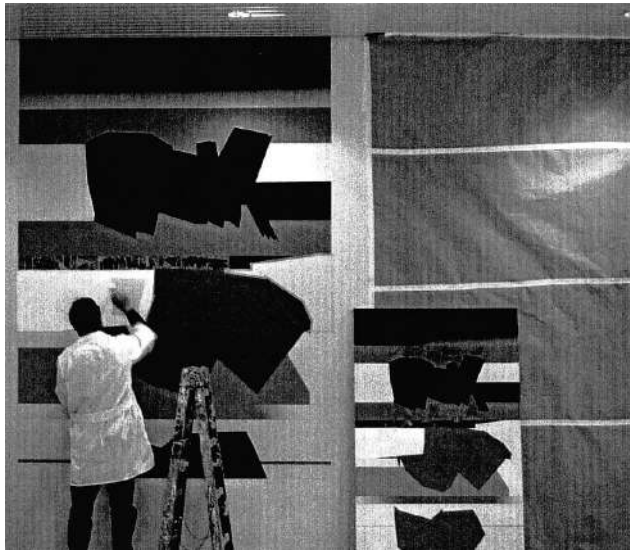




Das Spiel vom Kommen und Gehen
1990, Acryl auf Leinwand, 181 x 116 cm



R. Lettner beim Arbeiten in Seccotechnik.



O Du Udo, Galerie Gras
Wien, 1990, Ausstellungsansicht

1990

QUERDURCH zeitgenössische österreichische Malerei

Súčasná rakúska maliarstvo

Gruppenausstellung, Bratislava, Dom umenia

27.01. – 26.02.1990

Gestaltung der Wand in der Volksschule in Pottenstein NÖ

1990 – 1991

Bei diesem geladenen Wettbewerb, der in Zusammenarbeit mit der Kulturabteilung des Amtes der NÖ Landesregierung 1989 ausgerichtet wurde, ging es um die künstlerische Ausgestaltung der Volksschule in Pottenstein in Niederösterreich. Eingeladen waren: Hermann Bauch sen., Christian Guzei, Erwin Koudela, Robert Lettner, Helga Philipp-Okunev, Hannes Priesch, Hans Reischer. Der verantwortliche Architekt war Dipl. Ing. Hans Podivin.

R. Lettner adaptierte das serielle Prinzip seines Zyklus *Das Spiel vom Kommen und Gehen* und legte stark einfarbige Einzelformen als Akzente darüber. Wie eine Fotografie beweist, übertrug er dann die Gemälde in leicht abgeänderter Variation und mittels der Technik der Seccomalerei auf die vorgesehenen Wände.

Katharina Blaas-Pratscher beschrieb sein Vorgehen: »Die Grundidee des Entwurfs für die Wandgestaltung der Innenräume beruht auf zwei Ebenen. Erstens versuchte Robert Lettner, eine Zusammenführung zwischen dem Altbestand (Volksschule im klassizistischen Stil) und dem Zubau (im Neubaustil) zu finden, indem er das klassizistische Gesimse im Zubau als Zitat in seine künstlerischen Überlegungen einpflanzte. Zweitens handelt es sich bei den Bildern um Kompositionen zum Thema ›Die Zeichen der Zeit‹, Signale, Fahnen, Symbole, Schriften, Hieroglyphen, Codes. Es sind Erzählungen gesetzmäßiger Abläufe, von Kontrapunkten durchsetzte Gefühle, Farbabläufe, Farbräume, Landschaft und Ornamente. Technik: Veto a Secco.«

Blaas-Pratscher, *Veröffentlichte Kunst*, 1991, S. 168, Abb. 169.

<<https://www.gedaechtnisdeslandes.at/kunst/action/show/controller/Kunst/werk/pottenstein-wandgestaltung-in-der-volksschule.html>>

O DU UDO

Einzelausstellung, Galerie Gras, Grünangergasse 6, 1010 Wien

30.01. – 03.03.1990

In seiner Ausstellung in der Galerie Gras im Februar 1990 setzte sich R. Lettner mit dem Thema der Reproduktion und der Funktion der Medien auseinander. Den im Stile von Andy Warhol mittels Siebdruck reproduzierten Konterfeis von Udo Proksch stellte R. Lettner die Siebdrucke *N.Y. Times Square 1987 February 22, 5 p.m.* gegenüber. Wurden die vom Fotografen Rudolf Blaha gemachten Porträts der Arbeit *O DU UDO* R. Lettner zur weiteren Bearbeitung freundlich überlassen, so liegt der zweiten Werkgruppe ein Schnappschuss mit der Todesnachricht von Andy Warhol zugrunde, den der Künstler am 22. Februar 1987 um 5 Uhr Nachmittags vor dem News-Ticker des Times Square gemacht hatte. Die Ausstellung wurde durch zwei Presseaussendungen begleitet, die treffend das dahinterliegende Konzept wiedergeben.

»Robert Lettner war nie ein unpolitischer Künstler. *O DU UDO* und *N.Y. Times Square...* spüren dem Verhältnis von Ästhetik und Medien-gewalt nach. Die Stoffdrucke befragen nicht nur ironisch das bürgerliche Verständnis von Identität, sondern auch kritisch die fatale Macht der Reproduktion. Die einzigartigen Aufnahmen der Nachricht von Warhols Tod sind dabei nicht nur eine Reminiszenz an den Popartisten, sondern in gegensätzlichen Verein mit dem Doppelgesicht von *O DU UDO* künstlerische Reflexion auf eine Medienästhetik, die mit den Blicken auch die Köpfe bannt.«

»Robert Lettner präsentiert mit *O DU UDO* eine Ausstellung, in der Möglichkeiten und Wirkungen von Graphik zum Thema ›Reproduzierbarkeit der Kunst‹ mit aktuellen Mediensignalen, also Signalen aus der alltäglichen Welt der Reproduktion, verbunden und konfrontiert werden. Graphische Reflektionen zur Leuchtschrift am New Yorker Times Square mit der Nachricht vom Tod des Meisters graphischer Reproduktion, Andy Warhol, ebenso wie über den heimischen Verstellungsmeister, die Medien-Szenefigur Udo – und immer lassen sich die Fragen stellen: »Können Bilder denn lügen? oder aber: Lässt sich die Wahrheit abbilden?« Die einzigartigen Aufnahmen der Nachricht von Warhols Tod sind nicht nur eine Reminiszenz an den Popartisten, sondern im gegensätzlichen Verein mit dem Doppelgesicht auch und vor allem künstlerische



O Du Udo (2-teilig), 1989
Siebdruck auf Leinen, 88 x 97,1 cm



O Du Udo (6-teilig), 1989
Siebdruck auf Leinen, 162 x 141 cm



O Du Udo (9-teilig), 1989
Siebdruck auf Leinen, 232 x 132 cm

Spiegelung auf eine Medienästhetik, die mit den Blicken auch die Köpfe bannt. Das Thema Lettners ist somit eine Aufarbeitung des eigenen Mediums ›Bildende Kunst‹ in einer sich rasant entwickelnden Medienwelt, aber ebenso eine Diskussion über Medien, ihre Möglichkeiten und Gefahren, dargestellt mit den Mitteln des bildenden und des politischen Künstlers – beides geht jedenfalls nicht ohne eine gewisse Portion an Ironie.«

In seiner Ausstellungsbesprechung schrieb Peter Nesweda: »Die seriellen Siebdrucke mit UDOs Kopf sind ›Umspringbilder‹, die ihn als wohlgeleiteten Bürger und gleichzeitig als inkriminierte Person zeigen. Eine Ambivalenz der Medien.« und zu Lettners Siebdruckserie zum Tod Andy Warhols: »[...]ein Superstar der Medien ist tot aber die Maschine läuft weiter, ›the show must go on‹, die Personen sind austauschbar«.

Peter Nesweda: »Ein kalter Strahl ins Gesicht des Betrachters«,

in: *Der Standard*, 12.02.1990, S. 9.

Reproduktion und Identität

Konrad Paul Liessmann

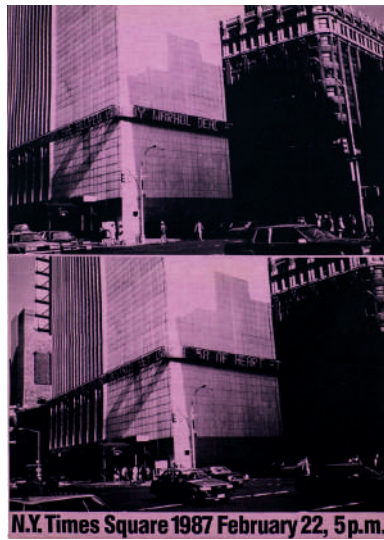
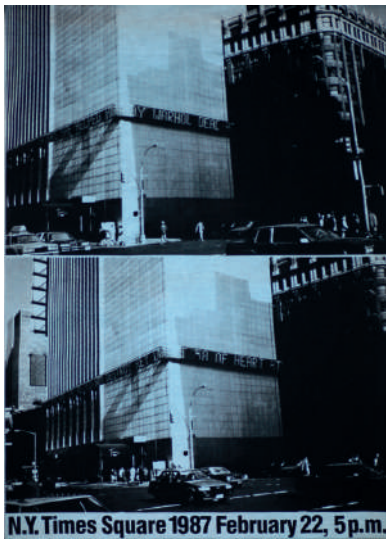
Unerbittlich ist die Gewalt der Bilder. Der Satz, daß ein Bild mehr als tausend Worte sage, ließe sich allerdings auch gegen jenes selbst wenden. Im Anschein, daß das Bild alles sage, liegt seine Gefahr. Der Gedanke, daß der Macht des Bildes man sich nicht beugen soll, weil jedes Bild falsch ist, liegt, neben dem Wissen um die Kraft des Unmittelbaren, jedem Bilderverbot zugrunde. Die unhintergehbare Faszination des Bildes ist die Faszination des Falschen, das nicht falsch sein kann, weil man es sieht. Der Triumph des Visuellen ist der Triumph eines Augenblicks, der sich zur Dauer zitiert, so seine eigene Nichtigkeit vernichten will ...

Die ›gesellschaftliche‹ Macht des Bildes aber liegt in seiner Reproduzierbarkeit. Archaisch ist ein Bild, ein Einzelnes, das von vielen gesehen wird, die sich ihm versammelt haben. Modern ist ein Bild, das von allen gesehen wird, weil es vervielfältigt wird. Die Ästhetik der Medien ist die Ästhetik der permanenten Wiederholbarkeit des Immergleichen: Schein des Scheins. Wiederholung selbst aber ist zweideutig: Festhalten dessen, was im Begriffe ist, dem Vergessen anheimzufallen, aber auch der Terror eines monotonen Hämmerns, dem man sich nicht entziehen

kann: Omnipräsenz. Sie hinterläßt ihre doppeldeutigen Spuren: die Bilder graben sich ein in den Köpfen und erinnern dennoch an längst Vergessenes. Die oft beschworene Macht der Medien liegt nicht zuletzt in der Verfügbarkeit über diese Reproduktion. Deren Ästhetik im Wortsinn – erkennende Wahrnehmung – entscheidet über die sozialen, moralischen und politischen Konnotationen, die dem Bild im Kopf des Betrachters beigegeben werden. Das international beliebte Spiel ›Vom Staatsmann zum Gauner und zurück‹ ist untrennbar mit der Erscheinung der Protagonisten im Bild, ihrer unmittelbaren ästhetischen Präsenz, verbunden. *O DU UDO* von Robert Lettner evoziert den befreienden Schrecken, den die Zerstörung dieser Unmittelbarkeit im Bild selbst nach sich ziehen muß. Die Macht der Eindeutigkeit ist gebrochen, die Eindeutigkeit der Macht wird ironisch außer Kraft gesetzt durch die Doppelbotschaft der Zweigesichtigkeit. Das Immergleiche, bekannt, eingegraben aus seiner medialen Präsenz, schlägt plötzlich um in ein Anderes; auch dieses selbst Dokument einer medialen Omnipräsenz. Die Irritation beginnt mit der Überlagerung, die Bilder fangen an zu oszillieren, die Eindeutigkeiten werden fragwürdig, die Erinnerungen beginnen zu taumeln.

Die Reproduktion des Reproduzierten zitiert nicht nur ironisch dessen Omnipräsenz, sondern unterläuft sie. Das Bild, das von allen Titelseiten – also tausend und abertausende Male – blickt, als überschaubare Kette von Vervielfältigung arrangiert: das ›Nacheinander‹ im Stapel des Kolporteurs, ändert seinen Gestus im artifiziellen, vergrößerten ›Nebeneinander‹. Es korrespondiert nicht mehr mit Schlagzeile, Layout und dem sensationslüsternen Blick des präsumptiven Lesers, sondern mit sich selbst, der Kunstgeschichte und dem beiläufigen Blick des geübten Vernissagebesuchers. Zum Kunstwerk zitiert, verändert sich Kontext, den das Bild selbst produziert. Auch wenn es dieselbe Vorlage ist: man sieht nicht dasselbe.

Natürlich ist dieses Verfahren bekannt. Robert Lettner wartet aber erst gar nicht auf die aufdringliche Assoziation ›Andy Warhol‹, er dementiert sie, indem er sie in den Kontext selbst als medialen Kontrapunkt setzt: Die Momente, in denen die Nachricht von Warhols Tod über das elektronische Wortband am New Yorker Times Square läuft und verlischt, gebannt durch das Objektiv einer nahezu statischen Kamera und auf Stoff in warmen Farben mehrmals reproduziert, ist mehr als eine Reminiszenz und Huldigung an den Popartisten. Die Flüchtigkeit der



N.Y. Times Square 1987 February 22, 5 p.m., 1989, Siebdruck auf Leinen, je 123 x 83 cm

N.Y. Times Square 1987 February 22, 5 p.m., 1989, Siebdruck auf Leinen, 134 x 185 cm

laufenden Schrift kontrastiert nicht nur das Sistieren auf die Präsenz des Bildes, sie ist, in zwei festgehaltenen Augenblicken, selbst noch Erinnerung an jene mediale Zukunft, in der Anwesenheit und Abwesenheit eine digitale Einheit bilden werden: digital verschlüsselt, wird alles potentiell präsent gehalten – verdammt aber dazu, nur mehr für Augenblicke und nur mehr als Fragment in Erscheinung treten zu können. Die technische Möglichkeit der digitalen Totalität ist ihre lebensweltliche Unmöglichkeit. Das aber rührt an das Wesen des Bildes selbst: daß es, als gebannten Augenblick, das Wesen, das Immergleiche, das Identische zur Erscheinung zu zitieren sich vermaß. Die kurze Zeit, die die Nachricht vom Tod des Künstlers braucht, um sich zu materialisieren und wieder zu verschwinden, wird in zwei Momentaufnahmen sichtbar, deren Differenz die zweier Welten ist: nach dem Tod eines Genies ist immer alles anders. Auch wenn die Photographien vom Times Square vordergründig nichts zeigen als ›Dasselbe‹, nur zu verschiedenen Zeitpunkten, demonstrieren sie jene Differenz; *O DU UDO* aber spielt mit einer Differenz, deren Geheimnis die Identität ist.

Identität jedoch ist ein Zauberwort des bürgerlichen Zeitalters – Das Ich als Zentrum und Kraftwerk, mit sich selbst gleich, trotzig gegen die Erosion der Zeit: noch der Greis muß derselbe sein, der er als Kind gewesen war. Identitätskrisen sind beschämend, Identitätsbruch gilt als Verrat. Die Idee, man könne nicht nur, man müsse sich selbst treu bleiben, ist die hybride Maxime dieser Moral. Dennoch, genauer: deshalb fasziniert den Bürger nichts so sehr wie der Wechsel der Identitäten: die Maske, die Verkleidung, die Schizophrenie. Das Verschwinden des Einen im Anderen. ›Die schillernde Figur‹.

O DU UDO bringt diese Faszination zum Sprechen: das Erstaunen darüber, daß ›Dieser‹ auch ›Jener‹ ist. Einmal ein anderer sein können – das aber heißt: einmal der sein können, der man ist. Eine Kultur, in der die Verstellung zur sozialen Norm und Praxis gehört, wird die Verkleidung zur flüchtigen Erscheinung das An sich: Entstellung der Verstellung. Es genügt aber schon die Oberfläche dieses Gedankens, um den Schwindel, den der Schwindel mit der Identität auslöst, anzutreiben: daß zwei Bilder sich decken müssen, weil sie dasselbe bezeichnen, aber nicht in Deckung zu bringen sind.

Aber die Ordnung der Dinge will es, daß das bürgerliche Bewußtsein den Triumph davonzutragen hat, daß jenseits aller Verkleidung man der sein wird, der man war. Zur Verkleidung gehört notwendig die Entlarvung. ›Enthüllung‹ ist nicht umsonst ein Zauberwort des zeitgemäßen Journalismus. Schwingt dahinter nicht der Platonische Anspruch, hinter den Erscheinungen, der täuschenden Oberfläche, das Eigentliche, das Wesen zu erblicken, mutiert zur medienideologischen Legitimationsstrategie, so wird diese selbst durchkreuzt aus einer Mischung von krudem Empirismus und Kleinbürgermoral, die die philosophischen Wahrheiten des Journalismus sind: Die platonische Differenz von Wesen und Erscheinung löst sich für diesen auf in den banalen Widerspruch, daß jemand öffentlich anders spricht als er privat handelt. Umso größer deshalb auch das im Bild förmlich gefrorene Entzücken, daß jemand nicht nur anders spricht, sondern auch seinen Namen und sein Gesicht wechselt.

Lettners Montage ist selbst nicht frei von diesem Entzücken. Allein, es gehört zu den Eigenarten einer spätbürgerlichen Gesellschaft, daß noch die Differenz von Wesen und Erscheinung, daß noch die möglichen Abenteuer der Identität Täuschung sind. Das andere Gesicht ist in der Tat nicht die Utopie des Anderen, sondern immer wirklich dasselbe. Die Verstellung war nur eine einfache taktische Lüge, die andere Gestalt in der Tat nur eine simple Tarnung, die Verkleidung lediglich eine Strategie, um unerkannt zu entkommen. Jedoch, es genügt wohl schon die dadurch evozierte Assoziation, jemand könnte, aus welchen Gründen auch immer, in der Tat sich bis zu einem Anders-Sein gewendet und gewandt haben, um den Sichselbstgleichen den wohligen Schauer über jene Haut rieseln zu lassen, aus der man vielleicht nur allzuoft fahren möchte.

Konrad Paul Liessmann: »Reproduktion und Identität«, in: Robert Lettner. *O Du Udo*, Ausstellungsflyer, Galerie Gras, Wien, 1990.

Unter der Überschrift »ODUUDO. Robert Lettner bebildert das Spiel ›Vom Staatsmann zum Gauner‹«, ebenso abgedr. in: *Falter*, 1990/5, S. 10.



Kalte Strahlung, Ausstellungskatalog
1990, Cover



Kalte Strahlung, Ausstellungsplakat
Wien, 1990, Offsetdruck, 84,1 x 59,4 cm

Adam Jankowski – Robert Lettner:

Kalte Strahlung. Bilder zur Gegenwart

Museum Moderner Kunst, Palais Liechtenstein, Wien

08.02. – 18.03.1990

Hamburger Kunsthalle in Kampnagel K3, Hamburg

13.06. – 15.07.1990

Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

03.10. – 10.11.1990

Die gemeinsam von Adam Jankowski und Robert Lettner im Palais Liechtenstein im 9. Wiener Bezirk realisierte Ausstellung *Kalte Strahlung* ging auf eine Initiative von Dieter Schrage zurück. Dieser hatte, nachdem er das Gemeinschaftsprojekt im Rahmen der Ausstellung *1984 – Orwell und die Gegenwart* gesehen hatte, sein Interesse an einer größeren Ausstellung bekundet. So sandten R. Lettner und Adam Jankowski im Jänner 1986 ihr Konzept für eine Ausstellung im Museum Moderner Kunst Wien an Dieter Schrage und den Direktor Dieter Ronte.

Konzept für eine Ausstellung im Museum Moderner Kunst Wien

Robert Lettner / Adam Jankowski

»1. Eine Auswahl unserer in den letzten Jahren entstandenen Bilder wird so zusammengefügt, daß eine übergreifende homogene Komposition entsteht.

2. Durch diese bewußte Demonstration der formalen und thematischen Zusammengehörigkeit unseres Repertoires beabsichtigen wir unsere (seit dem Ende der 60-er Jahre) gemeinsam erarbeitete und praktizierte Konzeption einer zeitgemäßen realistischen Malerei programmatisch darzustellen.

3. Diese Konzeption beruht auf unserer Überzeugung, daß eine moderne realistische Malerei allein aus der reflexiven Auseinandersetzung mit dem Medium Kunst nicht entwickelt werden kann, sondern in ihrer Theorie und Praxis auch die gesellschaftlichen und technologischen Voraussetzungen der Kunstwirkung kritisch berücksichtigen muß, also nach allen unsere Wirklichkeitserfahrung prägenden Faktoren fragt.

Unsere Malerei konzentriert sich daher auf die konkrete Untersuchung folgender ästhetischer Fragen:

a. Die Veränderung der Wirklichkeitserfahrung durch moderne Kommunikationsmedien (Foto, Film, TV, Video, Computer)

»... Es war eine Ära der Kommunikation, der Symbole; die Illusion hat eine zentrale Rolle in unserem täglichen Leben eingenommen – ist realistischer geworden als die Realität.« (The New York Times)

+ Auswirkungen der veränderten Wirklichkeitserfahrung und Wahrnehmung auf Inhalte und Formsprache moderner Malerei.

b. Entwicklung einer der aktuellen Wirklichkeitserfahrung äquivalenten Bildraumkonzeption: Diffuser Raum, assoziatives Bildraum-Farbraum-Weltraum-Kontinuum.

Systematische Untersuchung der scharf/unscharf, diffus/definiert, echt/unecht, nah/fern-Kontraste als Konstituierende einer zeitgemäßen, realistischen Bildraumkonzeption.

c. Die Farb-Rauch-Materialität der Sprühtechnik als ästhetisches Äquivalent für die ›Materialität‹ der modernen Wirklichkeit. Der autonome (nichtnachahmende) Gebrauch des Luftpinsels und der forcierte Einsatz der ›additiven Farbmischung‹ als materielle Konstituierende eines modernen Bildraums.

d. Selbstverständlicher und ungehemmter Gebrauch der Ausdrucksmittel der sogenannten ›abstrakten‹ Kunst für die moderne realistische Malerei – Anpassung der Abbildtheorie an den Abstraktionsgrad des modernen Lebens durch Aufhebung des Widerspruchs von ›abstrakt und figurativ‹ – Überwindung der traditionalistischen Position des ›illustrativen Realismus‹.

4. Unsere Konzeption moderner realistischer Malerei definiert den Künstler als einen kühl kalkulierenden Intellektuellen, der sein Medium politisch organisiert und keine Rücksicht auf lokale Traditionen und Verschrobenheiten nimmt. So gesehen ist es nicht weiter verwunderlich, daß wir in der Wiener Szene als in der 68-Generation verankerte Außenseiter fungieren. Nach unserem gemeinsamen Auftreten bei dem Orwell-Projekt, 1984, hat diese Ausstellung den Anspruch unsere Tätigkeit in angemessener Breite zu dokumentieren. Die Ausstellung soll daher von einem fundierten Katalog begleitet werden (getrennte Finanzierung).

5. Es ist daran gedacht für die Ausstellung Übernahmepartner in der BRD bzw. anderen Bundesländern zu finden.«



Kalte Strahlung, Ausstellungsplakat
Hamburg, 1990, Offsetdruck, 84,1 x 59,4 cm

Schliesslich beauftragte Dieter Ronte, Direktor des Museums Moderner Kunst Wien, die drei mit der Konzeption des Ausstellungsprojektes, welches im Gespräch mit »vielen Freunden« entwickelt wurde. Dieter Schrage schrieb 1991 in seinem Beitrag Anmerkungen zum Realismus, dass die »Ausstellung *Kalte Strahlung – Bilder zur Gegenwart* [...] die apolitische Tendenz der Wiener Kunstszenen nicht aufheben [wird], doch kann sie zu einem wichtigen Zeitpunkt ein wesentliches Signal setzen. Im Sinne eines mir notwendig erscheinenden Realismus-Diskurses in unserer Stadt werden noch viele solche Signale erforderlich sein.«

Schrage, *Realismus in Wien*, 1991, S. 15.

In ihrer Presseinformation formulieren A. Jankowski und R. Lettner nochmals die Zielsetzung der Ausstellung:
»Ziel beider Künstler ist eine Ästhetik, die sowohl optimistisches Lebensgefühl als auch politisches Bewußtsein versinnbildlicht. Eine mittlerweile schon zwanzigjährige Freundschaft und künstlerische Zusammenarbeit Einheit betrachtet und ausgestellt zu werden.
Der streng analytische Anspruch der Künstler schafft eine neue Bildgattung, eine kalt ironische ›Schönheit‹ des Medienrealismus.
Die Werke sind laut, schrill und brutal. Überlappungen, Wechsel sowie rasch abfolgende Sequenzen simulieren ein zerhacktes ›Bild-Stakkato‹, gleichsam als Metapher für die Schnellebigkeit unserer Zeit.«

Presseinformation, Museum Moderner Kunst, Wien.

In seiner Besprechung ›Ein kalter Strahl ins Gesicht des Betrachters‹ hob Peter Nesweda angesichts der Ausstellung zu Zeiten der gerade erfolgten Ostöffnung hervor, dass »Politikunst schon reichlich deplaziert« wirkt. »Wer hat denn, wenn überhaupt, die Protokolle der Störfälle im Atomkraftwerk Greifswald schon gern gelesen?« Die »alten Freunde« Adam Jankowski und Robert Lettner wurden als »typische Relikte der 68er Generation« bezeichnet, »die nicht begriffen haben, daß die zeitgenössische Kunst längst wichtigere Aufgaben zu bewältigen hat, als harmlosen Ausstellungsbesuchern unangenehme Dinge ins Bewußtsein zu rufen.« Dann kritisierte Nesweda, dass die Künstler anstelle »der mit dem Pinsel aufgetragenen Farbe« die aus der Gebrauchsgrafik stammende Luftpinseltechnik benutzt hätten, die mit »technischer Perfektion zum Konsum verführt« und durch »die subversive Aneignung öffentlicher Flächen



Kalte Strahlung, Ausstellungsplakat (Adam Jankowski)
Darmstadt, 1990, Offsetdruck, 84,1 x 59,4 cm

mittels Graffiti« bekannt sei. »All diese Vorbehalte«, so Nesweda weiter, »müßten Jankowski und Lettner eigentlich bekannt sein, trotzdem nehmen sie weiter diese Stilbrüche in Kauf, ihr Kunstgriff ist die Koppelung des Disparaten, meint Werner Hofmann im Katalog.«

Im zweiten Teil der Besprechung kommt der Widerspruch zwischen der benutzten Technik und den geschaffenen Inhalten zum Ausdruck. »Widerwillig muß man akzeptieren, daß die Bilder doch immer wieder faszinieren, der Blick sich an den glatten Oberflächen festsaugt, man plötzlich in eigenartige Stimmungen versetzt wird. Das schleicht sich so von hinten rum ins Bewußtsein und man spürt, daß die Luftpinseltechnik den Inhalten wie atomare Bedrohung oder das kalte politische Kalkül, das hinter dem internationalen Terrorismus steckt, ganz schön gerecht wird.« Nesweda trifft mit seinen Beobachtungen recht gekonnt die Kluft, die sich durch die glatte Oberfläche und technische Perfektion einerseits und der starken Wucht der Inhalte andererseits offenbart. Er bezeichnet das Vorgefundene als »eine üble Fallenstellerei, man will sich ein wenig an schönen Farben und Formen erbauen und findet sich plötzlich in einer radioaktiv verseuchten Gegend wieder.«

So würden die Künstler nicht nur »mutwillig unsere Fluchträume« zerstören, sondern darüberhinaus auch »den Trost, den uns sonst edle Einfalt und klare Formen der klassischen Malerei anbieten« verweigern. Nesweda schliesst mit den Worten: »Kaum greifen wir in ihren Bildern nach einem Strohalm, lösen sie ihn lachend wieder auf, oder er erweist sich als kontaminiert. Das ist nicht bloß *Kalte Strahlung*, das ist ein kalter Strahl ins Gesicht des Kunstfreunds, der ihn zwar aufweckt, aber auf eine unangenehme Weise.«

Peter Nesweda, »Ein kalter Strahl ins Gesicht des Betrachters«, *Der Standard*, 12.02.1990, S. 9.



Ausstellungsansichten Hamburg, 1990



Von R. Lettner wurden die folgenden Werke ausgestellt:

- 01 *Bombe*, 127 x 110 cm
- 02 *Bombe*, 120 x 90 cm
- 03 *Kopf*, 110 x 110 cm
- 04 *Kopf*, 99 x 98 cm
- 05 *Kommen und Gehen*, 200 x 200 cm
- 06 *Kommen und Gehen*, 200 x 200 cm
- 07 *Kosmopolitisch*, 2-teilig, 200 x 200 cm
- 08 *Kopf - Schwarze Schatten*, 200 x 100 cm
- 09 *Illusion einer Sehnsucht*, 200 x 100 cm
- 10 *Schön Häßlich*, 200 x 180 cm
- 11 *Guru*, 210 x 120 cm
- 12 *Guru*, 210 x 120 cm
- 13 *Balken*, 200 x 100 cm
- 14 *Masaccio*, 100 x 120 cm
- 15 *Balkenbilder*, 195 x 195 cm
- 16 *Balkenbilder*, 195 x 195 cm
- 17 *Kalte Strahlung*, 160 x 188 cm
- 18 *Revoluzzer*, 185 x 190 cm
- 19 *Revoluzzer*, 185 x 190 cm
- 20 *Revoluzzer*, 185 x 190 cm
- 21 *Abendlandschaft*, 100 x 210 cm
- 22 *2D*, 180 x 200 cm
- 23 *3Ö*, 180 x 200 cm
- 24 *Schwarze Schatten*, 200 x 100 cm
- 25 *Schwarze Schatten*, 200 x 100 cm
- 26 *Da und Dort*, 200 x 180 cm
- 27 *Code - Brandenburger Tor*, 200 x 100 cm
- 28 *Code - Brandenburger Tor*, 200 x 100 cm
- 29 *Code - Brandenburger Tor*, 200 x 100 cm
- 30 *Code - Brandenburger Tor*, 200 x 100 cm

Die Versicherungssumme betrug ATS 1.270.000.-

Der Ausstellungskatalog enthält Texte von Werner Hofmann, Sigrun Paas, Dieter Schrage, Burghart Schmidt, Ernst Berger, und Anne Marie Freybourg. Ausserdem erschien hier nochmals ein Abdruck des Textbeitrages von A. Jankowski und R. Lettner »Zur Ausstellung«.

Jankowski/Lettner: *Kalte Strahlung*, 1990.

Warte, warte nur ein Weilchen

Burghart Schmidt

»Warte, warte nur ein Weilchen, bald kommt »Lettner« auch zu dir, mit dem kleinen Hackebeilchen...«

Ich könnte mittlerweile unter jeden Beitrag zu Robert Lettners Arbeit »Fortsetzung folgt« schreiben, so eng ist unser Zusammenwirken geworden, aber auch Wienerisch, das heißt, wir sehen uns selten. Dann jedoch haben wir intensive Gespräche, so neulich zu seinen jüngsten und sehr alten Arbeiten. Das letzte Mal berichtete ich anlässlich einer Ausstellung Lettners in Hamburg [s. *Synthetische Bildwelten*, Galerie Vorsetzen, Hamburg, 1989] über seine Auseinandersetzung mit dem Symbolischen, dem Abstrakiven, dem Ornamentalen in der Kunst und ließ resultieren, er will keiner dieser Ruten auf den Leim gehen, darum läßt er sie mit ihrem Widerpart zusammenstoßen.

Diesmal geht er mit alten Arbeiten zunächst einmal dem Realismusproblem nach, dem er ebenso wenig über den Weg traut. Motive wie Handgranaten und Phantombilder der Fahndung aus der Konfrontation mit dem Terrorismus sind erschwerend genug. Kann man den Terrorismus darstellen durch Instrumente des Terrors und Instrumente in seiner polizeilichen Bekämpfung?

Weil sich Lettner diese Frage stellt, verfährt er doppelt gegeneinandergewendet. Die Photovorlage einer ansatzhaft photorealistischen Vorgangsweise schimmert durch und verschafft auf den ersten Blick den Eindruck starker Realistik. Man bemerkt Handgranaten, aha!, man bemerkt Phantombilder, aha!, und man ist verstimmt. Weitergehen bitte!, Weitergehen bitte! Aber wie?, die Photovorlage schimmert bloß durch, statt auf die Klarheit, Eindeutigkeit, Vergrößerung, Vergöberung, Glättung, Flächigkeit, deutliche Schattenplastizität im Photorealismus einzugehen, hängt Lettner durchsichtige Vorhänge davor und zieht sie sichtlich zu. Dem folgen weitere Vorhänge. Die vergrößernden Motive ziehen sich zurück in einen Nebel. Oder drängen sie sich daraus nach vorn, wollen sie die Klarheit des Photorealistischen gewinnen? Warum das?

Lettner geht es mit List um ein der Kunst internes Problem, die Kunst schafft Schein, sie kann nicht anders, auch wenn sie sich des Abbildlichen bedient. Sie hebt die Manifestheit des Wirklichen, dessen Dasein und Sosein, wie es ist, auf in das verweisende Zeichen darauf. Sie produziert dabei die



Ausstellungsansichten Hamburg, 1990

Getrenntheit des Zeichens von durch es Bezeichneten. Die Getrenntheit, die ohnehin da wäre bei einem noch so realistischen Bild, wird ihrerseits bezeichnend, daß heißt neuerlich Zeichen bildend überschritten durch das Verhängen der scheinbar eindeutigen Motive.

Man benennt solches Überschreiten heutzutage gern mit einem altgriechischen Umstandswort, dem Meta, das sich übersetzen läßt ins Hinterher, Hernach, aber präpositional die Bedeutung eines Darüber bekennt oder annimmt. In seiner Vielfachverwendung heute bestimme ich seine Funktion als Metarisieren. Das Metarisieren erscheint bei Lettner durch das Verhängen, aber im freien Spiel des Meta zwischen Davor, Darüber, Dahinter, Zuvor, Hinterher, Hernach.

So entsteht Ungreifbarkeit, Ungriffigkeit, Unstellbarkeit im Zeitraum als dem Tummelfeld des Vagen, eines Daseins im Schwinden und Nachvornstürzens. Das Zeichen beurlaubt seine Funktion und zieht sie doch wieder an, zieht sie sich doch wieder an. Was im abbildlichen Bild schon Schein wäre, wird Schein des Scheins. Ist das Bildern immer ein Übersetzen gewesen, das Rückübersetzen provoziert hat, dann provoziert Lettner ein Übersetzen des Übersetzens, kein Rückübersetzen, er konstatiert keine Inkommensurabilität, zu deutsch, er bestimmt keine Unvergleichlichkeit, vielmehr er führt in das leichtfertige Kommensurable, das voreilige Vergleichbare das Inkommensurable, das Unvergleichliche ein. Hier ist der Überschnitt da aus kunstinternen Fragen.

Ja!, in den Köpfen der Leute spukt die Trivial-Symbolik des Handgranatigen, des Phantombildigen herum als Stellvertreteri für den Terror: Wehe den Handgranaten in falscher Hand, hoch soll es leben, das Phantombild in richtiger Hand. Mit welchem Verwirrspiel vermag man die einpeitschende Trivial-Symbolik zu verwirren, dem arbeitet Lettner nach.

Will man für das, was er im Auge hat, die Sprache der französischen Poststrukturalisten verwenden, dann re-präsentiert er nicht Übersetzungen, Übersetzbarkeiten, er präsentiert, er -präsentiert- das Übersetzen. Walter Benjamin hat aus seiner Auseinandersetzung mit dem Übersetzungsproblem im Zeichenfeld gefolgert, die Übersetzung soll aus dem Übersetzten lernen, um derart das Übersetzte zu belehren, Schritt für Schritt, deswegen verwendete ich für Präsentieren im zweiten Anlauf die kleinen Valenzstriche um es herum. Die bezeichnen die Suche von Lettners Bildern nach dem Autor, anstatt daß diese Bilder Stellvertreter, Re-präsentanten für Gewisses wären, die Trivialität weiß zuviel. Man spricht heute davon, die Zeichen

hätten ihre Bedeutungen verloren, ob das die Semiotiker sind oder die Poststrukturalisten. Nein!, zuviel an bedeutungsfixierten Zeichen läuft um, so Lettners Antwort.

