

Robert Lettner – ein Utopist? In der Frühzeit seines Schaffens lassen sich an einigen Stellen Utopien aus dem Umfeld des Sozialismus und Kommunismus nachweisen, wie beispielsweise im Brief an Werner Hofmann, den damaligen Direktor des Wiener Museums des 20. Jahrhunderts. Als Erläuterung zu seinem Gemälde *Die dritte Welt* schreibt R. Lettner dort: »Um unsere Gesellschaft zu durchschauen, muß man sich mit den Problemen der unterentwickelten Länder, der sich befreienden Völker vom Monopolkapital in Afrika, Asien und Lateinamerika, der sogenannten dritten Welt auseinandersetzen. Wenn unsere Generation imstande sein wird, dieses Problem der dritten Welt zu lösen, wird eine Zeit der ununterbrochenen gesellschaftlichen Veränderungen eintreten, in der die Kunst nicht mehr die untergeordnete Rolle der Zeit und Geschichte (Geschichtsaufzeichnung) spielt.«

Mit der Stellungnahme, die im Faltblatt zur ersten Einzelausstellung in der Galerie im Griechenbeisl 1969 abgedruckt ist, greift R. Lettner Grundideen sozialistischer Utopien in der Folge des Begründers der Arts and Crafts Bewegung William Morris auf. Dessen Visionen fragen generell nach der gesellschaftspolitischen Funktion des Künstlers und stellen die Selbstverwirklichung in den Künsten und Wissenschaften in den Mittelpunkt des menschlichen Schaffens. Künste und Wissenschaften miteinander zu verbinden, bedeutet, dass sich Praxis und Theorie gegenseitig befruchten und ergänzen. Dieser Ansatz interdisziplinärer und künstlerischer Forschung wurde neben den vier Leitthemen zu R. Lettners prägender künstlerischer Strategie. Aus diesem dialektischen Prozeß heraus liesse sich eine konkret werdende Utopie entwickeln, wie sie Ernst Bloch in *Das Prinzip Hoffnung* entfaltete. Für die Künstler enthielt Blochs Werk einen utopischen Ansatz; so sollten die Kunstwerke im Hinblick auf eine noch zu gestaltende Zukunft geschaffen und nicht museal retrospektiv gelesen werden.

Ausgehend von diesem sozialistischen Utopiebegriff aber auch vor dem Hintergrund der die Disziplinen überschreitenden Vorstellung von Utopien Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre sollte R. Lettners Verständnis von Utopie gelesen werden. Mit Forderungen wie »Wir haben keinen Mangel an Utopien, aber einen Mangel an der Durchsetzung.« zeigten Autoren wie Jürgen Claus die dringende Notwendigkeit utopischer Entwürfe – in diesem Sinne künstlerisch-kreativer Lösungen – in einer zunehmend durch Ingenieure strukturierten und verplanten Welt. Mit seinem Buch *Kunst ist Utopie* lieferte Heinz Ohff diesem Zeitgeist die notwendige Grundlage. Bereits in seiner Einleitung unterteilt er Kunst in zwei Arten. Diejenige, die zu ihrer Zeit gehört und der es im besten Fall gelingt, »Gegenwart zu einem Stück Zeitlosigkeit zu machen« und die utopische Kunst. Letztere »träumt das Unmögliche und spricht diesen Traum aus« und hat somit das Potential »aus einem Traum ein Stück Zukunft zu machen.« Entscheidend für R. Lettners Einstellung zur Utopie ist jedoch, dass es ohne Utopie keine Weiterentwicklung gibt: »Die utopischen Vorstellungen sind es, die die Kunst verändern. Utopie bedingt Veränderung. Veränderung bedingt neue Utopien.« Und dieser Leitgedanke einer Utopie als stete Veränderung in der Kunst, die sich auch darin zeigt, wie Ohff weiter ausführt, dass die »Utopie immer auch die Voraussetzungen zerstört, aus denen sie hervorging,« lässt sich auf das vielschichtige Werk von R. Lettner übertragen. Insofern kommt dem Leitthema der Utopie eine Vermittlerrolle zwischen den Leitthemen des Widerstands und der Landschaft zu.

Werke mit Titeln wie *Der große Horizont*, *Spaltung*, *Die dritte Welt* oder *Arc de Triomphe* entstammen einer kurzen Phase von großformatigen, teilweise mit Dispersionsfarbe und Acryl gefertigten Gemälden um 1967/68. Wie der 1969 von Peter Weiermair für den Tiroler Kunstpavillon erstellte Ausstellungskatalog *Hommage an das Schweigen* zeigt, wurde R. Lettner im größeren Umfeld der Farbfeldmalerei, Minimal Art und Op Art wahrgenommen. So wurde sein Gemälde *Die dritte Welt* in Innsbruck gemeinsam mit Werken von Josef Albers, Antonio Calderara, Rupprecht Geiger, Gotthard Graubner, Rainer Jochims, Yves Klein und Ad Reinhardt aber auch mit den österreichischen Kollegen Hans Bischoffshausen, Karl Prantl, Arnulf Rainer und Erwin Thorn ausgestellt. Weiermair hob im Katalog hervor, dass der Begriff des Schweigens sich »sowohl auf das Kunstwerk selbst wie auf das Verhältnis des Betrachter zu ihm« bezieht und so »den meditativen Charakter des ästhetischen Erkenntnisprozesses und die Schwierigkeiten seiner Verbalisierbarkeit« unterstreicht.

