

Rund ein halbes Jahrhundert nach dem Ende des Historismus erfuhr Mitte der 1960er Jahre die Auseinandersetzung mit dem Ornament unter dem Schlagwort »Neue Ornamentik« ein Wiederaufleben, in dem »die Denunzierung des Ornamentalen« aufgedeckt und »das Bewußtsein einer neuen Ornamentalität« entdeckt wurde. Bereits in ihren Studienjahren liessen sich R. Lettner und Peter Aberle ebenfalls in ihrer Leidenschaft für das Ornament anstecken. Während P. Aberle 1970 nach Paris ging, um dort in der Textilbranche als Musterzeichner und Stoffdesigner tätig zu sein, erhielt R. Lettner für das Studienjahr 1972/73 das British Council Scholarship und ging nach London. Während seines Stipendiums vertiefte sich nicht nur das Interesse am Ornament, wie eine Auswahl von Publikationen aus R. Lettners Bibliothek beweist, es entstanden Zeichnungen, die sich mit dem Rapport eiserner Zäune auseinandersetzen und diese in eine Abfolge von Linien abwandeln. Diese Zeichnungen – nahe der U-Bahn Station Royal Oak in London gefertigt – sind Versuche, die Erfahrung des Räumlichen mit dem Flächenhaften des Ornaments zu verbinden. Zwei weitere Studien in Tusche aus dem Jahr 1972 weisen stark gerasterte und kleinteilige Strukturen auf; die kleinere davon scheint bereits das Motiv der Knoten vorwegzunehmen, die größere hingegen die Serie der *Bilder zur magischen Geometrie*. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass R. Lettner seine bildfüllenden Geflechte in drei Schritten anfertigte. Der linearen zeichnerischen Vorgabe mittels Bleistift folgte ein Überzeichnen dieser Linien mittels einem Tuschezeichner von Rotring. Schliesslich wurden die sich zwischen den Linien befindenden Leerstellen ausgefüllt so dass sich eine zunehmende Verdichtung ergab. Dieses zeitintensive Vorgehen bei der Herstellung findet sich ebenfalls in den Zeichnungen von Kastanienblüten, die 1975 entstanden sind und in den über 70 Tuschzeichnungen von Pflanzen der Jahre 2008 bis 2012. Wie im Rahmen der Ausstellung *In Dialogue with the Chinese Landscape* nachgewiesen werden konnte, folgte R. Lettner bei der technischen Umsetzung seiner Tuschzeichnungen zwei in der klassischen chinesischen Tuschmalerei angewendeten Techniken und adaptierte diese für seine eigenen Zwecke. In der Bibliothek des Künstlers befindet sich neben weiteren Publikationen zur Tuschmalerei auch eine zweibändige, deutschsprachige Übersetzung des eigentlich fünfbändigen Lehrbuches der chinesischen Malerei, das Handbuch des *Senfkorngartens*. Im 2. Band mit dem Kapitel zur Einführung in die Orchideenmalerei werden die Methoden der sogenannten »Umriß-Technik« und der »Tusche-Technik« erläutert. Erstere gehört zur »Doppelstrich-Methode und ist eine von mehreren Malweisen, die auf die Verwendung von Farbe verzichtet. Wenn man sie dazu benutzt, den Umriß nur zu malen, um ihn dann mit Farbe auszufüllen – mit Blau oder Grün –, so kommt dies der Zerstörung des inneren Wesens und der Schönheit der Orchidee gleich.« Bei der »Tusche-Technik« werden verschiedene Methoden genannt, darunter Regeln zur Handhabung des Pinsels oder zur Anwendung von kräftiger, schwerer Tusche für Kelch und Blätter und leichter Tusche für Stengel, Knospen und Blüten. In ihrer Zeitlosigkeit lassen sich die *Senfkorngarten*-Regeln zur Komposition auch für die Tuschzeichnungen von R. Lettner mühelos übernehmen: »Wenn man in der Lage ist, die Bildidee vollständig zu übertragen, ohne jedes einzelne Blatt zu malen, dann beweist das eine geübte Hand. Man soll die alten Meister genau studieren und erst Kompositionen aus drei, dann fünf und später zehn und mehr Blättern üben. Malt man sehr wenige Blätter, dürfen sie nicht schwach und spärlich wirken. Malt man viele, sollten sie nicht verwirrt und verstrickt wirken. Kompliziert oder einfach – jede Darstellungsweise will unterschiedlich behandelt werden.« R. Lettner skizzierte mit Bleistift vor, nutzte dann die Doppelstrich-Methode, um den Umriß mittels Tusche flächig auszufüllen.