Vom Zeichen zur Schrift als dem Hochabstraktiven der Zeichen unter den Zeichen, das demnach wieder Bild wird ist es nur ein dreifacher Schritt oder vielmehr Dreisprung nach Charles Sanders Peirce. Mit dem Dreisprung sind wir von den älteren Arbeiten Lettners bei den jüngsten angelangt. Schrift verlangt gleich dem Ornamentalen ein Reihen, wie immer variiert und komplex gemacht sich dieses Vorstellen läßt. Das Reihen fällt auf bei Lettner mit Betonen der Vertikalen und der Horizontalen lesbar von links nach rechts, von rechts nach links, gerissen nach oben, versenkt nach unten, lauter Manöver, die die Schriften aller Welt inszenierten, zusammen mit dem von hinten nach vorn, von vorn nach hinten, Raumaspекt der Schrift. Deren Lesen bewegt sich im sonst in der Zeit mit dem erzwungenen Nacheinander eines den zweiten Schritt nicht vor den ersten setzend, will man sie entziffern. Will man sie allerdings als unentzifferbares Bild verhält sich das anders. Die Vignette versuchte lang darauf hinzuweisen und die Rede der Strukturalisten vom Ineins aus Diachronie mit Synchronie jüngst.

Die Schrift nun in ihrer Entzifferbarkeit hatte von ihrem Anfang an in Zeiten und Räumen des Analphabetismus etwas brutales in sich ein extrem Elitarisierendes und Ausschließendes. Sie tobte sich beispielsweise in Stein aus, entweder eingeschnitten oder erhaben herausgemeißelt. Sie verkündete entweder Eigentumsverhältnisse oder diese deckenden Gebote wie Verbote der Göttlichkeit oder Haupt- und Staatsaktionen der Macht. Vielleicht ist dieses, was Lettner dazu veranlaßte, so häufig Formen auftauchen zu lassen, die an Hackebeile und Hackebeilchen erinnern, so häufig, daß die scharfen Einschnitte, mit denen er die einheitlichen Farbflächen voneinander absetzt und zusammenfügt, als Einschnitt zum Schneiden scharf gemachter Instrumente interpretieren muß auf dem Gesamt der Bilder, auch dort wo keine Hackebeilcheninformation auftaucht.

Die Gestalt des Hackebeils verwandelt sich eben in dessen Strukturzusammenhang, wie man an materialen, nicht bloß vorgestellten Bildern die abwesenden, im Produktionsprozeß eingesetzten Instrumentarium ablesen kann. Das Einschneiden, Eingraben, Herausschneiden, Herausgraben der Schrift ständig mit Abkappen, Außer-Blick-Bringen von Möglichkeiten befaßte, mag man mildern zur poststrukturalistischen postmodernen Rede vom Einschreiben. Dem erwähnten Theoriehintergrund geht es ja darum,



Ausstellungsansichten Hamburg, 1990



alles Mensch-Welt-Verhältnis durch das Bild des Einschreibens auszulegen, was das Bild des Ausschreibens herbeizwingt. Dann wären die Sinnesdaten dasjenige, was uns eingeschrieben wird und unsere Expressionen dasjenige, was wir ausschreiben. Weil aber jede Expression, sei sie affekthafter oder abstrakter Art, einen materialen Träger benötigt, so äußert sich wiederum das AUS-schreiben als Einschreiben. Ich erinnere mich noch das Einschreiben ins Klassenbuch war je und je ein Schritt zur schulischen Höchststrafe. Auch hier lugt die Brutalität aus Archaischem hervor, nicht zu vergessen, daß Schrift ein Ausstreichen provoziert, was bei Lettner ebenfalls eine Rolle spielt.

Zwei Verhältnisse zur Schrift vor solchen Bühnenbildern des Brutalen sind vorstellbar. Benjamin beurteilte sie als den Advokaten des Differentiellen, zwar im Dienst des Offiziellen, der aber mit dem Flimmern nach Differentiation desgleichen und im Text dasjenige festhält, allerdings umgarnt, was sich der Offizialität subversiv verboten widersetzen möchte, doch auf einen Entgarner warten muß. Oder man schlägt Wenden wie ein Derrida, der zunächst der Schrift gegenüber dem gesprochenen Wort, das verhält, die Differenzialfunktion contra Integration herausstreicht, um dann aber ihr nachzusagen, daß sie die Differenziation fixiert, was dem Differenzieren widerspreche. Also muß ein Prozeß gegen die Schrift anlaufen, den Benjamin auf verändertes Lesen beschränkte. Jeder kennt das aus eigener Leseerfahrung: denselben Satz zu verschiedenen Zeiten gelesen, bekommt anderen Ton und damit anderen Sinn.

Während bei Derrida nun doch im gegenläufigen Prozeß zum zusammenzwingenden der Schrift im Endeffekt die absolute Integration eines uniformierten Chaos auftaucht, hält sich Lettner an das Benjaminsche Konzept, die Differenziationen bleiben eingeschnitten eingeschrieben, nur anderes Lesen bringt sie zum Tanzen. Das ist einleuchtend schließlich verharret das Differentielle, selbst wenn man sich ständig das dauernde Chaos vorstellt. Außer man verschreibt sich der Feier der Todesmelodie, spiel mir das Lied vom Tod, und ewig singen die Chaotiken, mit Anklang an faschistisches Vernichtungswollen, nicht umsonst kommt französisch am gründlichsten Derrida von Heidegger her hat sich gedanklich am wenigsten von ihm gelöst, noch weniger als Albert Camus, gewiß allerdings in stärker urbaner, damit internationaler Sprache.

Lettner geht in Kontroverse mit solcher Ansicht bewußt das Risiko der Unverständlichkeit ein, das der Schrift aus ihrem elitarisierenden Ansatz

innewohnt. Das hält sich Hegel, der am wenigsten die Besonderungen rückgeführt wissen wollte auf ihre Ursprünge und doch geht Ursprüngliches unüberwindbar mit ein, spurenelementlich läßt es sich wittern, auch wenn es niemanden gibt, der wittert oder wittern will. Benjamins Sprach-Objektivismus hat konstatiert, daß Sprachliches, unabhängig davon, ob Verstehende existieren, von der Intention auf Verständlichkeit lebt und solches im Bogen von Gesprochenem zu Geschriebenem. Wie lange waren Hieroglyphen und Keilschrift unverständlich, wenn auch im bildnerischen Sinn lesbar, doch nicht als Schrift. Und dann kam die Zeit ihrer Lesbarkeit.

Wenn wir wiederum daran denken, wieviel Jahre Kunst, Literatur, Theorie dem Ruf nach Vermittelbarkeit vorgeworfen wurden und das von einer Seite her, die sich gesellschaftlichen Avantgardismus zusprach – solches konnte die Welt anfachen sich jetzt gerade ins Unverständliche zu reden, zu schreiben, zu malen, zu zeichnen, zu bildhauern, zu musizieren, zu argumentieren. Der Manierismus erhielt einen neuen aktuellen Sinn, er bot allein die Verfahren an, einer Geschichte, die auf der Stelle tritt, den vielböigen gesplitterten, zersetzten, zersetzenden, splittenden Komplex variabel triumphlos gewordenen Nichtmarsch zu blasen. Vielleicht ist eine alle Manierismen treffende Bestimmung sich ins Unverständliche arbeiten gegen die Wiederkehr des Immergleichen, das nur dann nicht immer gleich ausschaut, wenn man partout vergleichen verdrängen möchte durch Tempo der Ereignisse. Merkwürdigerweise hat Postmoderne, die in der Architektur nach jedem zugänglichen Erzählungen auf den Fassaden schreit, anderswo das Tabu über Unverständliche mindestens gelockert.

Die Versuche auf Manierismen heute sind freilich ganz anders beschaffen als die des Manierismus im engeren Sinn. Bisweilen ziehen sie sich auf die einzige Gemeinsamkeit zurück die im Protest gegen die Übersichtlichkeit besteht. Lettner zeigt mehr, er zeigt auch das raffinieren-Wollen der Kalkulation. Zum Kalkulierten gehört bei ihm im schon das Sichmotivieren lassen vom Abbildlichen zur Abstraktion, was wieder zu tun hat mit einer der Mutmaßungen über Ursprung der Schrift aus der Bilderschrift. Zum Kalkulierten gehört besonders, was in den jüngsten Arbeiten sich meldet an Auseinandersetzung mit Gestalt und Struktur, zwei Kunstprinzipien, die scheinbar gegeneinander stehen und Züge gegeneinander machen. Ein rationaler Ästhetiker wie Max Bense hat sie für unvergleichbar gehalten. Gestalt nämlich meint die verhüllende Oberfläche, Struktur ein einsichtigen inneren Aufbau von etwas. Aber schon der Kubismus hatte mit seinen Anschnitten



Ausstellungsansichten Hamburg, 1990



und Drehungen ein Vermitteln dieser Konfrontation gesucht, um ihre Widersprüche auszuloten. Lettner unternimmt Ähnliches ohne Ausschnitt und Drehung, da begegnen plastisch gerundete Kugeln im Steigen oder Fallen den monochrom gehaltenen, sich voneinander abschneidenden und anrainenden Flächen von aggressivem Zuschnitt.

Und sofort fällt auf, daß die affektsymbolischen Verknüpfungen des Bildlichen nicht stimmen. Das Runde ist weniger friedfertig als bedrohlich eine angreifende Fortifikation (ökonomisch gegen Kälte, ökonomisch im Krieg, darum kugelt man sich zusammen). Die Schärfe des klar Flächigen fängt das Bedrohte auf. Die Kugeln stellen durch ihre Plastizität sich als Gestalten dar, die Flächenkombinationen durch ihre Schärfe als Strukturen. Und nun schleicht sich gleichsam das Gestalthafte ins Strukturelle ein. Die Farben gewinnen ihre Raumwerte, Neoplastizismus zieht mit Flächigkeit nach vorn und nach hinten mit Exaktheit. Aus struktural gehaltenen Farbverteilungen werden Vorhänge, ich sprach schon vom Motiv des Verhängens bei Lettners frühen Arbeiten. Doch nun ereignet sich einiges vor den Vorhängen, was dahinter, läßt sich nur unbestimmt ahnen. Möchte es das große Welttheater sein, das zur Zeit Pause hat?

Das Vorhanghafte kehrt in anderen jüngsten Arbeiten Lettners anders ein, als Übermalen eines wolkigen Hintergrunds unexakter Art mit exakt gerade gehaltenen Vertikalen in engem Abstand, ein schon erwähntes Ausstreichen. Die Vertikalen werden in ihrer Geradheit nur dadurch unexakt, daß sie sich laufend verdicken und verdünnen. Auch wieder Welttheater? diesmal mit durchsichtigem Vorhang? aber nicht schimmernd sondern genau? Erinnert wird man an Rilkesche vorlaufende Versifikation des heutigen politischen, ökonomischen erkenntnistheoretischen ästhetischen Hauptthemas, eingebracht durch das Entstehen der Massenmedien: Ihm ist als ob es tausend Stäbe gäbe, und hinter tausend Stäben keine Welt«. Gemeint ist das massenmedial, aber auch labormedial vermittelte Weltverhältnis, das statt der Welt seine eigenen Produkte anbietet. Solches wollte Lyotard in der Ausstellung Imaterialien am Centre culturel Pompidou, Paris sichtbar machen.

Lettner arbeitet es heraus mit ornamentalen Experimenten, Schrift hatte stets etwas mit dem Ornamentalen zu tun. Das klassische Ornament allerdings suchte geschlossene Gesellschaft zu erzwingen. Experiment im metaphorisch-theoretischem und allegorisch-künstlerischem Sinn verträgt sich nicht damit. Wenn eines Lettner mit Jankowski verbindet, mit dem er öfters zusammenarbeitet, jetzt auch hier, so ist es der Anlauf dem Ornamentalen

seine Realitätsspuren abzuforschen. Das Ornamentale tendiert ja selbst jugendstilig oder struktural, also als Suche nach dem neuen Ornament, zum Abstraktiven. Gar so heiße Realitäten wie Kriege lassen sich ornamentalisieren und im Ornament auffinden. Das zeigen afghanische Teppiche der letzten Jahre aus einer Kultur des Bilderverbots. Der Umweg des Realitätssinns über das Ornamentale stellt sich möglicherweise ein, wo alle Naturalismen verbraucht scheinen, abgesehen davon, daß er ein gezieltes Verwirrspiel ist in einer verkorksten Welt. Wie müssen die leiden, die vom Ornamentalen wenigstens nicht lassen können. Jankowski setzt eher das Ornamentale in den letzten Jahren mit ein, während Lettner zur nämlichen Zeit von Schrift und Ornament ausgeht. Zudem verstärkt Jankowski das Spähen nach den Realitätsspuren noch durch Titelwahl. Darauf verzichtet Lettner, indem er die Titel selber ornamentalisiert in ihrem Bilderbezug, sie werden abhebbar, zuwerfbar, einwerfbar, Münzen ohne Wert zunächst außer sie sind mit Fingerspitzengefühl in einem komplexen, reparaturanfälligen Automaten geworfen und geben den richtigen Ton des Klapperns ab an das von Automaten bereitgehaltene Überraschungspaket.

Lettner greift auf Photographie und Konstruktivismus zurück. Beide zeichnet aus, daß sie keine Gerahmtheit mehr kennen, statt dessen bloß Rand, daß heißt ihre Strukturen setzen sich der Möglichkeit nach allen Seiten fort, provozieren den Betrachter zur Fortsetzung. Der Ausschnitt scheint ganz willkürlich. Selbst die gestalthaften Kugeln reihen sich nach oben, unten, rechts, links warum nicht auch diagonal oder ach spiralgig oder ganz anders? Das Ornament bindet nicht mehr ein, sondern läßt laufen, weiterlaufen. So etwa arbeitet auch der Bildhauer Bruno Gironcoli seine mit Gestalthaftem bloß arbeitenden, nicht Gestalten produzierenden konstruktiven Skulpturanlagen lassen sich erweitern und verkleinern. Solches widerspricht der klassischen Kunstökonomie, nach der in einem Kunstprodukt kein Stück zuviel und kein Stück zuwenig sein dürfte und nichts sich wegnehmen, nichts hinzufügen lasse.

Doch Spaß beiseite endlich. Ich habe mich gefragt, warum mir zu Lettners Arbeit ständig so lausige Titel einfallen wie »Lettner und der Ringelschwanz« Oder »Warte nur ein Weilchen...«. Das rührt wohl vom theatralischen Gestus her. Nein! es handelt vom Zirkushaften bei Lettner. Überall scheint bemaltes Gesicht auf aufgetragene Maske, doch eben Zirkussinn nicht in der Totentanzsüchtigkeit des Basler Faschings etwa oder des Carnevals in Venedig.

Schmidt, »Warte, warte«, in: Jankowski/Lettner, *Kalte Strahlung*, 1990, S. 68–71.



Ausstellungsansichten Hamburg, 1990



Kalte Strahlung

Werner Hofmann

Wenn die Zeit knapp wird und wir es uns nicht leisten können, jeweils mit nur einem Problem in die Klausur des Nachdenkens zu gehen, dann treten die Notizen zu diesem und die Entwürfe zu jenem oft in überraschende »rencontres fortuites«, die sich gegenseitig befragen, bedrängen oder gar beantworten.

Eine solche Zufallskonstellation verhilft meinen Bemerkungen über Jankowski und Lettner zu einem Motto, das ich mir treffender nicht wünschen könnte. Es hat sich bei der Vorarbeit zu einem Nietzsche-Colloquium eingestellt und betrifft neben den verschiedenen Ebenen des Bildermachens in unserer Zeit auch jene des Nachdenkens über eben dieses Bildermachen.

Die folgenden Sätze stammen aus »Jenseits von Gut und Böse« (Siebentes Hauptstück, 215): »Wie es im Reich der Sterne mitunter zwei Sonnen sind, welche die Bahn eines Planeten bestimmen, wie in gewissen Fällen Sonnen verschiedener Farbe um einen einzigen Planeten leuchten, bald mit rotem Lichte, bald mit grünem Lichte, und dann wieder gleichzeitig ihn treffend und bunt überflutend: so sind wir modernen Menschen dank der komplizierten Mechanik unseres ›Sternenhimmels‹ – durch verschiedene Moralen bestimmt; unsere Handlungen leuchten abwechselnd in verschiedenen Farben, sie sind selten eindeutig – und es gibt genug Fälle, wo wir bunte Handlungen tun.«

Nietzsche kehrt die Redensart von den zwei Eisen im Feuer um: ein Eisen wird in zwei Feuer gehalten und obendrein immer wieder schnell abgekühlt – also Wechselbäder, kalte Strahlungen. Keine Übergänge vermitteln zwischen den oszillierenden Grenzwerten, um dem Auge die Wohltat der Kontinuität zu bereiten. Das Sehen springt (wie seine Anlässe) über die Bildfläche, und was es einbringt, ist den stoßhaften Hörerfahrungen analog, die uns überfallen, wenn wir zwischen den Wellenlängen des Rundfunks umherirren.

Überall treffen wir heute auf segmentierte Wirklichkeiten: im Rück- und Seitenspiegel des Autos, im Straßenverkehr überhaupt, im zerhackten Wort- Bild-Stakkato des Fernsehens, vor dem Flipper und in der Disco. Alle diese Wirklichkeiten sind im Hinblick auf Abbruch und raschen Wechsel kodiert – doch wo alles potentiell Fragment ist, löst sich die

Kategorie des Bruchstücks in einem Konglomerat von Wahrnehmungen auf, das keinem Ganzheitsentwurf mehr gehorcht.

Auf der Ebene ihres Verfahrens geben diese Bilder den Anspruch der beiden Maler zu erkennen: es geht um Realismus, aber um einen Realismus, der sich den Brechungen stellt, in die unsere Wahrnehmungsraster zerfallen. Aus dieser Tatsache, die wir im alltäglichen Bildkonsum nicht genügend reflektieren, beziehen Jankowski und Lettner die Formenlehre ihrer Bilder. Ihr Kunstgriff ist die Koppelung des Disparaten – aber nicht mit dem Hintergedanke versehen, der seit Lautréamont den »rencontres fortuites« nachstellt, sondern im Hinblick auf Bildordnungen, die genau das dementieren, was man als realistisch bezeichnet: die aus einem bestimmten Blickwinkel gezogene Summe einer unwiederholbaren Wirklichkeitsdeutung. Zwar ist der formale Ordnungsanspruch sehr hoch, aber er hält vor der Summierung inne. Dieser Zwickklang aus Fügung und ihrer Destruktion nimmt fortwährend Bezug auf die nie stillhaltenden optischen Überschwemmungslandschaften, in denen das Auge zu ertrinken droht: er bannt sie in die Regungslosigkeit. Solcherart gefroren, bricht ihr Potential an kalter Strahlung hervor. Die huschenden und flirrenden Kodes der elektronischen Medien werden buchstäblich arretiert und solcherart als Formeln der Überredungsrhetorik entlarvt.

Schlagworte wie »Neue Figuration« greifen hier nicht – vielmehr geben sie die Dürftigkeit der Forminhalte zu erkennen, die sich mit ihnen schmücken. Man begnügt sich damit, aus den für den schnellen Verzehr zubereiteten Signalen aus Werbung, Sex, Gewalt und planetarischer Hybris ebensolche Bildkonsumartikel zu machen. Jankowski und Lettner dient dieses »fast food« bloß als Rohmaterial, das sie gebrochen in ihre »bunte Handlungen« umsetzen. Kühl reflektieren sie, ehe sie den Pinsel ansetzen, die »komplizierte Mechanik unseres ›Sternenhimmels‹« und dessen, was sich darunter begibt. Und sparsam gehen sie mit dem Erschrecken um, das sie angesichts der gestanzten Wirklichkeitshüllen und -klischees befällt. Wer genau hinsieht, entdeckt, daß das Bild, dem Masaccio die Pathosformel lieh [Hofmann bezieht sich hier auf Lettners Gemälde *Die Vertreibung der Jünglinge (nach Masaccio)*, 1971, Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 73], für alle andern steht: auch sie handeln von der Vertreibung aus dem Paradies.

Werner Hofmann: »Kalte Strahlung«, in: Jankowski/Lettner, *Kalte Strahlung*, 1990, S. 7.



Ausstellungsansichten Hamburg, 1990



Versuch einer Annäherung

Sigrun Paas

Betrachtet man die Bilder von Jankowski und Lettner vor dem Hintergrund der bekannten Wiener Sensibilität für apokalyptische Stimmungen, so muß nicht weiter erstaunen, daß die »Bilder zur Gegenwart« aus Österreich bereits ab 1971 formulieren was heute, nach fast 20 Jahren, unser kollektives Bewußtsein aufgrund akuter Bedrohung bewegt: Überrüstung, Krieg der Sterne, nukleare Katastrophen.

Die Weltnachrichten hämmern es täglich ein, daß es keiner von den alten Göttern beschworenen Sintfluten oder Feuersbrünste mehr bedarf, um die Vernichtung der Menschheit herbeizuführen: der Mensch hat sich selbst zum »deus ex machina« gemacht.

Die Bildwelt von Jankowski und Lettner nährt sich als Kommentar zu den in den Medien kolportierten Ereignissen, verweist geradezu auf diese, indem sie sie zitierend verarbeitet. Aufnahmen über die Ausbreitung von »Atom-Pilzen« nach dem Abwurf nuklearer Bomben liegen Jankowskis *Bikini-Bild* von 1971 [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 33] zugrunde, das sich auf die Atomversuche Frankreichs im Pazifik bezieht. Dieser Sündenfall »Bikini« wurde vor dem Hintergrund der Atombomben-Abwürfe über Hiroshima und Nagasaki am 6. und 9. August 1945 und ihre Auswirkungen in der Presse ausführlich besprochen. Die Vernichtungsaktionen gegen den Menschen setzten sich nun in solchen gegen die Landschaft fort. Die Zerstörung von »Natur«, aus Gründen rücksichtsloser Machtpolitik, die Verwüstung ihres Lebensraumes für Mensch und Tier, die Gefahr der Unbewohnbarkeit des Planeten Erde hatte neue, bestürzende Dimensionen erreicht.

Ganz anders als Jankowski beschäftigte sich Lettner mit diesen Ereignissen. Masaccios *Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradies* (1425-28) [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 73] wurde zur Metapher der Vertreibung ihrer beider, Jankowskis und Lettners selbst, aus dem Zustand der Unbewußtheit, der moralischen Unbelastetheit, in den der durch Erkenntnis erlangten der Verantwortlichkeit. Ursache der Verzweiflung ist das Erkennen der offensichtlich grenzenlosen Schuldfähigkeit des Menschen, die der Preis ist für seinen Austritt aus der Natur, für seine Freiheit. Das Bewußtsein, Zeugen einer Endzeit zu sein, ist bis heute der Gegenstand ihrer Malerei geblieben, die Kritik an Unmoral und

Gewissenlosigkeit der politisch Handelnden wird geübt aus der – im Zeitvergleich fast altmodisch erscheinenden – Überzeugung heraus, daß der Auftrag des Künstlers sei, in seiner Kunst moralische Positionen zu beziehen und in ihr der Menschheit den Spiegel vorzuhalten. Im Formulieren ihrer Anliegen bedienen sich beide Künstler grundsätzlich sowohl der figurativen als auch der abstrakten Malerei. Stilistisch versuchen beide, durch den Gebrauch der Sprühpistole die persönliche Handschrift auszulöschen, um eine »Objektivierung« im Sinne der Massenmedien zu suggerieren, Distanz zum Dargestellten vorzutäuschen und damit die Parteinahme des Künstlers in den Hintergrund treten zu lassen. Dem Realismus als Reflektion äußerer Ereignisse bleiben beide, auch in ihren abstrakten Arbeiten, verpflichtet. Lettners *Balkenbilder* von 1968 z.B. thematisieren, geometrisch verklausuliert, die latente Gefahr von unterirdischen Atomversuchen, Raketenstationen. Jankowskis *Brennstab* oder *Kalte-Strahlen*-Bilder umkreisen, vor der Zeit, das Tschernobyl-Desaster, Harrisburg.

In einer Zeit, in der die »wilde« Malerei auf dem Höhepunkt ist, finden beide Künstler gerade über abstrakte Formen zur Darstellung ihrer Einsichten: Konstruktivismus und Geometrie, eigentlich Mittel zur rationalen Ordnung der Welt, werden eingesetzt, um die Unordnung derselben zu demonstrieren.

Im Kontext der Ereignisse sucht die Phantasie ihre Themen: Jankowskis *Selbstportrait ohne Individualität oder das Erlangen eines neuen Bewußtseins* von 1972 [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 34] ist Lettners *Vertreibung* von 1971 [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 73] zur Seite zu stellen. Der Künstler, in Märtyrer-Haltung vor einer Backsteinmauer gegen den blauen Himmel stehend, trägt eine Klu-Klux-Klan-Kapuze, deren rote Farbe an die phrygische Mütze der Französischen Revolution erinnert, gleichzeitig aber auch an Terroristen-Verhüllungen. Die Schlitze für die Augen lassen den Blick auf denjenigen frei, dem sich der Künstler als Opfer vorstellt: den Bildbetrachter. Auf solche Selbstdarstellung greift Lettner vermutlich in seiner *Allegorie Weißer Schatten* (1986) [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 90] ironisch zurück: Ein dunkler, diffus gesprühter Streifen am rechten Bildrand assoziiert den Slogan vom »Tiger in den Tank packen« über ein halb sichtbares Esso-Schild. Der Tiger, als weißer Schatten, ist vor eine an Wiener Jugendstil-Dekor erinnernde Fläche gemalt, gleichsam in die Ecke gedrängt, geduckt, zum Sprung auf den Feind ansetzend;



Ausstellungsansichten Hamburg, 1990



hierin möglicherweise auch eine Korrektur früherer Idole. Dem Tiger hatte auch Jankowskis Interesse gegolten in einem Bild von 1972 [*Die Tiger*, Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 35]. Stilistisch ist es deutlich der Pop-Art verwandt, an welcher sich der knapp 25jährige damals orientierte, inhaltlich sieht er im Tiger ein Symbol für den Kampf der Guerrilla im Dschungel eines lateinamerikanischen Landes – wie ein kleiner Einschub als »Bild im Bild« nach der Art bestimmter Illustrierten vermuten läßt. Doch geht es Lettner nicht um die Ästhetisierung eines Grauens, das abstirbt, wenn das Feuer erloschen ist. Seine Dreiheit von parallelen, königsblauen Doppelstreifen vor einem Gebäude, das in rostroten Flammen zerfällt, signalisiert den unsichtbaren Tod, der auch danach noch zuschlägt, wenn alles vorbei scheint: in den ›kalten Strahlen‹ atomarer Verseuchung.

Dieser unpersönlich, objektiv gehaltenen Betroffenheit stellt Jankowski die seine als individuelle nebenan: In *Der Künstler und der Satellit* oder *Haare zu Berge* (beide 1984) [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 38 und S. 45] wird die Ohnmacht des Künstlers angesichts dieses Count-down, in dem es kein Entkommen gibt, demonstriert. Die Anleihen beim Comic veranschaulichen die Diskrepanz zwischen der eigentlich archaischen Natur des Menschen und den bösen Geistern, die der Zauberlehrling schuf und nun nicht mehr loswerden kann, ob es um den *The Final Flash* (1984) geht oder um *Observer One* (1989) im Weltall [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 42 und S. 59].

Auffallend ist eine Vorliebe für Dreiheiten und Symmetrie, für Diptychen und Triptychen. Deren sakrales Pathos wird, vor allem von Jankowski, erst voll ausgelebt in einer hieraus entwickelten Form: Die seitlichen Flügel eines Triptychons werden z.B. in das Hauptbild selbst gelegt, sie zerschneiden es dadurch in Streifen verschiedener Breite, ohne dem Bild jedoch die Einheit zu nehmen. Diese Überblendung des Hauptmotivs durch andere, assoziativ mit diesem in Verbindung zu bringende Nebenthemen ist ein Versuch, den herkömmlichen Dimensionen der Malerei die vierte, die Zeit, hinzuzufügen. Nicht als Bewegungsablauf, sondern als Bewußtsein von Gleichzeitigkeit. Hier standen die Medien Pate, die naturwissenschaftliche Fotografie und der Film. Wie man Gesamtaufnahme und Makrofoto nebeneinander kopiert gleichzeitig betrachten kann, werden Ursache und Wirkung als miteinander existierende Realitätsschichten übereinandergeschoben. Diese neuen ›Altarbilder‹, die den Glauben an

das Machbare mit den Visionen seines Scheiterns konfrontieren, sind das vorläufige Fazit einer Entwicklung, die schon in den 70er Jahren begann. Jankowskis Bild *Discovery* (1989) [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 57], zeigt einen Raketenstart im Hauptbild wie eine feste Burg, wie eine Kathedrale technologiegläubiger Menschen. Die Tempel der alten Menschheit und ihres alten Glaubens hatte Lettner bereits 1975 in einer *Abendlandschaft* [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 80] auf unsicherem Grund mit schwankenden Säulen gemalt, im Augenblick ihre Einstürzens. In den grellen Licht- und Schattenzonen und der morbiden Farbigkeit an vergilbte Fotos erinnernd, wird hier Untergang suggeriert.

Solche pessimistischen Zukunftserwartungen vertieften sich in Lettners Serie *Schwarze Schatten – weiße Balken* (1988) [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 94 und 95], in deren erstem Teil eine weiße Totenschädel-Larve aus dem schwarzen Grund ins Helle tritt. Nur scheinbar optimistischer und fröhlicher wirkt ein Bild wie *Kopfstücke* (1989) [Kat. *Kalte Strahlung*, Abb. S. 97], denn beim Dechiffrieren des leuchtenden Rots entdeckt man, daß die Form ein zerhacktes Hakenkreuz ist. So findet man, bei einer Retroperspektive von Bildern aus einer nahezu 20 Jahre umfassenden Schaffenszeit von Lettner und Jankowski über eine konsequente politische Deutung den fortlaufenden Faden in dem zwischen Figuration und Abstraktion hin- und herwandernden Suchen nach dem adäquaten Ausdruck.

Ist die Problematik einer ästhetischen Wertschätzung politischer Bilder auch über das aktuelle Zeitgeschehen hinaus, durch die Geschichte längst positiv beantwortet, so bleibt die Frage stehen, zu welchem Zeitpunkt und warum Inhalte von Bildern plötzlich wieder aktuell werden und in ihrer, jenseits einer ästhetischen Qualität angesiedelten Brisanz wahrgenommen werden.

Sigrun Paas: »Versuch einer Annäherung«, in: Jankowski / Lettner, *Kalte Strahlung*, 1990, S. 8-9.



Ausstellungsansichten Darmstadt, 1990



Fremde Daheim. Ein Beitrag zur Psychologie der Kunst?

Ernst Berger

»Einquartiert in der Fremde,
beheimatet in seiner Überzeugung«.

(Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands*, 1988, 2:207-208)

»Lieber Robert... »Offene« Bilder, die keine Schwierigkeiten, die der Maler hat, verschweigen, plustern sich vor dem Betrachter nicht auf. Durch ihre »Gebrochenheit« erlauben sie ihm im Gegenteil an seiner eigenen Erfahrung anzuknüpfen... Geht man nach diesem Prinzip vor, dann gelangt man zwangsläufig – und nicht per Anspruch – zu realistischen Bildern, und zwar insofern, als man den Idealen der Hochkunst nicht gerecht wird, ja im Gegenteil diese als Mythen, Normen und Klischees der bürgerlichen Gesellschaft vorführt... Natürlich werden unsere Bilder dieser Art von Snobs und Hochkunstfreaks als »schlechte Malerei« diffamiert – das ist im Wesen der Logik jener, die alle Verbindungen zu äußerer Realität verloren haben, angelegt. Ich denke aber, daß wir zu einer um so besseren, wahrhaftigeren Malerei gelangen werden, je mehr »schlechte« Bilder wir malen. Ich umarme Dich herzlich, Adam.«

(Hamburg, 28. Februar 1979)

Ein Brief, vor zehn Jahren von einem Maler an den anderen geschrieben, in einem Katalog publiziert. Ist dieser Brief ein Bekenntnis zum »Außen-seitertum«? Nein, eher ein Bekenntnis zur »Ästhetik des Widerstands«. Ein Bekenntnis dazu, das Außenseitertum zähneknirschend inkaufzunehmen, um dem eigenen künstlerischen Anspruch, die Realität darzustellen, gerecht werden zu können.

In die spontane Sympathie zum Mut des Schreibers mischen sich Fragen – realistische Bilder?... äußere Realität?... Klischees bürgerlicher Gesellschaft?... das Dreieck Künstler/Werk/Betrachter?... Stört dieser Brief nicht die Unmittelbarkeit der Kunstempfindung? Wozu diese Erläuterungen? Sprechen Bilder nicht für sich selbst?

Doch, sie sprechen auch für sich selbst; aber erst dann, wenn wir lernen, sie als Ausdruck der Wirklichkeit des Künstlers zu verstehen und auf unsere Wirklichkeit zu beziehen. Doch dazu ist es notwendig, diese Wirklichkeiten zu reflektieren – unsere und die des Künstlers.

Künstler/Kunstwerk/Rezipient

Das Kunstwerk ist Teil eines kommunikativen Prozesses, dessen Teilnehmer in unterschiedlichen Wirklichkeiten mit oft beträchtlicher zeitlicher und sozialer Distanz existieren. Das ist der zentrale Gedanke (Vgl. Mitscher 1982), den Peter Weiss (Vgl. Weiss 1975) entwickelt: Der Pergamon-Fries, geschaffen vor 2000 Jahren, beginnt von Herrschaft und Widerstand zu sprechen, wenn Weiss die Verbindung zwischen damaliger und heutiger Unterdrückung herstellt; in der »Göttlichen Komödie« sucht er nach Zusammenhängen zwischen Dantes Aussagen und unserem Leben, um zur Antwort zu gelangen: »Das war es, was sie dauerhaft machte, daß sie unsere eigenen Erwägungen weckten, daß sie nach unseren Antworten verlangten.« An diesem Anspruch ist der Künstler, sein Werk und auch der Konsument zu messen – ob das Kunstwerk nach unseren Antworten verlangt und ob wir unsere eigenen Erwägungen wecken lassen. Phantombilder, die fiktiven Masken von Menschen unserer Zeit, die gesucht werden von Organen einer Staatsmacht, deren Gewaltcharakter sie durch eigene Gewalttaten aufzeigen wollten; die Suche, als Menschenhatz inszeniert, selbst ein Musterbeispiel organisierter gesellschaftlicher Gewalt, gleicht dem mittelalterlichen Bannspruch, der den bereits vollzogenen Ausschluß aus der menschlichen Gesellschaft besiegelt. Fahndungsbilder als Ausdruck selbsterlebten Ausschlusses – »Fremde daheim«; in ihrer Verzerrung anklagende Karikatur, Botschaft an uns, diese »schlechte Malerei« zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der wir leben, in Beziehung zu setzen, Verbannung und Ausschluß als Bestandteil dieser so friedlich scheinenden Wirklichkeit zu erkennen.

