung zum Ausdruck kommt.

Aber innerhalb dieser allgemeinen male-rischen Bewegung hat Lattner stets eine besondere Note. Bei den übrigen Vertretern der „neuen Sachlichkeit“ handelt es sich mehr um die — sagen wir grob — empirische Natur, die äußere Wirklichkeit der sichtbaren Welt oder die gesellschaftlichen Zustände. Bei Lattner dagegen handelt es sich in einem sehr viel stärkeren Maße um eine nicht irgendwie zufällige und darum auch behebbare, sondern um eine im Wesen des Menschen selbst begründete Weltfremdheit. Das menschliche Leben als solches ist es, das in seiner Fremdartigkeit und Unheimlichkeit dem Menschen aufgeht. Das Aufschrecken und Erschauern ist letzten Endes immer vor den Begebenheiten der eigenen Seele, denn selbst die tritt dem Menschen — hierin stößt Lattner entschieden und, soweit ich sehe, als einziger bis in die letzten in der „neuen Sachlichkeit“ enthaltenen Möglichkeiten vor — als ein unheimliches Etwas entgegen, das nicht in seiner Gewalt steht und sich in vielem mit dem nicht decken will, wie er es gerne haben möchte. So kann man den immer wieder von verschiedenen Seiten berührten metaphy-sischen Sinn der Lattnerschen Kunst so bestimmen: in ihr schreckt der Mensch auf vor der Unheimlichkeit seines eigenen Selbst.

Noch ein anderes ist bei der Zuordnung Lattners zu der „neuen Sachlichkeit“ zu beachten: Wir haben schon von Anfang an nachdrücklich die in dieser Richtung weisenden Ansätze betont. Sie waren schon im „Christus“ (1923) vorhanden, schon ehe in Deutschland diese neue Kunstströmung entstand. Auch in Lattners klarer Art zu malen, in der alle Kan-ten und Ecken scharf herausgearbeitet werden,

waren von vornherein aus der gleichzeitigen Malerei herausfallende und auf die neue Ent-wicklung hinweisende Stileigentümlichkeiten enthalten. Auch später war Lattner nicht von der „neuen Sachlichkeit“ beeinflusst. Er hat nie eins von deren Bildern im Original ge-sehen, höchstens vielleicht gelegentlich auf einer schlechten Photographie. Aus derselben geis-tigen Lage, aus derselben Not heraus ist er selbständig und unabhängig von den bekann-teren Führern dieser Bewegung zu ganz ähn-lichen Ergebnissen gekommen, ein Beweis, wie stark überhaupt das geistige Leben des Einzel-nen eingebettet ist in die überindividuellen, allgemeinen kulturellen Zusammenhänge. So ist Lattner kein „Anhänger“ der „neuen Sach-lichkeit“, der sie sich als Modeströmung schleu-nigt zu eigen macht, sondern ein gleich-berechtigtes Glied jener ersten Führer, die zu-erst hier eine neue wesenhafte Seite des Le-bens neu entdeckten.

Damit ist in einem rohen Umriß der Weg der Lattnerschen Kunst gezeichnet, soweit man ihn heute verfolgen kann. Naturgemäß wird es, je mehr man sich der Gegenwart nähert, um so schwieriger, die großen Linien der Ent-wicklung im Auge zu behalten und sich nicht durch Zufälligkeiten verwirren zu lassen. Im Ganzen aber ist der Eindruck der, als ob mit dem längeren Aufenthalt Lattners in Italien im Frühjahr 1928 auch dieser zweite Abschnitt der Lattnerschen Entwicklung abgeschlossen sei und eine neuartige Wendung bevorstünde. Ueber deren Richtung läßt sich allerdings heute noch nichts Bestimmtes aussagen. Be-zeichnend ist wieder, daß Lattner beim Stil seiner letzten Bilder (um das „Selbstbildnis unter Idioten“) nicht stehen blieb, obwohl es ihm leicht gewesen wäre, mit den hier gewon-nenen Mitteln eine größere Reihe wertvoller, aber ähnlicher Bilder zu malen. Aber das wäre Stillstand der Entwicklung gewesen. Lattner aber mußte weiter suchen nach neuen Ausdrucksformen, ein Beweis, daß die in ihm liegenden künstlerischen Möglichkeiten immer noch größer sind als alles, was er bisher ge-schaffen.