Erweiternd zu seinem sozialistischen Ansatz, ergänzte R. Lettner sein Verständnis von Utopie oftmals mit dem Wort Unendlichkeit. Auf der Suche den gemalten Raum in die Unendlichkeit zu übertragen, entwarf er mit dem Luftpinsel bereits 1968 den Typus des *Balkenbildes*, der einen markanten Endpunkt und Auftakt in seinem Werk darstellt. Einerseits Endpunkt, da die seit Kasimir Malewitsch und Wassily Kandinsky anhaltende künstlerische Diskussion um den Begriff einer räumlichen Abstraktion mit dem *Balkenbild* ein vorläufiges Ende fand; andererseits Auftakt, da R. Lettner mit dem *Balkenbild* jenen Weg der künstlerischen Forschung beschritt, der ihn über Jahrzehnte hinweg zu immer neuen Bildfindungen führte. Hieraus ergibt sich auch die Problematik der Datierung der *Balkenbilder*. Da die Idee des *Balkenbildes* bereits 1968 von ihm entwickelt wurde, nahm R. Lettner sich bei späteren Adaptionen des Bildmotivs die Freiheit auch diese Werke mit 1968

R. Lettner, Brief an W. Hofmann, 12.07.1968.

Lettner, *Griechenbeisl*, 1969, o.P.; hier S. 168.

William Morris: *Kunde von Nirgendwo (News from Nowhere). Eine Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft*, Köln: Dumont, 1974.

Ernst Bloch: *Werkausgabe Bd. 5: Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1985.

Jürgen Claus: *Expansion der Kunst*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970, s. Kap. 7 Utopie und Verhinderung, S. 87.

Heinz Ohff: *Kunst ist Utopie*, Gütersloh: Bertelsmann, 1972, S. 5ff.

Ohff, a.a.O., S. 26ff.

Peter Weiermair: *Hommage an das Schweigen*, Ausstellungskatalog, Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck, 29.04. – 18.05.1969, o.P.

und dem betreffenden Jahr der Herstellung zu datieren. Somit ergeben sich bei den späteren *Balkenbildern* zwei Datierungen.

Karlheinz Roschitz: »Elegante Häßlichkeit«, in: *Kurier*, 06.10.1969.

Oskar Wiesflecker: »Verschiedene Bildvorstellungen«, in: *Volksstimme*, 16.09.1969.

Kristian Sotriffer: »Das Eintreten in die Fläche«, in: *Die Presse*, 12.09.1969.

Th. Sello; R. Müller: *Nicht nur mit Pinsel und Öl. 99 Maler der Hamburger Kunsthalle und ihre Techniken*, Hamburg: Galgenberg, 1991, S. 94-95.

Als R. Lettner in der Galerie im Griechenbeisl im Herbst 1969 die erste Serie seiner *Balkenbilder* präsentierte, wurde dies von der zeitgenössischen Kunstkritik positiv aufgenommen. Während Karlheinz Roschitz bemerkte, dass »der subtile Kontrast von Form, flimmernder Aura und großer Leere seinen riesenflächigen Bildern ungewöhnliche Spannkraft« verleiht, betonte Oskar Wiesflecker, dass Lettner mit seinen »Raum schaffenden Gebilden« an den Betrachter »große Anforderungen« stellt und eine »geistige Leistung« verlangt, die dieser nur erfüllen kann, wenn er in seinen »Assoziationen provoziert« wird. In seiner längeren Ausstellungsbesprechung gab Kristian Sotriffer eine treffende Beschreibung des Phänomens der gemalten räumlichen Illusion in den *Balkenbildern*: »In den letzten Bildern gelang es ihm [R. Lettner] mittels einfacher und dennoch aus einem langen Denk- und Arbeitsprozeß entwickelter Mittel, Räumliches unmittelbar in der Weise zu suggerieren, daß man sich als Betrachter aus jenem Raum herausgehoben fühlen kann, von dem aus man in die Tafeln einsteigt. Lettner grenzt helle, modulierte, Licht aufnehmende Flächen durch dunkle Stabstrukturen ein und ab, gliedert sie mit ihrer Hilfe und läßt von ihren Rändern ein schwingendes, zartes Farbspektrum ausgehen, das der hellen Zone Tiefe gibt. Dabei geht er außerordentlich überlegt vor und schafft Ordnungen, deren Hermetik dennoch zahlreiche Zugänge offen läßt.«