Wirklichkeit

Was sind »realistische Bilder« und »wahrhaftige Malerei«, wie Jankowski sie fordert? Die Antwort der Bilder der beiden ist klar: wohl nicht die Wiedergabe einfacher Tatsachen. Ihnen geht es offenbar um eine andere Art von Wirklichkeit. Die scharfsinnigste Formulierung des hier angesprochenen Problems stammt von Lukacs (Vgl. Lukacs 1967):

»Erst wenn das Prozeßartige eines jeden Phänomens erkannt wurde ... wird es verständlich, daß die »Tatsachen« nichts anderes sind als Teile ... und daß der Gesamtprozeß, an dem das prozeßartige Wesen unverfälscht zur Geltung gelangt ... den Tatsachen gegenüber die echte, die höhere Wirklichkeit repräsentiert.«



Ausstellungsansichten Darmstadt, 1990



Dieses Verständnis von Wirklichkeit könnte der »schlechten Malerei«, die uns hier vorgestellt wird, nahekommen. Das Problem ist, daß wir nicht gelernt haben, in dieser Weise zu denken oder zu sehen. Unsere Denk- und Wahrnehmungsformen sind von der Gesellschaft, in der wir erzogen wurden und leben, statisch geprägt. Und beim Medium »Bild« erschwert sein scheinbar statischer Charakter den Zugang zum Prozeßhaften in doppeltem Maße. Wir sind auf der Suche nach Tatsachen, wenn von Wirklichkeit die Rede ist und verstellen uns damit selbst den Blick auf die Wirklichkeit; mit den Worten von Lukacs: »Diese versteinerte Tatsächlichkeit, in der alles zur ›fixen Größe‹ erstarrt, in der die gerade gegebene Wirklichkeit in voller sinnloser Unwandelbarkeit dasteht, macht jedes Verstehen selbst dieser unmittelbaren Realität zur methodischen Unmöglichkeit.«

Das Verhältnis zur Wirklichkeit ist eine Frage; eine andere Frage ist, wie ein Kunstwerk beschaffen sein muß, um unsere Antworten zu fordern.

Vom persönlichen Sinn

Kunst als kommunikativer Prozeß braucht Instrumente des Austauschs. Diese Instrumente können nicht beliebig geschaffen werden, sie entstehen im Prozeß des gesellschaftlichen Lebens und sind ein Teil seiner selbst. Es sind dieselben Instrumente, die es uns ermöglichen, die äußere Wirklichkeit in uns abzubilden.« (Vgl. Wygotski 1985). Es sind Zeichen, Formen von »Sprache« im allgemeinsten Sinne, deren Aneignung den Menschen zum Menschen macht.

Und dennoch besteht ein Unterschied zwischen den Zeichen des Austauschs und denen unseres inneren Abbilds: die einen sind Träger der gesellschaftlichen Bedeutungen, die anderen überdies noch die Träger unseres persönlichen Sinns (Vgl. Leontjew 1982 [1975]).

Wenn wir im Laufe unserer individuellen Entwicklung im Austausch mit anderen lernen, über Dinge und Erlebnisse zu denken, uns ihrer zu erinnern, so tun wir dies unter Verwendung von Zeichen, die wir nicht selbst geschaffen haben, sondern die wir in unserer Umwelt vorfinden. Dies trifft für Sprache ebenso zu, wie für bildliche Symbole. Dennoch kann die Aneignung dieser Zeichen immer nur ein individueller Prozeß sein, in dem die Abbilder, die von Zeichen getragen werden, neben ihrer gesellschaftlichen Bedeutung, durch die Koppelung an die Emotionen des einzelnen auch persönlichen Sinn erlangen.

Ein untrennbarer Zusammenhang verknüpft also die Wirklichkeit, die wir mit anderen teilen, nicht identisch mit ihrem inneren Abbild in uns. Der persönliche Sinn, Produkt des individuellen Lebens, gibt diesem Abbild seine spezifische Gestalt. Diese Nichtidentität von persönlichem Sinn und gesellschaftlicher Bedeutung ist ein zentrales Problem der Kommunikation (Vgl. Leontjew 1982 [1974]).

Wenn nun das Abbild der Wirklichkeit des einen – geprägt durch Emigration, Widerstand und bewußte Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Prozessen – zusammentrifft mit dem eines anderen, der diese Teile der Wirklichkeit nicht kennt, entsteht Unverständnis. Gegenstände und Zeichen, für den einen Träger von Inhalten, sind für den anderen leer und stumm.

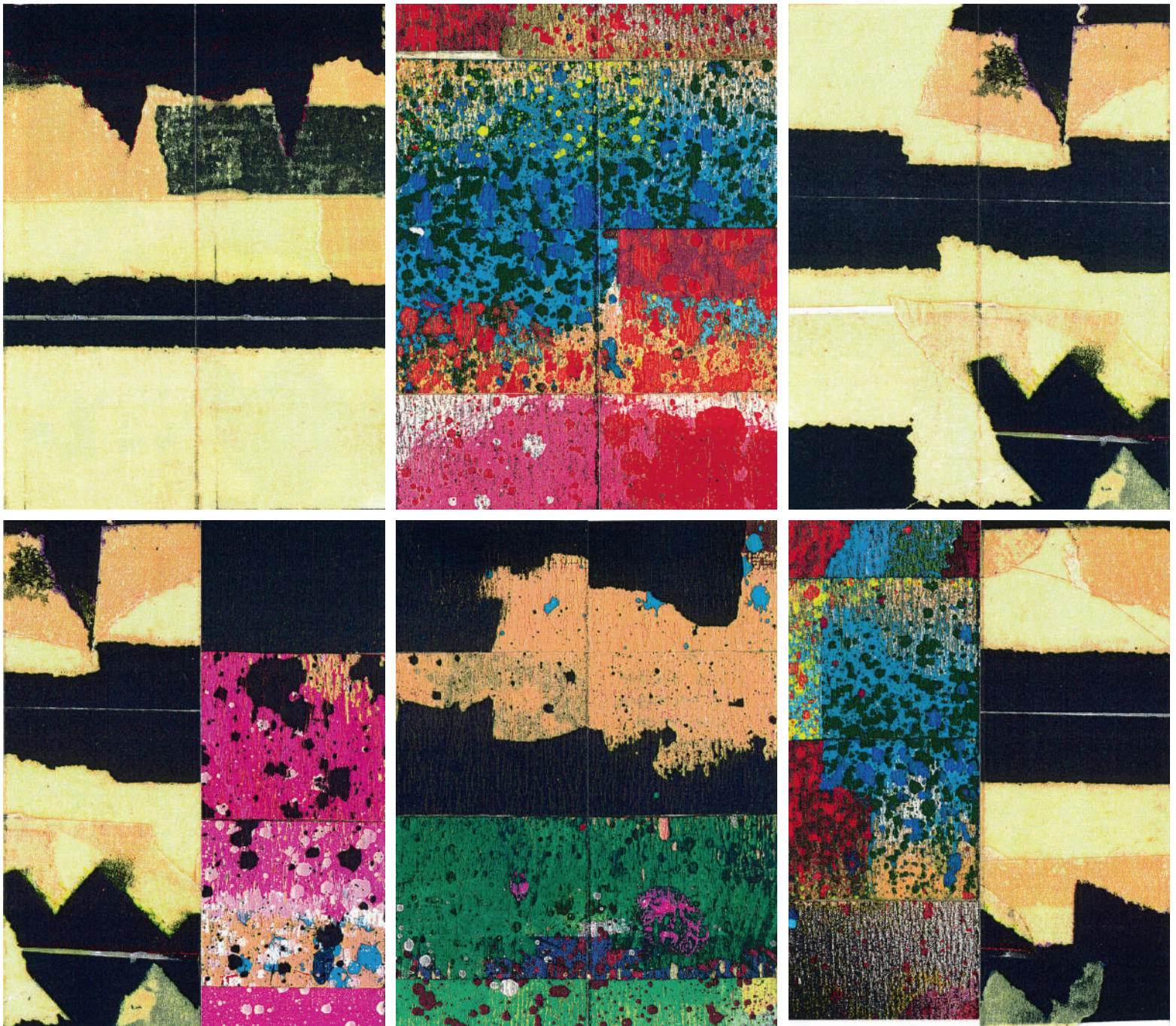
Diskettenbilder, schematische Formen, Stanzen und Schablonen, symbolische Träger der gesellschaftlichen Normierung von Sehen und Denken, Ausdruck einer Technologie, deren gesellschaftliche Anwendung den Menschen zum austauschbaren Anhängsel der Maschine werden läßt. Werden derartige Zeichen, verankert im persönlichen Sinn des Künstlers, auch dem Anspruch gerecht, nach unseren Antworten zu verlangen? Sind sie auch für uns eine hochabstrakte Form der Widerspiegelung gesellschaftlicher Realität oder beschränkt sich ihre auch uns zugängliche Bedeutung auf die eines formalistischen Experiments? Sind sie als Instrumente der Kommunikation Träger inhaltlicher Kritik oder Ausdruck des resignativen Rückzugs ins Außenseitertum? Nur mehr »Fremde« – nicht mehr »daheim«? Oder immer noch Versuche eine Ästhetik des Widerstands zu realisieren?

Schließlich ist mit Peter Weiss zu fragen, ob die Bilder der Auflösung visueller Vorurteile dienen, ob sie Attacken gegen Verbrauchtes und Untergehendes sind oder ob es nur um Respektlosigkeiten geht, die letzten Endes den Markt noch gewähren lassen.

Ernst Berger: »Fremde Daheim«, in: Jankowski/Lettner, *Kalte Strahlung*, 1990, S. 11-13.

Ernst Berger: »Landschaft-Bilder-Therapie«, in: Robert Lettner: *Landschaft – Bilder – Therapie*, Ausstellungskatalog Minoritenkirche Krems/Stein, Niederösterreichisches Landesmuseum, Nr. 218, Wien, 1988, 5-9.

Ernst Berger: »Fremde Daheim. Ein Beitrag zur Psychologie der Kunst?«, in: Adam Jankowski, Robert Lettner: *Kalte Strahlung. Bilder zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Wien (Hg.), Nr. 32, Wien, 1990, 11-13.



Das Spiel vom Kommen und Geben, 1990, Künstlerbuch, 1996, Ausschnitte

Das Spiel vom Kommen und Geben

Im Laufe des Jahres 1990 setzte sich R. Lettner verstärkt mit der Serie *Das Spiel vom Kommen und Geben* auseinander. In seinem Sonderheft mit einer Auflage von sechs Exemplaren zur Ausstellung in Dublin schrieb R. Lettner 1996: »Die Bilder entsprechen in der Anordnung den Diskettenbildern und sind im freien Spiel zueinander zu ordnen, wodurch neue Bildassoziationen entstehen.« Ausgehend von diesen Entwürfen sind zwanzig Gemälde mit den Maßen 160 x 60 cm geplant gewesen.

Lettner, *Das Spiel vom Kommen und Geben*, 1996.

1991

Sprezzatura oder die Handschrift des Malers

Gruppenausstellung, Hamburger Kunsthalle
13.12.1990 – 31.03.1991

Im begleitenden Text werden A. Jankowski und R. Lettner als »Meister des Luftpinsels« bezeichnet. Im vom Museumspädagogischen Dienst Hamburg herausgegebenen Ausstellungskatalog (Kat. S. 31 bzw. S. 95) ist als Beispiel für die Technik des Luftpinsels R. Lettners *Stilleben* (1974) abgebildet.

Sello / Müller: *Nicht nur mit Pinsel und Öl*, 1991, S. 94-95.

Sonne über Berlin – Mond über Beirut

Einzelausstellung, Galerie Gras, Grünangergasse 6, 1010 Wien

20.03. – 20.04.1991

In der Ausstellung *Sonne über Berlin – Mond über Beirut* kombinierte R. Lettner die von ihm bereits mehrfach angewandten Prinzipien der Reproduktion mit einer an Malewitsch erinnernden geometrisch-abstrakten Formensprache und einer starken erzählerischen Komponente.

Robert Lettner März 1991

Sonne über Berlin – Mond über Beirut

Hazel Rosenstrauch

Beirut – einst elegante Hauptstadt in der »Schweiz des Nahen Ostens«, Berlin, das nicht mehr in Ost- und West- geteilt ist, über dem die Sonne der Wiedervereinigung aufgeht. Mond – Morgenland – Abendland. Aufbruch, Zusammenbruch, kalter Krieg, heißer Krieg, Licht, Glanz, Feuerwerk, Feuerregen, Granaten, Parade, Paradies. Zerbombtes Paradies. Rosinenbomber, die Schokolade abwarfen, damals im kalten Krieg. Die Wunde der Teilung ist verheilt, das Paradies zerschossen.

Die Schriftzeichen verführen zur Interpretation, als erlaubten sie Deutung. Die Kreise und Quadrate sind perfekte Form. Geometrie, Scheibe, Kugel, Rasterpunkte. Eine Anordnung in Serie, viele Quadrate. Blau-schwarz auf grellgelb. Mond in wolkeigem Blau, Apricot, die Unterwasserfarbe der Saison. Es könnte auch ein Ornament sein. Die Punkte, vor allem die schwarzen Punkte auf gelb, springen, das kommt vom Farbkontrast, die Tiefenwirkung entsteht, weil die Farbe nicht nur aufgetragen ist, sondern der Stoff eingefärbt wurde, in der Art, wie Kleider gefärbt werden und ästhetische Wirkung am Körper erzeugen. Material-techniken der angewandten Kunst. Die Eigenschaft des Materials ist der Stütz-Punkt unserer Wahrnehmung. Eine Hommage an das schwarze Quadrat, Symbol der Negation gegenständlicher Malerei. Negation des Realismus, der zum Realismus entfremdeter Wahrnehmung wurde. Malewitsch hat übrigens auch das Bühnenbild entworfen für »Sieg über die Sonne« im Jahre 1913.

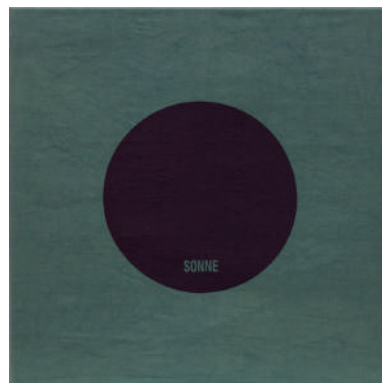
Farbe auf Stoff, wie Lösung am Transparent. Die Buchstaben, die Inhalt transportieren könnten, sind als geometrische Zeichen im Quadrat eine Variation in der quadratischen Form, als Schriftzug im Mond- und Sonnensymbol eine Abweichung, im Weinrot auf Grau ähneln sie dem Nippel der Moro-Orange. Quadrat und Kreis sind als Symbole überall präsent. Zentrum, hier geht's zum Zentrum. Blindensymbol. Ampel, Knopf, Knopfdruck. 00. Stapel von Farben, wie holländische Tulpen engros. Abstraktion als Montage vorgefundener Gebilde, ihr Umstellen, Anordnen, Organisieren als Aneignung unserer realen Umwelt. Farbigkeit, Geometrie, Strenge. Organisierte Wirkung, technisches know how. Das technische know how ästhetischer Wirkung, als Provokation gedacht, wird heute in den kreativen Abteilungen der Konzerne entwickelt. Die Abweichung von Sehgewohnheiten muß nicht einmal mehr der Werbung für ein Produkt dienen, Kunst pur, Kunst, die nichts sein will als Kunst, ist nicht zu sich selbst gekommen, aber zu Geldgebern. Die Forderung der russischen Revolutionäre, daß die Maler große Pinsel und Eimer mit Farbe nehmen und die ganze Stadt ausmalen sollten, wird im Auftrag der Kulturbehörde als Stadtverschönerung realisiert, Graffiti auf Hochhäuser montiert, als Signale von Gesellschaften, denen genug Geld dafür übrig bleibt.



Sonne über Berlin – Mond über Beirut, Galerie Gras, Wien, 1991, Ausstellungsplakat



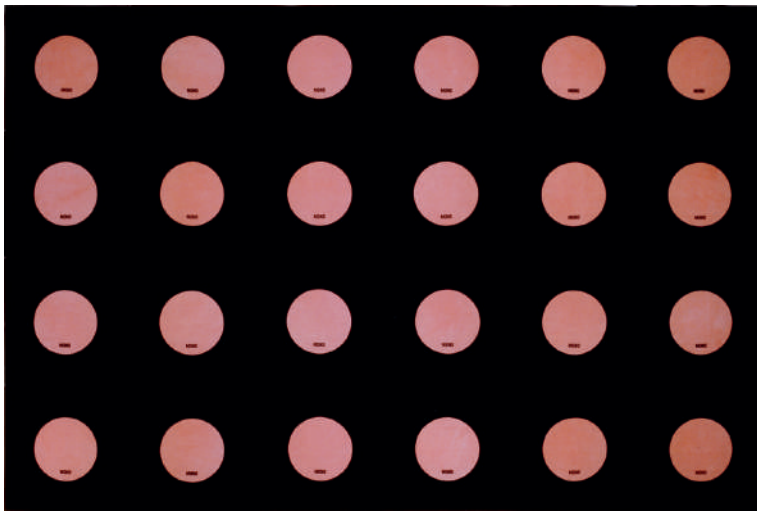
Mond über Beirut, 1991, Siebdruck auf Stoff, 60 x 60 cm



Sonne über Berlin, 1991, Siebdruck auf Stoff, 60 x 60 cm



Sonne über Berlin – Mond über Beirut, Galerie Gras, Wien, 1991, Ausstellungsansicht



Mond über Beirut, 1991, Siebdruck auf Stoff, 24-teilig, je 60 x 60 cm

Robert Lettner bringt die auf Symbole zusammengeschnurrte Realität, die alltägliche Vervielfältigung, das schwarze Quadrat, die Abstraktion der Realität auf den Punkt. Seine eigenen Serien und Transparente, die sich einem ästhetischen Realismus verpflichtet fühlen, sind in die Grundmuster eingegangen und kommen als Bild zum Vorschein. »Sonne über Berlin – Mond über Beirut«, dort hinten, wo gerade ein Krieg zu Ende ging, synthetisiert die auseinanderlaufenden Protestversuche seiner Generation: Inhalt, Agitation, Transparenz, Realismus; reine Form, Farbe um ihrer selbst willen, Pop, gemalte Raster, Ästhetik, die sehen macht. Symbole und Zeichen zwecks Reduktion von Komplexität. Deutung versus Verdeutlichung. Gestapelte Farbe. Die Mitteilung ist aufgehoben, steckt in der Form, kehrt wieder als Alliteration. BeirutBerlin. [sic!] Verwandlung, Gestaltung, Anordnung. Hervorheben und in der Serie zurückstellen, sichtbar gemachte Bestandteile der Umgebung, reduziert und vervielfältigt samt gezielter Wirkung durch das Material. Tag und Nacht, Untergang und Aufgang, Okzident und Orient, das zerschossene Paradies und die geheilte Halbstadt. Ein Muster auf Stoff, bunte Variationen in sprechenden Farben – und dann fangen die Punkte zu springen an, beweglich wie Sonne und Mond, wenn man lang hineinsieht. In diesem Realismus des Abstrakten ist der Streit um reine Form und unästhetische Agitation auf den Punkt im Quadrat gebracht.

H. Rosenstrauch, in: Lettner, *Sonne – Mond*, 1991.

Reproduzierter Gedanke

Einzelausstellung, Stadtgalerie Wels, Oberösterreich
26.09. – 20.10.1991

Im der zum 25-jährigen Jubiläum der Galerie der Stadt Wels erschienen Publikation ist R. Lettner vor dem Werk »Mond über Beirut« abgebildet.

Mitteilungen aus dem Stadtmuseum Wels, 6, 1996, Nr. 92, S. 19.



Reproduzierter Gedanke, Ausstellungsplakat

Galerie der Stadt Wels, 1991, Offsetdruck, 49 x 70 cm

Hochschule für angewandte Kunst – Der Club

Von 1991 bis 1993 waren Robert Lettner und Gernot Figlhuber Vertreter des Mittelbaus an der Hochschule für angewandte Kunst. Zu ihren Tätigkeiten gestaltete Lettner die Informationsplakate, die 1993 als *Rechenschaftsbericht. Ein Psychogramm* von beiden veröffentlicht wurden. R. Lettner und G. Figlhuber nutzten während ihrer Zeit als Mittelbauvertreter die Form des Plakates als Medium zur Kommunikation mit dem Mittelbau. R. Lettner erwähnte in einem Interview mit dem Verfasser, dass sie sich hierbei an den Strategien des sowjetischen »Agitprop« orientiert hätten, um innerhalb der Hochschule mit ihren plakativen Propagandaaktionen ein größtmögliches Maß an Aufmerksamkeit zu erreichen. Im Gegensatz zu den zumeist in Bildform umgesetzten Ideologien zur Agitation und Aufklärung der Massen, wie es in den Anfangsjahren der Sowjetunion geschah, orientierte sich R. Lettner bei der Gestaltung seiner Plakatbotschaften an Vorbildern der Wiener Werkstätte, benutzte hingegen Helvetica als Font. Die per Plakat getätigten Botschaften reichten von Einladungen zu Versammlungen oder Vorträgen, informierten über Sitzungsthemen (»unappetitliche Personalentscheidung«), gefasste Beschlüsse oder riefen zu einer aktiveren Teilnahme auf (»Eigenverantwortung des Mittelbaus«, »Kein Konzept zur Hochschulreform«). Die Vertreter des Mittelbaus agierten hierbei als *Der Club*. Unterstützt wurde dessen Tätigkeit durch eine Reihe ausdrucksstarker Plakate, die auf der folgenden Doppelseite in chronologischer Reihenfolge abgebildet werden.

Robert Lettner; Gernot Figlhuber: *Rechenschaftsbericht. Ein Psychogramm 1991–1993*, Wien: Hochschule für angewandte Kunst, 1993.

MITTELBAU INFO

**MITTELBAU
INFO**
DIENSTAG, 22.10.91
11 UHR
HÖRSAAL 1
• BERICHT ERSTES
GESAMTKOLLEGIUM
•• VORBEREITUNG
»DAS GESPRÄCH«
PROF. OBERHUBER
••• E R A S M U S
ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
MONTAG, 4.11.91
11 UHR
HÖRSAAL 1
»DAS GESPRÄCH«
ZU GAST IST
SEINE MAGNIFICENZ
PROF. OBERHUBER
ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
A N A L L E
MITTELBAU
VERTRETER
IN DEN ABTEILUNGEN
WIR TREFFEN UNS
AM 6.12.91
UM 11 UHR
IM SITZUNGSSAAL
• A-, B-STUNDEN
•• R E F O R M
••• I N T E R N
ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
AM 20.12.1991
HAT DAS GK
BESCHLOSSEN,
DASS ALLE LB,
DIE IN DER LEHRE
TÄTIG SIND,
IN A- UND B-STUNDEN
HONORIERT
WERDEN SOLLEN!
ES GRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
DONNERSTAG, 30.1.92
1130 UHR
HÖRSAAL 1
»DAS GESPRÄCH«
ZU GAST IST
REKTORATSDIREKTOR
DR. ADAMEK
ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
WIR LASSEN NICHT
LOCKER
A-, B-STUNDEN
FÜR LB,
DIE IN DER
LEHRE
TÄTIG SIND!
ES GRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
WIR LASSEN NICHT
LOCKER
A-, B-STUNDEN
FÜR LB,
DIE IN DER
LEHRE
TÄTIG SIND!
ES GRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
A N A L L E
MITTELBAU
VERTRETER
IN DEN ABTEILUNGEN
WIR TREFFEN UNS
IM SITZUNGSSAAL
AM 24.6.92
UM 11 UHR
SITZUNG
VOR DEM LETZTEN
GK
ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
MITTWOCH, 11.11.92
10 UHR
HÖRSAAL 1
BERICHT AUS DEM
GESAMTKOLLEGIUM
• C-, B-STUNDEN •
ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
NOVEMBER 1992
AN ALLE
NUR 10%
BEIM LETZTEN
MITTELBAUTREFFEN
AB JETZT
SCHRIFTLICHE
INFORMATION
ES GRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
A N A L L E
MITTELBAU
VERTRETER
IN DEN ABTEILUNGEN
WIR TREFFEN UNS
IM SITZUNGSSAAL
MITTWOCH, 16.12.92
10 UHR
GK-INFORMATIONEN
REFORM
ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
A N A L L E
ZENTRALWERKSTÄTTEN
WIR TREFFEN UNS
IM SITZUNGSSAAL
MITTWOCH, 16.12.92
13 UHR
THEMA
C-, B-STUNDEN
RAUMFRAGEN
BERICHT VOM TREFFEN
REKTOR — ZW LEITER
WAHL ZW-VERTRETER
KRITIK AN DEN
MITTELBAUVERTRETERN
IM GESAMTKOLLEGIUM
ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

**MITTELBAU
INFO**
WIR WÜNSCHEN
IHNEN UND IHREN
FAMILIEN
EIN GLÜCKLICHES
NEUES JAHR
G. FIGLHUBER + R. LETTNER
PROSIT 1993

MITTELBAU INFO

8. JÄNNER 1993

DIE KOLLEGINNEN ANGESPROCHEN WURDE
DR. D. HAMMER-TUGENDHAT
MAG. GLORIA WITTHALM
WURDEN IN DIE DIE FÜHRUNGSSCHWÄCHE
KOMMISSION DER UNSERER HOCHSCHULE
KOORDINATIONSSTELLE EIGENVERANTWORTUNG
FÜR FRAUFORSCHUNG DES MITTELBAUS
NOMINIERT DIE SITZUNG DER
ZENTRALWERKSTÄTTEN
KOLL. DIPL.-ING. MANIKAS FAND AM 16. 12. 92 STATT
WURDE MIT DER PLANUNG
DES DACHBODENAUSBAUS
BETRAUT GEWÄHLT WURDEN
ZWEI VERTRETER
IN DEN CLUB STRUKTURDISKUSSION
ÜBER DIE ZENTRALEN
HOCHSCHULEINRICHTUNGEN
L1 FÜR DIE LEITER DER
ZENTRALWERKSTÄTTEN
DER CLUB ES GRÜSSEN SIE
ZUR STRUKTURIERUNG
DES MITTELBAUS G. FIGLHUBER + R. LETTNER

MITTELBAU INFO

DER CLUB
WIR TREFFEN UNS
IM SITZUNGSSAAL
MITTWOCH, 27.01.93

13.30 UHR
BERICHT
ÜBER DAS GESPRÄCH
MIT FRAU MIN.-RAT
DR. HELGA DOSTAL

THEMEN
VORBEREITUNG GK
REFORM
2. MEDIENKLASSE
COMPUTERLABOR
STUDIENPLÄNE
STUDIENKOMMISSION
BERICHT AUS DEN
ABTEILUNGEN
B-STUNDEN
FÜR DIE LB IN DEN
MEISTERKLASSEN

ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

MITTELBAU INFO

01. MÄRZ 1993

ES IST AMTLICH DER CLUB
TRAF SICH AM 27. 1. 1993
DIE BEANTRAGTEN ANGESPROCHEN WURDE
B-STUNDEN DAS NIVEAU
WERDEN ANERKANNT
UND AUSBEZAHLT
DIE STUNDE DER
TECHNOKRATEN
WIR WAREN AM
27. JÄNNER 1993
IM MINISTERIUM
AN UNSERER HOCHSCHULE
GESPROCHEN REFORM
STUDIENKOMMISSION
STUDIENPLÄNE SOLLN
WURDE ÜBER
B-STUNDEN FÜR
LEHRAUFTRÄGE
IN DEN MKL
UM MITARBEIT
WIRD GEBETEN
BEITRÄGE UND
IDEEN SCHRIFTLICH
AN DIE REDAKTION
LEITUNG VON
INSTITUTEN
KÖNNEN ABER AUCH
MÜNDLICH
ZUGETRAGEN WERDEN
A.O. PROF. FÜR DEN
MITTELBAU ES GRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

MITTELBAU INFO

APRIL 1993

AN ALLE
WER ODER
WAS IST DER
MITTELBAUVERBAND?

WARUM
KÜMMERT SICH DER
MITTELBAUVERBAND
NICHT UM DIE
UNAPPETITLICHE
PERSONALENTSCHEIDUNG
IM FALL LB KOLLEGE
PODBREZNIK?

WARUM
GIBT ES VOM
MITTELBAUVERBAND
KEIN KONZEPT ZUR
HOCHSCHULREFORM?
WARUM? WARUM?

ES GRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

MITTELBAU INFO

DER CLUB

WIR TREFFEN UNS
IM SITZUNGSSAAL
DONNERSTAG, 6. 5. 93

UM 10 UHR

THEMA
REFORM
LEHRE
AKADEMISCH
MODERNISMUS
KLASSISCH ODER
GEGENWARTS-
TECHNOLOGIE?

WAHL
VORSCHLAG

ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

MITTELBAU INFO

ERFOLGE

NACH ACHT
GESOTTENEN
JAHREN
HABEN WIR ES
DURCHGESETZT
L1 FÜR DIE
ZW-LEITER

AN ALLE
MONTAG, 10. 5. 93
UM 10.30 UHR
HÖRSAAL 4

THEMA
WAHL
VORSCHLAG

ES BEGRÜSSEN SIE
G. FIGLHUBER + R. LETTNER

MITTELBAU INFO

Kunst am Bau-Ausschreibung für den Neubau Gendarmerieeinsatzkommando Wiener Neustadt – Chronik eines Skandals

Am 9.7.1991 erhielt R. Lettner von der ›Konstruktiva AG‹, die von der Bundesbaudirektion mit der für den Neubau zuständigen Projektleitung und Bauaufsicht beauftragt war, »die Unterlagen betreffend den geladenen künstlerischen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Innen- und Außengestaltung des Bauvorhabens Gendarmerieeinsatzkommando in Wiener Neustadt« (Code: 199) zugeschickt.

(Brief vom 9.7.1991 von Konstruktiva AG an R. Lettner)

Für die Teilnahme am Wettbewerb der Innenraumgestaltung waren die folgenden Künstler eingeladen worden: Robert Adrian X, Graf und Zyx, Wolfgang Flatz, Hermann Painitz, Peter Klitsch und R. Lettner.

(Wettbewerbsausschreibung, S. 3)

Auf S. 4 der Wettbewerbsausschreibung wurden unter Punkt ›2.5 Preisgericht‹ die Funktionen, Mitglieder und Aufgaben des Preisgerichtes genannt. Das Preisgericht bestand aus Vertretern der Bundesministerien für wirtschaftliche Angelegenheiten (Min. Rat Dipl.-Ing. G. Buresch, Min. Rat Dipl.-Ing. H. Koch) und für Unterricht, Kunst und Sport (Dr. Kreidl-Kala), des Gendarmeriekommandos (Oberst J. Pechter), dem planenden Architekten (Hr. Geifes vom Büro Lintl) und Roland Goeschl und Meina Schellander für den Kunstbeirat.

Unter Punkt 2.5.1 wird hervorgehoben: »Das Preisgericht entscheidet in allen Ermessensfragen unabhängig, unanfechtbar und endgültig. Es ist zur Objektivität und zur Einhaltung seiner Geschäftsordnung verpflichtet und trägt diesbezüglich die Verantwortung gegenüber dem Auslober und den Wettbewerbsteilnehmern.« und unter Punkt 2.5.3: »Das Preisgericht hat die Wettbewerbsarbeiten nach deren künstlerischer Qualität zu beurteilen und dem Auslober eine Wettbewerbsarbeit zur Ausführung zu empfehlen.« (Wettbewerbsausschreibung, S. 4)

Im Teil ›Besondere Leitlinien‹ wurde unter Punkt 3.2 noch darauf hingewiesen, dass der Auslober, Entwürfe erwartet, die »Mut im Beschreiten neuer Wege für eine künstlerische Wandgestaltung zeigen (nach Möglichkeit keine Briefmarkenkunst), auf vorhandene räumliche Voraussetzungen reagieren und sich mit dem Geschehen des Gendarmeriekommandos auseinandersetzen.« (Wettbewerbsausschreibung, S. 8)

Am 3.9.1991 fand in Wiener Neustadt der zweite Besichtigungs- und Vorbesprechungstermin statt. R. Lettner war insbesondere an Punkt A1 Innenraumgestaltung in der Eingangshalle des Kommandogebäudes interessiert und reichte für das aus sieben Einzelflächen bestehende Wandfries (›insgesamt 28,90 lfm mit ca. 1.50 Höhe ergibt rund 43,35 qm‹) gemäß den eingeforderten Vorgaben (Punkt 2.8) bezüglich des Entwurfes seinen Vorschlag ein. (Wettbewerbsausschreibung, S. 2, 5-6)

Unter Punkt 2.8.9 war festgehalten, dass der vollständig eingereichte Entwurf mit ATS 25.000.- vergütet wird.

Als Jurysitzung war der 9.10.1991 fixiert und bei der Sitzung des Preisgerichtes wurde der künstlerische Vorschlag von R. Lettner, die Innenraumgestaltung betreffend, angenommen. Der Vertreter des Architekturbüros und des Nutzers sprachen sich gegen R. Lettner aus und favorisierten den Vorschlag von Peter Klitsch.

In der zweiten Oktoberwoche 1991 wurde R. Lettner vom Vorsitzenden des Beirates für ›Kunst und Bau‹, Prof. R. Goeschl, telefonisch informiert, dass er vom Preisgericht für die Innenraumgestaltung vorgeschlagen worden wäre.

Von der Konstruktiva AG erhielt R. Lettner am 10.10.1991 ein Schreiben,

dass »gemäß Wettbewerbsausschreibung [...] eine Entwurfsentschädigung in der Höhe von ATS 25.000.- zuzügl. USt. vorgesehen« sei und dem Ersuchen eine »Honorarnote in der Höhe des vorstehenden Betrages zu legen, um unsererseits eine Zahlung vornehmen zu können.«

(Brief vom 10.10.1991 von Konstruktiva AG an R. Lettner)

Eine schriftliche Benachrichtigung über den Zuspruch des Preisgerichtes blieb jedoch aus.

Der mündlichen Zusage durch den Vorsitzenden des Beirates folgte zwei Monate später am 10.12.1991 ein weiteres Schreiben der Konstruktiva AG, die R. Lettner über den gegenwärtigen Stand informierte: »[...] über Aufforderung durch die Bundesbaudirektion Wien teilen wir Ihnen mit, daß betreffend die Vergabe der künstlerischen Ausgestaltung des Gendarmerieeinsatzkommando-Wr. Neustadt, seitens unseres Auftraggebers noch keine Entscheidung getroffen wurde. Eine Beauftragung kann daher derzeit noch nicht erfolgen.« (Brief vom 10.12.1991 von Konstruktiva AG an R. Lettner)

Um sich Klarheit zu verschaffen, schrieb R. Lettner am 30.12.1991 Briefe an Dr. Wolfgang Schüssel, damals Bundesminister für wirtschaftliche Angelegenheiten, und an Dr. Rudolf Scholten, zu jener Zeit Bundesminister für Unterricht, Kunst und Sport.

R. Lettner schrieb: »das Preisgericht des geladenen Wettbewerbes, Kunst am Bau Gendarmerieeinsatzkommando Wr. Neustadt, hat sich für meinen Entwurf (Innenraumgestaltung Kommandogebäude Eingangshalle) entschieden und mir den Preis zuerkannt. Herr Professor Roland Goeschl vom Kunstbeirat teilte mir das Ergebnis in der zweiten Oktoberwoche mit. Seit dieser Zeit bekam ich keine weiteren Informationen. Mitte November d.J. begann ich nachzufragen und in der dritten Dezemberwoche wurde mir aus dem Bautenministerium mitgeteilt, daß es zu einem Ministerbeschluß kommen werde. Darüber bin ich sehr verwundert, da man mit mir in keiner Weise Kontakt aufgenommen hatte, bzw. über scheinbare Unklarheiten gesprochen wurde. Herr Minister Dr. Schüssel, als Staatsbürger erwarte ich Anerkennung demokratischer Fairneß.« Den Brief an BM Dr. R. Scholten schloß R. Lettner mit dem Satz: »Ich kann mir nicht vorstellen, daß Sie Herr Dr. Scholten sich gegen die Entscheidung des Kunstbeirates aussprechen werden!«

(Briefe vom 30.12.1991 von R. Lettner an BM Dr. W. Schüssel und BM Dr. R. Scholten)

In einem von Dipl. Ing. Kranzelmayer unterzeichneten Schreiben (GZ 630.570/2-V/5/92) wurde R. Lettner am 8.1.1992 über folgenden Sachverhalt informiert:

»Das Bundesministerium für wirtschaftliche Angelegenheiten bedauert Ihnen unter Bezugnahme auf Ihr an den Herrn Bundesminister gerichtetes Schreiben vom 30.12.1991 mitteilen zu müssen, daß der Empfehlung der Jury ›Kunst und Bau‹ vom 9.10.1991 Ihren Entwurf auszuführen, nicht entsprochen werden kann. Aufgrund nutzerspezifischer Aspekte haben die Herrn Bundesminister Dr. Schüssel und Dr. Scholten anders entschieden. Wir ersuchen vorerst um Kenntnisnahme.«

(Brief vom 8.1.1992 von Dipl. Ing. Kranzelmayer an R. Lettner)

Am 16.1.1992 fand im Architektur-Büro Lintl das 1. Informationsgespräch aller beteiligten Künstler statt. R. Lettner wurde hierzu nicht mehr eingeladen. Stattdessen nahm Peter Klitsch hieran teil. Das Schreiben des Mitglieds des Preisgerichtes, Meina Schellander, an Bundesminister Dr. Wolfgang Schüssel vom 19.1.1992 soll hier exemplarisch zeigen, wie aufgeladen die Situation damals war:

»Als Mitglied des Beirates für Kunst und Bau, Jurymitglied des Wettbewerbes zur künstlerischen Gestaltung des Gendarmerie-Einsatzkommandos in Wiener Neustadt sowie Betreuerin der dafür ausgewählten

Projekte erlaube ich mir, gegen Ihre diesbezügliche Entscheidung von Dezember 91 entschieden zu protestieren.

