

Günter W. Remmert

IM BILDE SIND WIR NIE ALLEIN

Begegnungen in Bildern von Roland Peter Litzenburger

INHALT

Gezeichnet und zeichnend - zur Biografie	3
Hineinschreiben in die Materie - zum Werk.....	7
Die Dramatik des Lebensnotwendigen.....	12
Dialog als Arbeitsform	14
Sollst du dir kein Bildnis machen?	17
Zyklen - gesprächige Bilder.....	19
Am Leitfaden der Linie	21
Natur - die andere Seite des Menschen.....	24
Tote Winkel der Schöpfung.....	28
Das Bild als Zuwendung.....	33
Ein Ernstfall: Selber im Bilde sein.....	35
Zur Solidarität des Betrachtens.....	36

Wir Menschen leben in einer Flut von Bildern. Inneren und äußeren. Beängstigenden und befreienden. Sperrigen und lockenden. Kitschigen und kunstvollen. Wir sind selber Bild, sagt das erste Buch der Bibel, die Genesis. Und solange etwas anfängt, oder auch nur neu anfängt, solange Zeugung und Schöpfung andauern, geschehen sie bildhaft und dadurch bildend.

Aus manchen Bildern können wir nicht mehr aussteigen. Sie sind so prägend geworden, dass ihre Signatur nicht mehr zu löschen ist:

- Weihnacht - die Geburt des Lichts in tiefster Nacht;
- Auschwitz - Stacheldraht und Gaskammern und betende Juden;
- das Kreuz - erst Hinrichtungsstätte, dann Siegeszeichen und Brustschmuck;
- der Baum - Richtzeichen und Glücksbringer, Stammbaum der Erinnerung und Baum der Erkenntnis.

Solche Grundbilder, selbst wenn sie sich zu Idyllen verniedlichen oder in Alpträumen zusammenballen, sind selten auszulöschen, wohl aber zu verwandeln. Wir werden ihrer nicht ledig, aber wir können mit ihnen und sie mit uns reifen. Auch die Bilder zum Beispiel, die uns unsere Eltern, ja die Generationen vor ihnen bewusst oder unbewusst mitgaben: Wo das Leben am intensivsten sei und was es vor allem bedrohe, was zu vermeiden sei und was unbedingten Einsatz lohne. Bilder von Himmel und von Hölle, vom rechten und falschen Leben, von Schuld und Erlösung. Und daraus abgeleitet, wie man sich als Frau oder Mann, als Staatsbürger oder spiritueller Mensch, allein oder in Gesellschaft zu verhalten hat.

Haben wir solche Vor-Bilder oder haben sie uns? Verurteilen sie uns dazu, aus zweiter Hand zu leben oder befreien sie uns zu Eigenem? Wie können sie schöpferische Kräfte freisetzen?

Der Maler **Roland Peter Litzenburger** glaubt, schon auf dem Umschlag einer seiner Kataloge den Betrachter warnen zu müssen:

Bilder haben wie das Wort, Gott oder Teufel im Leib - Mensch oder Unmensch. Bilder können gezielt verändern. Und sind sie in solcher Absicht entstanden, um bestimmter Ziele willen, so sind sie programmatisch eingesetzte Machtinstrumente.

Dann aber fährt er mit einem Appell an die Persönlichkeit seines Gegenübers fort:

Entstehen sie (die Bilder) aber aus den rechten Mengen innerer Notwendigkeit - Impuls und Hingabe -, dann sind sie 'Kunstwerke', das heißt ausgeliefert an das Du des Betrachters, dessen Erlebnis- und Fassungskraft. Sie sind Angebot in Lust und Schmerz des Dialogs als dem Zeichen von Leben, von Gewaltsein auf ein Ge- und Misslingen, auf Konzeption. Auf ein Drittes und Unverfügbares: Neues Leben, junges Leben ..., das dem Greisenalter, den Weisen, mehr geschenkt wird als dem Ungestümen. ¹

Gezeichnet und zeichnend - zur Biografie

Wer ist dieser Maler, den offensichtlich "*Lust und Schmerz des Dialogs*" bewegen und der die Qualität seiner Arbeiten daran misst, ob sie im Dialog mit dem Betrachter etwas "*Drittes*", "*Unverfügbares*" hervorzubringen verstehen? Wer ist Roland Peter Litzenburger? Und was sind die Lebensumstände, die auch in seinem Werk ihre Spuren hinterlassen haben?