R. Lettners Umgang mit dem Ornament kann in drei Bereiche eingeteilt werden:

1. Das Prinzip der seriellen Reihung. Dies kommt hauptsächlich bei den unterschiedlichen Werkgruppen der Serie *Das Spiel vom Kommen und Gehen* (1976–1990) und bei *Die reproduzierte Reproduktion* (1989–1992) aber auch bei *Landschaft Bilder Therapie* (1982–1990) zum Einsatz.
2. Das modulare Prinzip, welches die Austauschbarkeit von einzelnen Elementen innerhalb eines Gesamtsystems unterstützt, wie es wiederum bei *Landschaft Bilder Therapie* (1982–1990), stärker aber noch bei den *Disketten*-Bildern (1986–1989), *Figurationen* (1991), den *Eindeutigkeiten* und *Mutationen* (1992), den *Dubliner Thesen zur Informellen Geometrie* (1992–1994) und bei *Mein Herbarium* (1990–1994) geschieht.
3. Das Prinzip der algorithmischen Bildkomposition, wie es in der digitalen Malerei (1995–2012) so beispielsweise in den *Bildern zur magischen Geometrie*, in der Serie *Über die Dialektik des Fadenscheinigen im Ornament* oder in den zahlreichen Variationen der *Spiegelungen* auftritt.

Da R. Lettner immer wieder seine Motive und Bildelemente in unterschiedlicher Anwendung variiert hat, sind die Grenzen zwischen diesen drei Bereichen fließend und deren Inhalte miteinander vernetzt. Das Ornament wurde von ihm aber nicht nur als eine schablonenhaft, sich wiederholende Einzelform, wie sie in einigen der Serie der *Balkenbilder* vorkommen, verstanden, sondern zuallererst als eine Strategie zur Visualisierung des Zusammenspiels komplexer Strukturen innerhalb analoger und digitaler Systeme.

Klaus Hoffmann: *Neue Ornamentik. Die ornamentale Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln: DuMont, 1970.

Jorge Enciso: *Design Motifs of Ancient Mexico*, New York: Dover Publications, 1953.

Claude Humbert: *Ornamental Design*, Fribourg: Office du Livre, 1970.

Jules Bourgoïn: *Arabic Geometrical Pattern & Design*, New York: Dover Publications, 1973.

Carol Belanger Grafton: *Traditional Patchwork Patterns*, New York: Dover Publications, 1974.

Knothe/Kraemer, *Chinese Landscape*, 2017, S. 10–11, Abb. S. 29–35.

Nanae Momiyama: *Sumi-E. An Introduction to Ink Painting*, Rutland/Vermont/Tokyo: Charles E. Tuttle, 1967.

*Der Senfkorngarten. Lehrbuch der chinesischen Malerei*, 2 Bde, hg. von Hans Daucher, Ravensburg: Otto Maier, 1987, Bd. 2, S. 21, Abb. S. 60–61.

a.a.O. S. 19f.

