

Eine Biographie über Erich Lechleitner, beruhend auf dessen fast vollständig erhaltenem schriftlichen und bildkünstlerischen Nachlaß, ist am Forschungsinstitut Brenner-Archiv seit Jahren in Vorbereitung. Es werden darin die Bewegungen dieses künstlerischen Naturells innerhalb eines oftmals radikal sich wandelnden kulturellen und politischen Ambiente minutiös nachvollzogen, weil eben im Auge und sorgfältig registrierenden Verstand dieses "passionierten Daseinsbeobachters" die Zeitverhältnisse zu klarer Brechung gelangen. - Dem umfassenden Vorhaben sind mehrere Einzelprojekte zugeordnet, von denen eines, dem Spätwerk des Künstlers gewidmet, Ergebnisse zeitigte, die im nachstehenden Aufsatz zusammengefaßt sind.

W.M.

Über Erich Lechleitners Spätwerk

von

Johanna Dehler (Innsbruck)

Die Harmonielehre ist wie eine Sprache,
die man lernen kann.¹

Erich Lechleitners Spätwerk besteht aus ca. 650 Aquarellen im Kleinformat, die im Zeitraum von 1939 bis 1959 entstanden sein dürften.² Die Mappen, in denen Lechleitner seine Aquarelle aufbewahrte und die sich zur Bearbeitung im Forschungsinstitut "Brenner-Archiv" befinden, enthalten auch Bleistiftskizzen (einige wenige gehen bis zu den Jahren 1911 und 1912 zurück). Klar läßt sich daran Lechleitners Entwicklung von 'naturalistischen' Naturstudien, die er in frühen Jahren vorwiegend mit Bleistift oder Tusche ausführte, zu immer abstrakteren Formen und farblicher Brillanz nachzeichnen. Zwei Zäsuren dürften dafür mitverantwortlich gewesen sein: Lechleitners Reise nach Paris, London und Amsterdam im Frühjahr 1911, wo er Werke von Matisse, Cézanne, van Gogh und der fernöstlichen Kunst kennenlernte, sowie sein Aufenthalt in der Provence im Jahre 1926.³

Lechleitners Farb-'Studien', an denen er bis zu seinem Tod 1959 arbeitete, nehmen den Charakter eines eigenständigen Werks an, das auf ein ausgeklügeltes System von Farbboxpositionen und -kombinationen zurückzuführen ist. In vielerlei Hinsicht bezieht sich Lechleitners Farbtheorie auf Adolf Hölzel, der als Lehrer an der Kunstakademie in Stuttgart bereits 1910 den Schwerpunkt auf die "Auseinandersetzung mit den künstlerischen Mitteln Linie, Form,

1 Carry van Biema, *Farben und Formen als lebendige Kräfte* (Jena: Diederichs, 1930), S. 11.

2 Ein Verzeichnis der Bilder wird zur Zeit mittels EDV am Brenner-Archiv erstellt.

3 Vgl. Wilfried Kirsch, "Erich Lechleitner", *Max von Esterle, Erich Lechleitner. Zwei Maler aus dem Brennerkreis*, Ausstellungskatalog (Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv, 1983), S. 11.

Helldunkel und Farbe”⁴ legte und das im Kunstunterricht damals übliche Kopieren ablehnte. Hölzels Farb- und Formenlehre wurde 1930 von Carry van Biema in *Farben und Formen als lebendige Kräfte* zusammengefaßt; wie Lechleitners Notizen zu entnehmen ist, hat er dieses Werk ausführlich rezipiert: Zahlreiche Exzerpte weisen auf eine intensive Lektüre. Bei Hölzel, so Dieter Bogner, “haben die bildnerischen Mittel den absoluten Primat. Sie und nicht die Gegenstände müssen Träger der Bildaussage sein. Das Gegenständliche verliert bei Hölzel so sehr an Bedeutung, daß er darauf verzichten kann. Allerdings muß es nicht unbedingt aus dem Bild verbannt werden.”⁵ Die Konzentration auf die technischen Mittel der Linien, Formen, Abtönungen und Farben machen Hölzel zu einem jener Vorreiter, die an der internationalen Entwicklung der abstrakten Malerei beteiligt waren.

Obwohl Lechleitner der gegenständlichen Darstellung im großen und ganzen treu blieb, zeichnet sich sein Werk durch eine zunehmende Tendenz zur Abstraktion aus. Damit geht die Entwicklung und Verfeinerung eines eigenen Form- und Farbcodes einher, der - da das Gegenständliche nicht mehr so sehr im Vordergrund steht - verstärkt an Bedeutung gewinnt.

Ein ikonischer Code, wie er etwa in Umberto Ecos Semiotiktheorie definiert wird, baut auf sogenannten ‘abstrakten’ “Figuren” auf, “Wahrnehmungsbedingungen (z. B. Beziehungen von Figur und Hintergrund, Lichtkontraste, geometrische Verhältnisse)”⁶, die sich wiederum zu ‘gegenständlichen’ “Zeichen” zusammensetzen. In Lechleitners Spätwerk wird die ‘Figuren’-Ebene zunehmend formalisiert und zu einem eigenen System ausgebaut, das er vor allem in seinen Entwürfen einer “Farbenlehre für Maler” festgehalten hat. Im folgenden sei zwischen einem ‘Farbcode’ und einem ‘Formcode’ unterschieden, die Bildaufbau und Bildaussage von Lechleitners Werk entscheidend prägen.

1. Farbcode

Lechleitner war mit verschiedenen Theorien und Farbkreismodellen vertraut, die im Laufe der Geschichte der Malerei entwickelt wurden, um das Farbspektrum aufzugliedern. Aus Goethes Farbenlehre ist ein sechsteiliger Farbkreis bekannt, in dem “Purpur oben, Grün als Mischung aus Gelb und Blau unten” angeordnet war; die einzelnen Farben wurden zudem mit verschiedenen Gefühlswerten assoziiert.⁷

4 Dieter Bogner und Eva Badura-Triska, *Johannes Itten. Meine Symbole, meine Mythologien werden die Formen und Farben sein*, Ausstellungskatalog (Wien: Museum moderner Kunst, 1988), S. 9. Siehe auch: Wolfgang Venzmer, *Adolf Hölzel. Leben und Werk: Monographie mit Verzeichnis der Ölbilder, Glasfenster und ausgewählter Pastelle* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1982).

