

WIDERSTAND

Manifestationen unterschiedlicher Ausprägung von Widerstand nahmen in R. Lettners Leben und Schaffen stets einen hohen Stellenwert ein. Der 1943 im südfranzösischen Elne geborene Lettner gilt als »eines der jüngsten österreichischen Opfer des Nationalsozialismus«, der »das Erbe seiner gegen die Naziherrschaft kämpfenden Eltern auf sich genommen« hat. Sein Stiefvater, der aus Salzburg stammende Fritz Lettner kämpfte in Spanien aufseiten der Internationalen Brigaden; seine Mutter Wilma war aufgrund ihrer antifaschistischen Gesinnung aus Köln geflohen. Beide wurden ins südfranzösische Internierungs- und Deportationslager Camp de Gurs gebracht. Nach ihrer Befreiung waren sie journalistisch tätig, zuerst in Salzburg, dann ab 1953 in Wien. Von ihnen erfuhr Lettner eine Erziehung, die den Widerstand als zentrale Einstellung zum Leben, zur Gesellschaft und zur Kultur ausprägte. R. Lettner unterstützte die Vereinigung Demokratischer Studenten (VDS) – einer der Kommunistischen Partei Österreichs nahestehenden Studentenvertretung – und somit seine MitkämpferInnen wie Ernst Berger, Georg Friedler, Paul Kolm, Helene Maimann, Bibi Margulies, Paul Haber als auch Peter Aberle durch seine künstlerische und gestalterische Tätigkeit. Neben der Typographie der Wandzeitungen waren es vor allem seine Plakate, die für Aufmerksamkeit sorgten. Hier lernte R. Lettner die Strategien des »Agitprop« kennen, die er später im Hochschulbetrieb der Angewandten in Form von Plakaten einzusetzen wusste.

Menasse, *Maler des Widerstands*, 2004.

Während seiner Studienjahre 1965 bis 1969 an der Wiener Akademie der bildenden Künste traf R. Lettner den in Danzig geborenen, in St. Pölten aufgewachsenen Adam Jankowski. Mit ihm teilte er die Einstellung des Widerstandes gegen den akademischen Kunstbetrieb und das Kunstsystem. Im vom Hamburger Kunstverein 1978 herausgegebenen Katalog *Hamburger Kunstwochen '78* schrieben R. Lettner und Adam Jankowski über ihre gemeinsame Studienzeit:

»1968, während unseres Studiums der Malerei an der Wiener Kunstakademie, lernten wir uns in der Klasse von Professor Franz Elsner kennen. Wir schlossen bald Freundschaft und versuchten, die aktuelle Lage der Malerei in gemeinsamen Gesprächen zu analysieren. Die freiwillige Unterwerfung der europäischen Kunstszene unter das Kriteriendiktat US-amerikanischer Kulturexporte erfüllte uns mit Staunen. Nicht minder befremdet waren wir angesichts einer Kunstauffassung, die die Gesamtheit der ästhetischen Kreativität in zwei Lager spaltet: hier die »wahre Kunst« der Klassiker und der modernen Avantgarden für die intellektuelle Minderheit, da die »falsche Kunst« der Poster, Kaufhausbilder, Illustrierten, Unterhaltungsfilm, Schlager, TV-Shows, der Werbung und des Warendesigns, für den überwiegenden Rest der Menschheit. An diesem Punkt wurde uns der schizophrene Charakter der Kultur in unserer Gesellschaft bewußt.

Was die Malerei betrifft, so gab uns die in Museen archivierte Kunst kaum Antwort auf die konkreten Probleme des Alltagslebens. Die vielfältigen Malweisen des alten Picasso waren historisch bereits erledigt. Historisch erledigt erschien uns aber auch die abstrakte Kunst, die – zu akademischen Dekor erstarrt – sich jeder ihr ursprünglich eigenen kunst- und gesellschaftskritischen Energie längst entledigt hatte. Pop-Art – die wohl wichtigste Strömung jener Zeit – griff zwar die Problematik der westlichen Warengesellschaft auf, reduzierte diese jedoch hauptsächlich auf den Konsumaspekt, den sie mit dem Mittel des subjektiven Zynismus ästhetisierte. Wir empfanden diesen Ansatz als genauso unbefriedigend wie die Malerei in den (sogenannten) sozialistischen Ländern, wo literarischer Impressionismus und idealisierende Reklamemalerei bis heute für »sozialistischen Realismus« ausgegeben werden.

