

## LANDSCHAFT

R. Lettners Landschaften üben eine Faszination auf den Betrachter aus und die Auseinandersetzung mit der Landschaft nimmt einen eigenen Stellenwert im Schaffen des Künstlers ein. Sie sind Verbindungselement zwischen allen anderen Leitthemen. Mit der Landschaft experimentierte er; in der Landschaft fühlte er sich heimisch. Bereits in seiner ersten Ausstellung 1968 in der Galerie Zentralbuchhandlung befanden sich mehrere 1966 von der Alten Donau, dem Gänsehäufel und dem Prater inspirierte Aquarelle, die noch stark in einer gestischen Abstraktion gehalten waren.

Wenige Jahre später entstanden im Sommer 1969 während eines Familienurlaubs im südfranzösischen Aigues-Mortes und in der Camargue monochrome Flächen mit schmalen schwebenden Leisten am Bildrand, welche an die lichtvolle Weite niederländischer Landschaften erinnern. Die Gemälde *Aigues-Mortes* und *Camargue* dienen als Bindeglied zwischen den Leitthemen Utopie/Unendlichkeit und der Landschaft. Stellt man sie den zeitgleich entstandenen *Balkenbildern* gegenüber, so wirken die in der südfranzösischen Landschaft entstandenen Gemälde wesentlich abstrakter als die letzteren, die dank ihrer durch das Zusammenspiel von Farbe und Luftpinsel geschaffenen Räumlichkeit immer einen Horizont beinhalten. Laut Anne Marie Freybourg hat R. Lettner in seinen *Balkenbildern* »den Ausblick auf den Horizont auf eine Linie abstrahiert.« Insofern war es nur konsequent die 2011 im Katalog *Philosophie der Landschaft* abgebildete Serie der *Balkenbilder* nachträglich um den Begriff *Horizonte* zu erweitern. Die Serie *Zeilen*, die 1978 also rund zehn Jahre nach den ersten Balkenbildern entstand, erweitert diese Abstraktion noch.

Freybourg, *Forschung zur Landschaft*, 2010, S. 222.

1982 werden die ersten Gemälde einer für das Werk Lettners wichtigen Werkgruppe geschaffen, die dann schliesslich 1988 unter dem Titel *Landschaft Bilder Therapie* in der Minoritenkirche in Krems/Stein ausgestellt wurden. In den rund 90 Ölgemälden dieser *LBT*-Serie zeigt sich die Vielfalt in Licht und Farbe, Komposition, Raum und Struktur von denen R. Lettner immer wieder ausging, um Aufgaben, Funktion und Zweck der Malerei grundlegend zu hinterfragen, zu erforschen und neu zu definieren. Klassifiziert man die *LBT*-Serie, so lassen sich die Gemälde einerseits topographisch einordnen. Da R. Lettner ein »Wiederholungstäter« war, kehrte er beim Produzieren der Gemälde meist an dieselben Orte zurück. Abgesehen von drei Werken, die 1987 an der Nordsee gemalt wurden, sind alle anderen Motive in Österreich zu finden. Die meisten Gemälde entstanden im niederösterreichischen Hoffeld (26 Stück), im Granitsteinbruch in Aalfang (7), bei sommerlichen Aufenthalten auf der Grander-Alm im Kaisergebirge in Tirol (10) und häufig im Prater, in der Freudenau und der Lobau. Vereinzelt finden sich auch Motive vom Marchfeld, Ysperklamm, Nockberge, Weintal, Traunsee, Hagengebirge und Seiser Alm. Ordnet man die Gemälde hingegen nach Kriterien des Bildaufbaus, so lässt sich feststellen, dass die Kompositionen unterschiedlichsten Vorgaben und Stilen folgen, wie Jan Tabor in seiner Ausstellungsbesprechung bemerkt: »Lettner experimentiert, spielt sich, hasardiert, provoziert. Er wechselt Formen, Farben, Abstraktionsgrade, Stimmungen, Farbwerte, Stile und Vorbilder nach Lust und Laune. Lettners Wechselhaftigkeit fasziniert.« Obwohl bei einigen der Gemälde der Eindruck entstehen könnte, als ob der Künstler den Stil eines Claude Monet, Gustav Klimt oder Ferdinand Hodler imitiert, so steht bei R. Lettner doch die Lust am Experimentellen, am Wagemutigen, am spielerischen Umgang mit der Malerei im Vordergrund oder wie er es formulierte: »Ich beging den Frevel mich auf die Kraft der Realität Landschaft einzulassen und will nicht davon ablassen.« Dass er dies mit einem schalkhaften und eulenspieglerischen Ansatz vertrat, beweist das im Katalog abgebildete Selbstportrait R. Lettners den von ihm geschätzten Jan van Eyck darstellend. R. Lettner begriff die Landschaftsmalerei auch als eine Möglichkeit die zunehmend nachlassende Rezeptionsfähigkeit der Betrachter zu therapieren und schuf deshalb in der Minoritenkirche eine »Sehschule in der man für das Leben lernt«. Aus diesem Grund stammt der Beitrag im Katalog auch von keinem Kunsthistoriker, sondern seinem Freund, dem Psychiater Ernst Berger.