## Das Prinzip der seriellen Reihung

Zu Beginn der Serie *Das Spiel vom Kommen und Gehen* stand die Überlegung, was man mit all den Reststücken der Luftpinsel-Produktionen machen könnte. So kam es, dass R. Lettner Mitte der 1970er Jahre begann, die mit Acrylfarbe verschmutzten Tesa-Kreppbandstreifen in ein spiralgelbendes Fotoalbum einzukleben. Hieraus entstanden 1976 die Werkgruppen der *Klebestreifen* und 1978 die der *Zeilen*. Der Künstler fertigte ein kleines Passepartout an, mit welchem er bestimmte Bildausschnitte eingrenzen und fokussieren konnte. Einige dieser Ausschnitte inspirierten ihn und lieferten die Vorlage für die nächsten Schritte dieser Serie. Während im Zentrum der 1976 entstandenen Gemälde eine eher einfache, farblich reduzierte Formensprache stand, sind die 1982 geschaffenen und bis zu 200 x 200 cm grossen Werke näher an den Motiven der ursprünglichen Klebestreifen. Einige dieser Gemälde wurden im Rahmen der Ausstellungen *Philosophie der Landschaft* 2011 schließlich neu betitelt; nun hießen die Werke *Eine frühe Aufzeichnung des Messbaren* oder *Ungenau aber schön*. Ebenfalls 1982 entstanden schlichte, lineare Tuschzeichnungen, die ebenso wie die Serie der *Zeilen* das serielle Prinzip aufzeigten und im Sinne von *Farbpartituren*, als graphische Notationen verstanden wurden. 1990 taucht die Serie *Das Spiel vom Kommen und Gehen* nochmals auf. Dieses Mal sind die Werke hochformatig, haben stärkere Farbkontraste und spielen mit Elementen der Serie der *Disketten*-Bilder. Dies trifft insbesondere auf die Serie *Figurationen* (1991–1992) zu, deren Kompositionsprinzipien erst durch die Aneinanderreihung sichtbar gemacht werden. Für die Ausstellung *Elements. Austrian Paintings since 1980* griff R. Lettner auf das ursprüngliche Material zurück und schuf eigens für diesen Anlass, der 1996 in Dublin stattfand, das Künstlerbuch *Das Spiel vom Kommen und Gehen*. Die Mitglieder des Low Frequency Orchestra assoziierten in den Klebestreifen eine Partitur und schufen hiervon ausgehend eine Inszenierung, die seit 2006 mehrfach als Konzert und Videoinstallation umgesetzt worden ist. Laut Stephan Sperlich diente die Serie *Das Spiel vom Kommen und Gehen* zur »Lesbarmachung (und infolge dessen als Sichtbar- bzw. auch Hörbarmachung) einer impliziten Struktur [...] Eine Lesbarmachung, die nur im Prozess passieren kann.«

Jankowski / Lettner / Schmidt, *Landschaft*, 2010, S. 162f.

Lettner, *Spiel*, 1996.

Sperlich, *Das Spiel vom Kommen und Gehen*, 2006, o. P.

Lettner / Krämer, *Secession*, 1998, S. 13f.

Lettner, *O Du Udo*, 1990.

Zwischen 1989 und 1992 setzte sich R. Lettner verstärkt mit Fragen der reproduzierten Reproduktion auseinander und wann diese wiederum zum Original wird. Zu diesem Zweck benutzte er aus dem aktuellen Tagesgeschehen entnommene Motive, die je nach inhaltlicher Intention allein durch ihre mehrfache Reproduktion zu unterschiedlichen Interpretationen führten. Indem R. Lettner in *O DU UDO* (1989) mit einer Überblendung das doppelte Konterfei von Udo Proksch abbildet, wird im wahrsten Sinne des Wortes dessen Janusköpfigkeit sichtbar gemacht. Eine andere Werkgruppe dieser Serie ist *N.Y. Times Square 1987 February 22, 5 p.m.* (1989), die als Hommage an Andy Warhol in dessen eigener Manier gestaltet wurde und die am Nachrichtenticker des Times Square laufende Mitteilung vom 22. Februar 1987 über den Tod des Altmeisters der Pop Art wiedergibt; eine Nachricht, die R. Lettner fotografisch festhielt, als er sich in New York befand.

Lettner, *LBT*, 1988.

Auch die ungewöhnliche Inszenierung der Ausstellung *Landschaft Bilder Therapie*, welche R. Lettner im Sommer 1988 in der Minoritenkirche Krems ausrichtete, darf zu diesem Prinzip der seriellen Reihung gezählt werden. In dieser Ausstellung wurden insgesamt 84 Werke zu 6 Gruppen à 14 Gemälden gleichen Formates arrangiert, die im Zeitraum von 1982 bis 1988 entstanden sind. Erst durch die Anordnung in Reihe konnten die einzelnen Gruppen als auch die motivische Vielfalt voll zur Geltung gebracht werden. Mit räumlichem Abstand betrachtet, ergab sich ein durchlaufendes Ornamentband.