Aus Unbehagen und als Antwort auf diese Verhaltensweisen entwickelten wir gemeinsam nach und nach die Vision eines gleichermaßen gesellschaftsbezogenen wie malerischen »Realismus«. Als seine unerschöpflichen Themen boten sich an die Konflikte und Probleme des modernen Alltags: Massenmedien und Realitätsaneignung, Arbeitswelt und Freizeitgestaltung, Warenästhetik und Geldmangel, Industrialisierung und Umweltzerstörung, Weltkriege und internationale Befreiungskämpfe, Exil und Emigration, Entfremdung, Identitätsprobleme und Emanzipationsschwierigkeiten, Isolation und Solidarität, Ängste, Tagträume und gesellschaftliche Utopien, kunsthistorisches Erbe und Stellung des Künstlers in der Gesellschaft ...

Da es uns bewusst war, dass man »Dinge an sich« nicht malen kann, sondern nur die Verhältnisse, die die Menschen untereinander und zu den Dingen eingehen, griffen wir zunehmend auf das uns z. B. aus den Arbeiten von Sergej Eisenstein, John Heartfield, Bert Brecht, Hanns Eisler oder von Mikis Theodorakis bekannte dialektische Abbildverfahren zurück, das wir durch verschiedenartige Experimente und In-Frage-Stellungen nach und nach für uns und unsere Zeitumstände zu adaptieren versuchten. In der Folge wurde die Frage des dialektischen Bildaufbaus neben ästhetischen Umsetzungsproblemen zum Hauptgegenstand unserer Beschäftigung. Als Quelle formaler Erweiterung der Malerei machten wir die Medienschein-Ästhetik aus, insbesondere filmische und fotografische Abbildtechniken, die Sinnlichkeit politischer Massendrucksachen, die Bildproduktion des Pariser

Mai und der Studentenbewegung, die Laienmalerei in der VR China und die Kunstlicht- und Kunststoffkultur unserer Umwelt.

Um unsere ›Kunsideen‹ auf die Grundlage ihnen zeitgemäßer Produktionsmittel zu stellen, bezogen wir moderne industrielle Malwerkzeuge (Spritztechniken) und Malwerkstoffe (Kunststoffdispersionsfarben) programmatisch in unsere Maltechnik ein. Dadurch kamen wir in die Lage, einerseits optische Wirkungen der Drucktechnik (additive Farbmischungen) auf der Leinwand herstellen zu können, und andererseits unseren Bildern die sinnliche Anmutung unserer durch Warenästhetik geprägten Umwelt zu geben: plakativ, stark farbig, scheinbar gefühllos und wertfrei. Dadurch erreichten wir eine Abstimmung der Erscheinungsweise unserer Malerei mit dem Wahrnehmungsmodus, der unserem tendenziellen Publikum bereits vertraut ist. Um 1972 begannen wir die fotografischen Abbildtechniken mit der Ausdrucksweise der Handmalerei zu kombinieren, denn der amerikanische Fotonaturalismus machte uns bewusst, dass die Fotografie in der Malerei nicht zum Fetisch (=Fessel) werden darf; fotografische Abbildtechniken haben den Vorteil der gegenständlichen Präzision, Konkretheit und dokumentarischen Authentizität, die Handtechniken dagegen den Vorteil der subjektiven Aneignung, des emotionalen Vollzugs, der Deformations- und Verfremdungsmöglichkeit. Durch die gleichzeitige und gleichberechtigte Anwendung von Hand- und Fototechniken lässt sich die Realität dem Betrachter am ›richtigsten‹ vermitteln, nämlich im permanenten Spannungsfeld der Widersprüche Emotionalität/Rationalität, Subjektivität/Objektivität, Individuum/Gesellschaft.

Diese von uns wohl generationsbedingt entwickelte und anfangs mehr gefühlsmäßige Vision verfolgten wir in den letzten Jahren mittels der verschiedensten Tests und Experimente. Trotz räumlicher Trennung haben wir regelmäßigen intensiven Kontakt miteinander, wobei wir unsere Absichten und Resultate kritisch und selbstkritisch besprechen. Unterstützt und gefördert durch unsere Freunde – aber auch Gegner – beginnen wir erst allmählich unseren Ansatz in Malerei und Bewusstsein umzusetzen. Unsere bisherigen Ergebnisse betrachten wir nicht als endgültige Lösungen, sondern als erste Ausgangspunkte für künftige Arbeiten.«

Jankowski, *Arbeit*, 1978.