5 Bogner, S. 9.

6 Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, übers. v. Jürgen Trabant (München: Fink, 1972 [1968]), S. 246f.

7 Johannes Pawlik, *Theorie der Farbe. Eine Einführung in begriffliche Gebiete der ästhetischen Farbentheorie*. 2. Aufl. (Köln: DuMont Schauberg, 1971), S. 20.

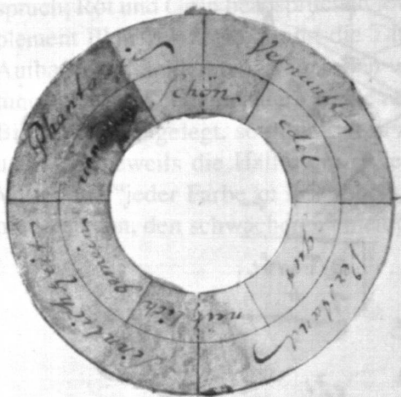
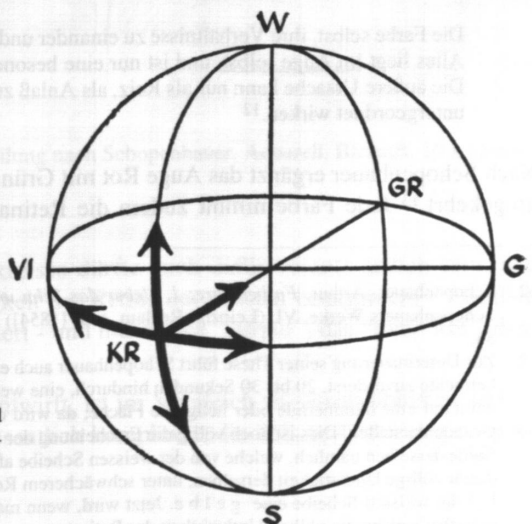


Abb. 1. Farbenkreis nach Goethe.⁸

Der Maler und Zeitgenosse Goethes Philipp Otto Runge (1777-1810) legte in seiner Schrift über die "Farbenkugel" ein weiteres Modell vor, eine, so Pawlik, "bis heute durchaus brauchbare [...] Ordnung".⁹ Die Farbkugel kann man sich als Globus denken; im Nordpol kommt Weiß, im Südpol Schwarz zu liegen, auf dem Äquator finden sich die reinbunten Farben. Eine reinbunte Farbe, etwa Orange, die auf dem Äquator zu liegen kommt, tritt nun mit anderen Farben in Beziehung; nach Pawlik lassen sich so die "fünf Hauptrichtungen der Farbe" ausmachen. Lechleitner war auch dieses Modell wohl bekannt, wie aus folgender Skizze hervorgeht.¹⁰

Abb. 2. Farbkugel nach Runge. Pawlik, S. 69. Erklärung: Die Pfeile auf dem 'Äquator' zeigen die Richtungen zu den reinbunten Nebenfarben (im Fall von Orange Gelb, und Rot) an (diese Beziehung wird auch als "Sukzessivkontrast" bezeichnet¹¹); die Pfeile auf dem 'Längengrad' zeigen die Richtungen zu Weiß und Schwarz; der 'Durchmesser' die Richtung zur Komplementärfarbe (im Fall von Orange Blau) ("Simultan-Kontrast" nach Pawlik).



⁸ Aus: *Goethes Farbenlehre*, ausgewählt und erläutert von Rupprecht Matthaei (Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1971), S- 189

⁹ Pawlik, S. 21f.

¹⁰ Pawlik, S. 72.

¹¹ Pawlik, S. 79.

spruch; Rot und Grün beanspruchen jeweils die Hälfte ihrer Tätigkeit, Orange $\frac{2}{3}$, sein Komplement Blau $\frac{1}{3}$; Gelb nimmt die Tätigkeit zu $\frac{3}{4}$ in Anspruch, Violett nur $\frac{1}{4}$.¹⁴ Für den Aufbau von Lechleitners Aquarellen waren diese Überlegungen von entscheidender Bedeutung. Werden Schopenhauers Werte reziprok auf die prozentuelle Verteilung einer Farbe im Bildganzen umgelegt, so nimmt die Farbe Gelb $\frac{1}{4}$, Violett $\frac{3}{4}$, Blau $\frac{2}{3}$, Orange $\frac{1}{3}$, Rot und Grün jeweils die Hälfte ein. Wie Biema feststellt, möchte Schopenhauer durch diese Verteilung "jeder Farbe zu ihrer höchsten Wirkung verhelfen, indem er den leuchtenden einen geringen, den schwächeren einen größeren Flächenraum anweist."¹⁵