Laut telefonischer Auskunft von Herrn Ministerialrat Dr. Parenzan am 10.1.92 lehnt der Ministerentscheid das von der Jury für das Kommandogebäude ausgewählte Projekt von Robert Lettner wegen Protesten des Nutzers ab u. beauftragt statt dessen – ohne den Beirat zu konsultieren – den von der Jury in 1. Runde ausgeschiedenen Künstler Klitsch (Vorschlag des Architekturbüros Prof. Lintl) mit der Ausführung des Projektes. Gemäß der Wettbewerbsausschreibung zur Erlangung künstlerischer Entwürfe für das GEK erwartet der Auslober von den Teilnehmern Entwürfe, die (Zitat) »zeitgenössisches kulturelles Schaffen dokumentieren, Mut im Beschreiten neuer Wege für eine künstlerische Wandgestaltung zeigen (keine Briefmarkenkunst), auf vorhandene räumliche Voraussetzungen reagieren...« Solchen zeitgemäßen Anforderungen, Kunst nicht als schmuckes Bildanhängsel, sondern als innovative Auseinandersetzung und Bereicherung des gegebenen Raumes zu sehen, werden die Arbeiten von Herrn Klitsch in keiner Weise gerecht. Robert Lettner hat die geforderten Bedingungen bestens erfüllt und fand die volle Zustimmung und Anerkennung der Jury, mit Ausnahme des Arch. Geifes (Büro Lintl) und des Nutzers, die nur ihre eigenen Günstlinge vertraten.

In dem konkreten Fall hätte es vor Ihrer Entscheidung, Herr Minister, unbedingt ein Gespräch aller Beteiligten (Nutzer, Künstler, Architekt, Beiratsbetreuer) geben müssen. Aus meiner bisherigen über 20-jährigen Erfahrung als freischaffende Künstlerin kann ich einige Beispiele nennen, wo zeitgenössische Kunst nur über das persönliche Gespräch erst möglich gemacht wurde.

Außerdem möchte ich darauf hinweisen, daß laut Wettbewerbsausschreibung (Zitat) »das Preisgericht in allen Ermessensfragen unabhängig, unanfechtbar und endgültig entscheidet.«

Am 16.1.92 fand im Arch.-Büro Lintl das 1. Informationsgespräch statt, zu dem laut Auskunft der Konstruktiva AG, die den Wettbewerb organisatorisch betreut, alle Künstler, statt Lettner allerdings Klitsch, eingeladen wurden.

Wir Künstler sind empört über diese Vorgangsweise.

Ich ersuche Sie höflich und nachdrücklich Herr Minister, daß es diesbezüglich zu einem öffentlich vertretbaren Konsens kommt.

Der von Ihrem Ministerium und dem BMfUK eingesetzte Beirat hat dafür zu sorgen, daß zeitgenössische, qualitativ wertvolle Kunst zur Realisierung empfohlen wird. Meiner Meinung nach und ich spreche im Einvernehmen des Vorsitzenden Herrn Prof. Roland Goschl, ist unser Auftrag durch diese Ministerentscheidung in Frage gestellt und ad absurdum geführt worden. [...]

Am 29.1.92 findet in der Artothek unsere nächste Beiratssitzung statt. Da bis jetzt weder die Künstler einen schriftlichen Jurybericht erhalten haben, noch die Beiratsmitglieder über die Ministerentscheidung informiert wurde, hoffe ich, daß wir bei der Sitzung in die konkreten Unterlagen werden Einsicht nehmen können, um entsprechende Maßnahmen zu beschließen. [...]

P.S.: Eine Kopie des Briefes ergeht jeweils an Herrn Minister Dr. Scholten, BMfUK, die Beiratsmitglieder und die betroffenen Künstler.«

(Kopie des Briefes vom 19.1.1992 von Meina Schellander an BM Dr. Wolfgang Schüssel)

Am 11.2.1992 wurde R. Lettner von der »Konstruktiva AG« darüber informiert, daß »gemäß dem Ministerbescheid, ZI. 630 570/1-V/5/92 vom 8.1.1992, der der Konstruktiva AG durch die BBD-Wien übermittelt wurde, bedauern wir Ihnen mitteilen zu müssen, daß Ihr Entwurf für die

Gestaltung des Kommandoraumes nicht angenommen wurde. Wie bereits im Schreiben 3730 GR/sl vom 10.10.1991 mitgeteilt, steht Ihnen gegen Vorlage einer Rechnung die Entwurfsentschädigung gemäß Wettbewerbsbedingungen zu.« (Brief vom 11.2.1992 von Konstruktiva AG an R. Lettner)

In der 38. Sitzung des Beirates für »Kunst und Bau« wurde am 18.3.1992 in der Artothek des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst die Causa R. Lettner als Tagungspunkt behandelt. R. Lettner war zur Beiratssitzung eingeladen. Der Vorsitzende R. Goeschl schlug vor, dass es entweder ein Abschlagshonorar geben oder ein adäquater Direktauftrag erfolgen sollte. In der darauffolgenden Abstimmung gab es 6 Stimmen für einen Direktauftrag. G. Schöllhammer enthielt sich. Im Protokoll wurde festgehalten: »Der Beirat kann in diesem einen Fall eine Ausnahme machen und einen Direktauftrag an diesen Künstler vergeben, aber er muß sich vorbehalten, ministerielle Einflußnahme rechtzeitig als Information vorgelegt zu bekommen.« (Protokoll der 38. Sitzung des Beirates für »Kunst und Bau« am 18.3.1992 in der Artothek des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst, S. 7)

Am 19.3.1992 stellte R. Lettner der »Konstruktiva AG« als Entwurfsentschädigung die Summe von ATS 27.500.- in Rechnung.

(Rechnung vom 19.3.1992 von R. Lettner an Konstruktiva AG)

Am 3.4.1992 berichtete das Mittagsjournal des ORF über den Skandal.

Die Reaktionen auf den Ministerentscheid, die sich einfach über den Beschluß der Jury hinweggesetzt hatten und statt R. Lettner den bereits in der 1. Runde ausgeschiedenen P. Klitsch bevorzugten, fielen heftig aus. In der Folge erhielt R. Lettner nicht nur von Künstlerfreunden starken Zuspruch. Wilhelm Glinzner, Wirtschaftstreuhandler und Sammler der Werke Lettners, machte seinem Unmut Luft und reagierte noch am selben Nachmittag auf den Bericht des Mittagsjournals. In seinem Brief an BM Dr. W. Schüssel bezeichnet er dessen Vorgehen als »eine üble Verletzung demokratischer Spielregeln.« Schüssel, so W. Glinzner weiter, habe sich »angemaßt, den Vorschlag eines Gremiums in Kunstangelegenheiten nicht zu beachten und dadurch einem österreichischen Künstler [...] schweres Unrecht zugefügt. [...] Es geht in dieser Angelegenheit gar nicht um den Wert oder Unwert einer bestimmten künstlerischen Leistung, sondern um sinnvoll und demokratisch geschaffene Regeln einer möglichst objektiven Entscheidungsfindung, bei der ohnedies schwierig zu bewertenden Materie »künstlerische Leistung«.« (Kopie des Briefes vom 3.4.1992 von W. Glinzner an BM Dr. W. Schüssel). In seinem Schreiben an BM Dr. R. Scholten kritisiert W. Glinzner, dass dieser die Entscheidung seines »Ministerkollegen« nicht verhindert hätte und hebt hervor, dass die »Ergebnisse des künstlerischen Werkes von Robert Lettner« zwar umstritten sein mögen, »sein Engagement, sein technisches Können und seine aktive, kritische Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Phänomenen ist es sicher nicht.«

(Kopie des Briefes vom 3.4.1992 von W. Glinzner an BM Dr. R. Scholten).

Eine Ausstellung für Dieter Schrage

Gruppenausstellung, Kleine Galerie, Neudeggergasse 8, 1080 Wien

26.3. – 15.4.1992

R. Lettner nimmt mit dem Gemälde *An der Elbe* an der Ausstellung zu Ehren von Dieter Schrage der Gesellschaft der Kunstfreunde teil.

Am 23.5.1992 nimmt R. Lettner als Vortragender an der von der Kulturabteilung des Amtes der NÖ Landesregierung organisierten Veranstaltung *Veröffentlichte Kunst. Kolloquium über das Arbeiten mit Kunst im öffentlichen Raum* in Krems teil. Der Titel seines Vortrages lautet: »Soziale Betreuung von Vorurteilen«.

Der prosaische Titel bezeichnet das Ergebnis der interdisziplinären Zusammenarbeit zwischen dem Mathematiker Herbert Fleischner und R. Lettner, die aus drei 1992 entstandenen Bildpaaren besteht. Über das Zustandekommen des Projektes und das dahinterliegende Konzept geben die beiden folgenden Texte Auskunft:

Versuch einer Eröffnungsrede zu einer noch nicht stattgefundenen Vernissage von Robert Lettner

Herbert Fleischner

»Es war 1990 oder 1991, als ich Robert auf der Straße traf, unweit meiner damaligen Arbeitsstätte. Er wußte seit langem, daß ich Graphentheoretiker bin. Graphen, das sind quasi Netzwerke, die man recht gut auf Papier zeichnen kann. Ich verwende dabei auch Buntstifte, um besser gewisse Situationen darstellen zu können. Mit seinem herzlichen Lächeln erklärt er mir, daß er sich mein Arbeiten manchmal wie ein Komponieren vorstellt. Ja, manchmal empfinde ich eine Arbeit von mir wie eine Sonate oder sogar wie eine Symphonie, je nach Umfang und Schwierigkeitsgrad. Und da ich eben eine Publikation fertiggestellt hatte, konnte ich ihm gerne den Wunsch erfüllen, ihm einige von mir entwickelte Graphen vorzuführen. Drei Graphen, von denen jeder eine bestimmte Eigenschaft in eindeutiger Weise besitzt, und die durch Transformationen ineinander übergeführt werden konnten. Die Graphen gefielen ihm und insbesondere die Möglichkeit, sie ineinander zu transformieren bei gleichzeitiger Umsetzung einer eindeutig vorhandenen Eigenschaft in eine andere eindeutig vorhandene Eigenschaft. Da hatte er sofort die Idee zu einer künstlerisch-wissenschaftlichen Zusammenarbeit. »Da mach' ich was draus«, sagte er, und kurz darauf ging er mit drei DIN-A4 Blättern – auf jedem ein Graph mit einer Kurzbeschreibung – zu seiner Arbeitsstätte. Ich rief ihm noch nach: »Kannst es ja die heiligen drei Eindeutigkeiten« nennen, und wir lachten... Einige Wochen später fragte ich neugierig nach, ob er etwas mit den Graphen machen konnte. Er aber war unwirsch, weil er schon längst auf meinen Anruf gewartet hatte. Sechs Bilder im Doppelbogen-Format waren entstanden, gemalt bzw. gespritzt in schwarz auf unbehandeltes Molino: »Drei Eindeutigkeiten des Mathematikers H. Fleischner und drei Mutationen des Malers R. Lettner«. Gemeinsam mit einem erklärenden Pamphlet auf zwei Seiten wurde diese Arbeit auf der Basler Kunstmesse gezeigt... Als »Abfallprodukt« unserer Diskussionen waren wir auch bei der Einsicht angelangt, daß unsere ästhetischen Ansprüche in unseren respektiven Tätigkeiten einander nicht unähnlich waren.«

Mail von Herbert Fleischner vom 15.06.2014.

Mathematik in der Kunst Oder Kunst in der Mathematik?

Herbert Fleischner & Robert Lettner

Ein Mathematiker (genauer: ein Graphentheoretiker) und ein Maler verbinden scheinbar zufällig ihre »abstrakten« Gedanken und schaffen ein aus sechs Bildern bestehendes Werk.

Der Mathematiker denkt abstrakte Situationen, in denen er Zusammenhänge zwischen verschiedenen Eigenschaften in verschiedenen Objekten (in diesem Fall Graphen) erkennt. Er bringt diese gedachten Situationen in skizzenhafter Form zu Papier – wie der Maler. Ausgehend von einer

mathematischen Abstraktion einer »handfesten« oder »erdachten« Realität erkennt er Zusammenhänge, wirft diese in bildhafter Form, versehen mit einigen Worten und mathematischen Symbolen, auf einige Blätter – entscheidender Teil seines Erkenntnisprozesses. Durch diese Handlung erzeugt er eine neue Realität, erweitert oder verändert die bis dahin vorhandene Realität und beeinflusst möglicherweise dadurch den Realismusbegriff in der Kunst.

Die Darlegung dieser Realität in einer Publikation (versehen mit erläuternden Beispielen und Konstruktionen) enthält aber auch ästhetische Elemente; und zwar sowohl, was die Verbalität (Darlegung logischer Zusammenhänge) anlangt, als auch in einer »optisch ansprechenden« Skizzierung mathematischer Objekte. Seine individuellen Vorstellungen von Ästhetik und der Exaktheitsgrad seines Denkens werden im Studium seiner Arbeiten durch seine Fachkollegen mit deren Ästhetikvorstellungen und deren Denkens konfrontiert (»ein eleganter Beweis«, »ein schönes Resultat«). Ihm kann es dabei wie einem Künstler ergehen, dessen Arbeiten lange Zeit nicht oder kaum Beachtung finden.

Der Maler abstrahiert in seinen Arbeiten in verschiedenem Maße von vorge- und erfundenen Realitäten. Er verfertigt Skizzen wie der Mathematiker, macht sich Notizen über das – bei der Umsetzung seiner gedachten Bilder auf eine Bildfläche – zu verwendende Material, über Techniken und Farbgebung. Er handelt – ähnlich dem Mathematiker – aus mehr oder minder klar gefaßten Gedanken heraus; seine Handlungen beinhalten Elemente seiner individuellen Vorstellung von Ästhetik. Das Resultat seiner Arbeit wird ebenso in einer Öffentlichkeit geprüft, wenngleich diese von der Öffentlichkeit des Mathematikers sehr verschieden ist – und doch nicht so verschieden, wie manche(r) glauben mag.

Im vorliegenden Fall entstanden zuerst die mathematischen Objekte, die dem Maler als eine zu behandelnde und somit – seiner Gedankenwelt und seinem Ästhetikbegriff entsprechend – auch als eine veränderbare Realität dienen... »Mutationen« des Malers von »Eindeutigkeiten« des Mathematikers.

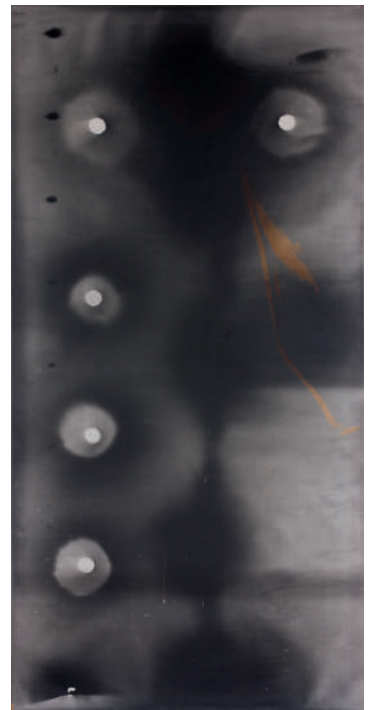
Der Begriff der Mutation war aber bereits beim Entstehen der »Drei Eindeutigkeiten« von zentraler Bedeutung. Der Graph in Figure 4 entstand 1982, Figure 5 1981 und Figure 6 Anfang 1990. Durch bestimmte Transformationen erhält man Figure 5 und Figure 6 aus Figure 4, deren eindeutige Eigenschaft in andere eindeutige Eigenschaften der anderen Graphen übergehen. Man kann sogar mehr sagen: Aus jedem einzelnen der drei Graphen mit dessen eindeutiger Eigenschaft lassen sich durch Transformationen die anderen beiden Graphen mit deren entsprechenden eindeutigen Eigenschaften erzeugen.

Ohne von diesem Transformationsprozeß zu wissen, ging der Maler an diese einzelnen Objekte heran und transformierte sie auf seine Weise, doch könnte jede seiner »Drei Mutationen« aus den anderen beiden entstanden sein.

Aus dem Herangehen an zu veränderndes Veränderbares – aber nicht nur daraus – entstand diese erste gemeinsame Arbeit zweier »uralter« Freunde.

Faltblatt, Archiv Robert Lettner, 1992.

Mittlerweile findet das Projekt seine Fortführung, indem Herbert Fleischner gemeinsam mit Philipp Stadler unter dem Titel *Als die rote Linie zerbarst ...* seit 2013 weitere Visualisierungen von Graphen entwickeln.



Schneeweisschen, Ausstellungsplakat
Wien, 1992, Offsetdruck, 60 x 42 cm

1993

Friedrich Bastl – Robert Lettner: Schneeweisschen ein Ergebnis
Doppelausstellung, Galerie Faber, Köllnerhofgasse 6, 1010 Wien
11.12.1992 – 16.1.1993

Burghart Schmidt hielt die Eröffnungsrede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung von Friedrich Bastl und R. Lettner in der Galerie Faber. Die beiden Künstler zeigten unter dem Titel *Schneeweisschen – ein Ergebnis* Fotoarbeiten und Siebdrucke aus dem Jahr 1992. So verweist der Titel der Ausstellung *Schneeweisschen* nicht nur auf das gleichnamige Märchen, sondern auf die Möglichkeiten an Assoziationen, die vorstellbar sind für die Rezipienten. Laut Informationsblatt nennt Lettner folgende Themen als für ihn inspirierend: »Schwarze Riesen – weiße Zwerge, Schwestern oder Cousins, schöne Frauen – böse Frauen«. Bastl gibt die Gegensatzpaare »Göttin – Hexe, Prinz – Zauberer, gut – böse« als Interpretationshilfen an. F. Bastl und R. Lettner stellten mit ihrer Technik der Lichtmalerei nicht nur »überlieferte Fototraditionen in Frage«, sondern thematisierten auch die Grenze zwischen Fotografie und Malerei. Indem die Künstler »die fotoempfindliche Schicht direkt belichten, wird die Lichtquelle (die Dauer ihrer Einstrahlung, ihre Entfernung zum Medium Leinwand) zum Malmittel, vergleichbar einem Pinsel: Fotografie als malerisches Medium.«

R. Lettner nutzte die Möglichkeiten, welche die Lichtmalerei ihm bot, um spielerisch und experimentell Sujets aus unterschiedlichen Serien zu gestalten. So finden sich Motive, die mit graphischen Elementen spielen, andere, die an frühe Luftpinselarbeiten oder an die Serien *Anarchie*, *Das Spiel vom Kommen und Gehen*, *Die reproduzierte Reproduktion*, *Schwarze Schatten – Weiße Balken*, *Diskettenbilder* erinnern. Einige der durch die Lichtmalerei gemachten Gestaltungselemente finden sich in der Serie der *Knotenbilder / Wald 1* und *Wald 2* wieder.

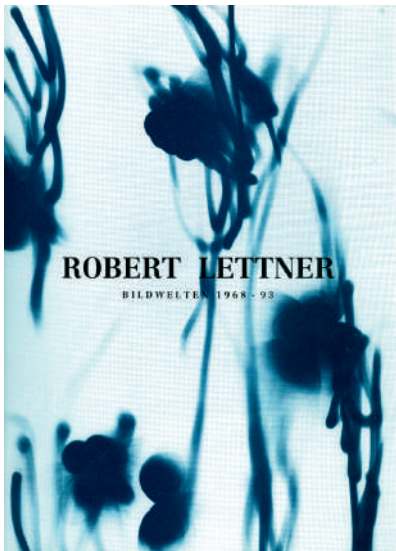
Zur Ausstellung erschien ein zweiteiliger Siebdruck.



Schneeweisschen, 1992, Lichtmalerei, Photogramm auf Photoleinwand, diverse Maße



Schnee Weisschen, 1992, Lichtmalerei, Photogramm auf Photoleinwand, diverse Maße



Bildwelten 1968–93, Ausstellungskatalog
Hamburg, 1993, Cover

Bildwelten 1968–93 / Imagerepertoires 1968–93

Einzelausstellung, Galerie Vorsetzen, Hamburg
02.04. – 15.05.1993

Nach *Disketten* 1987 fand nun eine weitere Einzelausstellung in der Galerie Vorsetzen in Hamburg statt. Diesmal wurde mit Werken aus den Zyklen *Balkenbilder*, *Anarchie*, *Freilichtmalerei*, *Das Spiel vom Kommen und Gehen*, *Die reproduzierte Reproduktion*, *Mein Herbarium*, *Schneeweissen* und *Diskettenbilder* eine größere Auswahl des Schaffens von R. Lettner präsentiert. Zur Ausstellung erschien ein Katalog mit einem längeren Textbeitrag von Burghart Schmidt.

Robert Lettners Blumenwiesen zu Wasser und zu Lande und in der Abstraktion

Burghart Schmidt

Er hält es mit dem Realismus, obwohl der ein Problem geworden ist, nein!, gerade weil der immer ein Problem war. Robert Lettner ist nämlich kein realistischer Künstler, er ist vielmehr den Problemen des Realismus auf der Spur. Diesmal setzt er sich auseinander mit der einfachen naturalen Mimesis, der Abbildung von Naturalem. Und zwar geht es um ein Naturales, über das kaum jemand zweierlei Meinung zu sein vermag, das Schöne der Natur.

Das Schöne der Natur gefällt; selbst wer sich vor Entsetzen von ihm abwendet, tut dies aus Wut über dies Allseitige des Gefallens oder aus Kontra dazu, daß eine solche Naturalität, die haufenweise Gefälliges Augen vorführt, zugleich so berserkerisch gegen seine Produktion vorgeht im gleichen Gang und Atemzug. Naturalismus selber als Stilrichtung hatte ja alles andere vor als das Gefallen, sei's an der Natur, sei's an der menschlichen Wirklichkeit. Er bot das so überbordende wie überbietende Ungefallen dessen. Und doch wurde er in seiner Wirkungsgeschichte idyllisierbar als Kunde vom einfachen Leben und der Übersichtlichkeit von Leid und Not im Frühindustrialismus samt dessen feurigen Faszinosa schwarzer Idylle, die mit wohligen Schauern von der rosigen Idylle abhebt. Aber bei Lettner jetzt in dieser Ausstellung blüht es zunächst ganz freundlich, bunt und ansprechend auf, wie man sieht, eben zu Wasser und zu Lande, eine Kunst der Wohnzimmerausstattung glaubt man im ersten

Blick vor sich zu haben. Und doch ist sie etwas härter, gemessener, genauer als das für Wohnzimmerausstattung seit impressionistischem Empfehlen des Verundeutlichen üblich wurde. Nicht daß der Impressionismus die Botschaft des Verundeutlichen betrieben hätte, aber diese Botschaft wurde ihm zum Zweck des Wohnzimmerbildes entnommen, ihm und ein wenig dem Barock und der Romantik. Nicht daß das Wohnzimmerbild sich nicht auch anderer Stile bedient hätte, bis zum naiven Realismus. Aber Genauigkeit des Bildplans war ihm fremd geworden. Während man diese in Lettners naturalen Darstellungen zu spüren bekommt. Und von hierher ermöglicht sich seinem einem künstlerischen Standbein in der Ausstellung das Hinüberspielen aufs andere, worin ein Durchdringen zu dem Abstraktiven, in dem sich Bilder aufbauen und herstellen, passiert. Das Passieren ereignet sich in der Zusammenstellung von dem, was der Künstler selber seine »Freilichtmalerei« nennt, mit dem, was seine Experimente im Atelier ergeben haben. Er einigt derart sozusagen zu sich einen alten Streit aus den Realismusaufbrüchen des 19. Jahrhunderts, als eben der Naturalismus behauptete, man könne durch keine Atelierkunst wie gehobene Sprache die Realität je erreichen.

Dementgegen versucht Lettner aufzuzeigen, daß keine »Freilichtmalerei« das freie Licht des Realen im Sehen erreicht, sofern sie nur Gesehenes nachbilden will. Sie muß Strukturen einbringen aus dem Sehen heraus in die Darstellung, die sich weniger als wuchernde Blättrigkeit, als prallendes Blühen, als gleitendes Schwimmen darbieten, vielmehr als Bildordnungen dessen. Und diese Strukturen ergeben sich auch auf ganz anderen Wegen, nämlich denen der Atelieransätze, die sich Techniken oder Theorien oder Symbolwelten etwa verdanken. Drei Beispiele aus der Ausstellung sollen das beleuchten, was gemeint ist.

Wir schauen einmal das aus der Freilichtmalerei stammende Bild der Korbblütlerblumen (Kat. Abb. S.13) an und erfassen außer dem Grün- und Blühfeld zugleich eine sich reihende, querende und aneinander brechende Winkligkeit, eine Spitzigkeit, zwischen sich wiederum flache Winkel ausgemeindend, die in ständig zentrierenden Rosetten sich anlegt und auslegt. Dem hat Lettner ein Bild zugeordnet, das er entwarf aus den Diskussionen mit dem Graphentheoretiker Herbert Fleischner. Der wies ihn auf Abbildungen der graphentheoretischen Forschung hin. In Atelierarbeit entwickelte Lettner Mutationen solcher Konstrukte. Und siehe da, in ihnen tauchte die gleiche ständig zentrierende rosette Winkligkeit in Explosion zu flachen Winkeln, das gleiche sich spitzende Auseinandertreiben des ineinander Verwobenen wieder auf wie in dem Korbblütlerbild.

Oder gehen wir über zu dem Bild von der kleinen Sorte Sonnenblumen. Es baut sich auf aus einem unregelmäßigen Wellen und Flecken farbiger Lichteindrücke zu genauem Abschattieren. Dem ordnete Lettner eine Produktion aus seiner *Schneeweissen*-Serie zu (Kat. Abb. S.27 /26). »Schneeweissen« meint hier weniger das Märchenmotiv als die Technik eines photographischen Malens, eines Malens mit Licht also auf lichtempfindlicher Grundlage. Der Künstler nennt das zunächst die Reproduktion der Reproduktion, die ein Original ergibt. Genauer müßte man sagen, es handele sich um die Produktion mit der Reproduktivität einer Reproduktionstechnik. Der Technik wird demnach eine andere Funktion abgewonnen als die, für die sie entwickelt wurde. Und das Umfunktionieren läuft über das Handhaben einer Vorstufe ihrer Apparatickeit. Was dabei gewonnen wird, ist das Wellen und Flecken eines Abschattierens zwischen Schwarz und Weiß aus lauter Unregelmäßigkeit der Lichtbewegung und der Bewegung seiner Schablonen, das übereinstimmt mit dem

Freilichtbild der Sonnenblumen. Doch ist es nicht nur allein im Atelier hergestellt, es handelt sich dazu um ein Experiment mit einer Technik ohne jede Abbildlichkeit außer der des Lichts in lichtempfindlichem Grund. Oder das Bild von den Seerosen (Kat. Abb. S.21) auf ihrem Wasser bildet sich zu Streifen aus, die übereinander und untereinander gelagert sind, genau so wie wir es in Lettners abstraktem Streifenbild ersehen, das nun seinerseits dem Seerosenbild zugeordnet ist und gleichermaßen Farbigkeiten streifend verteilt wie dieses. Die Abstraktion kehrt ihrerseits dabei in die Darstellungssymbolik der Streifenbahnen ein. Von der Fahne bis in die Zeiligkeit der rechtfertigenden und handlungsleitenden Texte ist diese Symbolik auf Zusammenführung aus, die den Schein offenen Aneinanderreihens erwecken möchte, gleichberechtigter Parallele und doch Unter- und Oberordnungen darin unterjubelt, die sich verstecken möchten.

Diese Kombinatorik wirft die Frage auf, 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. Das Wiedererkennen würde demnach zu einem beiläufigen Rätselspiel der Unterhaltung auf leichtestem Niveau unerschwerter Rätsel. Jenseits davon, vom Rätselspiel hätte man über eine Verdoppelung der Natur zu sprechen, über die schon Platon mit seinem Spiegelgleichnis zur Kunstarbeit gehöhnt hatte, das sei banale Überflüssigkeit verschwendeter Arbeit. In solcher Richtung des Einschätzens könnte man dem, der Seerosen, Sonnenblumen und anderes Naturschöne sehen möchte, den Gang nach draußen raten, wo das alles bereitgehalten wird.

Einfachem Ablehnen der Mimesis, des Nachahmens in der Kunst nach einer platonischen Tradition nun hatte man entgegengehalten, daß die Kunst keinesfalls die Natur wiedergebe, wie sie sie vorfinde, sondern sie führe die Natur zu dem Idealbild, auf das Natur selber sich hintriebe, das wäre aristotelische Motivierung durch Möglichkeit zu einer überholenden Mimesis. Aber was heißt hier nun Überholen? Schließlich wird uns eben das Überholen aus der abbildbaren Natur führen, während alle Ideale hoher Nachahmungsgrade sich zu Idyllik verbrauchten und irgendwie zur Touristikkultur der Industriegesellschaften geschlagen wurden. Was dem Impressionismus oder dem Jugendstil noch Entdeckungen neuer Landschaftsqualitäten waren, wie sie bis dahin nicht gesehen wurden, ist gespurt und befahren worden vom Trend des Hotelbaus, was sekundär dann wieder die Massenerfolge solcher Kunst im Verständniskult der leicht variierten, idealisierten Wiedererkennbarkeit in Ausstellungen heute nach sich zieht.

Aber Lettner arbeitet aktuell, und da stößt er ohnehin in unserer Ideologie derzeit auf ein Behaupten von Idealität der Natur vor der Kultur, dem die Kunst am allerwenigsten im aristotelischen Sinn der Natur auf die Sprünge zu helfen hat. Das führt aber nicht zu Platons Hohn zurück, sondern will die Vorbildlichkeit der Natur für die Kunst in Funktion des Verdoppelns, weil solches für die Natur zu propagieren vermöchte, derart also müßig oder verschwendet wäre. Diese sich ausbreitende Einstellung der Vorbildlichkeit von Natur für Kunst greift Lettners derzeitige Auseinandersetzung an und ist insofern kritisch-realistisch, als sie ein gefährlich um sich greifendes Ideologem in Frage stellt, einen politischen Wirkungsfaktor von heute.

Kritischer Realismus kann ja nicht mehr gestalthaft Wirklichkeitsbilder vor Augen stellen, um daran die Unhaltbarkeit des Wirklichen zu erörtern und zu klären, kritischer Realismus muß einer Forderung Theodor W.

Adornos folgend struktural werden. Das heißt, er muß die Funktionsstrukturen des Wirklichkeitssystems »in the making« untersuchen statt dessen gestalthaften Erscheinens. Zu den Wirkungsfaktoren gehören aber auch die Ideologeme des Bildlichen im Sinn des Bildermachens und des Bildersehens. Wenn Struktur derart das Illusionäre decouvriert im Abbilden, auch Widerspiegeln, dann meint sie etwa zugleich damit, daß, was sich dem gestalthaften Auffassen wie gleich darbietet, doch aufs äußerste verschieden sein mag. Und was dem Oberflächenhaften des Gestaltigen nur wie geringfügige Abweichung vorkommt, wäre der Ansicht der Funktionsstruktur/Strukturfunktion das ganz andere. Will man das Entscheidende der nahezu unmerklichen Minimaldifferenz fassen, dann findet man das vielleicht vorgeahnt in der kabbalistischen Idee des Isaak Luria, derzufolge der Messias die Welt nicht in Ordnung bringe durch das Großtheater eines Herabfallenlassens von himmlischem Jerusalem, sondern indem er nur ein ganz kleines Ding um ein ganz klein wenig von seinem Ort verrückt. Oder in übertragener Weise mag die Struktur gemeint sein statt der Gestalt in Ludwig Wittgensteins Sentenz, die Welt des Glücklichen sei eine andere als die Welt des Unglücklichen. Zwei völlig gleiche Welten der Erscheinung nach, aber Glück oder Unglück, die Begriffe meinen ein Strukturverhältnis zwischen Weltsein, In-der-Welt-Sein und Welt-haben, abstraktiv zur Welt als Erscheinung. Die Aussage Lettners, Mimesis in Hinblick auf Natur im Namen des Gefallens sei hinfällig, ist sich durch ihre Darstellungsweise anschaulich jenes Problems bewußt, das Debatten der Postmoderne aufwarfen, wenn sie von der Mehrfachcodierung sprachen als Erfordernis der Gegenwartskunst. Denn so sehr Lettners Kombinatorik auffassen läßt, daß zum künstlerischen Sinn und künstlerischen Anliegen des Bildes das Wiedererkennen von Blumen, Laub und Wasser kaum etwas beiträgt außer in seiner Absicht, das Kaumbeitragen vor Augen zu führen, so sehr deklariert sie auch, daß die Wiedererkennbarkeit als zusätzlich eingearbeiteter Code, durchaus mit im Spiel sein dürfe. Wieviel besser wäre es ja, zwei Lesarten anzubieten. Doch merkt man schon an Lettners Zuordnungen und durch sie, daß die Lesarten keineswegs nebeneinander herlaufen, sondern perspektivischen Einstellungen gleichen, die sich gegenseitig ausblenden. Dem Genuß an den Seerosen im Sinn des Naturphänomens ist die Streifigkeit des Bildaufbaus egal, der Streifenstruktur des Bildaufbaus ist das Wiedererkennen der Seerosen als Seerosen egal. Das Nebeneinander schließt sich aus oder stört sich gegenseitig, steht im Interessenkonflikt, der etwas anderes beinhaltet als das Nebeneinanderhermurmeln der Diskurse in einem großen Marmelbrei. Der große Marmelbrei ist postmodernes Ideologieinteresse, das durch eine Arbeit wie die von Lettner hier zur Rede gestellt wird, weiteres kritisch-realistisches Engagement des Künstlers, das hartnäckig nach Mehrfachcodierung fragt. Und das Fragen ist hier wichtig. Denn nicht schlägt durch, daß der Struktursinn der Kunst so ohne weiteres das gefällige Bild gestalthafter Natur außer Kurs bringt. Dem schwingt sich nämlich die Frage ein, warum die Kunst sich nicht unter ihren vielen Aufgaben der gefallenden Natur widmen sollte. Ideologisch gefährlich wird ja nur die Forderung, daß sie sich ausschließlich dem Vorbild gefallender Natur zu widmen und zu verschreiben habe, alles andere sei Verrat an Technologie und Rationalismus. Wirkt denn in der Tat seit dem Jugendstil alle gefallende Natur im Abbild verstaubt und verbraucht und nur noch in Surrealisten rettbar? Solange man nicht dem Innovationszwang für die Kunst das letzte Wort einräumen will, muß man seine Zweifel haben, und Lettner bringt gerade mit dieser Ausstellung seine Zweifel arbeitend ein. Schließlich war auch die bloße Abbildlichkeits-Mimesis (und Mimesis

war dieses Einschränkungselement überwiegend nicht gewesen, gegenüber einer säkular wirklichen Welt nur während der Neuzeit) trotzdem eine stete Mit-Funktion der Kunst. Sie selber, die bloße Abbildlichkeit, unterlief dabei das bloße Verdoppeln des platonischen Spiegelhohns schon, indem der Spiegel übertragende Reflexion zwischen zwei Positionen bedeutet und denn so doch ein Übersetzen statt reinen Verdoppelns, dem das Doppelte völlig ident wäre. Also ein leichthin abänderndes Interpretieren durch Übertrag in ein anderes Medium findet statt, das andere Konditionen beibringt und daher das Gleichsetzen zu einem produktiven Vorgang macht, auch begleitet von der Lust am Hinzukommenden.