In diesem programmatischen Text wurden sowohl das Umfeld der Motive, die Methoden ihrer technischen Umsetzung benannt als auch die Grundlage zum Verständnis von Widerstand geschaffen. Um Lettners Verständnis von Widerstand zu klären, sollte an dieser Stelle auch über Realismus gesprochen werden. Für Dieter Schrage, den langjährigen Kurator am Wiener Museum Moderner Kunst, zählten R. Lettner und Adam Jankowski zur Generation der »neuen Realisten«. Diese Form des ›Realismus‹ nimmt auf die Tagesaktualität der gewählten Themen Bezug und dass deren Werke als Antwort und kritischen Kommentar hierzu verstanden werden können. Während Schrages Definition eines neuen Realismus aus dem Blickwinkel des linken Anarchisten und Aktivisten, der er einst war, gesehen werden kann, ist der Realismusbegriff von Werner Hofmann ein anderer. Hofmann, der 1968 den ersten öffentlichen Ankauf eines Gemäldes von R. Lettner tätigte, weist 1990 in seinem Beitrag »Kalte Strahlung« im gleichnamigen Ausstellungskatalog auf die »segmentierten Wirklichkeiten« hin. »Alle diese Wirklichkeiten sind im Hinblick auf Abbruch und raschen Wechsel kodiert – doch wo alles potentielles Fragment ist, löst sich die Kategorie des Bruchstücks in einem Konglomerat von Wahrnehmungen auf, das keinem Ganzheitsentwurf mehr gehorcht. [...] es geht um Realismus, aber um einen Realismus, der sich den Brechungen stellt, in die unsere Wahrnehmungsraster zerfallen.« Hieraus, so Hofmann weiter, beziehen die beiden Künstler die »Formelemente ihrer Bilder. Ihr Kunstgriff ist die Koppelung des Disparaten«, die angesichts der vorgegebenen Ordnungen das dementiert, »was man als realistisch bezeichnet: die aus einem bestimmten Blickwinkel gezogene Summe einer unwiederholbaren Wirklichkeitsdeutung.«

Schrage, *Realismus in Wien*, 1991, S. 14.

Hofmann, *Kalte Strahlung*, 1990, S. 7.

R. Lettners Verständnis von Widerstand sollte vor dem Hintergrund verstanden werden, dass im Zeitalter der Kommunikation der Umgang mit »segmentierten Wirklichkeiten« eine zunehmend stärkere Rolle eingenommen hat und wie R. Lettner es formulierte, »die Illusion realistischer geworden ist als die Realität.«

R. Lettner im Gespräch am 27.06.2012.

Den Auftakt zur folgenden Auswahl der Werke des Leitthemas Widerstand bildet *Die Vertreibung der Jünglinge (nach Masaccio)* (1971); ein Werk, »dem Masaccio die Pathosformel lieh« und dass, so Werner Hofmann, »für alle ändern steht: auch sie handeln von der Vertreibung aus dem Paradies.« R. Lettner verweist im Titel zwar auf seinen Malerkollegen aus der Frührenaissance, doch betrachtet man die motivische Nähe zu Masaccios Vertreibung aus dem Paradies wie sie in der Brancacci-Kapelle in Florenz zu finden ist, so wird deutlich, dass es sich keineswegs um eine Kopie der vertriebenen Adam und Eva handelt. Ob es sich bei den Jünglingen um R. Lettner und Adam Jankowski selbst handelt oder ob die Vertreibung des VDS aus der KPÖ im Mai 1970 gemeint ist, bleibt offen. Mit der Wahl Masaccios hingegen, beruft sich R. Lettner mit seiner Hommage auf einen Maler, der durch die erstmalige Anwendung der perspektivischen Raumauffassung bei den Fresken der Brancacci-Kapelle mit der mittelalterlichen Bildtradition in radikaler Weise brach und somit ein neues Zeitalter einläutete.

Hofmann, a. a.O.