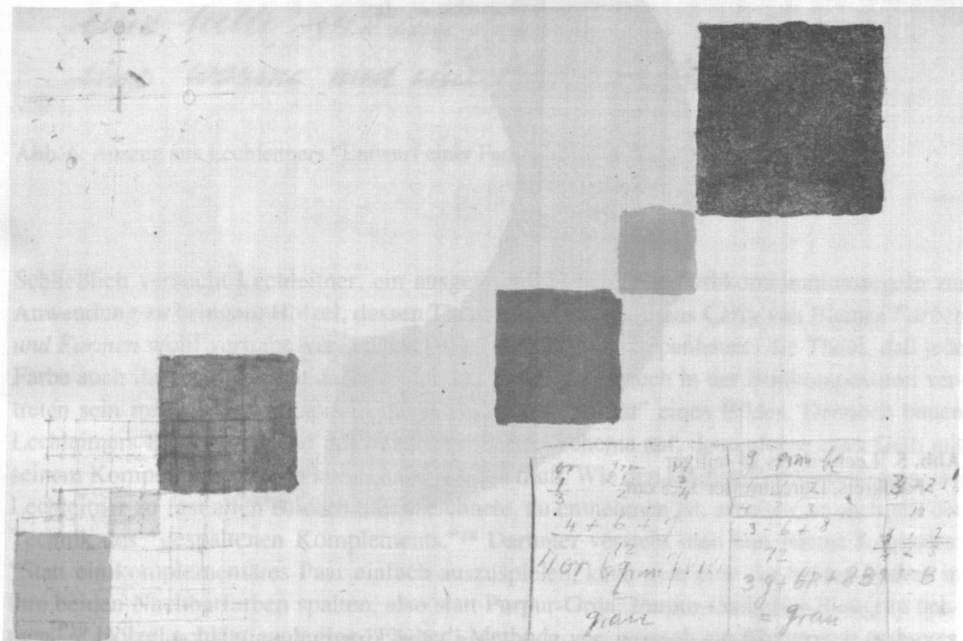


Abb. 4. Skizze Erich Lechleitners: Farbverteilung nach Schopenhauer, Aquarell, Bleistift, 10 x 15 cm.

Schopenhauers Einteilung des Farbkreises dürfte auch dafür verantwortlich sein, daß Lechleitner die Farbe, welche die Tätigkeit der Retina am meisten beansprucht - nämlich Gelb - auf dem Farbkreis oben positioniert - und nicht etwa "Purpur", das "reine Rot", dem nach Goethe dieser Platz zukommt.

Das Farbkreismodell, das Lechleitner entwirft, ist im Vergleich zu seinen üblichen sechs-, acht- oder zwölfteiligen Vorgängern wesentlich komplexer; die übliche Einteilung in sechs

14 Schopenhauer, S. 54.

15 Biema, S. 115.

Primär- und Sekundärfarben erweitert er, indem in deren Zwischenräume noch jeweils drei Übergangsstufen eingebaut werden. So ergibt sich ein 24-teiliger Farbkreis, der sich in seiner Pracht folgendermaßen entfaltet:

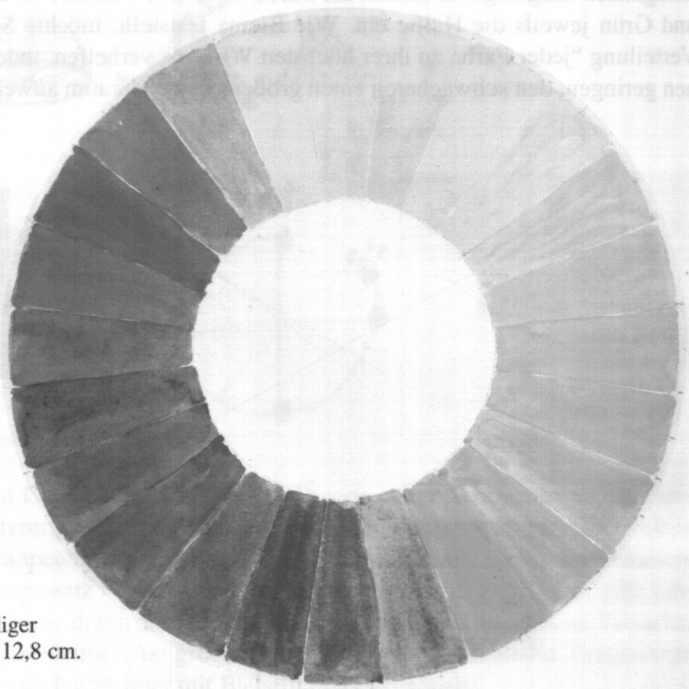


Abb. 5. Lechleitners 24-teiliger Farbkreis, Durchmesser 12,8 cm.

Ein Code, so Eco, zeichnet sich dadurch aus, daß er die 'Wirklichkeit' durch ein System selektioniert und Kombinationsregeln für die so gewonnenen Elemente aufstellt.¹⁶ Auf diese Weise bestimmt der Code der natürlichen Sprachen Spracheinheiten (Wörter, Sätze) und regelt mittels Satz- und Textgrammatiken ihre Kombination. Lechleitners 24-teiliger Farbkreis wäre demnach solch ein 'Raster', der über das ungegliederte Farbspektrum gelegt wird und 'Sinneinheiten' (die einzelnen Farbabschnitte) festlegt. Ein weiteres Merkmal des Codes besteht darin, daß seine Elemente oppositionell strukturiert sind.¹⁷ Auch Lechleitners Einteilung beruht auf einem System von Oppositionen; von primärer Bedeutung ist hierbei die die Hell-Dunkel- und die Warm-Kalt-Achse.

¹⁶ Siehe Eco, *Einführung*, S. 56.

¹⁷ Siehe Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, Übers. Günter Memmert (München: Fink, 1987 [1976]), S. 64.

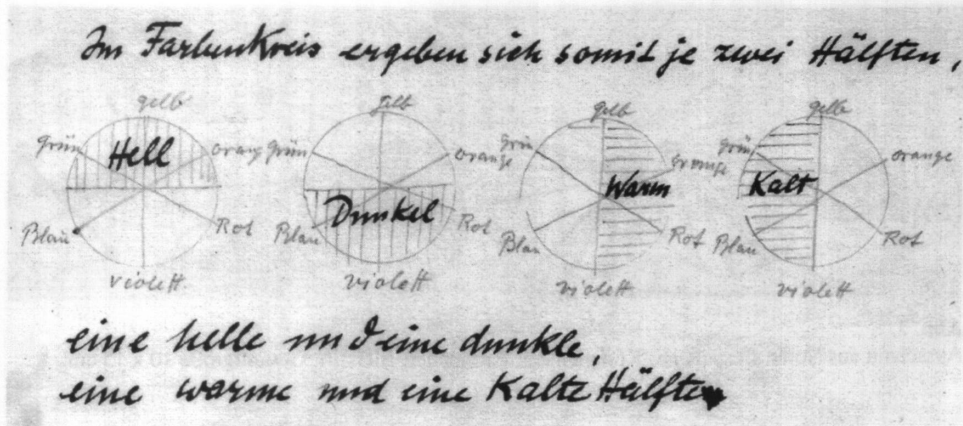


Abb. 6. Auszug aus Lechleitners "Entwurf einer Farbenlehre für Maler".