Die starke räumliche Ausstrahlung der *Balkenbilder* liegt in der Art und Weise verborgen, wie R. Lettner den Übergang vom Weiß im unteren Bildteil hin zum monochromen Farbfeld des oberen Bildteils schuf. Mittels des Luftpinsels gelang es ihm eine aus den Grundfarben bestehende, nach unten abnehmende im Weiß aufgehende, nach oben in der Farbigkeit zunehmende Körnigkeit zu entwickeln, die schließlich in der Farbe Blau mündet, um einen scharfen Kontrast mit der Farbe des oberen Teils zu bilden. Bewusst ist hier der aus dem Film stammende Begriff der Körnigkeit gewählt, da dieser die unregelmäßige Dichtestrukturierung einer gleichmäßig belichteten und entwickelten Filmfläche bezeichnet und somit dem mittels Luftpinsel geschaffenen Eindruck nahekommt. Am Beispiel von R. Lettners *Stilleben* erklärten Thomas Sello und Rainer Müller, Restauratoren der Hamburger Kunsthalle, die Luftpinsel-Technik: »Adam Jankowski und Robert Lettner verstehen sich als Meister des Luftpinsels. Gemeint ist nicht der in Mode gekommene air brush, ein für die Malerei entwickeltes Sprühverfahren, in der Regel mit einer Dose. Sie haben ihre Technik in den 60er Jahren in einer Autolackierwerkstatt entwickelt, und bis heute arbeiten sie mit den schweren Geräten der Autoindustrie: Sprühpistole und Kompressor. Bei diesem groben Verfahren bleibt die Bewegung der Farbpartikel sichtbar und der Wind, durch den die Farbe auf die Leinwand geschleudert wird. Im Zentrum des Luftstroms malt die Sprühpistole durch die Dichte des Farbauftrags scharf; an den Rändern ist die Zeichnung von diffuser Unschärfe. Ein weiteres Element der Handschrift sind die durch Abdecken mit Klebestreifen entstandenen Schnitte, deren unregelmäßige Grate an den Rändern die Perfektion des Luftpinsels aufheben. Man sieht es besonders deutlich an den Spiralen auf Robert Lettners *Stilleben* 1974.« Ob der obere Bildteil der *Balkenbilder* nun in Weiß, Schwarz, Rot, Gelb oder Türkis gehalten ist, spielt hierbei eine eher untergeordnete Rolle, denn immer erinnert das Ergebnis dieser Serie an einen Horizont. Im Katalog *Philosophie der Landschaft* wurde die dort abgebildete Serie von R. Lettner als *Balkenbilder der Horizonte* bezeichnet und somit kann der Bezug zum Leitthema der Landschaft hergestellt werden.

Hatte R. Lettner sein Grundmotiv des *Balkenbildes* 1968 festgelegt, folgten in den kommenden Jahren zahlreiche Varianten. Neben den vorherrschend in Weiß gehaltenen Gemälden mit geometrischen Formen, die einzeln oder gruppiert auftreten können, tritt eine zweite Serie mit einem höherem Anteil an schwarz überspragten Bildflächen. Um die Grenzen einer malerischen Unendlichkeit auszuloten, experimentierte R. Lettner mit beiden und fertigte stille und kraftvolle Sehstücke. In den nachfolgenden Jahren behielt er das horizontale Grundmotiv des *Balkenbildes* bei, variierte aber immer wieder den oberen farbigen Teil mit einer Farbpalette, die von Neon bis Pastell reicht. So dominieren beispielsweise um 1981 tiefe, beinahe in der Bildmitte platzierte Horizontlinien mit diversen Rottönen. 1990 greift er die Motive der *Balkenbilder* neuerlich auf, diesmal steht jedoch das Serielle im Vordergrund und es entstehen hochformatige Gemälde, die durch schwarze rahmenartige Strukturen miteinander verbunden sind. Die letzten *Balkenbilder* entstehen 2003 und weisen einen extrem schmalen zumeist dunklen oberen Horizontteil auf.

R. Lettner im Gespräch am 27.06.2012.

Der Beschäftigung mit der Unendlichkeit zugrunde liegt die Begeisterung für die Kunst der illusionistischen Deckenmalerei des Barock, die R. Lettner sowohl in Salzburg als auch in Wien kennengelernt hat. Diese Faszination, das Dreidimensionale mit den Möglichkeiten des Zweidimensionalen zu bestimmen, war einer der Gründe um künstlerisch tätig zu werden, denn, wie R. Lettner offen sagte: »Bilder waren für mich immer Abenteuer, weil ich sie nie durchschaut habe.« Welchen Stellenwert der Bildtypus des *Balkenbildes* im Schaffen R. Lettners einnimmt, wird sichtbar, wenn man den Einfluss des Balkens auf die frühen Landschaften, auf die Serien der Farbpartituren und die sich hieraus ergebenden Formen der seriellen Raster anschaut. Ihnen allen dient das *Balkenbild* als Impulsgeber und führt zu einer steten Weiterentwicklung der künstlerischen Formensprache.