1970 bis 1974 arbeitete R. Lettner an einer Serie von Werken, die er als *Anarchie* bezeichnete. Hierbei werden verstärkt Bildfragmente oder Ausschnitte aus Bildmotiven benutzt, die er Printmedien entnommen hat. Sichtbar ist dies bei einem Gemälde aus dem Jahre 1974, welches einen der Panzer der putschenden chilenischen Militärs zeigt, die am 11. September 1973 den Präsidentenpalast von Chiles Präsidenten Salvador Allende angriffen, dem ersten frei gewählten marxistischen Staatschef der Welt. Eine andere dieser sogenannten »politischen Ikonen« (R. Lettner) bietet das Gemälde, welches den 1961er Lincoln Continental zeigt, in dem John F. Kennedy am 22.11.1963 in Dallas erschossen wurde. Andere Werke dieser Serie thematisieren von einer Überwachungskamera aufgenommene Personen wie in *Tagtraum* (1972), spielen mit Bildfragmenten wie in *Gespenster der Nacht* (1972) oder kreieren mit im Bild befindlichen Texten »und als sich der Revoluzzer im tiefen Wald verlieb, da« ihre eigenen Geschichten. Auch die als *Kalte Strahlung* betitelte Serie, gehört zu dieser Anfang der 1970er Jahre entstandenen Werkgruppe mit Bildmotiven aus Printmedien.

Vgl. Niederle, *Malerei als Widerstand*, 1982.

A. Zauner im Gespräch am 13.06.2014.

Vgl. Schmidt, *Warte, warte nur ein Weilchen*, 1990, S. 68–71.

Ganz anders setzt R. Lettner die von ihm ausgewählten Bildmotive in der Serie *Stilleben* ein, die Mitte der 1970er Jahre entstand. Handgranaten, selbstgebastelte Bomben, Pistolen vom Modell Derringer, Messer, Beweismaterialien treten neben Vermummte und Phantombilder von gesuchten Terroristen. Aus dem jeweiligen Kontext herausgelöst schweben die Objekte vor einem farblich stark reduzierten, beinahe wandartigen Hintergrund. Angesichts der Vielfalt an Unterarten der Stilleben-Malerei liessen sich einige der Motive am ehesten noch der Gruppe der Waffenstilleben zuordnen. Indem R. Lettner diese Gegenstände aus dem terroristischen Umfeld der Roten Armee Fraktion (RAF) und der Brigade Rosse (BR) quasi portraitiert und dies als »Stilleben« bezeichnet, setzt er die Mordwerkzeuge den Motiven der klassischen Stilleben-Malerei gleich. Diese Provokation wird noch dadurch gesteigert, dass die abgebildeten Motive von ihm als »Ikonen an die Popart« bezeichnet werden. Erst hierdurch erhalten sie ihre symbolische Aufladung, so dass sie weder den Motiven der Pop Art noch den Gegenständen der Stilleben-Malerei nachstehen. Die beiden Portraits der Phantombilder nehmen aufgrund ihres hohen Abstraktionswertes noch einen besonderen Stellenwert innerhalb dieser Serie ein.

Das Thema des Portraits wurde von R. Lettner dann nochmals im Rahmen der Ausstellung *Portrait. Eine Dokumentation der 70er Jahre* 1978 aufgegriffen und in der Galerie nächst St. Stephan präsentiert. In den Jahren von 1976 bis 1978 entstanden 32 Portraits seiner Freunde. Allesamt lächelnd vor einem hellen Hintergrund. Ausgangsmotiv waren Fotos des Mitglieds der RAF Margrit Schiller, die nach ihrer Festnahme 1974 die ererkennungsdienstliche Behandlung durch die Polizei sabotierte, in dem sie den Beamten ihre Zunge zeigte. Indem nun R. Lettner sich selbst und 31 seiner Freunde lächelnd portraitierte und diese Gesichter im Stile einer Fahndungsliste aufreichte, symphatisierte er nicht einfach nur mit der Widerstandshandlung Schillers gegen die Staatsgewalt, sondern schuf zugleich einen zynischen Kommentar zum Kult lächelnder und dennoch ausdrucksloser Gesichter. In ihrem Katalogbeitrag »smile, baby, smile« fragte Helene Maimann nach dem Sinn des lautlosen Gelächters all dieser Portraitierten »inmitten der welt der trivialen reklamefratzen, der fahndungslisten, des mangels unter einer dicken schicht schminke, der unerfüllten wunschströme.« Angesichts der zunehmenden Vermarktung, Gleichförmigkeit und Austauschbarkeit lachender puppenartiger Gesichter forderte die Historikerin und heutige Filmemacherin: »was auch immer unsere identität ist, ihr äußeres erkenntungszeichen, unser gesicht, geben wir preis. freiwillig. und lachend. und wie wir lachen! trotzdem lachen. weh dem, der das lachen verlernt. wir haben beschlossen zu lachen, solange wir noch können.« Verstärkt durch diese letzte Warnung erhalten die lachenden Portraits Lettners angesichts des zunehmenden Einsatz von Technologien, die auf biometrische Daten zugreifen und Gesichter erkennen, ihre unbedingte Aktualität.