## Das modulare Prinzip

In der Bibliothek des Künstlers findet sich ein Buch über *Tangram*, jenes traditionelle chinesische Legespiel mit sieben Formen. R. Lettner wies auf das Potential dieses Spiels hin, um »im spielerischen Umgang mit Formen eine Konstellation scheinbar unvereinbarer Elemente zu erreichen, die alle Bestandteile desselben Systems sind«. Das dahinterliegende Prinzip der Modularität, welches die Austauschbarkeit von einzelnen Elementen innerhalb eines Gesamtsystems unterstützt, lässt sich auf einige der Serien R. Lettners anwenden. So könnte die bereits beim Prinzip der seriellen Reihung erwähnte Serie *Landschaft Bilder Therapie* (1982–1990) durchaus auch modular verstanden werden. Auch ist dieses Baukastenprinzip in den schnittstellenartigen Komponenten der Serie der *Disketten*-Bilder, die Werkgruppen wie *Disketten* (1986–89), *Kosmopolitisch* (1989), *T1 bis T4* (1992) enthält, zu finden. Stark an die modulare Formensprache des Tangram erinnern die *Figurationen* (1991), insbesondere die drei für die Wandgestaltung des Krankenhauses in Mödling NÖ (1993–1995) benutzten Einzelformen als auch die *Drei Eindeutigkeiten des Mathematikers Herbert Fleischner* und *Drei Mutationen des Malers Robert Lettner* (1992). In gewisser Weise trifft dies auch für die 80 überarbeiteten Zeitungsmeldungen der Serie *Mein Herbarium* (1990–1994) zu. Auch die *Dubliner Thesen zur Informellen Geometrie* (1992–1994) zeigen diese Auseinandersetzung mit einem Ornamentbegriff, der das Modulare mit dem Strukturellen vernetzt und hierdurch ein geschlossenes und zugleich offenes System erst sichtbar macht.

Joost Elffers: *Tangram. Das alte chinesische Formenspiel*, Köln: DuMont, 1978.

R. Lettner im Gespräch am 27.06.2012.

Liessmann, *Diskettenbilder*, 1994.

Fleischner / Lettner, *Mathematik in der Kunst Oder Kunst in der Mathematik?*, 1992.

Lettner, *Dubliner Thesen*, 1994.

## Das Prinzip der algorithmischen Bildkomposition

Den technischen Aufbau seiner Werke digitaler Malerei beschrieb R. Lettner wie folgt: »Eine Handzeichnung wird digital über einen Plotter (zweifärbig) auf Kunststoff-Folie großformatig ausgedruckt und auf Aluleiste aufgespannt.« Was sich hier als knappe Vereinfachung darstellt, ist das Ergebnis eines Ablaufs der vom Künstler selbst als »Verschmelzungsakt zwischen organischer und anorganischer Ästhetik« verstanden wurde. »Bei diesem Begriff der organischen Ästhetik«, so R. Lettner im Secessionskatalog, »gehe ich von einer Spontanzeichnung aus, die elektronisch bearbeitet wird. Von dieser elektronischen Bildbearbeitung weitergeführt, entsteht – ich will dies als anorganischen Prozeß bezeichnen – ein Endprodukt, das eigentlich neu ist, aber in seiner Herkunft, in seiner technischen Form, das heißt in der Form, wie es gestaltet wird, etwas Neues darstellt. Dieser Ästhetikbegriff manifestiert sich als Verschmelzungsprodukt zweier Prozesse und wir stehen geschichtlich an der Schwelle, manuelle und technische Welten zu verschmelzen. Das ist die eigentliche Phase des Übergangs.«

Die Werke digitaler Malerei – ab 1996 in Zusammenarbeit mit Walter Worlitschek, ab 2003 mit Philipp Stadler – spielen mit den reichhaltigen Gesetzmäßigkeiten algorithmischer Ornamente. Die in der Wiener Secession 1998/99 ausgestellten Arbeiten der Serie *Bilder zur magischen Geometrie* (1995–1998) gehen auf den bereits 1981 entstandenen Bildtypus der Serie *Die magische Geometrie* zurück, der wiederum den Londoner Zeichnungen der frühen 1970er folgt. Ausgangsbasis war eine komplexe von R. Lettner gezeichnete Gitterstruktur, die aus sich wiederholenden linearen Gebilden bestand und durch eine horizontal und vertikal angeordnete Abfolge im Stile eines ABAB-Schematas strukturiert war. R. Lettner fotokopierte diese Zeichnung mehrfach und gestaltete die Fotokopien individuell mit Tesa-Kreppbandstreifen. Die seit Mitte der 1990er Jahre zunehmend in besserer Auflösung entwickelten Druck-Technologien erlaubten nun erstmals diese Zeichnung als grossformatigen Plotterdruck auf Kunststoff auszuführen. In der Secession wurden dann vergrößerte Variationen dieses »Urnornaments« gezeigt.