Vgl. Lettner, *LBT*, 1988.

Tabor, *Avantgardist*, 1988, S. 14.

Lettner, *LBT*, 1988, S. 75.

Menasse, *Natur*, 1988, S. 5.

Berger, *LBT*, 1988, S. 5-9.

Den in der Regel aus sechs horizontalen Streifen bestehenden – und somit formal der Serie *Das Spiel vom Kommen und Geben* entsprechenden – Werken der Frühzeit der *LBT*-Serie wie sie in *Aalfang* und *Hoffeld* (*LBT* 01-19) entstanden, folgen im Sommer 1983 mehrere Motive der *Grander-Alm* (*LBT* 20-29), die an lyrische Abstraktionen der informellen Malerei der 1950er Jahre erinnern. Bei den Werken *Freudenauer Wasser* (*LBT* 31-34) werden die in Hoffeld gemalten Waldwände mit einem unterschiedlich breiten tiefdunklen Streifen Wasser kombiniert. Von nun an wird R. Lettner in seiner *LBT*-Serie experimentierfreudiger. Geradezu klassisch gestaltete Landschaften wie in *Marchfeld* (*LBT* 39-40) oder *Lusthaus* (*LBT* 45) wechseln mit individuell gestalteten Impressionen ab. Die vier Gemälde *Traum See Stein* (*LBT* 48-51) verblüffen durch unterschiedliche Behandlung desselben Motivs. In der Folge verzahnen sich locker gesetzte Farbstriche zur gestischen Abstraktion wie in *Prater* (*LBT* 55) oder *Ysper-Klamm* (*LBT* 57 bzw. *LBT* 64) bis hin zur Bildung von geometrisch vernetzten Strukturen wie in *Hoffeld Haus* (*LBT* 65) und *Schwedenplatz* (*LBT* 66), die auf spielerische Art und Weise an die geodätischen Kuppeln eines Buckminster Fuller erinnern. Neben bildfüllenden farbigen Abstraktionen

wie in *Freudenauer Wasser* (LBT 71), *Hoffeld Herbst* (LBT 74 bzw. LBT 75) oder *Hoffeld Waldnebel* (LBT 82) finden sich Einzelmotive wie in *Marchfeld* (LBT 77-78) oder *Meer Morgen, Meer Tag, Meer Abend* (LBT 86-88). In impressionistischer Manier gesetzte Sujets wie in *Prater* (LBT 80-81, LBT 93) wechseln gegen Ende der LBT-Serie mit eher freien Farbexplosionen ab, wie es in *Seiser Alm* (LBT 89) oder auch bei *Ysper-Klamm* (LBT 91) geschieht. Ganz überraschend taucht dann mit dem Gemälde *Hoffeld/Blumengarten* (LBT 92) ein Werk auf, das Dutzende von farbigen Blüten in locker gesetzter Weise über einen grünen Hintergrund streut und so die Verbindung zur Serie der *Blumen-* und *Blüten-Bilder* herstellt.

Anfang der 1990er Jahre beginnt R. Lettner mit seiner neuen Serie der *Blumen-Bilder* und *Blüten-Bilder*. Er setzt damit die Tradition der Blumenmalerei in Wien fort, die während des Stimmungsimpressionismus Ende des 19. Jahrhunderts aufblühte. Für diese Art der speziellen Freilichtmalerei stehen in Wien Namen wie Olga Wisinger-Florian oder Marie Egner aber auch Carl Moll. Stellt man die *Blumen-Bilder* von R. Lettner in Bezug zu Gustav Klimt, so zeigt sich, dass auch Lettners Gemälde »durch die gleichzeitig mit dem Streben nach Tiefe auftretende Flächigkeit eine ausgeprägte Ambivalenz« besitzen. Noch näher stehen die *Blumen-Bilder* Lettners zum ornamentalen Verständnis von Fläche und Raster im Werk von Koloman Moser, insbesondere bei dessen Gemälde *Ringelblumen* (1909). Dennoch geht es Lettner um etwas anderes, wie Burghart Schmidt 1992 in seinem Beitrag »R. Lettners Blumenwiesen zu Wasser und zu Lande und in der Abstraktion« dargelegt und hierbei die Frage aufgeworfen hat: »[...] warum es denn nötig sein sollte, im Bild etwas wiederzuerkennen, etwa die Seerosen oder die anderen Blumen, das Wasser oder die Blätter, wo es doch um die Erkenntnis von Strukturen statt des Wiedererkennens von Gestalten geht.« Insofern lassen sich die *Blumen-* und *Blüten-Bilder* Lettners durchaus im Umfeld der floral-vegetabilen Tapeten- und Teppich-Entwürfe des Architekten Josef Frank sehen.