Vgl. Niederle, *Malerei als Widerstand*, 1982.

Maimann, *smile, baby, smile*, 1978, hier S. 15.

1979 entstanden drei Gemälde, die mit *1E*, *2D* und *3Ö* beschriftet sind. In allen drei Gemälden werden symbolträchtige Bilder als Montage kombiniert. Während R. Lettner für Spanien (*1E*) das Motiv des Stierkampfes wählte, welches durch eine Zeitbombe ergänzt wird und somit auf die baskisch-nationalistische Untergrundorganisation der ETA verweist, kombinierte er für Deutschland (*2D*) ein Fahndungsplakat der RAF mit dem am 5. September 1977 bei der Entführung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns-Martin Schleyer zerstörten Begleitfahrzeug und einer Momentaufnahme des damaligen Leiters der Antiterrorereinheit GSG 9 Ulrich Wegener, kurz nachdem er vom damaligen Bundeskanzler Helmut Schmidt das Bundesverdienstkreuz für die Befreiung der von palästinensischen Terroristen entführten Lufthansa-Maschine in Mogadischu erhalten hat. Beide erstgenannten Gemälde setzen sich mit dem politischen Zeitgeschehen auseinander. Seine Brisanz erhält das Triptychon aber erst durch das dritte Gemälde Österreich (*3Ö*). Eine Gruppe männlicher Arbeiter steht abwartend und lächelnd herum. Einer hält devot seine Kappe in den Händen; darüber vor dunklem und hellem Hintergrund abgebildet je eine rechte Hand mit einer roten Nelke. Seit jeher Widerstandssymbol des kämpferischen Proletariats und zuletzt als kraftvolles Symbol während des Militärputsches 1974 in Portugal eingesetzt, verkümmert die österreichische Nelke in Kombination mit der Szenerie der lächelnden Arbeiter zu einem schlappen Pflänzchen, welches sich den jeweiligen herrschenden Systemen anzupassen weiss. Auch andere Werke spielen mit der zunehmenden

politischen Bedeutungslosigkeit und sind als eine subtile Form des Kommentars des Künstlers zu verstehen. Wenn sich wie in einem Gemälde aus dem Jahre 1973 mehrere Schweine unter wehenden roten Fahnen suhlen, so verbirgt sich dahinter ein durchaus treffendes Portrait linker Opportunisten, die es sich am Futtertrog der Sozialdemokratie gemütlich gemacht haben.

Bei *Der Guru* (1976) handelt es sich um ein zweiteiliges Werk. Die Bildvorlage ist der Ankündigung eines Vortrags des indischen spirituellen Lehrers Sri Chinmoy entnommen, der durch seine Meditationen bei den Vereinten Nationen bekannt und von Musikern wie John McLaughlin und Carlos Santana verehrt wurde. R. Lettner wählte einen Bildausschnitt und übernahm die Pose des rotgekleideten Gurus, der den Kopf eines Kakadu erhält, welcher zur Seite schaut. Auch der zweite, rechte Teil des Gemäldes gibt mit seinen gelben Blumen einen Ausschnitt aus der Bildvorlage wieder, doch wirken die von R. Lettner geschaffenen Pflanzen verwildert und verbrannt. Sie bilden einen starken Kontrast zur linken Gestalt, bei der laut R. Lettner durchaus eine Verwandtschaft zu Bruno Kreisky gesehen werden darf. Benutzte R. Lettner hier das Prinzip der Bildsequenz, so zeigen weitere Werke, wie gezielt er unterschiedliche bildkompositorische Strategien einsetzte, um die gewünschten Resultate zu erzielen. Während er 1988 mit seiner mehrteiligen Serie *Waldheim tanzt* den Skandal um den damaligen Bundespräsidenten Kurt Waldheim aufgreift und die Dualität des Problems als eine von Printmedien geschaffene und zensierte Geschichte inszeniert, führt die im Stil von Andy Warhol gehaltene »reproduzierte Reproduktion« der Serie *O DU UDO* 1990 das mehrfach doppelte Spiel des Demel-Besitzers, Club-45-Gründers und Lucona-Versicherungsbetrügers Udo Proksch überaus treffend vor.