Zudem passiert durch Kunst ein Verdauern des in der Wirklichkeit, stets alleine die gefallende Natur, flüchtig Erscheinenden. Das Verdauern zeigt sich zwar entgegen einem Verewigungsdrang der Zeit in einem Veränderungsprozess eingemeindet, vermag demnach nur sehr relatives Verdauern zu verwirklichen, wie der heutige Restaurationsboom in Kehre der Angelegenheit auftischt, doch in etwas wird das Flüchtige etwas eingehalten. Und da darf man das Unabhängigmachen des Erscheinenden von seinem Ort nicht vergessen, welches durch Kunst erzeugt wird. Modern wäre das die Transportabilität, die selbst noch für gewichtige Monumentalität relativ gilt und für Fresken, weil sie ihre Motive wenigstens mit Ortsverschiebung demonstrieren. Einfach gefragt: warum soll sich nicht, wer flüchtige Naturerscheinung oder anderes Flüchtige zu relativer Ständigkeit in sein Um-ihn/sie-Herumholen, außer man würde das Verfügende daran und das Hortende verdammen wollen, die Entfremdung des Zeitlichen zu Standbild und so weiter. Gleichviel, es handelt sich um Mit-Funktionen des Künstlerischen, die der Kunst nachgefragt waren, und die Kunst hat die Nachfrage beliefert.

Da aber behauptet man in unserem Jahrhundert, diese Mit-Funktionen seien alle durch die Technik der Photographie optimiert worden und erübrigten sich daher für die Kunst, die darin zu purem Dilettantismus verkäme, mit sich verglichen und mit der Photographie. Doch wie verhält es sich mit der Farbskala des Photographischen, muß man erwidern, oder mit den Graden der Linienschärfen, auch den Graden eines Widerspiels von Verdeutlichen und Entdeutlichen, dazu dem Eintrag der Nervositäten des Darstellers zu Selbstmitteilung im Mitteilen von gesehenem Anderem. Hat hierzu die Photographie derart Mangel, daß die bloße Abbildlichkeits-Mimesis als Mit-Funktion der traditionellen Kunsttechniken im Namen ästhetischer Beobachtungswerte weiterhin Anrecht behält? Ohnehin andererseits, von der Produktionsseite aus gesehen, können wir feststellen, daß durch die ständige Lebenserfahrung des Veraltens uns die Einstellung des fragwürdigen Innovationszwangs zum Selbstverständlichen wurde, während sich die alten Produktionsqualifikationen und Produktionsmotivationen in den Eigensinn unbestimmt werdender Sehnsüchte verzogen. In der Antwort auf postmoderne Forderungen gegen den Innovationszwang engagierten sich etwa Oskar Negt und Alexander Kluge in ihrem umfangreichen Buch *Geschichte und Eigensinn* für den Eigensinn veralteter Arbeitsvermögen, um einer kulturellen Verarmungstendenz zu widersprechen, während die Postmoderne nur alte Erscheinungsweisen der Menschenwelt rehabilitierte und disfunktionalisierend gerade einsetzte mittels der neuesten Produktions- und Kommunikationstechnologien, die Verarmung der Arbeit also mitmachte. Die geschichtlichen Zeitfernen und die exotischen Raumfernen sprechen ihr nur simulativ mit.

Will man der Simulativität der neuen Technologien nicht das ganze Darstellungsfeld in unserer Kultur zuräumen, dann muß man die Frage nach der Mit-Funktionalität bloßer Abbildlichkeits-Mimesis durch

traditionelle Kunst-Techniken festhalten, und das ist Lettners Ausstellungsabsicht. Die Absicht protestiert zugleich anschaulich gegen das theoretisch-praktische Verwandeln des aktuellen Werts von Abbildlichkeits-Mimesis durch traditionelle Techniken in eine ausschließende Forderung an die Kunst, die sich derart angeblich allein des Rationalismus und der Technologie zu erwehren vermöchte. Dazu insistiert Lettner auf dem Abstraktiven allen Darstellens bis an die Grenze des Erübrigens von Mimesis.

Und ebenso unterläuft er den postmodernen Vorschlag der Mehrfachcodierung, sofern diese Idee auf vage-unbestimmtes und solcherart versöhnlerisches Pluralisieren aus ist, indem er die Konfrontation der Codes darstellerisch besonders durch seine Kombinatorik herausarbeitet. Diese wird durch das Konfrontationale de-konstruktiv, das heißt sie verhält sich selber zum unbestimmten Komplexen destruktiv, gelangt aber durch die Destruktion in eine Konstruktion des bestimmt-bestimmbaren Komplexen. Daher hält sie in dekonstruktiven Verwirrspielen das Entwirren fest, ohne das Mehr und den Primat des Komplexen gegenüber Destruktion und Konstruktion zu verraten. Denn Destruktion und Konstruktion werden in Lettners Arbeit darstellend und versuchend zusammengeführt, ohne daß ihre Gegenläufigkeit sich wegbeschwören läßt. In einem Leibnizschen Sprachbild: der Versuch, im Meeresrauschen dessen Sichbilden aus den Tröpfchentönen zu verfolgen, verhindert keineswegs das Vermögen zum Hören des Meeresrauschens.

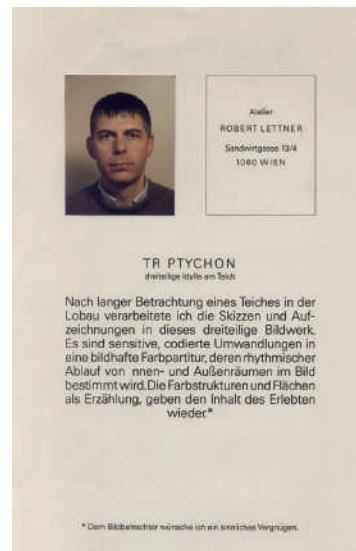
Dem Eindruck des De-kon-, ja Kon-destruktivistischen ohne bloßes Verwirrspiel widmet sich Lettners Produktionsneigung zum instrumentellen Zwischenschalten von automatisierten Arbeitsvorgängen, denen er aber ihre Apparatickeit eben zerlegt, wie am *Schneeweißen*-Projekt einsehbar wurde. Auf solchen Wegen wird Lettners Abstraktionsinteresse unverwechselbar mit der klassischen Kunst der Abstraktion. War die alte Abstraktion Gegenentwurf zu den Illusionen aller Realismen, und hatte sie darum die Abstraktion an sich selber als ihr Thema eingesetzt, das in der Tat einmal auslaufen mußte in ein Niveau, auf dem sich nur noch das Gewonnene an Einsichten verfeinern ließ, so wird heute die Abstraktion als Verfahren für andere Darstellungsabsichten eingesetzt, weil sie real das Mensch-Welt-Verhältnis bestimmt und kein realistisches Anliegen an ihr vorbeikommt, so in Lettners dekonstruktivistischen Unternehmen. Gefragt wird also nicht mehr nach der Abstraktion als solcher, sondern nach den Realabstraktivitäten unseres Daseins in der Gegenwart, in Lettners Arbeit etwa besonders nach den Realabstraktivitäten der Simulativität. Der konfrontationellen Kombinatorik aus Strukturbildern und Abbild-Bildern hat Lettner einige ältere Arbeiten hinzugefügt, die Stationen markieren in seinem Verhältnis zur Bildfläche als Darstellungsmöglichkeit. Die *Balken*-Serie untersucht die Serialität, in der die Bildung von Bildern stattfindet, und hat zugleich die Symbolik des Reihens und der Streifung in sich samt deren Geschichte. Die Anarchieserie der *Anarchie*-Serie macht geradezu Aufstand in den Explosionen von Hofschneeflimmerei, obwohl sie darin sichtbar macht, wie sehr sie ebenso von dem Reihens der Bildpunkte abhängt. Nur daß das Reihens in seinem realen Passieren sich nicht eigens symbolisch deklariert und stanzt. Die Leuchttropfen-Malerei hat schon einiges zu tun mit der Lichtmalerei später, weil sie fließende Übergänge betreibt. Das leicht sich gegen sich selbst verschiebende Tempelchen [*Abendlandschaft*, 1975], das darum verflutend wirkt oder wie hinter einem Klarsicht-Wasservorhang, ironisiert vorsichtig die Freilichtmalerei gefallender Natur/Kultur zu einer Asterix-Ansicht, den üblichen Vorstellungen von einer Geisterwelt mit leichtem Touch

nahekommend. Die Knopfreiher von *Belichtet* und *Kosmopolitisch* arbeiten schon mit den Schablonen der Lichtmalerei, jenes entapparatlichten Photographierens im *Schneeweissen*-Projekt und verstärken die Symbolik der Streifung, indem sie deren paralleles Verlaufen im Nebeneinander zentrieren zum Schein von Durchblicken oder Vernietungen. Die ausgewählten Stationen machen klar, daß sich die Konfrontation von Struktur und Abstraktion und Abbild gefallender Natur weniger einfach als Einfall einstellte, als vielmehr in Konsequenz sich aus der bisherigen Arbeit von Lettner ergab. Wie kommt es allerdings nun, daß bei solchem konsequenten Weiterführen der Arbeit zu einem zeitgemässen Struktural-Realismus kritischen Engagements so stark Plakativität der Bildwirkung erzeugt wird, wobei die Bilder dermaßen wenig mit Plakaten zu tun haben: sie verweigern die Übersichtlichkeit der Darstellung, sie verweigern jedes Bilddrama und jede Signalisierung, obwohl frühe Arbeiten Lettners Neigung dazu gezeigt haben, und sie sperren sich ebenso dem Antiplakat. Aber da gibt es den theatralischen Gestus des Robert Lettner, der anders, als dem Akteur im Theatralischen zukommt, demonstrieren will, dem Impresario gleich. Das Theatralische ist darum am wenigsten dramatisch oder komisch, sondern kabarettistisch augenzwinkernd. 1990 schrieb ich vom theatralischen Gestus Lettners: er »handelt vom Zirkushaften bei Lettner. Überall scheint bemaltes Gesicht auf, aufgetragene Maske, doch eben Zirkussinn, nicht in der Totentanzsüchtigkeit des Basler Faschings etwa oder des Carnevals in Venedig«. Solcher Zirkussinn gilt auch für diese Hamburger Ausstellung 1993: »Bild-Welten«.

Schmidt, *Lettners Blumenwiesen*, 1992.

Im April 1993 kommt R. Lettner der Bitte der Voest-Alpine Medizinaltechnik Informationen für einen Sammlungskatalog zu senden auf die ihm eigene Art und Weise nach, indem er die Katalogseite unter Auslassung des Buchstabens I typografisch gestaltet und dann einsendet. Unterhalb eines Passbildes und der Atelieranschrift steht:

»TR PTYCHON
dreiteilige Idylle am Teich
Nach langer Betrachtung eines Teiches in der
Lobau verarbeitete ich die Skizzen und Auf-
zeichnungen in dieses dreiteilige Bildwerk.
Es sind sensitive, codierte Umwandlungen in
eine bildhafte Farbpartitur, deren rhythmischer
Ablauf von nnen- und Außenräumen im Bild
bestimmt wird. Die Farbstrukturen und Flächen
als Erzählung, geben den Inhalt des Erlebten wieder.*
* Dem Bildbetrachter wünsche ich ein sinnliches Vergnügen.«



Statement zum Sammlungskatalog
der Voest-Alpine Medizinaltechnik, 1993



25 Jahre Malerei, Ausstellungsplakat
Wien, 1993, Offsetdruck, 80 x 56 cm

Photosynthese – Arbeiten auf und mit Photographie

Gruppenausstellung, Galerie Vorsetzen, Seilerstr. 29, Hamburg
12.6. – 24.7. 1993

Bei dieser Gruppenausstellung waren Arbeiten von Claus Böhmler, Henning Christiansen, Achim Duchow, Ottmar Hörl, Adam Jankowski, Richard Kriesche, Benita von Laffert, Robert Lettner, Wolfgang Luy, Manfred Michl, Clemens Mitscher, Alex Oppermann, Reinhard Pods, C.O. Paeffgen, D.G. Reiß, Constanze Ruhm, Signe Theill, Peter Weibel und René Magritte zu sehen.

Die vertikale Gefabr. Luftkrieg in der Kunst

Gruppenausstellung, documenta-Halle, Kassel
24.9. – 31.10.1993

Von R. Lettner wird das Gemälde *Territorium* aus dem Jahr 1987 (Acryl auf Leinwand, H 200 x B 100 cm) ausgestellt.

25 Jahre Malerei

Einzelausstellung, Servitengarage, Pramergasse 16, 1090 Wien
4.11. – 6.11.1993

Ausgestellt waren:

- *Schweinchen Bild*, 1973, Acryl auf Leinwand, 170 x 180 cm
- *Orpheus in Beirut*, 1975, Acryl auf Leinwand, 190 x 190 cm
- *Figurationen (zweiter Satz L)*, 1991, Acryl auf Leinwand, 200 x 100 cm
- *Der Feldspieler*, 1990, Acryl auf Leinwand, 150 x 80 cm
- *Das Ende einer Illusion*, 1993, Acryl auf Leinwand, 80 x 100 cm
- *Zwei Tage danach*, 1993, Acryl auf Leinwand, 80 x 100 cm

Für diese nur dreitägige Veranstaltung stellte R. Lettner drei Bildpaare zusammen, die stellvertretend die komplexe Vielfalt seines Œuvres wiedergaben. Durch die getroffene Auswahl werden hierbei geschickt die vier Leitthemen miteinander verknüpft und schaffen untereinander Dialoge als auch Zwiegespräche. Der Katalogtext stammt von Burghart Schmidt.

Zu persönlichen runden Zahlen soll man persönlich schreiben. Robert Lettner lernte ich kennen auf Wienerischen Wegen, die mir aus der Atmosphäre der bundesrepublikanisch Deutschen 60er Jahre ganz fremd waren. Auf einem Jour fixe, der in der Tat allmonatlich privatissime et gratis zu wenigstens 2 Stunden währenden themenbezogenen Gesprächen zusammenbrachte. Damit hört das Persönliche aber auch schon auf, seither stand ich in Verbindung zu Lettners künstlerischer Arbeit und ihrem scheinbar unlösbarem Grundproblem, nach so vielen abgelaufenen und ausgelaufenen Realismen neuen Realismus zu suchen.

Vereinfacht hat sich das allerdings für Lettner durch jenen geschichtlichen Prozeß, mit dem die menschliche Wirklichkeit im Weltbezug ihre entscheidend wirksamen Zusammenhaltsfaktoren aus qualitativ beschreibbarer und darstellbarer Motivation der Begehrlichkeit in abstrakte Strukturfunktionen der Produktion von Sinnlichkeit, wie's scheint, zurückzog. Das heißt, wer heute noch auf direkten Wegen der Mimesis seien sie gegenüber der einfachen Abbildlichkeit auch noch so sehr dialektisch-evolutionär prozessualisiert gesehen, Realität darstellen will, verwechselt sein ungleichzeitig gewordenes Bewußtsein von Realität mit aktueller Realität. Für diese, und das ist Lettner nachhaltig präsent, hat Adorno genügend klargestellt, daß sie künstlerisch nur noch in höchsten Überspannungsbögen eines strukturalisierenden Übersetzens ohne destinatorisches Wörterbuch zur Sprache kommen kann. Adorno nannte das gegen alle Weisen der Widerspiegelung das einzig offene Möglichkeitsfeld eines strukturalen Realismus.

Unter den heutigen Bedingungen einer wachsend maschinell erzeugten Wahrnehmungswelt der Sinne, in der geradezu Kants Einschätzen der Mathematik als Grundagentheorie der Sinnlichkeit nach Hause kommt, kommt es nicht darauf an, ein der Wahrnehmung Gegebenes, Vorgegebenes in Darstellung zu übertragen, sondern die medialen oder maschinialisierten Produktionsmomente der Sinnenwelt den Sinnen aufzudecken. Und solches ist dermaßen Lettners künstlerisches Unternehmen der letzten Jahre, daß ein naiv-realistischer sowie ein widerspiegelungs-realistischer Standpunkt zu Realismus, ob dafür oder dagegen, sich erheblich wundern muß, will man die Resultate dieser Kunstproduktion bis zur Lichtmalerei hin noch dem Realismus zuordnen, eher würde ihm die Klassifikation des Gegenstandslosen beifallen. Dabei arbeitete sich Lettner gerade in früheren Phasen einer offensichtlich gegenständlichen Orientierung ins Feld einer produktiven Zitation von Symbolisierungsprozessen hinein, die sich bis zum Schweinernen am wenigsten um unmittelbare Wirklichkeit kümmerten, als vielmehr um deren Bedeutentransendenzen im Kopf. Denn nicht dem Sinn von Werbung oder Propaganda wirkte die Zitation von in der Wirklichkeit schon symbolisierten naturalen Wahrnehmungsobjekten in die Hand, auch nicht funktionierenden Bildsymbolsystemen zu deren Predigt, sondern dem Staunen und Fragen darüber, wie sich uns bestimmte Wirklichkeiten überschreiten zu Bedeutungen und Bedeutungsfeldern, die mit der Wirklichkeit der Wirklichkeiten wachsend weniger zu tun haben. Eine frühe gegenständliche Arbeit Lettners schlug sich also mit der funktionalen Realität ikonischer Zeichen herum, will man in semiotischer Sprache reden. Und so behandelt er heute noch bisweilen naturale Motive vom Symbolgehalt ländlicher Häuslichkeit und der darin schwingenden Statuswerte aus dem, was man gern Lebensqualität nennt, in das Zeichen für Katastrophalität

hinein als heute wieder umlaufendem Statuswert der Geschichte in ihrer Nachtansicht. Denn Lettner scheut nicht vom gegenständlichen Darstellenden zurück, das so wenig wie früher. Ja, in seiner von ihm so genannten Freiluft oder auch Freilandmalerei geht er vom Naturstudium aus, seinem anderen (dem Stand- oder Spiel-?) Bein. Doch zeigt sich da nur ein listiger Umweg, auf dem das Naturbild abstrakte Strukturen hervorkehrt, denen das Gegenständliche ein Beiherspielendes wird, so sehr ein bloß Beiherspielendes wird, daß noch eine Blumenwiese sich in Entsprechungen ergeht und zu verhalten vermag zu graphentheoretischen Modellen. Aber wo bleibt da das Engagement, das den Realismus seit dem 19. Jahrhundert und in dessen Sicht die ganze Geschichte zuvor ausgezeichnet hat? Ist es gerade dieses, das postmodern unmöglich geworden ist, während es sich in den gegenständlichen Symbolisierungs-zitationen gegen Symboldogmatik bei Lettner noch geregt hat? Da wirkt nun heute ein sehr sozusagen Französisches in Lettners Arbeit, im höchst generell Abstrakten noch deutlich politische Front zu beziehen, er kann nicht anders. Französisches Denken ist ja imstande, in abstrakten Husserl-(Foucault) oder Kant-(Lyotard) Interpretationen seine Position zur französischen Tagespolitik zu klären.

Bei Lettners Kunstproduktion meint Entsprechendes ihren beharrlichen Einsatz der Reflexion gegen ein Beschleunigen der Informationsprozesse, durch das die Informiertheit aus der Welt gejagt werden soll, das heute zentrale und bei aller Streuungsideologie im Sack zentralistische Manöver des Status quo gegen das ihm Widersprechende. Man sagt Informationsgesellschaft und will mit ihr die uninformierte Gesellschaft realisieren. Man kann nämlich Uninformiertheit nicht bloß durch Unterdrücken von Information produzieren, sondern ebenso und, wie's scheint besser durch Überinformation. Während der Osten am ersten Unternehmen scheiterte, reüssiert der Westen auf dem zweiten Weg. Solcher Einsatzstelle der politischen Positionalisierung dient Lettners distanzierter Umgang mit den neuen Kommunikationstechniken. Die Distanz erzeugt sich gerade aus dem bewußt dilettierenden Handhaben dieser Techniken. Denn wieso sollte Kunst das perfektionierende Operierenlassen ihrer fortschreiben? Dafür hat man ja die Kommunikationsingenieure der Medienwirtschaft, die weiter vernetzen werden, statt zu unterbrechen und Tableau zu rufen in Sinn von Benjamins dialektischen Bildern im Stillstand.

Der bewußt dilettierende Umgang Lettners im Namen des Tableau macht dabei aber zugleich geltend, daß die Maschinisierung unserer Lebenswelt unaufhaltsam ist, es kommt nur auf deren Wie an. Denn selbst wenn Maschinelles so sehr vom Menschen wahrhaft beherrscht würde, daß er auf es zu verzichten vermöchte in Gelassenheit, dann wäre das Maschinöse doch weiterhin ein menschliches Spiel mit menschlichen Möglichkeiten, so notwendig gewesen, wie überflüssig geworden in seiner reversibilisierten Wiederaufnahmeperspektive. Die Dampflokomotive etwa landet des Hegelschen Kunstsinns im Kinderzimmer, aber sie ist so nicht aus der Welt. Das Gleiche gilt zwar nicht so für Kernkraftwerke, doch anders auch, etwa über wissendes und vorstellendes Musealisieren. Fragestellung allerdings nur, keine Metaphysik verbrämende Parteinahme, das Zurfragestellen legt sich besonders in Lettners malerischer Arbeit an. So oft ich mich mit ihr und den Intentionen ihres Autors auseinandersetze und zusammensetze, fängt das an, worum focussierend mein theoretisches Erwägen sich tummelt, anders sich äußernd, aber im gleichen Problemhorizont mit dem Maler. So zähle man zurück 25 Jahre des Malens, 25 Jahre des Schreibens. Das kommt ungefähr hin.

Schmidt, *Servitengarage*, 1993.



Wien hat was und Beuys wusste das
1993, Siebdruck auf Papier, 100 x 70 cm



Signature 1943, Galerie Lang
Ausstellungspakat, Wien, 1993, 86 x 60 cm

Wien hat was und Beuys wusste das

Mit dieser graphischen Arbeit von 1993, die neben dem Titel *Wien hat was und Beuys wusste das* einen leeren ›Doppler‹ (Doppelliterflasche) und eine Lilie abbildet, kommentierte R. Lettner das Geschehen um den legendären Skandal zu der in Wien geschaffenen Werkgruppe von Joseph Beuys. Nach dem Besuch der Mailander Beuys-Ausstellung 1993, der den sogenannten ›Wiener Werkblock‹ mit rund 70 Arbeiten aus dem Besitz des Wiener Galeristen Julius Hummel enthielt, wurde dieser von Heiner Bastian als Fälschung bezeichnet. Ein Berliner Gericht gab dem ehemaligen Beuys-Sekretär Bastian Recht, da Oswald Oberhuber, aus dessen Besitz die Werkgruppe stammen soll, seine eidesstattliche Erklärung widerrief, welche die Echtheit der Arbeiten bezeugten. Hiernach folgte ein mehrjähriger Zivilprozeß zwischen Julius Hummel und Oswald Oberhuber, den letzterer 2001 verlor.

»Beuys in Wien – eine Fälschung«, in: *Der Spiegel*, 13/1993, S. 226–230.

<<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13683154.html>>

P.K.: »Eineid, Zweieid. Wie sich das Werk von Beuys auf der Intensivstation vermehrte«, in: *Die Zeit*, 24/1993. <<http://www.zeit.de/1993/24/eineid-zweieid>>

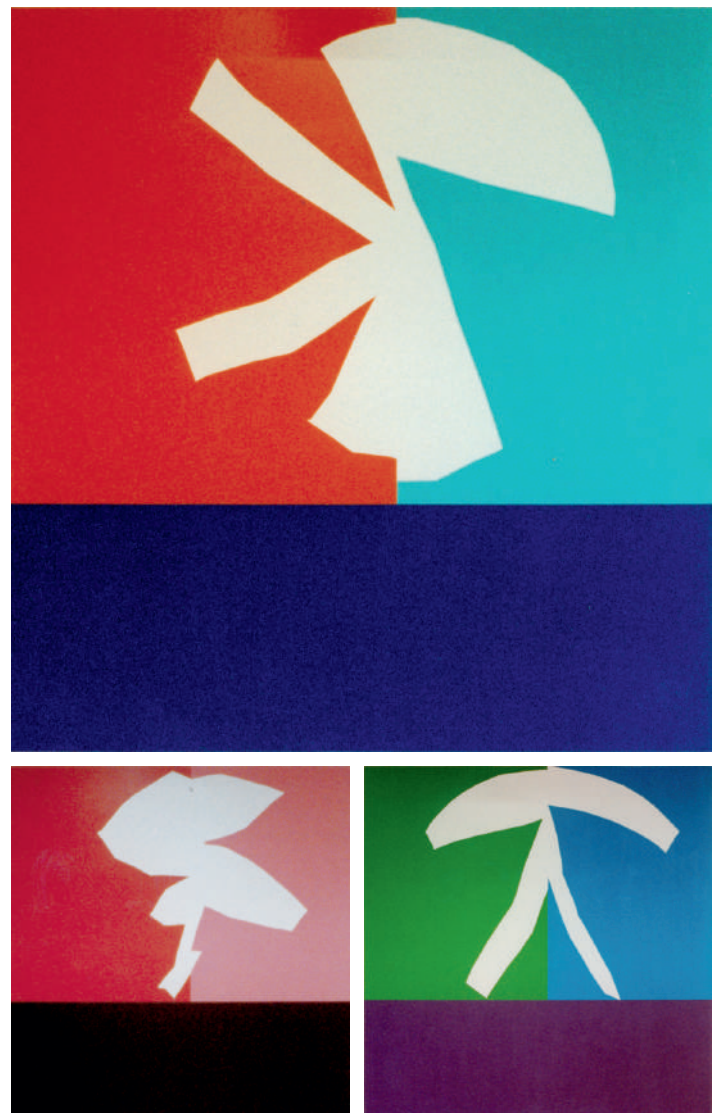
Signature 1943

Robert Lettner, Hans Präterthoffer, Erhard Stöbe, Reimo Wukounig, Herwig Zens
Gruppenausstellung, Galerie Lang, Wien
20.11. – 23.12.1993

Im Rahmen der Ausstellung fand am 27. September 1993 ein mehrstündiges Gespräch zwischen Manfred M. Lang, R. Lettner, Hans Präterthoffer, Erhard Stöbe, Reimo Wukounig und H. Kraemer statt, welches unter der Überschrift *Das Gipfeltreffen* in der galerieeigenen Publikation *Lang Art News* 1993 veröffentlicht wurde. *Lang Art News*, Wien: Galerie Lang, 1993, S. 9–11.

Wandgestaltung für das Krankenhaus Mödling NÖ 1993–1995

Zum Wettbewerb für die Wandgestaltung des Krankenhauses in Mödling wurden nur Robert Swoboda und R. Lettner von der Kulturabteilung des Amtes der NÖ Landesregierung geladen. Dieses Mal griff R. Lettner



Figuration, Wandgestaltung für das Krankenhaus Mödling, NÖ, 1993–1995

auf die Serie *Figurationen* zurück. Wie Josef WIELTSCHNIG, der für die beschichtungstechnische Ausführung verantwortlich war, in einer Mail vom 9.11.2015 erläuterte, wurde die sogenannte ›vetro al secco‹ Technik benutzt. Hierbei kommt »ein spezielles Gemisch aus Glasfasern und speziellen Acrylbeschichtungen zum Einsatz, welches sich durch seine hohe mechanische Beständigkeit und ausgezeichnete Lichtbeständigkeit auszeichnet. Da übliche künstlerische Wandmalereien bei stark mechanisch beanspruchten Flächen wie Stiegenhauswänden nur eine sehr eingeschränkte Lebensdauer haben, war es das Ziel eine Beschichtung zu finden, welche die bestmögliche dauerhafte Umsetzung der künstlerischen Entwürfe auf die Stiegenhauswände gewährleistet.« Bei Katharina Blaas-Pratscher findet sich eine genauere Beschreibung des Kunst-im-Bau-Projektes: »In drei Etagen des Stiegenhauses mit Aufzugsschacht setzt der Künstler mit dem Thema ›Figuration‹ eine weiß gehaltene, figurative Form integrierend in ein flächiges Farbfeld. Die Komposition der Wandmalerei vervollständigt sich durch zwei ungleiche Farbflächen, die zusammenstoßen und eine sich bewegende Figur ergeben. Damit schafft Robert Lettner eine farbige, lebendige Raum- und Bewegungssillusion und erweitert optisch die Situation des Stiegenaufganges.«

Blaas-Pratscher, *Veröffentlichte Kunst*, 1995, S. 94, Abb. S. 95. Foto: Christian Wachter.

<<https://www.gedächtnisdeslandes.at/kunst/action/show/controller/Kunst/werk/moedling-krankenhaus-wandgestaltung-figuration.html>>



Kundmachung
Siebdruck, 1993, 100 x 70 cm



Die Moderne. Besuchen Sie bitte unsere Museen, Siebdruck, 1994, 84 x 60 cm



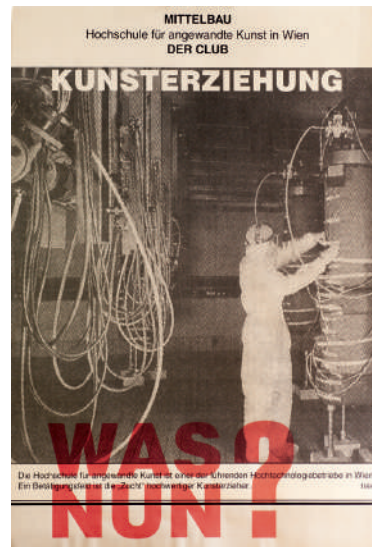
Utopie des Schweigens
Siebdruck, 1994, 84 x 60 cm



Kunsterziehung am Ende und Anfang eines Jahrhunderts, Siebdruck, 1994, 84 x 60 cm

Das politische Plakat. Taktiken des Agitprop im Hochschulalltag

R. Lettner erwähnte in einem Interview mit dem Verfasser, dass er sich in der Kommunikation zu Belangen der Hochschulpolitik an den Strategien des sowjetischen ›Agitprop‹ orientiert hätte, um innerhalb der Hochschule mit seinen plakativen Propagandaaktionen ein größtmögliches Maß an Aufmerksamkeit zu erreichen. Im Gegensatz zu den in Bildform umgesetzten Ideologien zur Agitation und Aufklärung der Massen, wie es in den Anfangsjahren der Sowjetunion geschah, orientierte sich R. Lettner bei der Gestaltung seiner Plakatbotschaften an starken Kontrasten, Verfremdungen und antwortete teilweise mit Sarkasmus und Ironie. Im Zentrum der Plakate steht als Absender ›Der Club‹, dessen Mitglieder aber namentlich nie genannt werden. Der Club bezog zu unterschiedlichen Themen Stellung. Beispielhaft stehen hier einige Plakate aus den Jahren 1993/94, die in Zusammenarbeit mit Walter Worlitschek entstanden sind. Einige setzen sich mit dem Universitäts-Organisationsgesetz (UOG) von 1993 auseinander, welches zwar den Universitäten zunehmende Entscheidungs- und Gestaltungsspielräume brachten, jedoch die Kunsthochschulen vorerst übergang. Überaus treffend gibt der als ›Kundmachung‹ in altdeutscher Schrift und unter dem Kruckenkreuz, dem Symbol des austrofaschistischen Ständestaats getarnte Kommentar zur Ausgliederung der Kunsthochschulen aus dem Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung und die Eingliederung in das Ministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten die empfundene Situation und Ohnmacht gegenüber dem Ministerbeschluss wieder. Ein weiteres Plakat zeigt, dass die Kunsthochschulen nun den Museen gleichgesetzt sind. Unterhalb des Aufdrucks »Die Moderne« und des Fotos eines Plakates mit der Aufforderung »Besuchen Sie bitte unsere Museen« findet sich die Zeile »Die Studienpläne sind museumsreif geworden. 1994.« Und in der »Utopie des Schweigens« steht die schlichte Feststellung: »Die angewandten Strukturen sind unbrauchbar geworden.« Ein weiteres beliebtes Thema 1994 war die »Zucht hochwertiger Kunsterzieher« und die Wahl des neuen Rektors, da die lange Amtszeit von Oswald Oberhuber auslief. »Kein Phantom als Rektor« ruft zu mehr Transparenz und zur Demokratie auf, wohingegen in »Ein Kunststein ist eine Imitation. Was ist ein Kunstprofessor?« »Boris Groys, Kunsttheoretiker im Gespräch mit dem österreichischen Kunstprofessor« zitiert wird: »Es ist alles Scheiße. Aber das ist banal. Falter 50/93.«



Kunsterziehung Was nun?
Siebdruck, 1994, 84 x 60 cm



Kunsterziehung Was tun?
Siebdruck, 1994, 84 x 60 cm



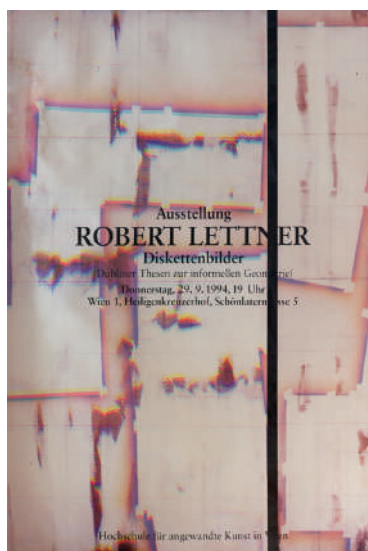
Kein Phantom als Rektor
Siebdruck, 1994, 84 x 60 cm



Ein Kunststein ist eine Imitation. Was ist ein Kunstprofessor? Offsetdruck, 1993, 84 x 60 cm



Eröffnung der Ausstellung *Diskettenbilder* im Heiligenkreuzerhof mit R. Lettner und Oswald Oberhuber (29.09.1994)



Heiligenkreuzerhof, Ausstellungsplakat
Wien, 1994, 84 x 60 cm



Rombach Galerie, Ausstellungsplakat
Freiburg/Breisgau, 1994, 59 x 42 cm

1994

Diskettenbilder (1985–1994)

(Dubliner Thesen zur Informellen Geometrie)

Einzelausstellung, Heiligenkreuzer Hof, 1010 Wien, Schönlaterngasse 5
29.9.1994

Zu Robert Lettners Diskettenbildern

Konrad Paul Liessmann

Schon der Titel, den Robert Lettner seiner neuen Bilderserie gegeben hat, verrät auf das anmutigste deren dialektisches Prinzip: *Diskettenbilder*. Wer dabei an Datenträger informationsverarbeitender Maschinen denkt, ist selbst schuld daran. Natürlich ist Robert Lettner kein Computerkünstler; er beharrt aber darauf, daß seine Arbeiten die avancierten Technologien antizipieren und ihrem Charakter nach ›synthetisch‹ sind. Wie das? Lettners Bilder thematisieren zwei Problemfelder der Moderne: die Monade und die Serialität. Von Leibniz bis Adorno kreist der Diskurs ästhetischer Rationalität um den Begriff der Monade: das singuläre Werk als Ausdruck aller Welt, ein Mikrokosmos, der den Makrokosmos in sich verschlossen hält: der Teil ist das Ganze. Und konterkariert wird dieses Modell von der Idee der Serialität: dem Gedanken, daß alles sich auf eine diskontinuierliche Reihe von möglichst wenigen Elementen – im Idealfall nur zwei – reduzieren und als Abfolge, als Serie dieser Elemente darstellen ließe. Der digitale Code, der analoge Abbildungen von Welt durch solch eine Serie (von 0 und 1) ersetzt, erscheint heute als Erfüllung dieses Ideals. Die *Diskettenbilder* illustrieren nicht diese Prinzipien, sie benützen auch nicht die digitale Technik derselben, sondern ›erfinden‹ sie gleichsam neu mit den tradierten Mitteln avancierter Malerei. Für alle Bilder gelten die gleichen Parameter: eine sparsame, pastellene Acryl-Palette, ein zartes Raster, das jedes einzelne Bild noch einmal mit der Idee von Geometrie überzieht, feine konturenschaffende Übersprühungen von aufgeklebten Zeitungen, die raumgebenden Öffnungen der schattierten Grundierungen. Die unterschiedliche Realisation dieser Parameter ergibt eine Serie monadischer Gebilde. Jedes für sich und alle gemeinsam sind so zusammengesetzt, synthetisiert aus wenigen konstanten Elementen. Jedes kann für sich sein, keines gleicht dem anderen, doch alle gehorchen demselben

Prinzip, stellen aber keine Variationen auf ein Thema dar, denn jedes einzelne ist das Thema, das jedoch durch die Kraft der Serialität über sich hinausweist. Daß dabei die Bilder frei von jeder Gewaltsamkeit sind, ja geradezu von einer fast erschreckenden Zartheit, kontrastiert die Strenge der zugrundeliegenden Prinzipien und schenkt der Geometrie ihre Emotionalität.