Im Herbst 1917 wurde er in der am Rhein liegenden Industriestadt Ludwigshafen geboren. Allein dieses Geburtsjahr kennzeichnet die Auseinandersetzungen in Gesellschaft und Politik, in Kunst- und Kirchengeschichte, denen er sich nicht entziehen konnte.

1917 - das ist in einem schon drei Jahre währenden militärischen Konflikt in Europa das Jahr der schicksalsentscheidenden Kriegserklärung der USA (und übrigens auch Chinas) an Deutschland. Die deutsche Bevölkerung erlebt die ersten Fliegerangriffe und den ersten Gaskrieg. Eine neue Kriegstechnologie beginnt, die Unterscheidung zwischen Zivilbevölkerung und Militär aufzuheben. Wenn die Sirenen heulen, muss die schwangere Mutter mit ihren fünf Kindern aus der Wohnung im fünften Stock hinunter in den Keller. Sie reagiert mit einer lang anhaltenden Depression auf diesen "Kellerkrieg". Das Neugeborene erlebt Krämpfe und Erstickungsanfälle, bei denen man zunächst an Keuchhusten denkt. Erst viel später werden sie als allergisches Asthma diagnostiziert.

1917 ist auch das Jahr, in dem Lenin aus der neutralen Schweiz im verschlossenen Eisenbahnwagen quer durch Europa transportiert wird und schließlich in Petrograd eintrifft. Die exportierte Revolution führt in Russland zu einem gesellschaftlichen Erdbeben, das das ganze Jahrhundert erschüttern und schier unüberwindbare Gräben aufreißen wird.

1917, das heißt, der junge Litzenburger hat, als Hitler Reichskanzler wird, eben die Pubertät überstanden, und am Ende des Zweiten Weltkriegs ist er 27. Die Chancen zu überleben, stehen für die männlichen Angehörigen dieses Jahrgangs eins zu drei. Wie **Heinrich Böll**, der im gleichen Jahr (zwei Monate später) auf die Welt kam, einmal bemerkte: Wer 1880 geboren war, hatte mehr Chancen, das Rentenalter von 65 zu erreichen (freilich ohne Aussicht auf eine Pension), als einer, der 1917 geboren war, gerade 28 Jahre alt zu werden.² In der Tat geben Weltwirtschaftskrise, Krieg und Krankheit dem jungen Leben wenig Chance zum Durchkommen. Aber die lebensschützenden und -fördernden Kräfte erweisen sich doch als stärker. So steht zum Beispiel der Fortschritt in der Medizin auf seiner Seite: Adrenalin-Präparate und ab 1947 auch Sulfonamide können ihm entscheidend helfen. Gespritzt oder wegen der besseren Bekömmlichkeit als Brei eingenommen bewahren sie ihn vor manchen lebensgefährlichen Komplikationen.

Für viele Künstler bedeutet der erste Weltkrieg einen Umbruch. **Fernand Léger** entdeckt als Pioniersoldat die Welt der technischen Mechanik. **August Macke** fällt im ersten Kriegsjahr. **Franz Marc** zeichnet abstrakte Skizzen aus dem Feld und setzt sich in seinen Briefen mit der Sinnlosigkeit kollektiven Mordens auseinander. 1916 fällt auch er vor Verdun. Während **Picasso** und **Cocteau** an Bühnenentwürfen und Kostümen für das russische Ballet arbeiten, **Kandinsky** und **Chagall** vorübergehend nach Russland zurückkehren, beginnt **Rouault** mit seinem Miserere. Das Geburtsjahr Litzenburgers ist zugleich das Todesjahr des französischen Impressionisten **Edgar Degas**, mit dem er die Liebe zum Ballet teilen wird, und des Bildhauers **Auguste Rodin**, dessen Werken er als Gymnasiast in der Mannheimer Kunsthalle begegnet. **Wilhelm Lehmbruck** nimmt sich 1919 das Leben.

Zusammen mit drei Brüdern und zwei Schwestern wächst Litzenburger im bürgerlich katholischen Milieu auf. Die Mutter hatte oft den Rosenkranz in der Hand. Den Vater, von Beruf städtischer Beamter, erlebt er sehr gütig. Noch gerne erinnert er sich an beide, besonders an das tiefe väterliche Gottvertrauen. Bis zuletzt weigert sich im Dritten Reich der Vater, der Nazipartei beizutreten.