Schließlich versucht Lechleitner, ein ausgefeiltes System von Farbkombinationsregeln zur Anwendung zu bringen; Hölzel, dessen Theorie Lechleitner ja aus Carry van Biemas *Farben und Formen* wohl vertraut war, vertrat (wie Goethe und Schopenhauer) die These, daß jede Farbe auch ihr Komplement aufrufe und daß dieses daher auch in der Bildkomposition vertreten sein müsse. Goethe spricht dabei von der "Totalität" eines Bildes. Dennoch bauen Lechleitners Bilder nicht nur auf diesem einfachen Schema auf, demzufolge etwa Gelb mit seinem Komplement Violett kombiniert werden muß. Wie den kleinen Farbkreissskizzen, die Lechleitner zu fast allen Bildern hinzugezeichnete, zu entnehmen ist, arbeitete er auch mit der Technik des "gespaltenen Komplements."¹⁸ Darunter versteht man laut Biema folgendes: "Statt ein komplementäres Paar einfach auszuspielen, kann man eine der beiden Farben in ihre beiden Nachbarfarben spalten, also statt Purpur-Grün: Purpur-Gelbgrün-Blaugrün nehmen."¹⁹ Hölzel schlägt auch eine "Fächer"-Methode vor, wonach ein Fächer von mehreren Nachbarfarben mit einer Komplementärfarbe ergänzt wird.

18 Biema, S. 11.

19 Biema, S. 113.

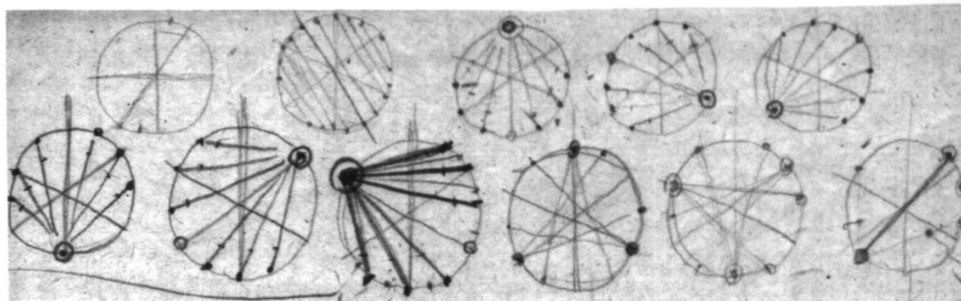


Abb. 7.

Ausschnitt aus Notiz: Gespaltenes Komplement, Farbfächer; Bleistift, Gesamtgröße 10 x 15 cm.

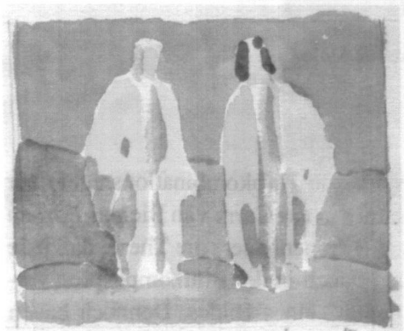


Abb. 8.

Ausschnitt aus Sammelbild, Aquarell, Gesamtgröße 20,7 x 24,7 cm, Einzelbildgröße 4,2 x 4,7 cm.

Lechleitner entwickelte ein eigenes "Intervallsystem", um die "Farbenklänge" miteinander harmonisieren zu lassen. Mit "Intervall" ist hier der Abstand zwischen den Farben gemeint, der mit einem Zahlenwert wiedergegeben wird. In einem 24-teiligen Farbkreis, dessen Farbsegmente von Gelb bis zum hellsten Grüngelb mit 1 bis 24 durchnummeriert sind, beträgt zum Beispiel der Abstand zwischen Orange und Rot 4, weil 5 (der Zahlenwert von Orange) plus 4 9 (den Zahlenwert von Rot) ergibt. Nun war Lechleitner bemüht, innerhalb des 24-teiligen Farbkreises möglichst ausgewogene Intervalle "anzuschlagen", Farbabstände zu wählen, die zueinander symmetrisch sind und innerhalb des Farbkreises die helle mit der dunklen Hälfte oder die kalte mit der warmen Hälfte in Beziehung treten zu lassen. Es ist wohl auch dieser Technik zuzuschreiben, daß Ferdinand Ebner in Lechleitners Bildern "das Helle aus dem Dunklen" hervorbrechen sieht. Die Kombination von Hell und Dunkel wird von Lechleitner auch als perspektivisches Mittel eingesetzt; er verzichtet auf die Linienperspektive und läßt Flächen ausschließlich durch eine entsprechende Farbwahl vor- und zurücktreten.²⁰

²⁰ Diese Technik findet sich auch bei Cézanne und Matisse, deren Bilder Lechleitner während seines Paris-Aufenthalts 1911 kennengelernt hatte.