Das synthetische Element sprengt aber tendenziell sogar das Prinzip der Serie, läßt die Monade zum Modul mutieren: Obwohl jedes Bild für sich Sinn macht, lassen sie sich in immer neuen Konfigurationen serialisieren, zu komplexen Figuren hängen, in eine Abfolge oder in eine Gleichzeitigkeit der Präsenz bringen. Jeder Teil ist ein Ganzes, aber alle Teile gemeinsam synthetisieren ein Neues, das keinen anderen Prinzipien gehorcht, aber die Monadologie zu einer Totalität transzendiert. Daß Robert Lettner diese Ausstellung wie eine Symphonie an nur einem Abend ›aufführt‹, entspricht diesen Verhältnissen: eine mögliche Konstellation wird ›einmal‹ zu sehen sein. Diese einmalige Anordnung im Raum strukturiert damit auch die Zeit, konzentriert diese auf einen Punkt, schafft ein rigides Vorher und Nachher. Lettners Bildkompositionen erobern sich die Dimension einer Zeitkunst.

Allerdings: die *Diskettenbilder* erlauben noch eine andere assoziativ-etymologische Lesart: ›Dis-Ketten-Bilder‹ – Bilder einer ununterbrochenen Kette also; die Werke werden zu Gliedern eines sistierten Zusammenhanges, einzelne, verlorene Teile, die ihre größere Ordnung suchen und immer nur die Leere, den Zwischenraum, die Differenz finden. Damit allerdings hätte Robert Lettner nicht nur eine Hoffnung, sondern auch eine Angst der Moderne artistisch ausgesprochen: daß jede Serie einmal abreißt, jede Kette brechen kann und daß Monaden, also Kunstwerke, letztlich fensterlos sind – man kann sich für einen Augenblick in sie versenken; aber sie gewähren keinen Augenblick.

Liessmann, *Diskettenbilder*, 1994.

Bilder des imaginären Raumes

Einzelausstellung, Buchhandlung Rombach Galerie, Freiburg/Breisgau
15.11. – 31.12.1994

CONTINUUM – Galerie im Griechenbeisl 1960–1971

Gruppenausstellung, Griechenbeisl, ehemals Galerie im Griechenbeisl,
1010 Wien, Fleischmarkt 11
02.03.–01.04.1995

Anlässlich des 35-jährigen Gründungsjahrs der Galerie im Griechenbeisl, des 70-jährigen Geburtstags der Galeristin Christa Hauer-Fruhmann und des 10-jährigen Todesjahrs von Johann Fruhmann fand in den ehemaligen Räumlichkeiten der Galerie im Griechenbeisl am Fleischmarkt eine zweiteilige Retrospektive statt. Dem ersten Teil mit dem Titel IMAGO (27.01. – 25.02.1995), der Kunstwerke der Jahre 1960 bis 1965 berücksichtigte, folgte der zweite Teil, der Werke der Jahre 1966 bis 1971 enthielt. Von R. Lettner wurde das Werk *Farbstange* (Paddel) von 1970 präsentiert. Zur Ausstellung erschien die Publikation H. Kraemer: *Galerie im Griechenbeisl 1960–1971. Christa Hauer und Johann Fruhmann: Pioniere der zeitgenössischen Kunstszene in Wien*, Wien: Verlag Christian Brandstätter, 1995.

Wasserklare Strukturen

Einzelausstellung, Wasserturm am Wienerberg, Windtenstr. 3, 1100 Wien
09.05.1995

Gerhard Kral zeigte unter dem Titel *Dokumentation Lettner* eine Serie mit Fotografien. Der Katalogtext stammt von Burghard Schmidt.

Robert Lettner wasser und wüestet

Burghard Schmidt

Mitten in seiner Arbeit am Darstellen der Bildaufbaustrukturen quer durch die heute möglichen Technikeffekte hindurch und in bisweilen scheinbar naiver Handhabung ihrer läßt Robert Lettner das Landschaftsbildthema der Neuzeit nicht in Ruhe. Immer wieder treibt es ihn sogar zu Naturstudienmalerei vor der Landschaft selber. Seine jüngste und in der Hamburger Galerie Vorsetzen erstmals vorgestellte Entdeckung hierzu bestand in der anschaulich gemachten Einsicht, daß das Landschaftsbild, auf die Zusammenhangsstrukturen und die wahrnehmbaren Texturen des Landschaftlichen gebracht, jenen abstrakten Bildern zu ähneln beginnen, in denen die allgemeinen Bildaufbaustrukturen sich geltend machen: Landschaft selber ist die Übereinanderlagerung und Durchstrahlung von Anschauungsstrukturen. Was der Impressionismus nur auf der Gestalt-oberfläche zur Darstellung brachte, das gelingt der jüngsten Landschaftsmalerei Lettners struktural und damit bis aufs äußerste realistisch vereinfachend.

Für die Wasserturmausstellung zu Wiens Favoriten hat er sich einige Wasserrosenszenen ausgewählt, die als Wasserlandschaften aus Bildexperimenten der Hamburger Ausstellung entstanden. Damit wollte er sich der thematischen Verbindlichkeit der Ausstellungsgelegenheit stellen, die mit der Technik der Wasserwirtschaft und so Wasserverteilung zu Bau kam und nun, nach wirtschaftlicher Stillstellung doch noch an ihren Existenzsinn erinnern möchte auch in den kulturellen Ereignissen zur Belebung des praktischen Ruhestands. Allerdings greift damit der Künstler nur erst ein metaphorisch-motivisches Spiel auf, das seine Arbeiten dem Ausstellungsambiente flüchtig anknüpft. Schließlich, was hat die ästhetisch gefaßte Wasserlandschaft mit dem Umgang zu tun, den die Wasserwirtschaft

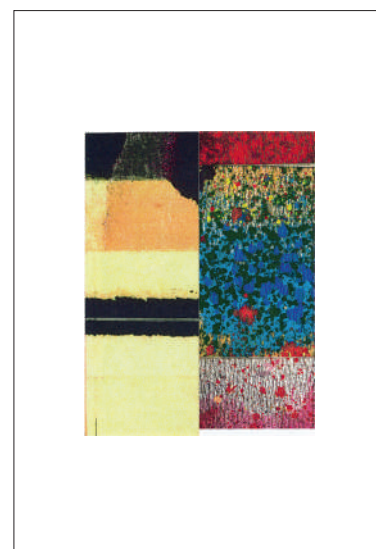
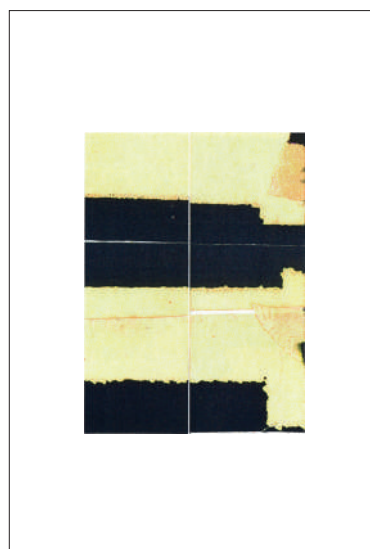
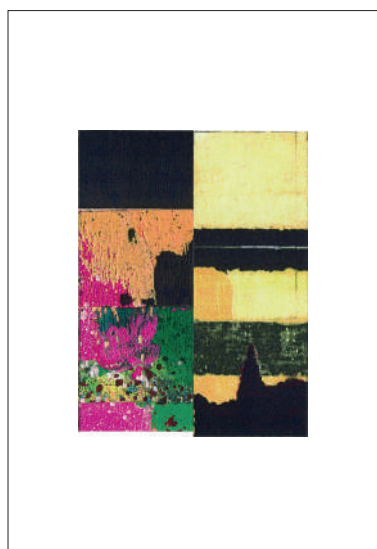
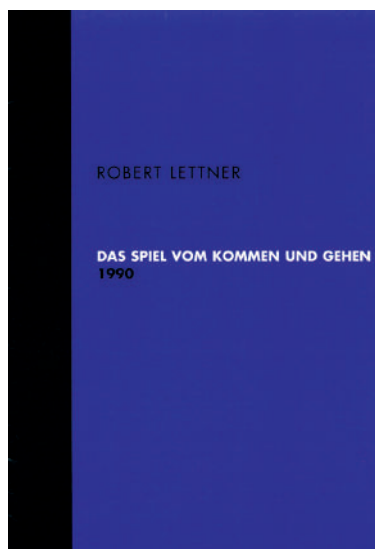
mit dem Wasser betreibt? Aber näher kommt Lettner der baugeschichtlichen Thematik dadurch, daß er eben mittlerweile das Landschaftsthema gerade auch an der Wasserlandschaft strukturalisiert hat und in den jetzt ausgestellten Arbeiten ganz besonders die an und in der Landschaft erfassten Strukturen strukturellen Variationen aussetzt, wie sie bei Beleuchtungswechsel gleichermaßen in der Natur selber passieren, aber hier auch zu wirken vermögen als abstrakte Ateliermanöver eines »Wie die Natur« (I. Kant): Die Gegenständliches flüchtig anzeigenden Seerosenblüten vergehen in den das Bildfeld deckenden Strukturen des unaufhörlichen leichten Wasserwellens.

Dem konfrontiert mit wenigen Beispielen Lettner ein reines Abstraktionsmanöver aus der Atelierarbeit ohne Erinnerung an Naturstudien. Schwarze und luzid schwachfarbige Quadrate und ihre Überschnitte sind ineinandergeschoben. Sie erzeugen so breit gelagerte Kreuzesstrukturen in der Anschauung, die zu ständigem Umschalten provozieren. Es kommt aber jenseits solcher Symbolstruktur zu Akzentuierungen der Horizontalen, denen jedoch immer wieder Vertikale eingelassen ist. Auch in diesem rein abstrakten Darstellungsmanöver, wie es Bildaufbaugrundmuster herauskehrt, entsteht Landschaftseindruck, aber nun der Landschaftseindruck einer völligen Leere. Weltraumlandschaften tauchen auf in Weise von Landschaften einer idealen Wüste, der die so wässrigen wie körnigen Flächenfarbigkeiten im Changieren entsprechen. Man fühlt sich an eine Sentenz von Ernst Bloch zur Natur erinnert, sie sei der Bauplatz einer Bühne, zu der das Stück, das auf ihr gespielt werden soll, noch gar nicht geschrieben sei. In solcher Assoziation schlagen, die Weltraumlandschaften idealer Wüsten in Science-fictionkursen aus zu Provokationen, die nach Einschreibungen suchen. Ist das der Sinn des Kreuzessymbols, das ja irgend auf die reine Lichtflut der blendenden Sonne zurückgeht? Und was hat das mit Realismus vielleicht noch zu tun, wo die Abstraktion die Dinghaftigkeit unterlaufen hat? Die Visualisierung alles Appelare unserer Lebenswelt steht ja außer Frage. Und da wird gerade das Realismusproblem in einer Lebenswelt der äußerst verunsicherten Realitätsauffassung im Ansturm der Simulationsproduktionen uns nachdrücklich darauf verweisen, uns zu vergewissern über die Arten und Weisen, in denen Bilder sich machen lassen, weil sie so und in aller Vielfaltstechnik der Technikquerungen gemacht werden müssen. Derart landet Lettners Auseinandersetzung mit den Wasser/Wüsten-Strukturen der Landschaftlichkeit, wie mimetisch auch immer dieser Motivansatz noch sein und darum scheinen mag, so sehr, daß er das übliche Wohnzimmerbild streift, so landet das bei dem mit Extrem-Abstraktion um des aktuellen Realismus willen arbeitenden Hauptanliegen des Künstlers, die Frageperspektiven nach dem Zustandekommen der Bilder im Feld ihres heutigen Realisiertwerdens zur Darstellung zu bringen.

Schmidt, *Wasserklare Strukturen*, 1995.

1996**Realistische Kunst in Wien: 1945–1995: Ein Spiegel**

Hg. von Dieter Schrage und Philipp Maurer, Ausstellung der Gesellschaft für Katalog und Volksbildung, Ausstellungskatalog Kleine Galerie im Kundenzentrum der Wiener Linien, 17. Januar – 15. Februar 1996, Wien: Gesellschaft für Katalog und Volksbildung, 1996. Unter 1984 findet sich das Gemälde *Schön hässlich*, 1984, Acryl auf Leinen, 200 x 180 cm.



Robert Lettner. *Das Spiel vom Kommen und Gehen* 1990
1996, Cover und Abbildungen

Finale

Gruppenausstellung, Galerie Vorsetzen, Hamburg

03.06. – 22.06.1996

Mit Werken von KP Brehmer, Henning Christiansen, Hilke Czeloth, Achim Duchow, Edward Dwurnik, Bendix Harms, Daniel Hausig, Adam Jankowski, Alexander Kosolapov, Benita von Laffert, Robert Lettner, Wolfgang Luy, Bjørn Nørgaard, Alex Oppermann, C.O. Paeffgen, Sidney Tillim, Wolf D. Wolf und einer Stimmperformance von Ute Wassermann.

Die 60er Jahre ... als alles möglich wurde.

Kunst und Kultur in Österreich 1960–1970

Gruppenausstellung, Schloß Herberstein, St. Johann

23.03. – 27.10.1996

Elements. Austrian Paintings since 1980

Gruppenausstellung, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin

13.11.1996 – 12.01.1997

Auf Einladung der beiden Kuratoren Georg Eisler und Kristian Sottrif beteiligte sich R. Lettner an der Gruppenausstellung in Dublin und sandte zwei seiner *Diskettenbilder* aus der Serie der *Dubliner Thesen zur Informellen Geometrie* von 1994 ein. Zur Ausstellung veröffentlichte R. Lettner das Künstlerbuch *Das Spiel vom Kommen und Gehen* in einer Auflage von 6 Exemplaren. Auf Seite 1 dieses Künstlerbuches steht:

»Betrifft Oktober 1996

Dublin 96

Eine Ausstellung österreichischer Malerei nach 1980

In Zusammenarbeit mit dem BMFWFK

Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art in Dublin

Das Konzept sieht in den drei unteren Räumen eine formalistische, in den oberen eine themenbezogene Teilung vor:

1. Körper/Figur

2. Raum/Hülle

3. Konstruktion

im unteren Bereich, im oberen Bereich soll auf die vier Elemente eingegangen werden,

also auf:

4. Feuer/Brennendes

5. Wasser/Weiches, Flüssiges

6. Erde/Festes, Kompaktes

7. Licht/Fluides, Transitorisches«

R. Lettner druckte die konzeptuelle Vorgabe der Kuratoren ab und schrieb darunter:

»Sehr geehrte Damen und Herren,

die in diesem Heft abgebildeten Entwürfe wurden 1990 umgesetzt.

Es entstanden zwanzig Bildtafeln im Format 160 x 60 cm

und wurden in der Acryl-Technik hergestellt.

Die Bilder entsprechen in der Anordnung den Diskettenbildern

und sind im freien Spiel zueinander zu ordnen,

wodurch neue Bildassoziationen entstehen.«

1997

Bereits zu Beginn der 1990er Jahre entstanden die elterlichen Portraits von Wilma und Fritz Lettner. Im Laufe des Jahres 1997 kamen dann noch die Portraits von Margit Lettner, Markus Lettner, Tanja Semrau (geb. Lettner), Christa Lettner, Claudia Lettner als auch Grete Menasse, Elena Menasse, Brigitte Janker und Harald Kraemer im gleichen Stil hinzu. Eine zweite Serie von jeweils vier Portraits wurde 1996 von Oswald Oberhuber und 1997 von Herbert Fleischner, Adam Jankowski, Peter Menasse, Burghart Schmidt und Christoph Überhuber erstellt.



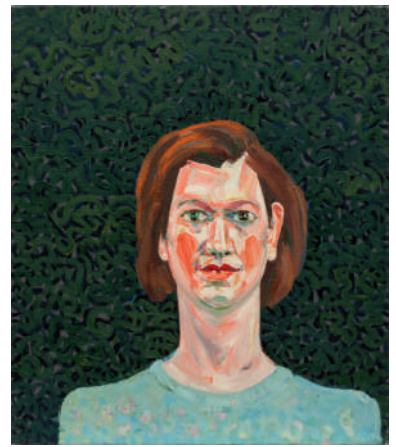
Fritz Lettner
1992, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Wilma Lettner
1991, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Christa Lettner
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Claudia Lettner
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



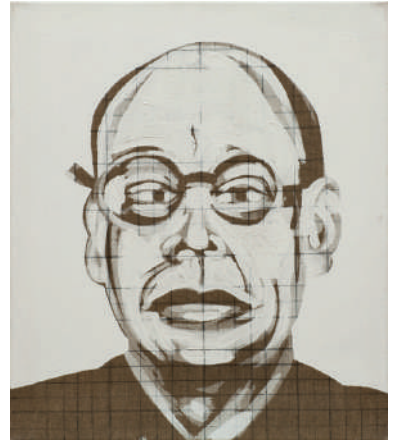
Tanja Semrau (geb. Lettner)
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Grete Menasse
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Elena Menasse
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Peter Menasse
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



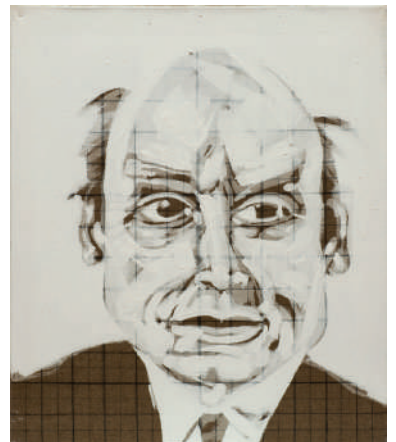
Margit Lettner
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Markus Lettner
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



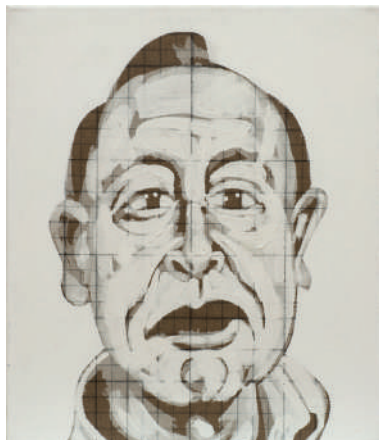
Adam Jankowski
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



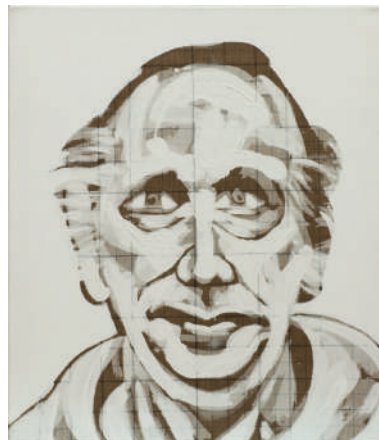
Oswald Oberhuber
1996, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Harald Kraemer
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Burghart Schmidt
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Herbert Fleischner
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm



Christoph Überhuber
1997, Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm

Bilder zur magischen Geometrie:

Denn nirgends verbergen sich mehr Rätsel als in der Ordnung

Einzelausstellung, Villa aller Art, Werdenbergerstr. 39, 6700 Bludenz

10.04. – 11.05.1997

Neben 19 Werken der Serie *Bilder zur magischen Geometrie* und vier Graphiken aus dem Jahr 1996 waren noch *Drei Eindeutigkeiten des Mathematikers Herbert Fleischner*, *Drei Mutationen des Malers Robert Lettner*, zwei *Seerosen* und zwei *Blumengärten* ausgestellt. Entwurf und Konzept stammten von R. Lettner, die elektronische Bildbearbeitung von Peter Kainz und Walter Worlitschek. Die Eröffnungsrede hielt Burghart Schmidt.

Widerstand gegen das Ornamentalisieren sucht das Ornament zu retten.

Robert Lettner in der Villa aller Art

Burghart Schmidt

Robert Lettners künstlerische Arbeit kommt aus dem Bemühen um Realismus, und zwar einen kritischen. Das möchte man seinen jetzigen neuen Arbeiten in Bludenz nicht ansehen in ihrer hohen ornamentalen Wirkung. Doch in produktiven Diskussionen, produktiv meint hier: Diskussion durch künstlerische Arbeit, nicht oder weniger verbal, kam er, Lettner, mit seinem Künstlerfreund Adam Jankowski schon früh zu der Überzeugung, daß der Hauptmagnet des traditionellen kritischen Realismus gewesen sei, sich nicht darstellerisch um das Zustandekommen, das Realisieren von Bildlichkeit gekümmert zu haben, mit dem bloßen Verlaß auf Leerformeln wie Abbildlichkeit oder fortgeschritten, Widerspiegelung. Die Realisation von Bildlichkeit gehört aber zu den Wesensstrukturen der westlichen Industriegesellschaft seit vielen Jahrzehnten in ihrer Realität, gemessen an der politischen und wirtschaftlichen Bedeutung neuer Medialität auf dem Hintergrund von Photographie und Film. Wie kommen die Bilder zustande, in denen unsere Lebenskultur heute einerseits schwelgt, andererseits organisiert, kanalisiert oder auch momentan freigesetzt wird? Erst von daher könnte sich ja ergeben, was sie an Bedeutsamkeit zu gewinnen vermöchten gegenüber ihrer üblichen gesellschaftlichen Verwendung, die nur auf die Resultanten des Bildlichen aus ist. Es stellt sich in der realen Bildproduktion die Grundstruktur des Rasters heraus, jenes Rasters, der sich aus Reihungspunkten zusammensetzt, so daß er sich zu verdichten vermag. Durch die Rasterpunkte läßt sich die Verdichtung derart steigern, daß nur noch Raster das Feld füllen, wodurch Bildlichkeit über die Differenzierbarkeit der Rasterpunkte hervorspringt. Raster oder seine, statt der mikrologischen, makrologische Darstellung in der Weise von sich querenden Streifungen, das ist eine ornamentale Struktur.

Die Entdeckung, in realistischer Intention von Lettner bei Zusammenarbeit mit Jankowski gewonnen, aller unornamentalen Bildlichkeit läge ein Ornamentales zugrunde, so sehr sich Bilder vom Ornamentalen entfernt halten mögen, führt Lettner durch die nun in Bludenz ausgestellten Arbeiten zu einer Umkehr. Neben seiner Gerichtetheit auf die Realisationsprozesse von Bildlichkeit, die den Realitätsgehalt des Bildlichen ermessen möchte, betrieb Lettner alle die Jahre zuvor ein spontanes Malen und Zeichnen vor der Natur. Beide Gerichtetheiten hat er nun ineinandergebracht, indem er ausging von spontanen Naturzeichnungen, welche er über computergesteuerte Druckverfahren auf großen Bahnen treiben ließ. Und siehe da! Was in seiner gesteigerten Singularität oder Einzigartigkeit



Bilder zur magischen Geometrie. Serie B1/2, 1996, Plotterdruck, 185 x 250 cm

so sehr das Unornamentale schlechthin schien, die hingeworfen spontane Naturzeichnung, diese verpflichtet sich, textiert sich, textiliert zu großen Ornamentfeldern.

Umkehr also. Zeigte sich in früheren Arbeitsphasen Lettners der Umschlag von ornamentalem Wiederholungswesen zu einzigartiger Bildlichkeit, so regt sich hier der Umschlag von einzigartiger Bildlichkeit zum Ornamentalen. Was läßt sich dadurch ersehen oder sehend einsichtig machen? Zunächst einmal stellt sich der reale Umstand dar, daß alle Bildlichkeit von ornamentalem Grundmuster durchzogen ist und durch ihre Zusammenhänge dazu umschaltbar auftaucht. Das läßt den strukturalen oder textualen Charakter des Bildlichen sichtbar werden. Bildlichkeit ist Prozess, nicht Statik. Und so gilt das Ganze auch für akustische Bildlichkeit wegen des Zeitfaktors, von den Geräuschen bis zur Musik. Lettner berührt also die Intention Wassily Kandinskys hinein in die Nähe von Musik und bildnerischer Kunst. Aber es geht auch um den anderen realen Umstand, daß nämlich das Ornamentale oder das Singulare des Bildlichen abhängen von Schaltbarkeiten unseres Wahrnehmens. Man kann das geradezu testen vor den großen Tafeln, indem man sie auch zu lesen vermag über die zeichnerischen Naturmotive in ihrem strukturalen Überwuchern entgegen ihrer offensichtlichen Ornamentalität aus dem System der Reihung. Damit treffen Lettners Tafeln wiederum den weiteren realen Umstand, demzufolge wir aus Entlastungsgründen überwiegend ornamental wahrnehmen und uns nur hin und wieder zu Singularitätssichten aufraffen, die allerdings nie ausgeschlossen sind.

Was wir gewöhnlich das Ornamentale nennen, versucht nur einen Faktor innerhalb eines wirklich Prozessual-Strukturalen dem zuwider statuarisch zu machen. Lettner nimmts damit auf und versucht, das Verhältnis zum Tanzen zu bringen. Solches Unternehmen hat Gewicht innerhalb einer Lebenskultur, die unterwegs zu sein scheint zum Verabsolutieren einer vordergründigen Ornamentalität von allem. In der Totale des Ornamentierens, als wäre sie die einzig mögliche Schaltung und alles andere unzumutbare Überforderung (Einschaltquotenmentalität), würde das Ornament seine Entwicklungsgeschichte und Diskussion verlieren. Lettner versucht dem sich zu widersetzen.

Burghart Schmidt: »Widerstand gegen das Ornamentalisieren sucht das Ornament zu retten.

Robert Lettner in der Villa aller Art«, in: *Kultur. Zeitschrift für Kultur und Gesellschaft*, Dornbirn, April 1997, Jg. 12, Nr. 3, S. 18-19.



Bilder zur magischen Geometrie, 1996
Ausstellungsansicht *Schau Fenster*, Feldkirch

Ariane Grabher bezeichnet den Ausstellungstitel als »hintersinnig« und beginnt ihre Ausstellungsbesprechung mit der Frage: »Was verbindet ein Seerosen-Bild, das an die Tradition des Impressionismus und der Pleinairmalerei anknüpft, mit ornamenthaft-tapetenartig gemusterten Bildtafeln, die über elektronische Bildbearbeitung am Computer entstehen?« Sie hebt einerseits Lettners »kritischen Realismus, der die Frage nach sich selbst stellt« und dessen »Malerei als Studium vor der Natur« hervor und betont andererseits die »Arbeiten mit strukturem Charakter.« Beide Ansätze werden von Lettner nun in den neuen Arbeiten verknüpft, »um von der Einzigartigkeit einer rasch erfaßten Skizze vor der Natur ausgehend, über die Steigerung und Reihung des Motives hin zu ornamenthafter Flächigkeit zu gelangen.« Lettner macht den »Raster zum zentralen Anliegen« und erzeugt durch die »strenge Wiederholung in horizontaler und senkrechter Reihung, spiralförmig oder in der Diagonalen, [...] ein Muster, das im weitesten Sinn an eine Tapete erinnert. Was als Tapetenmuster aber so unspektakulär auf den ersten Blick scheint, tausendfach gesehen und ebensooft darüber weggesehen, erschließt sich als spannungsgeladenes Feld für mögliche Deutungen, in dem die beiden Einstellungen (Natur kontra Rasterreihung) miteinander konkurrieren.«

Muster ohne Wert

Einzelausstellung, Schau Fenster, Gymnasiumgasse 2, Feldkirch
02.05. – 31.05.1997

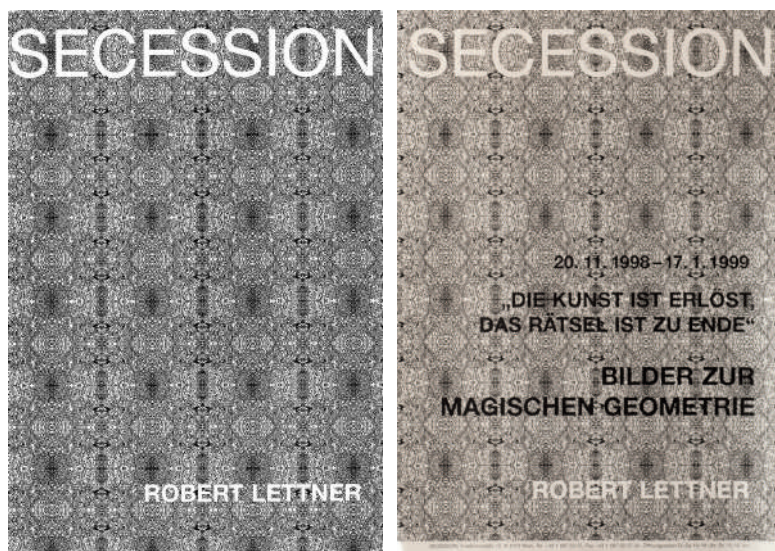
Parallel zur Ausstellung in Bludenz gab es ausserdem noch eine Arbeit im *Schau Fenster* in Feldkirch zu sehen. Dort platzierte R. Lettner einen großformatigen Plotterdruck der Serie *Bilder zur magischen Geometrie*, die er dann 1998 als Pendants in der Wiener Secession präsentierte.

Schau Fenster. Muster ohne Wert von Robert Lettner

Robert Lettner hat eine seiner ornamentalen, computergesteuerten Arbeiten im *Schau Fenster* installiert. Wie ein Stück Meterware einer Musterkollektion, aufgespannt auf einen Rahmen, steht sie als Tafel locker angelehnt und aufgebockt auf zwei Holzkeilen im Kasten des *Schau Fensters* und präsentiert sich dort als ein Stück einer Ware und – als ein Stück Kunst. Erst beim genaueren Hinsehen nimmt der Betrachter einen Schriftzug wahr. »Muster ohne Wert« ist in schwarzen Lettern zu lesen, die sich in die Ornamentik einfügen, wie eingewoben erscheinen, darin fast zu verschwinden drohen und überlesen werden könnten. Lettners Arbeit am Ornamentalen und sein Interesse für Muster kommt aber nicht etwa aus der Intention reines Dekor zu entwerfen, eben Musterkollektionen zu kreieren, sondern aus seinem Interesse und Bemühen um eine Form von Realismus. Ausgehend von der Überlegung, daß Realismus mehr als nur Widerspiegelung und Abbildung einer Wirklichkeit sein soll, stellt er die Frage, wie Bilder zustande kommen, wie Bildlichkeit realisiert werden kann, die unsere Lebenskultur nicht nur emotional prägen, sondern auch unseren Alltag organisieren und so ihre gesellschaftliche Wertigkeit beziehen. Ihm scheint aller unornamentaler, offenbar einzigartiger Bildlichkeit scheinbar realistischer Abbildung ein Ornamentales zugrunde zu liegen, eine Art Raster, der diese Bilder organisiert. Ausgehend von spontanen Naturzeichnungen, die über ein computergesteuertes Verfahren ornamentalisiert und in Rastern aufgelöst werden, entstehen seine Muster, die uns im Falle der Arbeit im *Schau Fenster* als textile Strukturen erscheinen. Diese Assoziation wird verstärkt durch die Form seiner Installation seiner Arbeit im *Schau Fenster*, die sich derart wie eben eine angebotene Ware in einem Schaukasten, einer Auslage darstellt. Mit dem eingefügten Schriftzug »Muster ohne Wert« verweist Lettner nicht nur auf die vorhin erwähnte Ornamentalität des Musters, sondern stellt vielmehr die Frage nach einem Wert, einer Wertigkeit und Bewertung von Bildern und unseres Umgangs mit Bildern und deren Wahrnehmung im alltäglichen Bereich, und an dieser Schnittstelle *Schau Fenster* – zwischen Alltag und Kunst – im Umgang mit Kunst.

Ähnlich wie »wert«-volle Gegenstände, wie Schmuck, Juwelen oder Wertpapiere, die aus Sicherheitsgründen mit dem Verweis »Muster ohne Wert« in Auslagen von Juwelieren und Banken präsentiert werden, präsentiert Lettner nämlich seine Arbeit als Ware in der Auslage des *Schau Fensters*. Den Verweis »Muster ohne Wert« fügt er subtil platziert ein und setzt so eine Vorsichtsmaßnahme an unser Wahrnehmungsverhalten, die die Frage nach dem wahren »Wert« des Bildes, der Bilder, der Kunst und ihrer Wahrnehmung als »Wertfrage« provoziert und in Form dieser Präsentation der Ware Kunst im öffentlichen Raum auch zur Frage über ihren »Diskussionswert« werden könnte.

Feldkircher Anzeiger vom 09.05.1997. Ausschnittweise auch in *Vorarlberger Nachrichten* vom 03.05.1997 abgedruckt.



Robert Lettner, Wiener Secession, Cover des Kataloges und Plakat der Ausstellung, 1998
Offsetdruck, 59 x 42 cm

1998

»Die Kunst ist erlöst, das Rätsel ist zu Ende«

Bilder zur magischen Geometrie

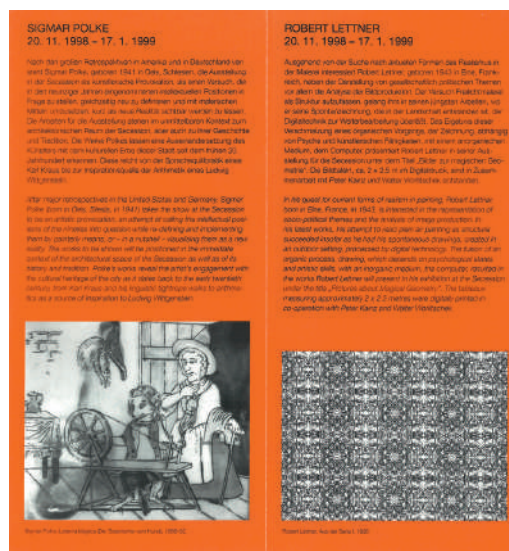
Einzelausstellung, Wiener Secession, Wien

20.11.1998 – 17.01.1999

In der ursprünglichen Planung (Mitteilungsblatt Nr. 13/98) war vorgesehen, dass Sigmar Polke den Hauptsaal, Robert Lettner die Galerie im Untergeschoß der Wiener Secession bespielen sollte. Im Flyer wurde angekündigt, dass Polke »die Ausstellung in der Secession als künstlerische Provokation [versteht], als einen Versuch, die in den neunziger Jahren eingenommenen intellektuellen Positionen in Frage zu stellen, gleichzeitig neu zu definieren und mit malerischen Mitteln umzusetzen, kurz als neue Realität sichtbar werden zu lassen. Die Arbeiten für die Ausstellung stehen im unmittelbaren Kontext zum architektonischen Raum der Secession, aber auch zu ihrer Geschichte und Tradition. Die Werke Polkes lassen eine Auseinandersetzung des Künstlers mit dem kulturellen Erbe dieser Stadt seit dem frühen 20. Jahrhundert erkennen. Diese reicht von der Sprachequiblistik eines Karl Kraus bis zur Inspirationsquelle der Arithmetik eines Ludwig Wittgenstein.« Bebildert war diese Ankündigung – dessen Verfasser nicht mehr enthüllt werden konnte – durch Polkes Werk *Laterna Magica - Die Geschichte vom Hund* (1988–1992).

Ausstellungen 1998, Wiener Secession, Flyer, 1998.