Die persönliche Frömmigkeit so mancher ihm nahe stehender Menschen beeindruckt ihn. Dort erlebt er Vertrauen. Die katholische Kirche als Institution dagegen macht einen anderen Eindruck. Sie hatte sich zwischen den beiden Weltkriegen in einer Art Belagerungsmentalität verbarrikadiert. Die Erforschung der Bibel hatte man schon lange den Protestanten überlassen: ein Preis der Gegenreformation. Moraltheologie und Dogmatik schützten und stärkten die Autorität, wo immer sie nur konnten. Das Kirchenvolk bekam die Anwendungen einer leibfeindlichen Kasuistik zu spüren. Die Liturgie zehrte von der überkommenen Selbstverständlichkeit eines großen Rituals. Im Bann des Antimodernisten-Eides hatten sich Seelsorger und Theologen der Zensur und der Selbstzensur unterworfen. So manches Werk, das das Gespräch mit Zeitfragen aufnehmen wollte, war schon auf den Index verbotener Bücher gesetzt worden. Das Kirchenvolk hatte kaum Möglichkeit zur Mitsprache, sein herkömmliches Bildungsdefizit hätte diese Einflussnahme auch sehr in Grenzen gehalten. Ängstlichkeit, Prüderie, Verrechtlichung bestimmten die institutionelle Kirchlichkeit, wenn auch „in einer trostlosen, dunklen Kirche“³ gegen den herrschenden Trend immer wieder Personen auftauchten, deren Menschlichkeit überzeugte.

Das Kind erlebt die Zwanzigerjahre keineswegs als golden: Wirtschaftskrise, Arbeiter- und Kommunistenumzüge, Arbeitslosigkeit lassen niemanden unberührt. Wegen seiner ständigen Atemnöte gibt es schon mit der Einschulung Schwierigkeiten. Wird sein von Krankheit gezeichneter Organismus es schaffen oder nicht? Er erträgt es ein Jahr lang, wird dann in ein sog. Kinderasyl zur Erholung verschickt. Zurückgekehrt sind die Kameraden eine Klassenstufe weiter. Aber er kann weiterlernen und entdeckt seine Freude am Zeichnen und Aquarellieren. Nur bei zwei Gelegenheiten, so erzählt er, kann er nahezu unbeschwert atmen: beim Schwimmen und beim Tanzen.

Immer wieder von neuem sollte seine Ausbildung in den Institutionen der Gesellschaft unterbrochen werde. 1935 holt sich der junge Gymnasiast eine schwere Lungenentzündung. Die Eltern müssen ihn aus der Schule nehmen. Zwei mühselige Jahre folgen. Um das Ringen nach Atemluft zu erleichtern, verbringt er die Nächte in einem alten Großvaterlehnstuhl - aufrecht sitzend. Auf Anregung einer mütterlichen Freundin, deren Hilfe ihn noch lange begleiten soll, lernt er Modellieren und Naturzeichnen bei Abendkursen in der Mannheimer Kunstgewerbeschule. Und dies, obwohl zum Beispiel das Aktzeichnen auf ein schier absolutes Tabu in seiner Familie traf. Als 19jähriger entscheidet er sich, sein Elternhaus zu verlassen. Wegen des besseren Klimas geht er nach Oberammergau, um sich dort zum Holzbildhauer ausbilden lassen.

1939 macht er das Kriegsabitur bei den Benediktinern in der Klosterschule Ettal. Ein zugesagtes Stipendium für ein Kunststudium wird ihm aus politischen Gründen verweigert. Er absolviert Schießübungen als Infanterist. Aber bald kann er ein Studium der Architektur in Darmstadt aufnehmen und arbeitet als Praktikant für Landhausbau in Tirol. Ein kurzer Einsatz als Gebirgsjäger endet mit fünf Monaten im Lazarett. Um dem Druck des NS-Studentenbundes zu entgehen, meldet er sich zu ganz legalen Studiensemestern für Denkmalspflege im Elsass. Trotz des Volkssturms in den letzten Kriegsmonaten und obwohl ihn die Nazis noch ganz zum Schluss vor das Standgericht zerren wollten, kommt er schließlich mit dem Leben davon.