Zur Ausstellung *1984 – Orwell und die Gegenwart*, die im Wiener Museum des 20. Jahrhunderts stattfand, schufen Adam Jankowski und R. Lettner eine Gemeinschaftsarbeit. Laut dem ursprünglichen Konzept wurden den Gemälden Texttafeln mit Fragmenten aus Orwells Roman 1984 gegenübergestellt, die »als imaginative Ausgangspunkte für potentielle Bilder« fungierten und 1990 im Katalog *Kalte Strahlung* nochmals abgedruckt wurden. R. Lettner wählte Textfragmente aus den Gesprächen zwischen dem Gefangenen Winston Smith und seinem Peiniger O'Brien und kombinierte dies mit dem Gemälde *Schön häßlich*, welches zwei maskierte Terroristen bei einer Pressekonferenz zeigt. Durch diese Gegenüberstellung von Text und Bild werden die Begriffe von Illusion und Realität ad absurdum geführt.

Beim zweiteiligen Werk *Das Ende einer Illusion* und *Zwei Tage danach* von 1993 benutzte R. Lettner ebenfalls das Prinzip der Bildsequenz. Beide Male ist dasselbe Motiv zu sehen. Hauptunterscheidungsmerkmal sind die Farben des Himmels, die von Blau zu Gelb und die Farben der Landschaft, die von Rottönen zu Blautönen wechseln. Bei dem dargestellten Haus handelt es sich um das Schulhaus in La Higuera, in welchem Ernesto Che Guevara am 9. Oktober 1967 hingerichtet wurde. Zur Geschichte dieses Gemäldes befragt, wies R. Lettner daraufhin, dass es sich bei der Bildvorlage um ein Funkbild handelt; ein Pressebild, welches damals nach der Tat über die Agenturen verbreitet worden sei. Für R. Lettner war es wie eine Skizze, die er aufgehoben hatte: »Als ich Entfernung zu Che Guevara hatte, es also keine emotionale oder romantische Geschichte mehr war, machte ich diese sachliche Aufarbeitung; dadurch wird das Bild zeitlos. Das Diptychon ist deshalb so gut gelungen, weil es ein sakrales Bild ist. Mit Che Guevara als Heiland der 60er verweist es auch durch seine Farben auf den metaphysischen Begriff der Auferstehung.«

R. Lettners Verständnis von Widerstand fordert von uns ein autonomes kritisches Denken, dient der Überprüfung des eigenen Denkens und zielt auf eine kontinuierliche Erneuerung des Weltbildes. Angelehnt an die Person des Till Eulenspiegel skizzierte Lettners Begriff des Widerstands die Funktion des Künstlers in seinem Tun bestehende traditionell-konservative Weltbilder kritisch zu hinterfragen. Für R. Lettner war Eulenspiegel ein Anarchist, ein Antiheld, der kompromisslos für seine Meinung eingestanden ist. In der Bibliothek des Künstlers fand sich ein Exemplar von Jim Morrisons Gedichtesammlung *Ein amerikanisches Gebet*. Auf S. 113 ist folgende Stelle markiert: »ich bin schon immer von ideen, die von der revolte gegen die autorität handeln, angezogen worden. wenn du deinen frieden mit der autorität machst, wirst du selber eine.«

Widerstand bedeutete für R. Lettner eine andauernde intellektuelle Auseinandersetzung, die zu neuen Bildfindungen führen und somit eine politische Wirkung haben sollte. Treffend wird dieser Anspruch Widerstand zu leben, in einer Randbemerkung, die R. Lettner dem Verfasser bei einem seiner letzten Interviews am 27. Juni 2012 gab: »Sagen, was ich denke. Handeln, wie ich fühle.«

Jankowski/Lettner, *Kalte Strahlung*, 1990, S. 14–25.

R. Lettner im Gespräch am 26.06.2012.

Jim Morrison: *Ein amerikanisches Gebet / An American Prayer und andere Gedichte*. Hrsg. und übersetzt von Reinhard Fischer und Werner Reimann. Berlin: Karin Kramer Verlag, 1996, S. 113.

R. Lettner im Gespräch am 27.06.2012.