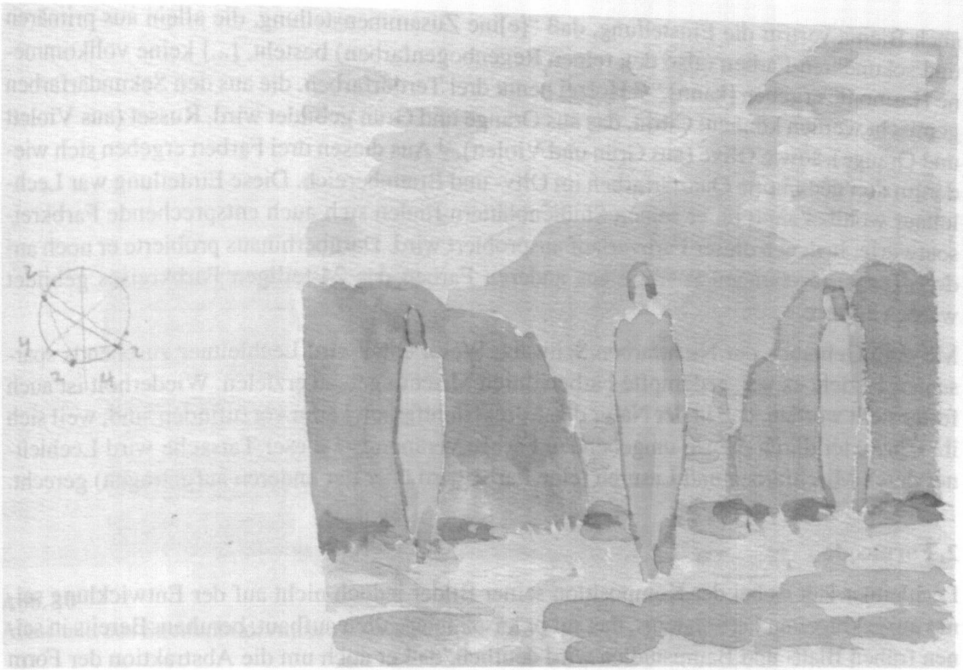


Abb. 9. Beispiel für Zweier- und Vierer-Intervalle. Aquarell, 9 x 9,2 cm.

Eine "Intervalltheorie" wurde 1920 auch vom Komponisten Josef Matthias Hauer in *Vom Wesen des Musikalischen. Grundlagen der Zwölftonmusik* entworfen; dabei entspricht jeder Ton der chromatischen Zwölftonleiter einem Farbsegment in einem zwölfteiligen Farbkreis. Demnach wird zum Beispiel G (das Quintintervall zur Tonika C), sowie die Tonarten G-Dur und g-moll der Farbe Gelb zugeordnet, die große Sekund D und ihre Tonarten Orange etc.²¹ Zu den einzelnen Farben zitiert Hauer Goethes Farbenlehre. Ziel der atonalen Musik ist es, jeden Ton seine spezifische Klangfarbe entfalten zu lassen, ohne ihn einer Tonart (also nur einer Farbe) unterzuordnen, wobei es Hauers Absicht war, das den Tönen eigene Gesetz, das "Nomos", aufzudecken. Hierin zeigt sich Hauers Traum von der absoluten Kunst, in der sich "kosmische" Gesetze offenbaren; im Vergleich dazu erscheint Lechleitner viel pragmatischer - und bescheidener. Seine Intervalltheorie zielt vor allem auf die praktische Umsetzung, nicht auf die Entdeckung kosmischer Gesetzmäßigkeiten.

Lechleitners Farbpalette beschränkt sich aber nicht nur auf den 24-teiligen Farbenkreis. Die sogenannten Tertiär- und Quartärfarben spielen im Bildaufbau ebenso eine wichtige Rolle;

21 Josef Matthias Hauer, *Vom Wesen des Musikalischen. Grundlagen der Zwölftonmusik*, überarbeitet von Victor Sokolowski (Berlin: Lienau, 1966), S. 34-40. Das Manuskript zu dieser Arbeit hat Hauer gemeinsam mit Ferdinand Ebner verfaßt (aufbewahrt im Forschungsinstitut Brenner-Archiv als Leihgabe von Werner Pirchner).

auch Biema vertritt die Einstellung, daß “[e]ine Zusammenstellung, die allein aus primären und sekundären Farben (also den reinen Regenbogenfarben) besteht, [...] keine vollkommene Harmonie ergeben [kann].”²² Hölzel nennt drei Tertiärfarben, die aus den Sekundärfarben gemischt werden können: Citrin, das aus Orange und Grün gebildet wird, Russet (aus Violett und Orange), sowie Olive (aus Grün und Violett).²³ Aus diesen drei Farben ergeben sich wiederum drei gedämpfte Quartärfarben im Oliv- und Braunbereich. Diese Einteilung war Lechleitner wohl bekannt; unter seinen Studienblättern finden sich auch entsprechende Farbkreisentwürfe, in denen dieser Farbverlauf ausprobiert wird. Darüberhinaus probierte er noch andere Tertiärmischungen aus, die aus anderen Farben des 24-teiligen Farbkreises gebildet werden können.

Mit dem Gebrauch der Nichtfarben Schwarz, Weiß, Grau wird Lechleitner zusehends sparsamer; er zieht es vor, gedämpfte Farben durch Mischungen zu erzielen. Wiederholt ist auch festgestellt worden, daß in der Natur diese drei Nichtfarben kaum vorzufinden sind, weil sich ihr Charakter durch die sie umgebenden Farben verändert;²⁴ dieser Tatsache wird Lechleitner durch Mischfarben und Lasuren (eine Farbe wird über der anderen aufgetragen) gerecht.

2. Formcode

Lechleitner läßt es bei der Komposition seiner Bilder jedoch nicht auf der Entwicklung seines ausgeklügelten Farbsystems, das auf präzisen Intervallen aufbaut, beruhen. Bereits in seinen frühen Blatt- und Baumstudien wird deutlich, daß er auch um die Abstraktion der Form bemüht ist und versucht, geometrische Gesetzmäßigkeiten aus den natürlichen Erscheinungen herauszuschälen. Auch hier beschäftigt er sich mit der “Figuren”-Ebene des visuellen Codes: “Die westliche Kultur hat schon eine Reihe von *relevanten Zügen* jeder möglichen Abbildung entwickelt: die *Elemente* der Geometrie. Durch eine Kombination von Punkten, Linien, Kurven, Kreisen, Winkeln usw. werden alle möglichen Figuren erzeugt - sei es auch nur durch eine ungeheure Anzahl von fakultativen Varianten.”²⁵

Vor allem mit horizontalen Linien hat Lechleitner in seinen “Streifenbildern” experimentiert, wobei er verschiedenfarbige Streifen einem bestimmten “Farbintervall” entsprechend übereinandersetzte. Waren die Streifenbilder wohl ursprünglich ‘nur’ als Versuche, als Studien gedacht, gewinnen sie später eigenständigen Charakter, wenn etwa eine Gestalt, ein Gebäude oder ein Baum in den Vordergrund gesetzt wird. Auch dieser Bildtyp ist auf Dichotomien aufgebaut: dem Gegensatz von vertikal und horizontal.