Diese im Rahmen algorithmischer Prozesse der elektronischen Datenverarbeitung entstandenen ornamentalen Strukturen tragen sowohl die ruhende Symmetrie des klassischen, als auch die unendliche Multiplikation des nordischen Ornamentverständnisses in sich und schaffen eine dynamische Bewegung. Da auch in der Informatik der Begriff des Musters in den »structural design patterns« seine Verwendung findet und in der Mathematik mit den Fraktalen bestimmte geometrische Muster bezeichnet werden, stiessen diese neuen Serien auf Interesse bei den Mathematikern Christoph Überhuber und Herbert Fleischner.

Die nachfolgende Serie *Über die Dialektik des Fadenscheinigen im Ornament*, die 2000 dann gemeinsam mit Walter Worlitschek realisiert wurde, ist deshalb von besonderem Interesse, da das hierbei auftauchende Motiv des Knotens sich ebenso zeitgleich in der Malerei R. Lettners wiederfindet. Hier ist es die Serie der *Knotenbilder*, die den Knoten vor einer fiktiven Landschaft schweben lässt und so eine Verbindung zwischen den unterschiedlichen Fertigungstechniken erlaubt. Zwar sind die den Knoten umgebenden Ornamentteppiche der digitalen Gemälde nun farbenfroher, doch folgen sie in ihren Motiven noch der ersten Generation der Bilder zur magischen Geometrie der Secession. R. Lettners *Knoten* sind in der Tradition von Arabesken zu verstehen, jenen stilisierten Gabelblatrankern und zugleich Urformen ornamentaler Gestaltung.

2003 kommt es durch die Zusammenarbeit mit Philipp Stadler zu neuen Serien. Als Ausgangsmaterial für das flächendeckende Ornament der an Teppiche erinnernden Serie *Das unsichtbare Archiv des Arcimboldo* (2003) dienten zerschnittene Seiten aus Alt Wiener Kochbüchern. Diese Serie als auch die *Bilder zur magischen Geometrie* sind Beispiele für eine fortschreitende »Mathematisierung der Kunst«, wie Max Bense es vorwegnahm und als Beleg hierfür die »Wiederholung eines Elementes nach den Gesetzen der Symmetrie« anführte.

Im selben Jahr entstand auch die Serie *Mein Uterus verlangt nach deinem Zungenkuss*. Auf den ersten Blick scheint es sich um Oberflächen zu handeln, die an marmoriertes Papier erinnern und durch die Anordnung der abstrakten Motive zu mannigfaltigen Formdeuteversuchen à la Rorschach einladen. In gewisser Weise könnte man diese Serie auch im weiteren Umfeld der Optical Art einordnen, denn es handelt sich um eine Art optische Täuschung oder auch visuelle Illusion. Die Werke spielen mit der gleichzeitigen Anordnung von Symmetrien und Asymmetrien. Durch Drehungen, Verdopplungen und Spiegelungen werden ineinanderfließende Spannungsfelder geschaffen, deren Grenzverläufe nicht immer leicht zu entziffern sind. So entsteht ein Nebeneinander von symmetrischer Ordnung und scheinbar asymmetrischer Unordnung, die miteinander ringen. Trotz dem bereits prägnanten Titel der Serie erhielten einige der Werke im Rahmen der Ausstellung *Philosophie der Landschaft* andere Werktitel, wie *Natur ist keine Katastrophe*, *Der Wassergarten im Hause Neptun*, *Kalvarienberg – von allen Seiten kamen sie*, *Bikiniatoll* oder *Ein Kreuzklangsonett*. Auf die mehrfache Vergabe von Werktiteln angesprochen, meinte R. Lettner, dass sich die Titel seiner Werke mit der Zeit ändern können, so wie sich auch der Betrachter mit der Zeit ändern könne, der Titel also etwas Organisches sei. Ausserdem sei ein Titel manchmal wie ein Rebus zu verstehen, der bewusst zur Verschleierung des Werkes anstatt zur Erklärung beitragen soll.