In einem Brief an Werner Hofmann vom 3. Februar 1995 erläuterte R. Lettner sein an Claude Monets Heuhaufen-Serie von 1890 erinnerndes Konzept zur Serie der *Seerosen-Bilder*: »Das Format der Originale ist 100 x 95 cm. Die Bilder 1–4 entstanden 1991, 1992, 1993, 1994 und sind Jahr für Jahr an derselben Stelle als Freilichtmalerei in Öl auf Leinen geschaffen worden. Die strukturelle Veränderung ist mir bei diesem belasteten Thema das Anliegen und es versteht sich von selbst, daß ich an dieser Serie weiterarbeiten werde.« Während bei Monet die sich verändernden Lichtsituationen und wechselnden Bedingungen der Umgebung im Mittelpunkt standen, geht es R. Lettner in erster Linie um die Struktur des Dargestellten. Im Schreiben an Werner Hofmann ergänzt Lettner sein Konzept: »Die Bilder ergeben eine schiefe Ebene und das Ganze kann ein großer Irrtum von mir sein, aber es ist eine sehr lustvolle Tätigkeit. Mich zieht es immer wieder triebhaft an den selben Ort, das abgelaufene Thema neu zu strukturieren.« Wie lustvoll das Resultat dieser Herangehensweise aussah, bewies R. Lettner mit der Serie *Die letzten Alpenbilder im 20. Jahrhundert*, die um die Jahrtausendwende entstand. Aus jenen Jahren stammen auch die ersten *Knotenbilder*; starke weiße Arabesken, die vor utopischen Landschaften schweben und den Künstler wie in *Sonde im Nirgendwo* und *Knotenbild in einer Alpenlandschaft* zu neuen Bildformen hinführten.

Im Zeitraum 1999 bis 2006 entstanden über 150 Aquarelle. R. Lettner griff somit eine Leidenschaft aus seinen Anfangsjahren wieder auf. Die komplexe Dichte der Aquarelle sind das Ergebnis einer kontemplativen Kontinuität und betonen den Aspekt der Zeit als werkkonstituierenden Charakter. R. Lettner arbeitete für einen Aquarellisten äusserst ungewöhnlich und wandte ein bildfüllendes Verfahren an, dass die einzelnen Farben in ihren Abstufungen in der Reinheit ihrer Farbe möglichst trocken nebeneinander setzt. So finden sich kaum Lasuren in den Aquarellen. Seinem flächendeckenden Ausmalen gingen präzise Studien voraus, die mit Bleistift auf das Blatt skizziert wurden. In der Brillanz seiner Farben, in der motivischen Verdichtung als auch in der Art und Weise der technischen Vorgehensweise erinnern einige seiner Blätter an Aquarelle von Charles Rennie Mackintosh. Im Rahmen der Ausstellung des Hong Kong University Museum and Art Gallery *Robert Lettner. In Dialogue with the Chinese Landscape* wurden 20 Tuschzeichnungen und rund 50 dieser Aquarelle klassischen Werken der chinesischen Landschaftsmalerei gegenübergestellt. Beim Vergleich zeigte sich, dass R. Lettners Aquarelle durchaus im Sinne der Philosophie chinesischer Landschaftsmalerei gelesen werden können, nach der jede gemalte Landschaft den Geisteszustand ihres Urhebers widerspiegelt. Begriffe wie Leere, Farbe, Perspektive fanden ebenso ihre Parallelen wie das Konfuzius zugeordnete Bonmot, wonach ein wahrer Mann die Berge, ein weiser Mann hingegen das Meer liebt. R. Lettner liebte beides.

G. Frodl; M. Frodl-Schneemann: *Die Blumenmalerei in Wien*, Wien: Böhlau, 2010, S. 154.

Schmidt, *Blumenwiesen*, 1992, S. 4.

Brief von R. Lettner an W. Hofmann, 3. Februar 1995 (Archiv Robert Lettner).

*The Chronycle: The Letters of Charles Rennie Mackintosh to Margaret MacDonald Mackintosh, 1927*, hg. von Pamela Robertson, Glasgow: Hunterian Art Gallery, 2001.

Knothe/Kraemer, *Dialogue with Chinese Landscape*, 2017, S. 11.