22 Biema, S. 107.

23 Pawlik, S. 77f.

24 Dieses Phänomen ist als “Überflutung” bekannt, siehe Pawlik S. 67.

25 Eco, *Einführung*, S. 247.

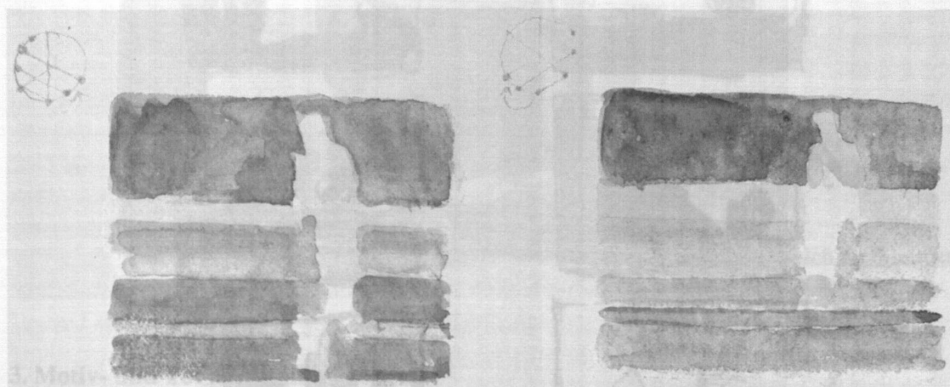


Abb. 10. Ausschnitt aus Streifenbild; Aquarell, Gesamtgröße 22,6 x 13,6 cm, Einzelbildgröße 4,5 x 3,8 cm.

Weiters war er auch bemüht, die Proportionen des "Goldenen Schnitts" im Aufbau seiner Bilder umzusetzen. Der Lehrsatz des Goldenen Schnitts geht bis auf Euklid zurück; 1508 hält Luca Pacioli in seiner Schrift "De divina proportione", die er auf Anregung Leonardo da Vincis verfaßte, das Wesen des "Goldenen Schnitts" fest.²⁶ Demnach verhält sich eine kleinere Strecke zu einer größeren wie die größere zur gesamten Strecke. Loef führt als Beispiel einen Gegenstand an, bei dem sich Länge: Breite: Höhe wie 10: 6,18: 3,82 verhalten. Die Quotienten von 10: 6,18 und 6,18: 3,82 sind gleich, also proportional; Außerdem beträgt die Differenz von 10-6,18 wiederum 3,82. Biema gibt auch praktische Beispiele, wie dieser Grundsatz im Bildaufbau umgesetzt werden kann:

26 Siehe Carl Loef, *Farbe, Musik, Form. Ihre bedeutenden Zusammenhänge* (Göttingen: Musterschmidt, 1974), S. 15. Siehe auch Paul Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst* (Köln: DuMont, 1984).

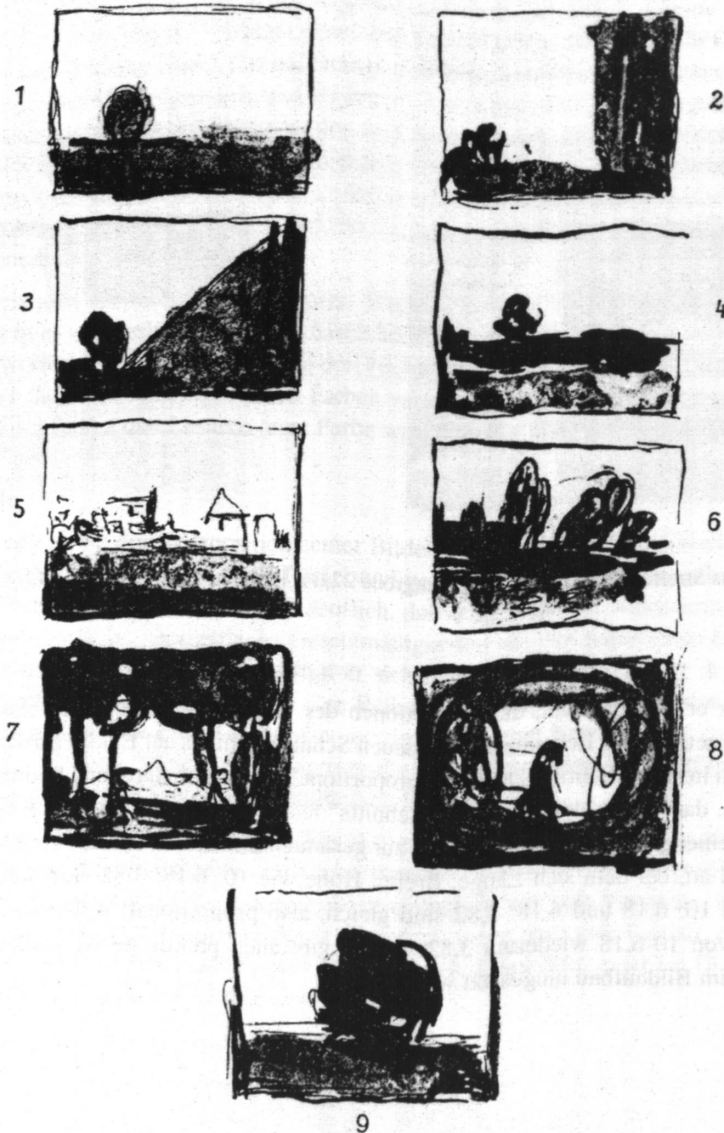


Abb. 74 (zu S. 176)

Einfache Hell-Dunkel-Teilungen bei altniederländischen Landschaftsbildern

1. Wagerechte Teilung im Goldenen Schnitt. 2. Senkrechte und wagerechte Teilung. 3. Diagonale Teilung.
4. Oben Helligkeit, in der Mitte Dunkelheit, unten Mittelton. 5. Der Mittelton verbindet Helligkeit und Dunkelheit. 6. Oben Helligkeit in der Mitte Dunkelheit, unten Mittelton als Spiegelung. 7. Oben Dunkelheit, in der Mitte Helligkeit, unten Mittelton. 8. Außen Dunkelheit, innen Helligkeit, von dunkler Figur überschritten.
9. Außen Helligkeit, innen Dunkelheit, vorn Mittelton.