Die Aussicht zeitgleich mit Sigmar Polke die Räumlichkeiten der Secession bespielen zu können, stellte eine Herausforderung dar und um Polkes ikonographisch-medialer Bilderflut einen starken Kontrapunkt entgegenzusetzen, entschied sich R. Lettner mit seinen *Bildern zur magischen Geometrie* für eine radikale, klare und reduzierte Lösung. Da Sigmar Polke, wie es im Mitteilungsblatt Nr. 15/1998 protokolliert ist, jedoch die geplante Ausstellung um ein Jahr verschieben wollte und dieser Termin bei der Planung nicht berücksichtigt werden konnte, fand die gedachte Konstellation nicht statt. Mit Herbert Brandl, der im Hauptraum eine grossformatige Tuschzeichnung seinen flüchtig gemalten Farbfeldgemälden gegenüberstellte, wurde eine Notlösung gefunden von der nicht nur R. Lettner mäßig begeistert war. Im abgedruckten, von Abbildungen des



Ausstellungen 1998, Flyer mit Ankündigung der Ausstellung von Sigmar Polke und R. Lettner, Wiener Secession, 1998

Fundraising Dinners reich garnierten Gespräch zwischen Herbert Brandl, Erwin Bohatsch, Peter Kogler und Walter Obholzer, welches am 2. Dezember 1998 stattfand, werden die Schwierigkeiten und das Scheitern den Hauptraum der Wiener Secession mit solcherart Malerei in den Griff zu bekommen, überdeutlich. *Secession*, 4/98, S. 4–13.

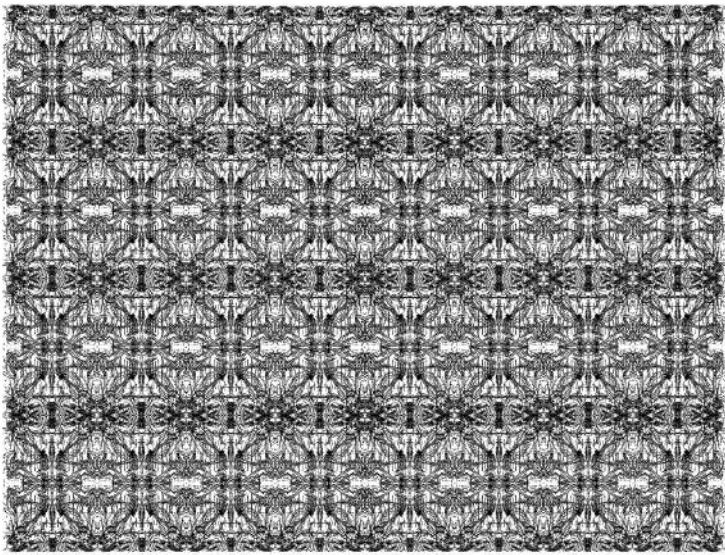
Für R. Lettner war die Malerei Brandls viel zu konventionell und kraftlos, um seinen computergenerierten *Bildern zur magischen Geometrie* die Stirn bieten zu können. Bereits im Flyertext wird Lettners neuer Ansatz im künstlerischen Werk zum Ausdruck gebracht:

»Ausgehend von der Suche nach aktuellen Formen des Realismus in der Malerei interessiert Robert Lettner, geboren 1943 in Elne, Frankreich, neben der Darstellung von gesellschaftlich politischen Themen vor allem die Analyse der Bildproduktion. Der Versuch, Freilichtmalerei als Struktur aufzufassen, gelang ihm in seinen jüngsten Arbeiten, wo er seine Spontanzeichnung, die in der Landschaft entstanden ist, der Digitaltechnik zur Weiterbearbeitung überläßt. Das Ergebnis dieser Verschmelzung eines organischen Vorgangs, der Zeichnung, abhängig von Psyche und künstlerischen Fähigkeiten, mit einem anorganischen Medium, dem Computer, präsentiert Robert Lettner in seiner Ausstellung für die Secession unter dem Titel *Bilder zur magischen Geometrie*. Die Bildtafeln, ca. 2 x 2,5 m im Digitaldruck, sind in Zusammenarbeit mit Peter Kainz und Walter Worlitschek entstanden.« *Ausstellungen 1998*, Wiener Secession, Flyer, 1998.

Einige der *Bilder zur magischen Geometrie* wurden des weiteren digital von Stefan Semrau bearbeitet. In der Secession ausgestellt waren mittels Plotterdruck auf Kunststoff erstellte digitale Prints der Serie I von 1996, die auf Alurahmen montiert wurden. Die Ausstellung wurde von 13.000 BesucherInnen gesehen.

Robert Lettner. Ordnung – Ornament – Chaos

»Über die Vielschichtigkeit des Ornamentbegriffs im allgemeinen und in Robert Lettners Bildern zur magischen Geometrie im speziellen wurden am Nachmittag des 5. Dezember 1998 durch Harald Krämer, Mara Reissberger, Burghart Schmidt und Christoph Überhuber in der Galerie der Secession vier spannungsreiche Positionen vorgestellt. Anlaß war die im Rahmen der Ausstellung stattgefundene Präsentation des Buches *Beiträge zur laufenden Kunstdiskussion: Ornament*. Nach der Begrüßung der rund



Bilder zur magischen Geometrie. Serie I/17, 1996, Plotterdruck, 130 x 180 cm

ehundert Zuhörerinnen und Zuhörer durch Robert Pillmeier von der Firma HCI gab der Konsulent für Museumsinformatik und Kunstwissenschaftler Harald Krämer den Auftakt zum Reigen.

Im Rahmen der folgenden Bildbetrachtung machte er deutlich, daß gerade bei den in der Secessionsgalerie präsentierten Arbeiten Raum und Zeit bildkonstituierende Elemente sind. Der digital gemalte Raum wandelt sich stetig und erschafft sich neu. Lettner wählt als Bildmotiv nicht das Ornament an sich, sondern eher im Sinne des Jungschen Archetypus die Idee eines Ornaments.

Mara Reissberger, Kunsthistorikerin und Lehrbeauftragte an der Universität für angewandte Kunst, erweiterte die Betrachtungen um den kulturhistorischen Kontext und die bedeutende Rolle, die das Ornament seit jeher spielte und auch gegenwärtig spielt. An ausgewählten Objekten, wie beispielsweise dem Freudschen Sofa, macht die Vortragende deutlich, daß das Ornament nie allein als Dekor, sondern auch immer als Veränderung von Struktur zu begreifen ist.

Diesen Aspekt vertiefte schließlich Burghart Schmidt, der die zu sehenden Arbeiten in einen Gesamtkontext zum übrigen Werk Lettners stellte. Schmidt, der derzeit eine Professur für Sprache und Ästhetik an der Hochschule Offenbach am Main innehat, hob hervor, daß jedes Sichvernetzen von Ornamentstrukturen zu Struktursystemen nicht nur mit starken räumlichen Effekten zu tun hat, sondern zwangsläufig zum Labyrinthischen führt.

Christoph Überhuber, Mathematiker an der TU Wien, wies auf die Rolle des Chaos, als wesentlicher Bestandteil eines Ordnungsgefüges hin. Das Ornament zeichnet sich dadurch aus, daß es beiden – Ordnung und Chaos – eine Grundlage bietet. Überhuber stellte die Werke Robert Lettners in unmittelbare Verwandtschaft zur Faszination der fraktalen Geometrie und schloß mit dem raum- und zeitlosen Erleben ornamentaler Gefüge den Bogen zur Bildbetrachtung des ersten Vortragenden.

Abschließend wurde noch hervorgehoben, daß die digitale Malerei von Robert Lettner in ihrer organischen und anorganischen Ästhetik und der damit verbundenen Konsequenz einen Endpunkt und einen Neubeginn markiert. Und in diesem Zusammenhang muß auch der Titel der Ausstellung »Die Kunst ist erlöst. Das Rätsel ist zu Ende« verstanden werden.«

Harald Krämer: »Robert Lettner. Ordnung – Ornament – Chaos«, in: *Secession*, 4/98, S. 15.

Im Folgenden wird der deutschsprachige Teil des Interview, welches im Katalog der Wiener Secession ebenfalls in englischer Sprache (S. 15-23) abgedruckt ist, wiedergegeben.

»Die Kunst ist erlöst, das Rätsel ist zu Ende.«

Dialog zwischen Robert Lettner und Harald Krämer

Die Malerei von Robert Lettner enthielt schon immer eine gehörige Portion Verunsicherung und Irritation für den Betrachter. Dies scheint sich im Laufe der Jahre eher noch zu verstärken. Derjenige aber, der in diese mannigfaltige Bildwelt, die von elektronischem Licht geprägt, die anorganisch und zugleich organisch, die Politisches, Zeitkritisches und Ornamentales manifestiert und die unglaublich lustvoll gemalt ist, eindringt, kann sich dem Zauber wohl kaum noch entziehen. Lettner thematisiert in seinen Werken die reproduzierte Reproduktion, hinterfragt den Stellenwert des Originals in Zeiten digitaler Technologien, betreibt interdisziplinäre Erforschung geometrischer und räumlicher Gegebenheiten, entlarvt in seinen jüngsten Werken das Ornament als strukturelles Ordnungsgefüge kommender Bildwelten und ist und bleibt zuletzt doch »nur« ein Magier im Umgang mit Farbe. Dieser Eindruck verstärkte sich durch zahlreiche Gespräche, die in den letzten zwei Jahren im Wiener Atelier in der Sandwirtgasse stattfanden. In der Folge soll ein kleiner Eindruck in Dichte und Vielfalt der Gespräche wiedergegeben werden. Im Laufe des Sommers 1997 wurde aus dem neugierigen Befragter dann ein zu Befragender. Robert Lettner drehte den Spieß um und führte seine Art von Interview, indem er den Interviewer portraitierte. Und so zu einer anderen Form des Gedankenaustauschs beitrug.

[Porträt s. Abb. Lettner, *Secession*, 1998, S. 43.]

L.: In den sechziger Jahren gab es eine Diskussion über die Veränderung des Originals. Man mußte nicht mehr mit dem Pinsel Farbe auf die Leinwand bringen, auch die Druckgraphiken wurden als Originale im klassischen Sinn bezeichnet und natürlich auch gehandelt. Heutzutage werden durch die Gegebenheiten der digitalen Technologien Voraussetzungen geschaffen, die noch viel weiter gehen. Dennoch steht man diesen Möglichkeiten eher mißtrauisch gegenüber und sagt, das ist nur reproduziert oder bloß digital entfremdet. Wenn es entfremdet ist, ist es aber kein Original. Und wer sagt uns dies. Natürlich die Institutionen und der Kunstmarkt heute.

K.: Das Problem des Originals scheint mir eher nur die Spitze eines Eisberges. Geht es nicht eher um einen Bewußtseinswandel, der uns irgendwann zu einer ganz neuen Bildsprache oder Bildwelt führen wird?

L.: Meine Blumenbilder sind ja auch so Vorläufer für diese digitalisierten Bildbegriffe oder Bildwelten. Eigentlich ist es völlig egal, was zu sehen ist, es sind genau dieselben Reaktionen. Das ist schon sehr spannend, denn sich dieser Technologie zu bedienen, ist eigentlich nur eine Erweiterung dessen, was ich immer schon in meiner Arbeit angerissen habe. Wobei bei dieser Technologie jetzt etwas Neues hinzukommt, nämlich das Wissen, wie es umgesetzt werden kann. Wenn es einmal vollzogen ist, scheint es sehr simpel. Dann stellt es sich als Verschmelzungsakt zwischen organischer und anorganischer Ästhetik dar. Bei diesem Begriff der organischen Ästhetik gehe ich von einer Spontanzeichnung aus, die elektronisch bearbeitet wird. Von dieser elektronischen Bildbearbeitung weitergeführt,

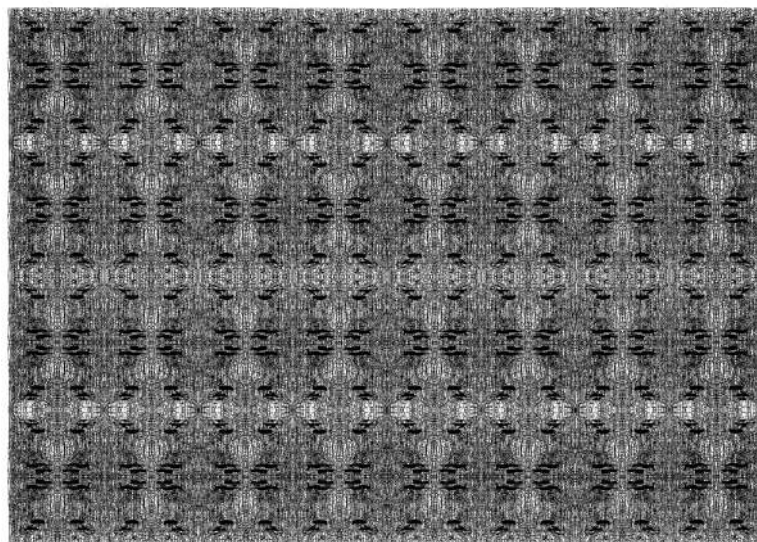
entsteht – ich will dies als anorganischen Prozeß bezeichnen – ein Endprodukt, das eigentlich neu ist, aber in seiner Herkunft, in seiner technischen Form, das heißt in der Form, wie es gestaltet wird, etwas Neues darstellt. Dieser Ästhetikbegriff manifestiert sich als Verschmelzungsprodukt zweier Prozesse und wir stehen geschichtlich an der Schwelle, manuelle und technische Welten zu verschmelzen. Das ist die eigentliche Phase des Übergangs.

Um nochmals auf das Original zurückzukommen. Peter Kainz, Walter Worlitschek und ich haben vor einigen Jahren in der Zentralwerkstätte Graphik-Reprotechnik an der Hochschule für angewandte Kunst ein Forschungsprojekt begonnen. Ich werde später noch genauer darauf eingehen. Wir haben also drei Prototypen geschaffen und in den Zwischenstadien Ausdrucke produziert. Einmal hatte ich auf der TU mit Mathematikern zu tun, denen ich unsere Ergebnisse vorlegte, und die haben gesagt, es ist technisch kein Problem. Vor ein paar Jahren haben wir das gemacht. Das ist dokumentiert und dafür gibt es Programme, erstellte Programme. In dem Augenblick, als ich sagte, daß es sich hierbei keineswegs um ein Programm handelt, waren die Kollegen ziemlich erstaunt. Also diskutierten wir über die Möglichkeit der Schaffung von Originalen durch Computerprogramme. Ein Programm kann niemals dieses Original schaffen; es kann immer gefälscht werden, wohingegen das Original nie gefälscht werden kann, denn man kann es immer auf den Ausgangspunkt zurückführen. Das bedeutet, das Original bleibt das Original. Und deshalb gibt es diesen Begriff von organischer und anorganischer Ästhetik. Indem einmal ein manuelles Werkzeug genommen wird und einmal ein hochtechnologisches Werkzeug benutzt wird, wird eine neue Bildsprache geschaffen. Durch die Möglichkeiten, welche durch die digitale Technologie geboten werden, habe ich erstmals die Chance das zu vollenden, was ich eigentlich schon vor zwanzig Jahren gedacht habe. Nur habe ich von Anfang der siebziger Jahre, als die ersten Ansätze sich entwickelten, bis heute gebraucht, um es technisch mittels Plotter umsetzen zu können.

K.: Aber das Endergebnis scheint dann eigentlich eher wie ein Druck, wie eine Lithographie zu sein?

L.: Nein, denn am Ende steht das ausgedruckte Werk als Original. Wir dürfen nicht vergessen, der Computer an sich ist unbeseelt. Wäre es ein Programm, es wäre immer fälschbar, so ist es aber eine technische Weiterführung der ursprünglich spontanen Zeichnung. Diese ist eher ein Psychogramm der künstlerischen Handschrift. Sie ist ganz persönlich; sie zeigt die Übertragung nervöser individueller Reaktionen auf dem Papier und ist trotz unendlichfacher Wiederholung immer wieder neu, immer wieder Original. Das Original bleibt ein Original, es spielt keine Rolle, ob es aufgespannt ist oder nicht.

K.: Moment, meiner Ansicht nach, haben wir neben dem Original als Warenbegriff, auch das Original als Diskussionsbegriff zur Thematisierung der Aura. Und zur Aura ist anzumerken, daß zwischen der Inszenierung eines Gegenstandes innerhalb eines historischen Ereignisses und der Aura, die sich durch die sinnliche Präsenz und Ausstrahlungskraft eines Werkes dem Betrachter vermittelt, unbedingt unterschieden werden muß. Ein Beispiel. Erst als mir der Aufseher im Edinburgher Holyrood Palace zu dem braunen Fleck am Fußboden sagte, daß an dieser Stelle Riccios Leichnam lag, spürte ich das leichte Gruseln vergangener mordlustiger Zeiten. Für die Aura des Originals scheint mir eher eine Bereitschaft des

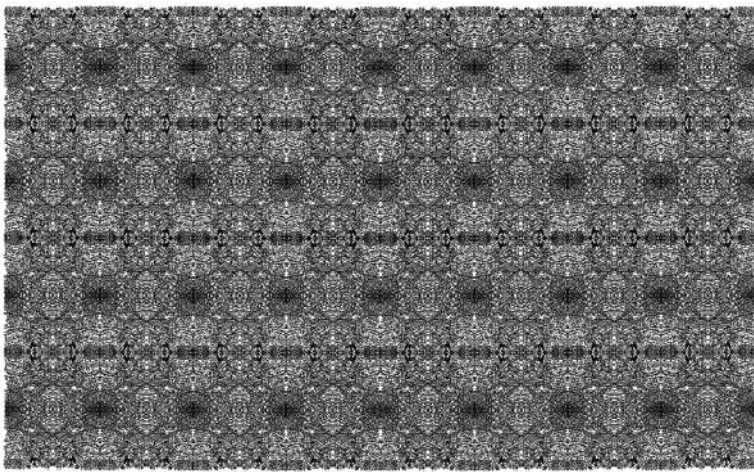


Bilder zur magischen Geometrie. Serie I/11, 1996, Plotterdruck, 130 x 180 cm

Betrachters, ein Zulassen der Eindrücke, ja beinahe eine kontemplative Einstellung des Betrachters zum Werk notwendig. Das Erleben der Aura eines Gegenstandes setzt voraus, daß der Betrachter diesen Gegenstand für sich als bedeutungsvoll erkennt. Und dies kann für Originale als auch für Reproduktionen in gleichem Maße zutreffen.

L.: Obwohl wir nicht vergessen dürfen, daß das Original, also das, was abgebildet ist, nicht veränderbar ist: Es ist, wie es ist. Nur die Interpretation ist mannigfaltig. Hinzu kommen die Reize durch Augen und Bewußtsein, die natürlich Gefühle auslösen. Hohe Lustgefühle, sogar bis hin zu meditativen Erscheinungsbildern. Es löst immer etwas aus. Neue Gedanken, neue Fantasien, und das ist etwas ganz Wichtiges. Eine Information löst doch erst dann Sinnlichkeit aus, wenn davon ausgehend assoziiert werden kann. So sind Kunstwerke, die über den Bildschirm flimmern eher als Instant-Kunst zu begreifen, wohingegen Tuschmalerei nach wie vor etwas Geheimnisvolles hat. Dieses Geheimnis, Bilder zu malen, ist jedoch eine Sache; ein Bild zu verstehen, jedoch eine ganz andere. Eigentlich könnte man sogar sagen, daß es zu jeder sichtbaren Kraft auch eine unsichtbare gibt und es der Fähigkeit bedarf, diese Kräfte zu lesen. Meistens wollen die Leute die Informationen aber nur, um diese Geheimnisse zu erfahren.

K.: Zum Begriff der Reproduktion ist doch anzumerken, daß dieser sich durch die Möglichkeiten neuer Techniken der Reproduktion häufig verändert. Dies zieht nun einmal Konsequenzen in der Einstellung des Betrachters zum Original nach sich. Mir scheint, daß in Zeiten vollendeter Reproduktionen das Original nicht unbedingt länger seiner Einmaligkeit bedarf. Die sinnliche Wahrnehmung in der Betrachtung eines Werkes ist jedoch einmalig. Dies hat jedoch nichts mit Originalen oder Reproduktionen zu tun. Die Frage, die wesentlich ist, lautet doch, ob die körperliche Sinnlichkeit, die sich real in der Präsenz eines Bildes mitteilt, elektronisch überhaupt reproduziert werden kann. Das Original ist organisch. Es stellt Leben dar. Es verfällt. Dieser Vergänglichkeit gegenüber sollte Respekt und Wertschätzung gezollt werden. Das Original ist ein Objekt der Sehnsucht und Sehnsucht, sozusagen eine Sucht, das Authentische zu erfahren. Und hierfür müssen die Museen auch weiterhin Sorge tragen. Für die alltägliche Forschung hingegen verkommt das Original zur Privilegienquelle der Reproduktionen. Der rechtliche Nachweis des



Bilder zur magischen Geometrie. Serie I/12, 1996, Plotterdruck, 130 x 150 cm

Urheberrecht ist doch mittlerweile wichtiger als über das Original selbst zu verfügen.

L.: Angesichts meiner *Bilder zur magischen Geometrie* bleibt jedoch das Original ein Original. Es unterliegt nur einer Verdichtung der Aura, einem konzentrierten Kunsterlebnis, wenn man es so nennen will. Nehmen wir beispielsweise eine Landschaft, die geht vom Ornamentalen aus und wird über die Verdichtung der Strukturen wieder zum Ornament. Und der Zwischenraum, den wir da schaffen, ist eben der Zwischenraum der Ismen.

K.: Heißt das, die Bilder sehen nur aus wie Ornamente, sind aber keine?

L.: Nun ja, jede Form kommt einem bekannt vor, existiert aber in der Form nicht. 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 auflöst, wenn man es dehnt, das 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 wegenturne, wird das Ornament wieder zum begreifbaren, zum identifizierenden Detail. Alles in einem, Eines in allem.

K.: Also weniger das Ornament als Dekor, sondern eher als eine Art übergeordnetes Ordnungsprinzip.

L.: Es geht um Strukturen und diese Strukturen ergeben geordnet – eine Form. Diese Form als Struktur – in einer Gesellschaft beispielsweise spielt die Form eine große Rolle – also, diese Form als Struktur kann ein Ornament sein und das Ornament verkörpert geordnete Strukturen einer Gesellschaft – als ein Bild möglicherweise, oder was immer es ist. Man erkennt es nicht aus dem klassischen Prinzip Ornament. Obwohl das Ornament jetzt als Erscheinungsprinzip neu definiert werden muß.

K.: Aber eine Struktur ist doch immer geordnet. Es geht also primär um dieses Ordnungsprinzip, das ein Ornament darstellt.

L.: Genau, wenn sie geordnet ist, die Struktur, dann wird sie bildhaft, dann wird sie lesbar, dann wird sie ornamental. Und gerade mit der neuen Bildsprache muß sie neu definiert werden, damit sie eine andere Bedeutung, eine neue Bedeutung hat. Ganz wichtig, wie sie es einmal schon hatte, wenn ich die ganze Buchmalerei hernehme. Es hat immer wieder für die Zivilisation eine große Bedeutung gehabt, in ganz bestimmten Entwicklungssprüngen oder Phasen.

K.: Das Chaos handhabbar machen.

L.: Daher habe ich das zu dem Thema gemacht – es kreist immer darum herum, wir sprechen es nur nicht aus – aber so ist es. Und das war eben auch die Aufgabe dieses Forschungsbereiches, den wir da entwickelt haben. Nämlich von so einer Spontanzeichnung ausgehend, also bestehende Strukturen, die sich aufgelöst haben und nur mehr als Strukturen sichtbar sind, etwas Konkretes herauszugewinnen, das erst geformt werden muß. In ihrer Gesetzmäßigkeit werden sie dann lesbar, in Form einer Verdichtung, in Form von Ordnung. Dann sind wir genau dort, wo es sich visualisiert, einen bestimmten Ausdruck vermittelt. Es ist nicht mehr Dekor oder Behübschung oder Hintergrund oder so etwas ähnliches.

K.: Und eine allgemein verständliche Aussage. Ich meine, mit dem Ornament kann aber auch wirklich jeder. Es klingt eine andere Schicht an. Bei einem Marilyn-Portrait von Warhol beispielsweise, brauche ich wieder den Kontext. Ich muß wissen, wer das ist. Nur mit dem vervielfältigten Frauenbildnis kann ich eigentlich nichts anfangen. Es ist so, wie wenn ein australischer Ureinwohner eine Golgatha Darstellung sieht und das beschreibt. Er kommt aus einem ganz anderen Hintergrund, einer ganz anderen Tradition. Und jemand, der halt mittelalterliche Kunstgeschichte studiert hat, der geht ganz anders damit um. Und so ist das auch mit der Marilyn. Es ist im Grunde genommen für jemanden, der mit diesem Hintergrund nichts anfängt, auch nur ein Ornament oder vielleicht auch nur eine Frauendarstellung. Ende, mehr nicht. Dieses Ornament geht aber einen guten Schritt weiter. Weil Ornament einfach Ornament ist – und damit kann jeder etwas anfangen. Man erkennt bestimmte Dinge wieder oder glaubt sie wiederzuerkennen. Ja, daß man sagt, Mensch, diese Form, die erkenne ich wieder – ich hab sie noch nie vorher gesehen – natürlich kommt die mir bekannt vor. Dieses allgemeine Wissen, das ja eigentlich vorhanden ist, was man aber nicht auf den Punkt bringen kann, man kann es nicht genau erläutern und sagen, diese Form ist speziell für Westeuropäer, diese ist speziell für Afrikaner, aber das ist einfach vorhanden. Natürlich würde das dann dem, daß man es überall auf der Welt ausdrucken kann, noch eins draufsetzen. Weil es ist nicht nur – von den technischen Möglichkeiten gesehen – eine Vervielfältigung gegeben, sondern auch vom Inhaltlichen, vom Wissen um diese Formen. Es glaubt jeder, in seinem kulturellen Umkreis ist er vertraut mit diesen Dingen, und das macht die Sache natürlich unheimlich aufregend.

L.: Natürlich wird je nach kulturellem Umfeld der das sehen, was ihm vertraut ist. Und das macht es dann für jeden – wie Du eben gesagt hast – in seinem Dialekt lesbar. Das habe ich noch gar nicht so vollzogen.

K.: Aber es ist wirklich einfach global zu sehen.

L.: Dabei bezieht es sich ja nicht auf die Ornamentfrage allein, denn diese

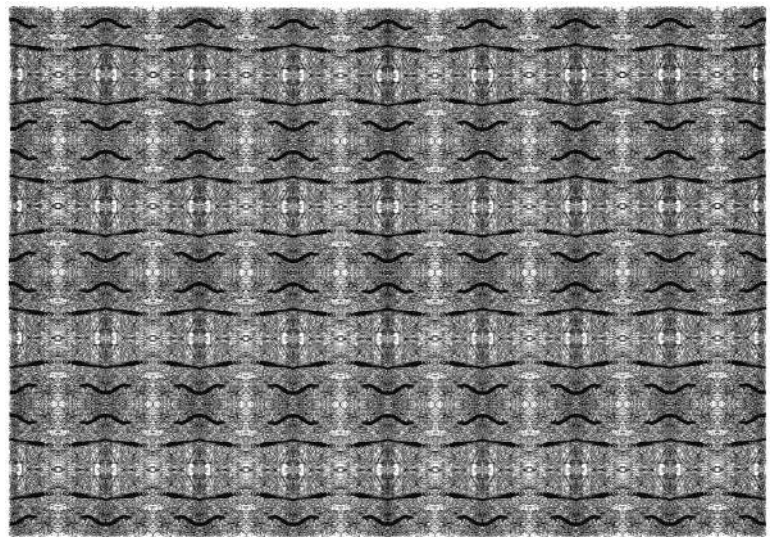
ist einmal aktuell und dann wiederum nicht. Alle hundert Jahre aktualisiert sich die Ornamentfrage. Das steht im Moment überhaupt nicht zur Diskussion. Das ist so eine Sache, weil es jetzt aussieht als ob. Und auch die Formen dafür nicht produziert wurden, die aneinandergereiht ein Ornament im klassischen Sinn ergeben. In erster Linie ist jedoch die Diskussion interessant. Die Diskussion, die einem bewußt macht, daß Strukturen ornamental werden und ihre Auflösungen, neue Gesichtspunkte, neue Sichtweisen finden, in denen wir uns dann bewegen, die sich öffnen und dann wieder schließen und dennoch immer ornamental sind. Das hat mich auch sehr begeistert und angeregt, was Du gesagt hast, dieses Ornament, mit dem alle Kulturen umgehen, diese Wahrscheinlichkeit, die einfach diese Gesellschaften zusammenhält, wie eine Gesetzestafel.

K.: Aber das läßt sich in allen Bereichen irgendwo vollziehen. Mir scheint, mit den Ornamentwerken schließt Du auch den Kreis, den Du in den sechziger Jahren begonnen hast. Es ist eine Position und diese Position ist natürlich auch wieder so, daß eigentlich jeder damit wieder etwas anfangen kann. Zwar von einem unterschiedlichen Grundwissen kommt, sich den Sachen nähert. Es ist eine Position, die wie eine Manifestation einfach im Raum steht, aber nicht unendlich ist, sondern im Hier und Jetzt funktioniert.

L.: Und das Spannende daran ist, daß es sicherlich viele Wege gibt, die zu neuen Begrifflichkeiten führen, zu Veränderungen. Und das ist halt eines dieser Beispiele, wo eben von einer Spontanzeichnung ausgehend, vielleicht sogar als Psychogramm – das ist wirklich authentisch, das ist wirklich Original – sich eine Bildwelt ergibt, die so viele Möglichkeiten offen läßt. Und egal, wie auch immer es interpretiert wird, es geht auf das Ursprüngliche zurück, das ich aber nicht sehe. Das ursprüngliche Psychogramm ist nicht mehr sichtbar! Dennoch ist es omnipräsent. Die eine Zeichnung ist so oft im Werk und je dichter die Struktur des Ornamentes ist, desto öfter ist es vorhanden. Und das strahlt es auch aus und es lebt da drinnen. Als Betrachter erkenne ich es ja nicht, da ich ja den Vorgang nicht kenne. Aber er ist gegenwärtig. Und er ist immer das Original der Zeichnung. Drum ist das für mich nach wie vor immer wieder Magie, dahinterzukommen, was eigentlich Malerei ist, Wie sie entsteht. Immer noch das Suchen, das Forschen danach und immer mehr Lust, weil ich einfach diese Erlebnisse habe. Man läßt sehr viel zurück und gewinnt aber dann an Bewußtsein, Erleuchtung will ich nicht sagen, aber an Leichtigkeit.

K.: Keiner kennt die ursprünglich zugrunde liegende Zeichnung, doch jeder empfindet von seinem individuellen kulturellen Gedächtnis ausgehend, ein Wiedererkennen der ornamental Form.

L.: Ja, das erwähnst Du bereits und das ist ja für mich das Faszinierendste überhaupt gewesen, daß jeder Kulturkreis für sich, unabhängig von Annäherung oder Kennenlernen, ganz autonom, seine eigene Bildsprache entwickelt hat, in Form von Zeichen und Strukturen geordnet, in Form von Ornamentalem, in Form von Codes und Geheimsprache – wir verstehen uns, das ist unsere Sprache, das ist unsere Kultur, das ist dann schon Heimat – auf einer abstrakten Ebene. Und das findet sich in allen Kulturkreisen, das hast Du ja das letzte Mal schon gesagt und es ist wirklich erstaunlich, wie dieser Gedanke auch auf meine Arbeiten zutrifft. Ich glaube, daß es etwas ganz Natürliches ist, daß egal aus welchem Kulturkreis die Leute stammen, sie sich dieser Sprache bedienen und somit ihre Kultur und Geschichte erst schaffen. Piktogramme sind eine



Bilder zur magischen Geometrie. Serie I/13, 1996, Plotterdruck, 130 x 180 cm

Kommunikationsform so wie Sprache, mit der oder über die man sich verständigt. Und als globale, identitätsstiftende Sprache ist man da erst am Anfang, denke ich. Es wird noch viel klarer werden. Und ich glaube, solche Gesellschaftsphänomene werden durch die Beschäftigung mit dem Ornamentbegriff schließlich entzaubert.

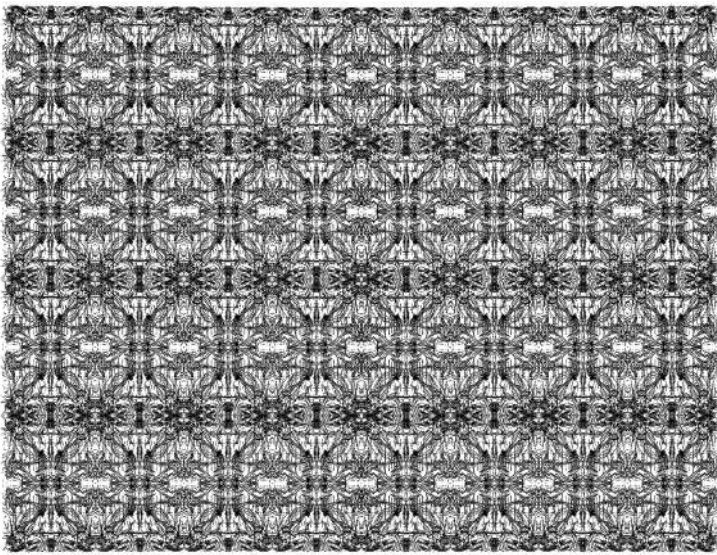
K.: Auch die Piktogramme werden letztlich zum Ornament.

L.: Die werden immer zum Ornament, wenn ich sie ordne. Drum finde ich den Satz auch so bedeutend: »Denn nirgends verstecken sich mehr Rätsel als in der Ordnung.« Und das ist natürlich dann wieder die Umkehrung. Das ist schon phantastisch. Du bist in einer Spule drinnen, die sich dann wieder – nicht zurückspult – sondern umkehrt und weiterspult.

K.: Wenn ich erkannt habe, daß ich davon ein Bestandteil bin, dann kann ich auch Veränderungen herbeiführen. Ich kann einen Impuls geben, der dann das ganze Erscheinungsbild verändert. Und so ist es dann eher wie ein Flipper, wo der Ball zu den einzelnen Kontakten geht. Und wenn er einmal daneben geht, dann ist er vorherberechenbar. Dann weiß ich, aha, jetzt kommt er runter. In dem Winkel herunter, genau an diese Stelle. Wenn er aber auf einen Kontakt trifft, absolut unberechenbar, und das Erscheinungsbild verändert sich, das ist schon aufregend.

L.: Rein technisch gesehen hieße dies für das Ornament gesprochen, wenn Du aus der Struktur einen Teil herausnimmst oder einen Teil hinzufügst, verändert sich das Ganze sofort. Doch Ornamente leben auch von der Wiederholung. Je komplizierter die Dinge sind, umso länger braucht es, bis es sich wiederholt. Ob man das überhaupt erlebt, daß sich diese Form wiederholt, weil es so eine komplizierte Form ergibt. Und welche Gebilde daraus entstehen. Es entstehen immer neue Gebilde und ich kann sie auch übereinander lagern. Ich schaffe mir eine sich verändernde Räumlichkeit. Es sind Erlebnisräume und das ist nicht nur ein visuelles Abenteuer.

K.: Das Ornament an sich ist ja eigentlich nichts Neues. Wir erleben ja seit einigen Jahren eine Renaissance der Ornamentik. Vielleicht entspringt dies aber auch dem Wunsch mit dem Chaos umzugehen, alles zu strukturieren, zu archivieren und zu sammeln.