R. Lettner, Brief an Ankaufskommission, Kulturabteilung, NÖ Landesregierung vom 7.3.1997.

Lettner/Krämer, *Secession*, 1998, S. 6.

Kraemer, *Worringer*, 2012, S. 271.

Kraemer/Lettner/Reissberger/Schmidt, *Dialektik*, 2006.

Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, 1893, hier Kap. IV »Die Arabeske«, S. 259–346.

Kap. »Die Mathematik in der Ornamentik«, in: Max Bense: *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik II, Die Mathematik in der Kunst*, Hamburg, 1949, S. 57–77, hier S. 57.

»Utopia of Ornaments«, in: Knothe/Kraemer, *Chinese Landscape*, 2017, S. 50–51.

R. Lettner im Gespräch am 28.06.2012.

»Utopia of Ornaments«, in: Knothe/  
Kraemer, *Chinese Landscape*, 2017, S. 50–51.

*Kunst des Islam*, Ausst.kat., 28.05.–26.10.1977,  
Schloss Halbturn, 1977.

*Josef Frank 1885–1967*, Hochschule für  
angewandte Kunst, 1981.

*Josef Frank. Stoffe Tapeten Teppiche*, Hoch-  
schule für angewandte Kunst, 1986, S. 62; s.a.  
S. 28., Abb. S. 25–28.

*Josef Hoffmann. Ornament zwischen  
Verbrechen und Hoffnung*, Ausst.kat., Öst.  
Museum für angewandte Kunst, Wien, 1987.

Lettner / Kraemer, *Secession*, 1998, S. 9.

a.a.O. S. 7.

s.a. Kraemer, *Worringer*, 2012, S. 272f.

Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in  
der Kunst*, [München, 1912], 10. Aufl. Bern:  
Benteli, 1973, S. 115.

Lettner / Kraemer, *Secession*, 1998, S. 9.

Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*,  
Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995, S. 349.

Lettner / Kraemer, *Secession*, 1998, S. 9.

Sowohl die *Spiegelungen* (2004–2012) als auch die *Synchronwelten* (2010–2012) greifen auf analog erstellte kleinformatige Studien zurück, die R. Lettner in großer Anzahl erstellte. Eingescannt bildeten sie die Grundlage und Voraussetzung zur weiteren Gestaltung im Sinne einer digitalen Malerei. Wie im Hong Konger Ausstellungskatalog beschrieben, wurden von R. Lettner und Philipp Stadler unterschiedliche Strategien der Bildfindung durchgespielt. Mit Werken wie *A27* (2005) und den drei Versionen *V1*, *V2* und *V3* aus der Serie der *Spiegelungen* wird der Strategie des Zoomens und somit des Hervorhebens eines partiellen Teils aus dem Gesamten nachgegangen. Mikrokosmos und Makrokosmos ergänzen sich gegenseitig, kontinuierlich und heben sich somit auf. Bei anderen Werken geht es stärker um die Farben. Diese Werke, wie *A25* und *A26* (2005) treten als farblich gegensätzliche Paare auf. Andere, wie es bei *A61* bis *A63* (2007) und bei *A95* (2012) oder auch beim letzten Werk dieser Serie *A100* (2012) geschieht, vereinigen das Komplementäre in einem einzelnen Werk. Die pointillistischen Werke *A28* und *A30* (2005), aber auch *A38* bis *A40* (2006) hingegen wirken wie Farbbeispiele, welche die simultanen und successiven Kontraste der Farbtheorie des Michel Eugène Chevreul veranschaulichen sollen. Die Strukturen mancher Motive hingegen scheinen sich teilweise eher beim Anfertigen von Quilts und traditionellem Patchwork Pattern oder bei der Formensprache der Ornamente des Vorderen Orients wiederzufinden. Eine Ausnahme innerhalb der Serie *Spiegelungen* bilden die 2010 entstandenen Werke *A45* bis *A47*, die auch den Titel tragen *33 liegt zwischen den Zahlen*. Dieses dreiteilige Werk folgt Lettners Prinzip der *Disketten*-Bilder.