Abb. 11. Beispiele für den Bildaufbau, Ausschnitt aus Biema, S. 177. Das erste Bild entspricht den Gesetzen des Goldenen Schnitts. Die Federzeichnungen stammen von Else Rose.

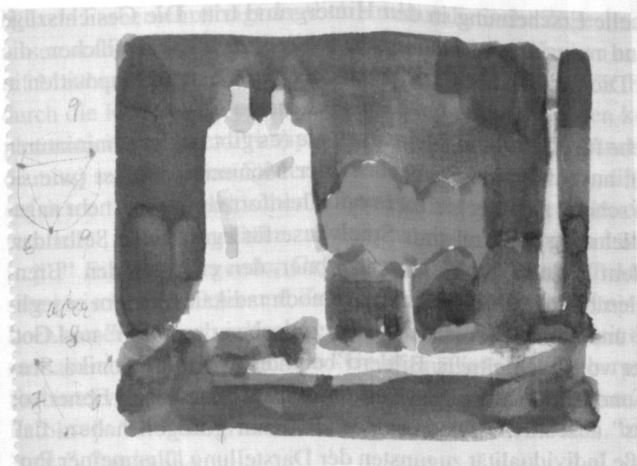


Abb. 12. Erich Lechleitner, Aquarell, 6,5 x 8,4 cm.

3. Motiv- und Formatwahl

Die bisherigen Ausführungen haben sich ausschließlich der *Maltechnik* Lechleitners und nicht dem 'Gehalt' der Bilder gewidmet. Dennoch war Lechleitner, der sich in seinen späteren Lebensjahrzehnten trotz seiner kritischen Haltung gegenüber der Amtskirche verstärkt dem Christentum zuwandte, kein Maler, der 'nur' die technische Perfektion seiner Bilder verfolgte. Lechleitners Bilder können auf zweifache Art betrachtet werden: auf 'technische' und 'metaphysische' Weise. Anton Santer schrieb 1959 über diese beiden verschiedenen Zugänge zu Lechleitners Werk:

Bei dem Bildwerk Lechleitners scheint es mir klar ausgesprochen, daß es dem unbefangenen Betrachter immer ermöglicht ist, seine Resonanz zu haben von den Bildern als reinen Farbkompositionen, abgesehen von jeder Gegenständlichkeit; also bei Betrachtung als Komposition, in der die Konturen der Farbfelder kompositorisch wirken, also in Gleichgewichten sowohl kleinerer Bereiche als des Ganzen, in Ungleichgewichten solcher Bereiche, im Spiel von farbiger Fläche mit- und widereinander.

Aber es ist dem Betrachter ebenso ermöglicht, sich anrühren zu lassen vom gegenständlichen, elementaren ja und nein in unserer Weltbegegnung so in der Begegnung von Weib und Kind, von Siedlung und Ödland, Gestein und Gewässer der Landschaft.²⁷

Im zweiten Abschnitt dieser Textpassage klingt an, daß nicht nur Lechleitners Farb- und Formcode auf Oppositionen aufbaut, sondern auch die 'Aussage', das 'Thema' seiner Bilder. So weisen seine Bildthemen eine gewisse Gesetzmäßigkeit und Regelmäßigkeit auf. Den Gegensatz Mensch-Natur hat Lechleitner bereits in seinen frühen Darstellungen der Saligen Fräulein umgesetzt; in seinem Spätwerk tauchen immer wieder Figurengruppen inmitten einer Landschaft auf. Besonders das Motiv der Badenden variierte Lechleitner in allen Farbschattierungen und Konstellationen. Dabei fällt auf, daß die Figuren immer mehr zu Pro-

²⁷ In *Kat. Max von Esterle, Erich Lechleitner*, S. 12.

totypen werden, deren individuelle Erscheinung in den Hintergrund tritt. Die Gesichtszüge verschwinden, die Gestalten sind reduziert auf Haltungen, schließlich auf Farbflächen, die sich in das Bildganze einfügen. Die Individualität tritt zugunsten der Gesamtkomposition in den Hintergrund.

Auffällig ist Lechleitners Vorliebe für Klein- und Kleinstformate (es gibt Aquarellminiaturen in der Größe einer Briefmarke); aus Ablehnung gegenüber der Monumentalkunst (wie sie etwa Albin Egger-Lienz vertrat) scheint sich Lechleitner vom Kleinformat immer mehr angezogen gefühlt zu haben. Die Ablehnung der Kunst als Spielwiese für egoistische Selbstdarstellung teilte Lechleitner mit dem Philosophen Ferdinand Ebner, den er durch den "Brenner"-Kreis persönlich kennengelernt hatte. Ebner war freilich noch radikaler, indem er jegliche darstellende Kunst ablehnte und nur das Wort als Mittler zwischen dem "Ich" und Gott anerkannte. Dennoch war Ebner von Lechleitners Bildern beeindruckt, wie Monika Seekircher in ihrem Artikel "Kunst und Christentum - der Kulturpessimist Ferdinand Ebner vor den Bildern Erich Lechleitners" ausführt.²⁸ Dies mag auch daran gelegen haben, daß Lechleitner in zunehmenden Maße Individualität zugunsten der Darstellung allgemeiner Prototypen aufgibt; so hatte Ebner den Eindruck, daß in Lechleitners Bildern 'christliche Demut' zum Ausdruck kam.²⁹ Lechleitners Ablehnung individueller Selbst- und Fremddarstellung führte auch dazu, daß er seinen Bildern von einer bestimmten Zeit an keinen Titel mehr gab, während seines Lebens nur eine einzige Ausstellung (im privaten Kreis!) veranstaltete und sich insgesamt der kommerziellen Zirkulation des Kunsthandels verweigerte. Ganz im Unterschied etwa zum Komponisten Josef Matthias Hauer oder dem Maler Johannes Itten, die mit ihren Farbstudien kosmische Gesetze zu entdecken und diese in ihrer Kunst auszudrücken suchten, ging es Lechleitner um wesentlich bescheidenere Ziele. Deshalb empfand Lechleitner selbst seine 'Farbstudien' niemals als eigenständiges Werk, obwohl aus heutiger Sicht diesen Rang zweifellos einnehmen. Gerade die radikalen Reduktionen, die Lechleitner auf allen Ebenen vornimmt (sei dies nun Bildformat, Motivauswahl oder die Entwicklung eines stringenten Farb- und Formcodes) machen die 'skizzenhaften' Studien zu kleinen Meisterwerken, die zueinander oftmals in einem Verhältnis der Variation stehen.