Bilder zur magischen Geometrie. Serie I/13, 1996, Plotterdruck, 130 x 150 cm

L.: Ich glaube, Wir haben das bisher gar nicht ornamental gesehen. Auf dieser Ebene konnten wir es gar nicht ordnen. Wir können es jetzt ordnen, da es abstrakt ist, und durch das Globalisieren beschleunigen. Somit werden wir neue Ordnungen schaffen, was ja auch passieren wird. Ein neues Jahrtausend wird sicher neue Ordnungen schaffen. Aber das ergibt sich natürlich aus diesem neuen ornamentalen Bewußtsein heraus. Diese Ordnungen haben sicher damit zu tun. Weil das Ornament neues Bewußtsein schafft. Und mit diesen neuen geordneten Strukturen umzugehen, schafft auch neue Erfahrungen. Diesen assoziativen Moment des Ornamentes – das ist bekannt, das kenne ich – zu finden, der einfach vorhanden ist. Wenn ich den nachverfolge und dann noch dieser gefährliche Aspekt des Mythos dazukommt. Dann denke ich – »ich bin doch ein moderner Mensch, wo Aufklärung schon passiert ist« – über Mythen, die können mich nicht erschrecken, und doch – plötzlich erschreckt mich das Ganze, weil Mythen auftauchen und ich nehme sie als solche wahr. Dann zeigt es sich, wie tief das Ornament eine Rolle spielt für die ganze menschliche Kultur. Wie verwurzelt dies ist und daß wir keineswegs befreit sind. Eine Urangst bricht hervor, obwohl wir glauben, damit ganz gut umgehen zu können.

K.: So war es auch mit den Fraktalen. Von den ersten Sachen war ich auch beeindruckt, da dachte ich – »na da Schau her« – und wenn man sich dann damit beschäftigt und auch ein bißchen tiefer schaut, dann ist der Reiz auch weg. Das hat sich ja auch gezeigt, als vor ein paar Jahren diese fraktalen geometrischen Figuren in aller Munde waren. Ein Bekannter von mir hat böse gemeint, das ist jetzt Paisley für Wissenschaftler. Weil kurz vorher war Paisley angesagt und dann ist es überall mal wieder aufgetaucht. Fraktale und Paisleys. Das ist schon sehr merkwürdig, wie diese Dinge immer miteinander verknüpft sind.

L.: Natürlich spielen diese Formen, ob Fraktale oder Paisley in die Ornamentdebatte hinein und tragen auch wesentlich zum Diskussionsprozeß bei. Diese Verschmelzung von Organischem und Anorganischem ist es auch, die mich ganz besonders interessiert. Wir kommen natürlich auf das Fraktale als etwas Organisches, das neben Systemen besteht, die eben synthetisch sind. Und trotzdem sehe ich das nicht mehr so fraktal,

denn es handelt sich hierbei um Prozesse, die wir als Endprodukt oder als Augenblickssituation dann losgelöst wahrnehmen. Und wir nennen das auch fraktal und beziehen dies ganz auf den organischen, den natürlichen Bereich. Aber diese Beispiele sind eigentlich schon auf einer anderen Abstraktionsebene zu betrachten, auf einer gesellschaftlichen Ebene, wo ja die Gesellschaft an sich schon eine Form von Abstraktion darstellt. Ich sehe es nurmehr als Dekor.

K.: Das funktioniert so ähnlich wie die Faszination der Escher-Ästhetik. Also man schaut sich das an, ist für den ersten Augenblick wirklich beeindruckt. Dann schaut man ein zweites Mal und sagt – aha, ja so funktioniert es. Dann ist der Reiz weg. Kennt man dann eines und hat es durchschaut, dann kennt man alle.

L.: Sobald es entzaubert ist. Der Bekannte von mir, der sich die neuen Arbeiten, diese Plotterdrucke, angeschaut hat, sagte ähnliches über die Faszination und den Zauber. Ob es wirklich hält, das könne er nur sagen, wenn er es längere Zeit aufhängen würde. Ob es dann wirklich etwas hat, oder ob es eben dann entzaubert ist, so daß es dann für ihn keine Bedeutung mehr hat. Das bezieht sich auf jedes Bild, das bezieht sich auf Alles. Es gibt eben Sachen, die werden zum Fetisch, die können mich nicht entzaubern. Oder es gibt Bilder, in denen ich immer etwas entdecke oder andere Bilder, nach denen ich mich sehne, weil sie einfach nicht zu entzaubern sind. Aber bezogen jetzt auf diese Arbeiten, wo es doch von Handzeichnungen ausgeht, die eigentlich mehr Psychogramme als Fraktale sind, da kommt es vom Organischen her. Also das Fraktale der Zeichnung läuft eher über die Psyche als über den physikalischen Prozeß.

K.: Dies impliziert aber einen Kunstbegriff, der sagt, da ist ein Rätsel dahinter. Und wenn ich es gelöst habe, dann habe ich gewonnen und die Kunst ist erlöst, das Rätsel ist zu Ende. Das trifft mit Sicherheit für viele Werke zu. Und viele Sachen haben dann auch diesen stark modischen Eintagsfliegentouch. Einmal gelacht und dann weg ins Depot. Bei den Plotterbildern würde ich das jedoch verneinen. Die sind so vielschichtig, daß man an der Herausforderung des Sehens wächst. Und da kann man nicht einfach sagen, ich habe es jetzt.

L.: Das Interessante ist, daß es nicht modisch ist, aber dennoch ein Problem der Zeit. Ja, das ist ein Zeitproblem, das zu jeder Zeit als Form fasziniert. Das kommt ja noch dazu. Das war ja alles nicht so bewußt, wie wir jetzt so reden über diese Fragen, die wir uns stellen. Die werden doch erst ausgelöst durch das Ergebnis.

K.: Das stimmt aber doch so nicht, denn wenn ich an deine Arbeiten denke, die während der Griechenbeislzeit entstanden sind, in den späten Sechzigern, dann sehe ich ganz starke Bezugspunkte zu den heutigen Werken. Und damals schon im Ausstellungskatalog der Galerie im Griechenbeisl hast Du Deine Balkenbilder als Beitrag zur laufenden Kunstdiskussion verstanden. Ich erinnere mich an Fragen nach der gesellschaftskritischen und politischen Relevanz von Kunst. Und wer eigentlich das Kunstwerk bestimmt oder so. Mir kamen die damaligen Arbeiten immer als stark konzentrierte ornamenthafte Formen vor, die in erster Linie als Gegenpositionen zur Realismus und Abstraktions-Debatte jener Jahre zu werten waren. Ja, es ist eine Gegenposition, aber auf einer anderen Ebene. Du hast die Sache, die Du damals in den Raum gestellt hast,

wie eine These, der hast Du jetzt auf einer anderen Ebene eine Antithese entgegengestellt. Und die meisten deiner Werke, wie die großformatigen Blumenbilder, die 100 Landschaftsbilder, die Portraits, die Stilleben oder die Diskettenbilder sind einfach nur eine logische Konsequenz auf der Spirale der künstlerischen Entwicklung.

L.: Ja, ja, die Landschaftsbilder. Jeder hat damals im Sommer 1988 bei der Ausstellung *Landschaft Bilder Therapie (LBT)* im Kreuzgang der Minoritenkirche in Stein geglaubt, das ist nur so eine Behübschungsform. Und amüsanterweise war der Abt von Göttweig der einzige, der den symbolischen Kreuzgang und die Wiederkehr des Ornamentalen erkannt hat.

K.: Na ja, Du machst es dem Betrachter aber auch nicht immer einfach. Aber wenn Du jetzt diese hundert Landschaftsbilder fotografieren, einscannen und diese dann im Computer übereinanderlegen würdest, dann würde sich wahrscheinlich etwas herausbilden, das den heutigen Bildern zur magischen Geometrie sehr nahe kommt von der Dichte und von den Ornamenten her. Alles in Einem.

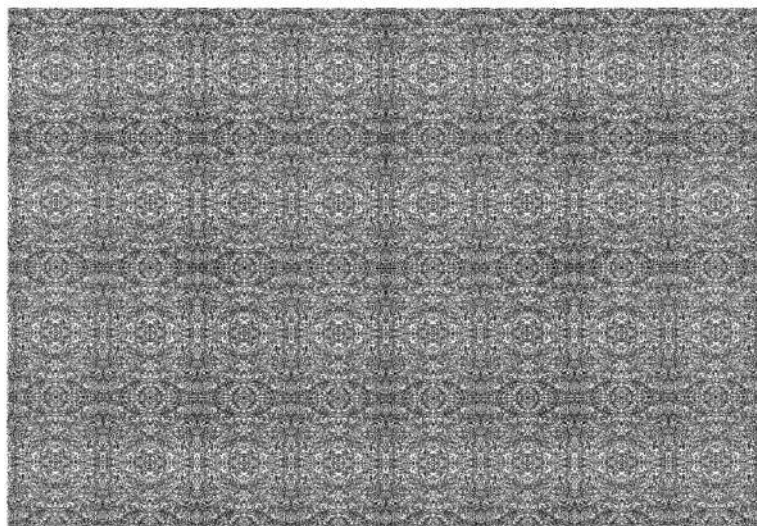
L.: Das stimmt und zwar ganz einfach deshalb, weil es auch von einem organischen Prozeß ausgeht. Das macht es eben aus. Ja, das macht die Form aus, das Leben aus. Wenn man rechnet, also es in Daten setzt, ist es auch ein Ausdruck von Leben, aber umgesetzt in Zahlen und das ist ein anderes Transportmittel. Solange man sagen kann, daß es organisch, daß es pflanzlich, Natur ist, so löst es etwas aus. Solange man nicht sagen kann, wie es produziert worden ist, löst es etwas aus. Es löst etwas Organisches aus, weil der Ausgangspunkt organisch ist.

K.: Und seit wann findet diese Beschäftigung mit dem Organischen statt?

L.: Anfang der siebziger Jahre hat dies eigentlich angefangen. Und ausgelöst wurde das in London während meines Stipendiums 1972-73. Dort fand ich auf einmal diese ganze Ornamentik der Gußeisenformen so spannend. Ich habe nirgends soviel Gußeisenstrukturen gesehen wie in London. Und das macht für mich den Flair Londons aus. England als Nation der Industrialisierung. Wo liegen die Spuren? Was sehe ich noch davon? Einerseits die Farben Rostbraun und Ultramarin und vor allem die Gußeisenformen. Überall. Unentwegt. Das war für mich dann der Auslöser dort Bilder zu zeichnen und zu malen. Bilder, die sich mit diesen Formen und Strukturen beschäftigt haben. Diese Zufälligkeit von Räumlichkeit, diese Übereinanderlegung von Strukturen. Also das war so der Ausgangspunkt, wo ich die ersten Zeichnungen gemacht habe, die ersten Vorstellungen hatte, die technisch noch nicht umsetzbar waren. Eine Vision davon hatte ich schon, die Möglichkeiten waren noch nicht so weit, und trotzdem habe ich gewußt, irgendwann werde ich sie umsetzen.

K.: Ein langer Weg von diesen in Tusche gezeichneten Rastern und vegetabilen Formen bis hin zu den heutigen großformatigen Plotterdrucken.

L.: Alles, was ich mache, erzwingen ich nicht, sondern – geht es, ist es gut, geht es nicht, dann geht es halt anders. Ich verfolge irgendwie konstant den Weg ohne nachzugeben, aber ohne etwas zu erzwingen. Deshalb greife ich auch viele Dinge zu einem späteren Zeitpunkt einfach nochmals auf. Konstant Widerstand leisten. Den Weg weiterzugehen und nicht umzudrehen, sondern zu entwickeln. Das dauert über Jahrzehnte.



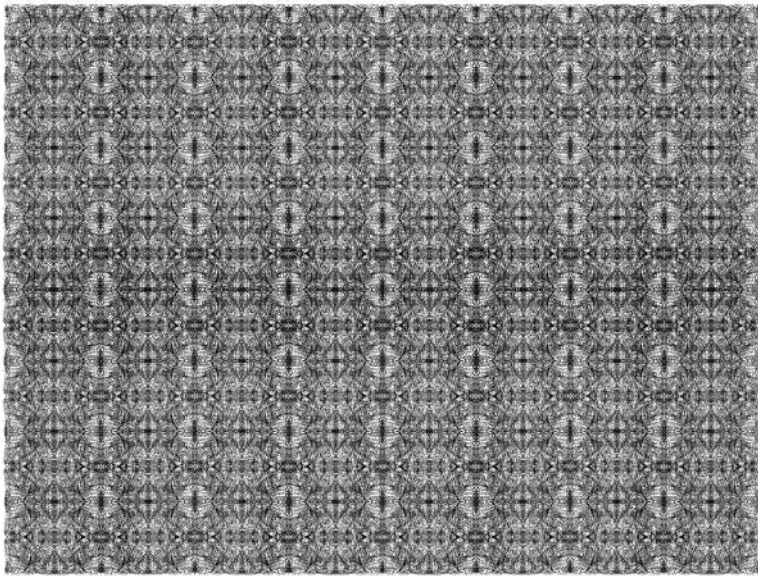
Bilder zur magischen Geometrie. Serie I/14, 1996, Plotterdruck, 130 x 180 cm

K.: Diese kontinuierliche Auseinandersetzung mit den Themen zeigt sich ja in vielen wiederkehrenden Anklängen. Wie beispielsweise dem Ornamentbegriff oder der reproduzierten Reproduktion, wie Du es immer treffend nennst oder dem organisch-anorganischen Diskurs oder auch die Problematisierung des elektronischen Lichtes.

L.: Gerade zu letzterem wäre eine theoretische Auseinandersetzung unbedingt notwendig, denn wer thematisiert den Einfluß des elektronischen Lichtes auf die Malerei des 20. Jahrhunderts. Die Ideologisierung des Lichtes ist eines der Themen unserer Zeit. Um dies aufzugreifen, habe ich mit Adam Jankowski die Ausstellungsreihe *Kalte Strahlung* initiiert, die in Wien, Hamburg und Darmstadt 1990 stattfand. Kalte Strahlung, also das elektronische Licht, der wahre Fernsehrealismus hat mich immer schon begeistert. Und als Gegenpol hierzu das warme, sonnenreflektierende Licht, die langen, warmen Strahlen. Deshalb auch die Blumen und Landschaftsbilder, die ich schon seit Jahren draußen male.

K.: So richtig Plein Air?

L.: So richtig Plein Air. Weißt Du, Bilder waren für mich immer Abenteuer, weil ich sie nie durchschaut habe. Und je mehr ich mich damit beschäftige – es ist ja wirklich so – ich gehe auf etwas zu und sage, jetzt habe ich es, da tut sich aber daneben gleich etwas auf, mit dessen Detail ich gar nichts anfangen kann, weil es das Rätsel des Zaubers nicht löst. Das heißt, es ist so eine Geschichte, wo ich nicht wegkomme, weil ich in dem Bann des Zaubers so gefangen bin, mit der Absicht, ihn zu lösen. Ich möchte ihn lösen und damit nichts mehr zu tun haben, aber ich möchte es wissen, und ob ich das erlebe oder nicht erlebe – das ist egal, denn inzwischen habe ich mich so verbissen, daß ich nicht mehr wegkomme. Ich habe keine Rückfahrkarte, sondern gehe da rein und komme nicht mehr zurück und möchte den Zauber lösen. Das sind diese Abenteuer – da durch. Wie ich mich verändern muß, um da durchzukommen. Einmal sind es große Strukturen, einmal kleine Strukturen, das heißt einmal kann ich groß werden, aber dann muß ich ganz klein werden, denn sonst komme ich nicht weiter. Einmal im Mikrobereich, einmal im Makrobereich. So geht es ununterbrochen. Einmal verdichtet es sich hier, einmal erweitert es



Bilder zur magischen Geometrie. Serie I/15, 1996, Plotterdruck, 130 x 150 cm

sich dort. Und dann auch das Unvermögen, wo ich kein Instrument habe, daß ich weiterkomme. Da habe ich ein Werkzeug und glaube, ich komme durch, aber dann stehe ich schon wieder am Ende. Oder am Anfang. Und da bin ich genau im Ornament, am Anfang und am Ende. Ich kann aber nicht zugleich am Anfang und am Ende stehen.

K.: Das geht mir ähnlich. Diese Fähigkeit den Standpunkt zu verändern, um entweder das Ganze als Ganzes wahrzunehmen oder ein Detail zu fokussieren. Wenn ich Datenbanksysteme konzipiere und die Ablaufstrukturen eines Museums zerlege, dann analysiere ich zunächst die Details und generiere dann ein Gesamtkonzept, das sich in Form eines Datenbanksystems niederschlägt. Ich meine, ob ich eine Datenbankkonzeption mache oder ob ich einen Kuchen backe, es ist dasselbe Phänomen. Es ist dieselbe Auseinandersetzung mit Bewußtseins erfahrung, mit Realität, mit Distanzieren und Annähern zugleich und dem Einsetzen der rechten Möglichkeiten zur rechten Zeit. Dies ist genau das, was Du eben »groß und klein« genannt hast. Man muß die Positionen permanent verändern, damit man einen Schritt weiterkommt und dieses Problem lösen kann, und das ist sehr faszinierend. Die Arbeiten sind sehr gut.

L.: Ja, das stimmt, dieses Übertragen und Entdecken einer Sichtweise, dieses Wiederfinden im Allgemeingültigen, das ist schon faszinierend. 1992 stellte ich den geometrischen Eindeutigkeiten des Mathematikers Herbert Fleischner meine gemalten Mutationen gegenüber und thematisierte auf diese Art und Weise die Komplexität der Formensprache von Geometrie, Raumillusion und Ornament.

K.: Dieses Aufeinanderprallen von Chaos und Ordnung ist aber ein wiederkehrendes Element in Deinen Arbeiten. Am Stärksten fällt mir hierzu *Das Spiel vom Kommen und Gehen* ein. Obwohl, wenn ich es so recht überlege, setzt Du die horizontale Strukturierung als Ordnungsgefüge abstrakter Formen auch bei den Klebebildern aber auch bei manchen Landschaftsbildern ein. Sind diese Gegenüberstellungen von Chaos und Ordnung nicht auch als Manifestationen einer anorganisch-organischen Ästhetik zu bewerten?

L.: Ich bediene mich einer Geometrie, die überhaupt nicht der Funktion

von Geometrie entspricht, sondern informell dargestellt wird; assoziativ empfindest du es aber so. Und in Wirklichkeit ist es so wie mit der Konfrontation organischer und anorganischer Ästhetik, das heißt, eigentlich eine Verquickung von zwei Ideologien, die schon verbraucht sind und zum Dogma geworden sind. Diese belebe ich wieder, indem ich die Dogmen als Instrumente benütze, um damit wieder zu gestalten. So bekommen sie wieder einen Wert. Wenn sich hingegen wieder Dogmen herauskristallisieren würden, dann würden sie wertlos sein und keinen schöpferischen Prozeß mehr beinhalten. Und so nimmst du zwei Dogmen und schaffst daraus wieder eine Idee. Mit diesen Werten umzugehen, zwei sich so bekämpfenden Ideologien, die dann wiederum eine Koexistenz widerspiegeln. Damit schaffst Du auch wieder etwas Neues, einen betont lustvollen Begriff von Koexistenz. Genau wie bei den *Dubliner Thesen zur informellen Geometrie* – da hast Du dieses Informelle und diese geometrische Ordnung wieder. Dann die Auflösung, die wiederum teils informell und teils geometrisch scheint.

K.: Also auf der Gegenüberstellung von These und Antithese beruht.

L.: Genau auf der Ebene. Es darf aber überhaupt nicht kopflastig werden. Du siehst ein ganz leichtes, poetisches oder lyrisches Bild. Oder musikalisch, es hat viel mit Klang, Lust und Leichtigkeit zu tun. Die Vielfalt an Strukturen schafft in ihrer Überlagerung Bildräume. Ich will gar nicht reden von den Räumlichkeiten und Perspektiven, sondern lieber von Bildräumen und das ist etwas anderes als diese Rauminszenierungen. Diese sind ja ganz schön als Dekor, aber es gibt keine Hinterfragungen. Nämlich die Zauberei, wie so eine Illusion entsteht, die hast Du ja bei der Raumgestaltung überhaupt nicht. Ein nur schön gestalteter Raum ist durchschaubar, er hat überhaupt keinen Witz mehr.

K.: Und von der Hängung dieser Bildräume? Ist das direkt nebeneinander, kein Freiraum dazwischen?

L.: Ja. Aber ich kann sie auch einzeln hängen. Es ist ganz egal. In dem Fall habe ich die zwei *Dubliner Thesen* zusammengehängt, weil dieses Diskettenprinzip noch einmal unterstrichen wird. Also die Diskette, daß der Begriff der Diskette aus dem Digitalbereich noch einmal angewandt wird, aber in einem ganz anderen Zusammenhang, nämlich als Reihung von einzelnen Dingen, die eben dann wieder Bilder erzeugen.

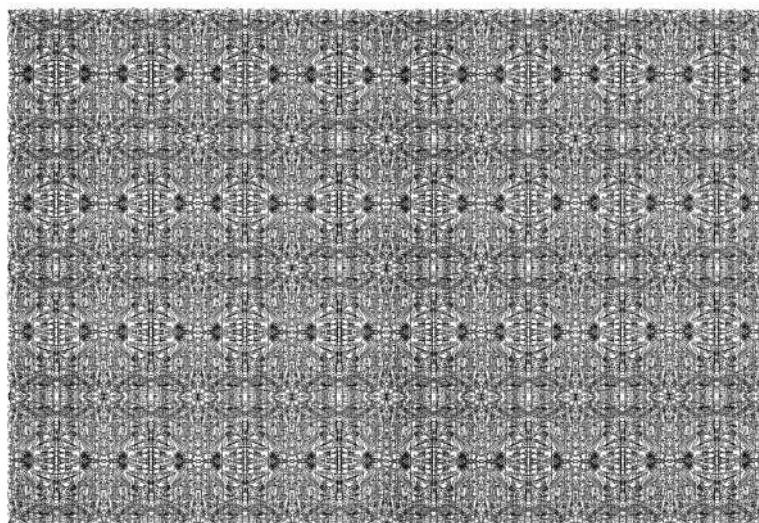
K.: Das könnte aber dann auch mit Ypsilon sein, also nicht Dis-, sondern Dys-, als Verkettung von Gegensätzen. Vor allem Geometrie bedeutet doch auch immer Berechenbarkeit. Und das fällt hier irgendwie raus. Mir scheint das eher unberechenbar, denn es kann da aufbrechen und dort aufbrechen, sich plötzlich verdichten und schon ist es mitten in einer Bewegung drinnen. Wenn Du glaubst, Du hast es, dann bricht es wieder. Es gibt keine Kontinuität im Fluß. Man kann es zwar insofern intuitiv erfassen, aber nicht sprachlich, begrifflich sagen, es ist so und so und das ist die Schicht vor der und die liegt hinter der. Weil ständig mit dem Bildraum gebrochen wird. Hier unten tritt das Farbige vors andere. In dem Moment, wo man es verallgemeinern will und sagt, gesetzmäßig ist es so und so, ist es nicht mehr. Sehr subtil gemacht und raffiniert gemalt.

L.: Aber es darf überhaupt keine persönliche Leidenschaft für das eine oder das andere darinliegen. Es muß auf einer Ebene sein, sonst stimmt

es überhaupt nicht. Es ist nur dann möglich, wenn man nicht involviert ist, denn weder das eine, noch das andere ist für mich ein Prinzip, ein ideologisches Lebensprinzip. Eher ist es so, daß ich mich amüsiere. Ja, ich amüsiere mich, so wie sich eben Positionen festigen, wo Menschen also hergehen, und sagen, dies ist das Wahre oder das ist das Wahre. Ich denke mir, na gut, ich schaue mir das an, ich hinterfrage es für meine Wahrheit. Damit habe ich wieder eine andere Wahrheit. Daher ist überhaupt kein Kampf zu führen, und es hebt sich dieses ganze Dogma auf.

K.: Also ohne Zorn und Eifer und zugleich wie oben so unten.

L.: Eher nüchtern sachlich. Als ob man halt forscht und Behauptungen enthauptet und Beweise beweist. Es wird eine Behauptung erfunden und jetzt bemühen sich Generationen, diese Behauptung zu bestätigen, zu beweisen oder zu beweisen, daß die Behauptung untragbar ist, also keine Bedeutung hat. Darauf bauen sich ganze Wissenschaften auf. Wenn Du es auf gleichwertige Ebene setzt und sagst, das schauen wir uns an, was wird daraus. Das ist ja der Spieltrieb am Forschen, etwas entstehen zu lassen. Passiert etwas – ist es gut, passiert nichts – ist es auch gut. Doch nur in der kreativen Zusammenarbeit von Technologie und Kunst liegt die Chance zu einem interessanten Ergebnis oder Produkt zu kommen, das in sich keine technischen Schwächen hat. Das ist schon toll und da muß ich sagen, diese Dinge wären alle nicht entstanden, wenn nicht diese Kollegen wären. Wenn wir uns nicht zusammengesetzt hätten, das nicht besprochen und uns entschlossen hätten, so einen Forschungsversuch zu starten. Wo jeder natürlich aufgrund seiner Fähigkeiten an seine Arbeit herangegangen ist. Und jetzt arbeiten an diesem Projekt schon mehrere Leute zusammen. Andere Kollegen, die sich mit dieser Frage beschäftigen, es wird immer größer. Man wird zu einem Ergebnis kommen, aber es ist ja nur ein Beispiel dafür, daß es sich immer weiter bewegen kann und sich vergrößern, sich reproduzieren kann – wie es eben das Ornament ist. Kein Anfang und kein Ende, vielleicht schafft einer einmal ein Ende. Dann wird man sagen, es hat sich abgerundet. Dann ist es kein Thema mehr und man kommt auf eine Erkenntnis. Ob es nun ein Vorteil ist oder ob man darauf kommt, das ist nicht der richtige Weg oder es bringt nichts, das ist eigentlich nicht so wesentlich. Das Interessante ist das Zusammenspiel und das Fortentwickeln des kreativen Potentials. Zusätzlich mit der neuen Technologie werden auch die neuen Organisationsstrukturen voll genützt. So entsprechen die *Bilder zur magischen Geometrie* als Produkte genau dieser Zeit; sie fungieren als Transportträger, einer Kreditkarte vergleichbar. Die neuen Druckträger, die Plotter, sind heute schon so weit entwickelt, daß es überhaupt zu einer neuen Technologie des Druckens kommen wird. Diese neue Reproduktionstechnik führt natürlich ein neues Ästhetikbild mit sich. So stellt sich dem Lehrenden zunehmend die Aufgabe, aus dem Handeln und Denken heraus, dem neuen elektronischen Bildbegriff Rechnung zu tragen. Wie wird das gestaltet, daß es in einer Situation wie dieser, als Kunst begriffen wird, und wie geht man damit um? Diese Fragestellungen fordern Antworten heraus, die dann zu Begrifflichkeiten führen und somit wieder eine Basis für die weitere Diskussion bildet. Aus diesen Gründen initiierte ich bereits vor über zehn Jahren an der Zentralwerkstätte Graphik-Reprotechnik einen Forschungsbereich, der sich mit digitaler Reproduktion und elektronischen Bildwelten auseinandersetzt. Und nun erst wird nach langen Vorarbeiten und hausinternen Grabenkämpfen die Notwendigkeit und der Nutzen einer solchen Forschungsstätte erkannt. Dabei diskutieren



Bilder zur magischen Geometrie. Serie I/16, 1996, Plotterdruck, 130 x 180 cm

wir schon seit längerem Fragestellungen, die sich mit der Verschmelzung von organischer und anorganischer Ästhetik beschäftigen oder, wann eine reproduzierte Reproduktion wieder zu einem Original wird. Das sind doch spannende Themen, die sich aufgrund dieser parallel entwickelnden Technologien stellen.

K.: Das hört sich ja stark nach einer ganz aktiven Ästhetikforschung an.

L.: Wenn Du es so nennen willst. Die Beschäftigung mit diesen neuen, über den Reproduktionsbereich hinausgehenden Formen, führt vielleicht sogar zu einem neuen Bewußtsein. Zumindest stellt sie einen wichtigen Forschungsbeitrag zur Diskussion der neuen Bildwelten dar. Und wenn ich von »Wir« spreche, dann meine ich ebenso Peter Kainz und Walter Worlitschek, die die experimentellen digitalen Bildbearbeitungen durchführten. Innerhalb dieser zentralen Hochschuleinrichtung ist es uns trotz aller Schwierigkeiten gelungen, einen Ort zu etablieren, der sich mit Fragen digitaler Reproduktion und künftiger Bildästhetik auseinandersetzt. Und daraus entwickeln sich ja wieder neue Bereiche, die das Experiment vorantreiben und damit auch die angewandte Ästhetikforschung. Es gibt da natürlich noch viele offene Fragen, die sich stellen und für die man versucht, eine Erklärung oder eine Lösung zu finden. Und so ist aus meiner Sicht, aus diesem Ort der zentralen Hochschuleinrichtung, eine kleine Forschungsstätte und experimentelle Werkstätte geworden.

K.: Wenn die Bilder, die Du zuletzt erstellt hast, eine bestimmte Ebene, eine bestimmte Erkenntnis in deiner Diskussion darstellen, wie gehst Du dann mit früheren Dingen um? Sind es Ansätze, Fragestellungen, an denen Du bestimmte Dinge vertieft oder ist es vielleicht nur ein Umweg, um irgendwohin zu kommen? Oder vielleicht sind es ja auch letztendlich nur Wege, die unbedingt notwendig waren, um zu diesem Ziel zu kommen?

L.: Im Grunde ist es immer das Bedürfnis Widersprüche zu provozieren. Bei allen Bildern, also meine ganze Tätigkeit war, Widersprüche zu provozieren und sie visuell darzustellen auf einer Ebene. Ohne Perspektive. Da spricht dann nur mehr die Psyche des Empfindens. Und das kann auch nicht vorbestimmt werden für den einzelnen, denn ich kenne die

Geschichte des einzelnen nicht, aber es muß bei mir etwas auslösen. Wenn es also Seelenschmerz auslöst, Empfindungen, so ein Gefühl, dann kann es Freude, Lust, es kann alles sein. Und es ist auch immer Seelenschmerz dabei. Und so gesehen stellt sich die Frage nicht, wie ich mit den früheren Bildern umgehe, sondern das sind alles ebenso Beispiele, wo man die Frage anders stellt. Eigentlich ist dies aber erst die Anfangsfrage gewesen, denn ich gehe aus vom Erfahrungswert, um durch diese Bestätigung ganz bestimmte Prozesse zu nützen. Ich mache meine Erfahrungen, ich rufe ein anderes Medium an, um über dieses Medium dann zu erkennen, zu analysieren und zu beurteilen – das ist Malerei. Die Prozesse vollziehen sich schon aus dem Leben, aus den Gefühlen heraus. Ich kann sie aber theoretisch nachvollziehen über ein anderes Medium und dann kann ich genau eine Ortsbestimmung durchführen. Aber dann stelle ich noch gar nicht die Frage, ob die richtig oder falsch ist oder so, sondern es ist eine Position. Wenn ich die löse, dann ist die Frage der Verunsicherung nicht gestellt. Und wenn Verunsicherungen auftauchen, dann wird eben weitergesucht und weiterversucht. Das ist das eine, das andere ist einfach das Medium selbst. Denn ich könnte auch sagen, das fasziniert mich, dieses Medium, ich liebe es, aber ich vertraue ihm nicht. Ich möchte wissen, wie es funktioniert. Ich habe es nicht durchschaut, aber es ist so, es dient meiner Positionierung, die ich jetzt brauche, um dies mitteilen zu können. Und das ist auch nur eine Etappe, ich weiß eigentlich nicht genau, wie es weitergeht und es kann natürlich auch der Endpunkt meiner ganzen Überlegungen sein. Dann würde ich mich anderen Sinnlichkeiten hingeben. Dann würde ich erkennen, es ist alles anders, da bin ich überhaupt falsch gegangen, um das zu entzaubern, zu enträtseln. Es ist immer die gleiche Frage. In den letzten Jahren hat sich das noch viel stärker verdichtet, über scheinbare Reflektionen von Naturalismus oder Realismus. Und inzwischen kann ich das überhaupt nicht mehr unterscheiden. Es ist mir nicht mehr wichtig, weil die technische Frage für mich kein Problem mehr darstellt. Denn, ob ich Natur darstelle in Form von Jahreszeiten oder in Formen, die realistisch, oder naturalistisch sind, ist nicht mehr die Frage. Das ist irgendwo als Reiz ausgelebt. Deshalb tauchen andere Reize auf, andere Phänomene, man versucht es da und dort. Es geht immer um dieselbe Frage, das zu entzaubern, was mich bezaubert. Vielleicht ist es sogar Masochismus.

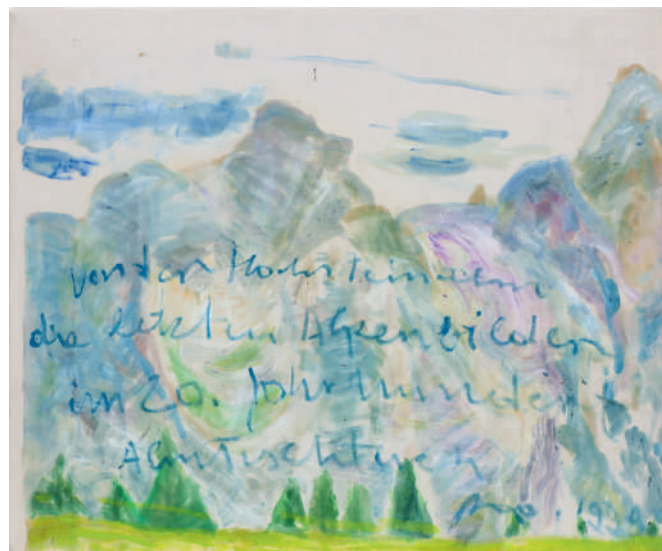
K.: Willst Du lieber Apfel- oder Topfenstrudel? (Fortsetzung folgt)

Lettner / Krämer, *Secession*, 1998, S. 6-14.

Das Gespräch vom 13. Mai 1997 zwischen R. Lettner, Mara Reissberger und Burghart Schmidt wurde 1998 als ›Gespräch über das Ornament‹ in der Publikation *Ornament. Bilder zur magischen Geometrie. Beiträge zur laufenden Kunstdiskussion* veröffentlicht und war somit Teil dieser Ausstellung.

Lettner / Reissberger / Schmidt, *Ornament*, 1998.

Am 6. November 1998 wird die Enkelin Sofie geboren.



Von der Hochsteinalm die letzten Alpenbilder im 20. Jahrhundert
1999, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm

1999

R. Lettner setzte mit der Serie *Donau-Au* seine Wasserbilder fort, die er 1998 mit *In der Lobau* begonnen hat. In der Serie *Die letzten Alpenbilder im 20. Jahrhundert* zeigt sich seine lustvolle Art mit den Regeln der Malerei meisterhaft zu spielen. Aus den *Bildern zur magischen Geometrie* werden Details entnommen, die bereits die Formensprache der später folgenden Serien der *Synchronwelten*, *Spiegelungen und Achsen* vorwegnehmen. Während des Sommerurlaubs auf Sardinien begann R. Lettner sich wieder verstärkt der Technik des Aquarellierens zu widmen und griff somit die Thematik der Landschaftsmalerei auf, die er in den 1970ern betrieben hat.

2000

Die letzten Alpenbilder im 20. Jahrhundert. Freilichtmalerei

Einzelausstellung, Universität für angewandte Kunst Wien

Salatterrena, Heiligenkreuzerhof, 1010 Wien

02.03.2000

Bei der als ›Abendausstellung‹ bezeichneten Veranstaltung gab Burghart Schmidt eine Einleitung zum Thema Landschaftsmalerei und zu Lettners Serie der letzten Alpenbilder im 20. Jahrhundert.

In der Serie der *Knotenbilder* komponierte R. Lettner die arabeske Form der Knoten vor einer fiktiven Landschaft oder einem Farbgebilde, welches an Abendrot erinnert. Hierbei handelt es sich um abstrakte lineare Formen, die wie die ornamentale Urform des Rankenornaments der Arabeske zu verstehen sind. Diese Kombination aus starker Einzelform und einem stark kontrastierenden Hintergrund findet sich auch in der Serie *Über die Dialektik des Fadenscheinigen im Ornament*, die in Zusammenarbeit mit Walter Worlitschek entstand.

R. Lettner stellt die im Weiß des Papiers stehende Leere in den Mittelpunkt der im kretischen Analipsis entstandenen Landschaftsaquarelle. Am 16.10.2000 hielt R. Lettner im Rahmen der Vortragsreihe *Art/ificial Intelligence – Die Beziehung zwischen Kunst und Artificial Intelligence* am Institut für Medizinische Kybernetik und Artificial Intelligence der Universität Wien den Vortrag: *Die Verschmelzung von organischer und anorganischer Ästhetik*.