Stellt man die digitale Malerei und insbesondere die *Spiegelungen* in Beziehung zu anderen Künstlern, so lassen sich stilistische Rückverweise zu den Stoff- und Tapetenmustern des Architekten Josef Frank herstellen. Einige von dessen Aussagen zur ornamentalen Gestaltung lassen sich auch auf die digitale Malerei anwenden. »Ein Muster aus organischen Linien hat immer die Tendenz, die geometrische Form, mit der es verbunden ist, aufzulösen.« Wie das Beispiel des Stoffmusters *Seegrass* zeigt, lagen dessen floral-vegetabilen »Dekorationstapeten« Druckmodel aus Holz zugrunde, die durch Drehungen variiert werden konnten. Ähnlich gingen R. Lettner und Philipp Stadler bei *Kalvarienberg – von allen Seiten kamen sie* (2010) oder bei *A38* bis *A40* (2006) vor. Da ein Vergleich der *Spiegelungen* mit den Entwürfen der Frankschen Stoff- und Tapetenmuster zu kurz greift, sollten die Werke der digitalen Malerei ebenso wie die Landschaften R. Lettners unbedingt aus der Tradition von William Morris, der Arts & Crafts Bewegung, aber auch durch die Einflußnahme durch Josef Hoffmann, Koloman Moser und der Ornamentik der Wiener Werkstätte beurteilt werden.

Angesichts dieser Fülle unterschiedlicher Welten verwundert es ungemein, dass aus schlichten Zeichnungen oder Formen montierter und mehrfach gespiegelter realer Bildvorlagen – R. Lettner spricht hier vom »ursprünglichen Psychogramm«, das »nicht mehr sichtbar, aber »omnipräsent« ist; dennoch solch komplexe ornamentale Gefüge entstehen und diese als Ausschnitt vergrößert überaus malerische Oberflächen offenbaren. Auf diese ornamentalen Erscheinungsformen befragt, antwortete R. Lettner, dass jede Form einem bekannt vorkomme, aber in ihrer Form als solche eigentlich nicht existiere. »Es schaut nur aus, als ob. Es ist genau das Fragment von einer Struktur, das in unserer ganzen Zivilisation und unserer ganzen Natur und der Welt als solches erkennbar ist, das sich schließlich löst, wenn man es dehnt, dass von einem Mikrokosmos in einen Makrokosmos übergeht. Schließlich wird es unendlich groß und ich lebe diese Zwischenräume. Die Struktur, das Ornament ist nicht mehr erkennbar. Wenn ich mich jedoch entferne, wird das Ornament wieder zum begreifbaren, zum identifizierenden Detail. Alles in Einem, Eines in Allem.«

Im Bemühen diese Zwischenräume zu fassen, nähert sich Lettner mit seinen Werken ganz der Vorstellung einer »geometrischen Ornamentik«, wie sie von Kandinsky bereits im Winter 1911 visioniert wurde: »Wenn wir schon heute anfangen würden, ganz das Band, das uns mit der Natur verknüpft, zu vernichten, mit Gewalt auf die Befreiung loszusteuern und uns ausschließlich mit der Kombination von reiner Farbe und unabhängiger Form zu begnügen, so würden wir Werke schaffen, die wie eine geometrische Ornamentik aussehen, die grob gesagt, einer Krawatte, einem Teppich gleichen würden.«

Dass die Werke der digitalen Malerei mit ihrer Formensprache Kandinskys Teppich, bei dem es sich eher um ein »ornamentales Muster« zu handeln scheint, so nahe kommen würde, verblüfft. Doch geht es bei R. Lettner in erster Linie um Formen, die als Strukturen geordnet durch das Ornament verkörpert werden können; sozusagen bildhafte Ordnungsprinzipien, die Ornamente darstellen und zu einem »ornamentalen Bewusstsein« führen werden. Somit entwickelte R. Lettner die Ornamentfrage mittels digitaler Rechnerunterstützung konsequent im Sinne eines wissenschaftlichen Forschungsbeitrags zur laufenden Kunstdiskussion weiter, denn »was für die Evolution der Gesellschaft die Evolution von Sprache bedeutet hatte, ist für die Evolution des Kunstsystems die Evolution des Ornamentalen.« Die Berechenbarkeit des Algorithmus führt dennoch zu unvorhersehbaren virtuellen Erlebnisräumen, die voller Möglichkeiten sind, denn, so R. Lettner treffend »nirgends verstecken sich mehr Rätsel als in der Ordnung.«