Aus Italien brachte Lattner eine ganze Reihe neuer Aquarelle mit, gemalt wieder mit einer ungeheuren technischen Fertigkeit, und gegenüber den Bildern der letzten Zeit von



einer neuen starken Farbigkeit. Unter ihnen fällt namentlich ein starker Bestandteil an Landschaften auf. Es hat dem Anschein, als eröffne sich Lattner nach seiner bisherigen, fast ausschließlich auf den Menschen eingestellten Tätigkeit in der Landschaft eine neue starke Möglichkeit des Schaffens: ein neuer Typus der heroischen Landschaft. Aber diese Ansätze sind noch viel zu unentwickelt, um daraus die Eigenart der kommenden Periode in Lattners Kunst vorherzusagen zu können.

Einzig einiger formale Hinweise lassen sich aus dem bisherigen Gang der Entwicklung gewinnen: nachdem die erste Periode sozusagen auf den ersten Antrieb die geistige Welt zu erobern versuchte, bedeutete die zweite im wesentlichen ein Ringen um die Mittel, sowohl im Technischen des Malens als auch in der geistigen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Sie endete in dem zum vollen Ausdruck gebrachten Aufschrecken vor der Unheimlichkeit der menschlichen Lebenswirklichkeit. Aber dieses kann nie ein Letztes sein. Denn dieses Sehen-Lassen der Lebenswirklichkeit als solches ist immer noch leer, insofern es nichts aussagt über den Sinn, der in diesem Leben liegt, und die Art, wie der Mensch es anpacken kann. Es stellt uns diese Fragen und warnt, sie zu leicht zu nehmen. Und es mag sein, daß die Philosophie als gedanklich-allgemeingültige Auseinandersetzung hier bei formalen Möglichkeiten stehen bleiben muß. Die Aufgabe der Kunst aber muß bleiben, hier erneut vorwärts zu dringen: den Sinn dieser Lebenswirklichkeit zu deuten und über die leeren Möglichkeiten zu einer konkreten Gestaltung des Lebens vorzudringen. Das wäre erst die letzte Vollendung der Kunst: Vorbild, Führerin im Leben.

Dies ist der Punkt, auf den mit innerer Gesetzmäßigkeit auch die Lattnersche Kunst zu steuern muß, wenn sie erfüllen soll, was sie bisher verspricht — denn über Lattners Bedeutung in der gegenwärtigen Malerei ist natürlich noch nicht entschieden. Aber wenn es ihm gelingt, nach der Erarbeitung der malsrischen Ausdrucksmittel, die ihm die letzte Zeit

gebracht hat, auch in der geistig-seelischen Bedeutsamkeit seiner Bilder eine ähnliche Vollendung zu erreichen, dann wird man Lattner bald unter die großen, entscheidenden Maler unserer Zeit rechnen müssen. Daß dies allerdings nicht maltechnische Vollendung allein ist, sondern zugleich rein menschliche Erfüllung und Bedeutung, die niemand in den Schoß fällt, bedarf keines weiteren Hinweises. Dann wird sich vermutlich wieder auch in „großen Themen“, wie schon zu Anfang, das Wichtigste der Lattnerschen Kunst gestalten in Bildern, die schon durch die Bedeutsamkeit ihres Inhalts dem heroischen Wesen der hier erstrebten Kunst entsprechen.

Zum Schluß muß noch ein Einwand abgewiesen werden: Selbstverständlich hat Lattner nicht allen diesen hier herausgearbeiteten Sinn gewußt und dann seine Bilder gemalt, um ihn darzustellen. Er wird vermutlich sehr verwundert sein, wenn er diese Deutung seiner Kunst hört; denn alle Kunst schafft ja aus dem Unbewußten heraus, wie überhaupt das menschliche Leben viel reicher ist als der Teil, den der Mensch bisher gedanklich hat fassen können. Auch der Beschauer kann dies Wesen der Lattnerschen Kunst auf sich einwirken lassen und in sich aufnehmen, ohne daß er darum von diesen Zusammenhängen bewußt etwas wissen müßte. Aber die theoretische Besinnung über das Wesen der Kunst darf hier nicht stehen bleiben, sie muß versuchen, so weit sie kann, dem der Kunst zugrundeliegenden Erleben in gedanklicher Arbeit nachzugehen, um so in einem neuen Licht und klarer als bisher das tiefere Wesen des Kunstwerks und in ihm des Lebens zu erfassen. (Der vorliegende Versuch einer begrifflichen Klärung der Lattnerschen Kunst verdankt viel der Philosophie W. Heideggers, der von philosophischer Seite her die Unheimlichkeit des Daseins überhaupt erst wieder in seiner vollen Bedeutung sehen lehrte).

So besagt also der Einwand, daß Lattner von den hier aufgedeckten Zusammenhängen nichts „gewußt“ habe, nichts gegen die Richtigkeit der hier versuchten Deutung.