4. Lechleitner im internationalen Umfeld

Lechleitner war Zeitzeuge vielschichtiger, radikaler und epochemachender Kunstströmungen; als Lechleitner von 1898 bis 1902 in Wien die Kunstgewerbeschule besuchte, beherrschte noch der Historismus der Makartschen Prunkbilder die Malerei; in seinem Todesjahr 1959 gehörten der Kubismus und die abstrakte Malerei bereits der Geschichte an und Andy Warhols 'postmoderne' Pop-Art war im Entstehen. Lechleitner selbst durchlebte während seiner sechzigjährigen Maltätigkeit die unterschiedlichsten Phasen, die, verglichen mit der internationalen Entwicklung, nicht ganz so atemberaubend erscheinen mögen; bestimmte Tendenzen innerhalb seines Werks machen ihn jedoch zu einem 'Kind' einer Zeit, in der das strukturalistische Denken zum Durchbruch gelangte und das Verhältnis der Kunst zum Christentum neu diskutiert wurde.

28 *Das Fenster* 55 (Herbst 1993), S. 5332.

29 Seekircher, S. 5332.

Hölzels Farbenlehre trägt deutlich strukturalistische Züge, in dem sie auf Oppositionsverhältnissen aufbaut; ebenfalls waren Johannes Itten (im übrigen auch ein Schüler Hölzels) und Josef Matthias Hauer davon überzeugt, daß "jedes Ding (für Künstler Farbe, Form, Ton) nur durch die Relation zu einem anderen Ding erkannt werden könne, daß das Gesetz der Komplementarität polarer Prinzipien erkenntnismäßig und künstlerisch von entscheidender Bedeutung sei".³⁰ Anton Santer macht ja in seinem Beitrag über die Bilder Lechleitners auch auf deren 'strukturalistischen' Charakter aufmerksam - obwohl er diesen Terminus nicht verwendet: "[...] sich anrühren zu lassen vom elementaren ja und nein in unserer Weltbegegnung [...]".³¹ Ein grundlegender Gegensatz, der Lechleitners Bilder prägt, ist freilich der Gegensatz zwischen Struktur und Zufall, das Spannungsverhältnis zwischen Gesetz und Intuition. Lechleitner scheint vielfach seine Bilder im nachhinein mit dem Farbkreismodell verglichen zu haben, um gleichsam ihre 'Gesetzmäßigkeit' zu überprüfen; er probiert verschiedene Farbtöne aus auf der Suche nach einer harmonischen Zusammenstellung. Regelrechte Farbkreis-'Cluster' finden sich oft neben den Bildern, mit Bemerkungen wie "besser", "oder", "anders".

Mit Ferdinand Ebner und Josef Matthias Hauer verbindet Lechleitner eine gewisse Tendenz zur 'Entleiblichung', zur Loslösung von 'sinnlichen' Gegebenheiten. Für Ebner, welcher der Kunst keine geistige Realität zugesteht³², kann ja nur das Wort (als der reine Geist, der nicht an die Materie gebunden ist) als Mittler zwischen Ich und Du, Gott und Mensch bestehen. Hauers Ideal ist es, die geistige Totalität der Musik zu erfassen, die von "jedem An- und Mitklängen des sexuellen Moments befreit [ist]".³³ Das Urmusikalische sei in seiner reinen Geistigkeit neutral, unterschieden von der Natur. Nur die atonale Musik, so Hauer, könne diese Geistigkeit zum Ausdruck bringen.

Lechleitner drückt seinen Purismus nicht in philosophischen Überlegungen oder Notizen aus. Seine Botschaft sind seine Bilder, deren Kleinformat, wie Monika Seekircher gut beobachtet, für jene Selbstbegrenzung steht, "welche für eine christliche Haltung wesentlich ist".³⁴ Diese Selbstbegrenzung deutet aber auch eine Tendenz zur Selbstverleugnung an, die letztlich dem 'Ego' keinerlei Raum einsteht. Daß Lechleitner Zeit seines Lebens niemals öffentlich ausgestellt hat (außer einmal im privaten Kreis), daß er die wohlmeinenden Angebote seiner Freunde (vor allem jene Fickers), sein Werk einem größeren Zirkel zu präsentieren, beharrlich ausschlug, geht in dieselbe Richtung. Was Monika Seekircher als Gefahr der gegenstandslosen Kunst charakterisiert, findet sich auch bei Lechleitner: ein "geistiger Purismus, der sich selbst aufzuheben droht".³⁵

So hat sich Lechleitners Reduktionismus als Januskopf entpuppt: Er ist einerseits für die äußerste Zurückgezogenheit von der Kunstöffentlichkeit verantwortlich zu machen; andererseits ist aber gerade Erich Lechleitners reduktionistischer Konsequenz die hohe künstlerische Qualität seines Spätwerks zuzuschreiben.

30 Bogner, S. 77.

31 Santer, S. 12.

32 Siehe Seekircher, S. 5332 - 5333.

33 Hauer, S. 42.

34 Seekircher, S. 5332.

35 Seekircher, S. 5338.