Nach Kriegsende arbeitet er zunächst weiter in Oberammergau. 1947 folgt er dann einem Ruf nach Freiburg zum Wiederaufbau. Aber der geschwächte Körper zeigt sich der Belastung und dem Hunger nicht gewachsen. Mit einer komplizierten Bronchiopneumonie wird er in die Klinik gebracht, liegt tagelang im Koma, wird schließlich ins Bad abgeschoben. Nur ein junger Assistenzarzt weicht nicht von seiner Seite. Neben der medizinischen Hilfe gibt er ihm das lebensentscheidende Medikament seiner Anwesenheit und Zuwendung.

Litzenburger überlebt auch diese dramatische Krise. Bald beginnt er mit dem Studium der Kunsterziehung in Stuttgart. Er verheiratet sich. Nach dem Staatsexamen hängt er Kunstgeschichte und Germanistik in Freiburg an. Es ist seine Doppelbegabung von Schreiben und Zeich-

nen, die jetzt Anregung und Nahrung findet. Er geht ins Lehramt an die Gewerbeschule, eine Aufgabe, die ihn wegen der Unzulänglichkeit der Lehrmethoden nicht befriedigt. Die neuen Herren ähneln so sehr den alten. Aus Protest verzichtet er, inzwischen Vater dreier Kinder, kurz vor seiner Beamtung auf die Anstellung. Er wagt den Sprung in die freiberufliche Tätigkeit, weniger freiwillig, denn aus innerer Not. Äußere Lehranforderungen und eigene pädagogische Auffassungen sind nicht in Übereinstimmung zu bringen. Selbständig geworden verdient sich Litzenburger den Lebensunterhalt mit Gebrauchsgraphik. Für mehrere Verlage gestaltet er Buchumschläge. So entstehen 1952 bis 1965 ca. 500 Buchumschläge und 5 Einbände für das Missale Romanum.

1956 bekommt er seinen ersten Auftrag für ein Kirchenfenster. Weitere Bauaufträge folgen. Bisher in St. Märgen im Schwarzwald wohnhaft, zieht er dann nach Ruit in die Nähe Stuttgarts. Seit 1964 lebt und arbeitet er schließlich als Maler und Bildhauer im eigenen Atelier und Haus in Markdorf-Leimbach in der Nähe des Bodensees. Dort ist er am Heilig Abend 1987, kurz nach seinem 70. Geburtstag, gestorben.

Hineinschreiben in die Materie - zum Werk

Litzenburgers Werk umfasst sehr verschiedene Disziplinen. Maler, Zeichner, Gebrauchsgraphiker und Bildhauer ist er. Kirchliches Gerät, Wände und Türen, Glasfenster in Bleiverglasung und Betonguss hat er gestaltet, in Kupfer, Bronze, Ton und Holz gearbeitet. Aber mit Tusche, Feder und überraschenderweise mit dem Kugelschreiber, als Zeichnung und Aquarell sind wohl die meisten seiner Arbeiten entstanden.

In Anlehnung an **Vincent van Gogh**, der ein fertiges Bild mit "*Vincent*" autorisierte, zeichnet er seine frühen Arbeiten mit dem ersten Vornamen "*Roland*". So ist auch eine Verkündigungs-szene signiert, die in der Begegnung der Energien zu vibrieren scheint. Im flächigen Farbauftrag auf die Zwischenräume der Linien taucht aus dem Negativ das Positiv auf. Schwingende Bänder

sind konkav wie konvex zu lesen. Bis in die Zeit eines *"Petrus auf dem Wasser"* von 1952⁴ bedient er sich dieser Gestaltungsweise.

1950 erlebt er einen gestalterischen Durchbruch, als er den *"Blauen Christus"*⁵ malt. Dieses Bild ist eine erste Antwort in seiner Auseinandersetzung mit der überkommenen bürgerlichen Religiosität, in die er hineingeboren wurde und die sein Leben begleiten wird. Er setzt sich von einer erfahrungsfernen Frömmigkeit, die in ihren Devotionsbildern mehr Schein als Sein, mehr Illusion statt Inspiration vorführt, ab und sucht den Weg zu den Realitäten der Schöpfung. Zwar benutzt der *"Blaue Christus"*, ein in nasse Tusche und Tinte gemaltes Blatt, noch durchaus die traditionellen Vorgaben des Pantokrators: Kreuz und Nimbus und segnender Handgestus.

Gleichzeitig bilden diese Symbole aber nur die Folie, durch die kosmische Prozesse durchscheinen. Durch den Fluss der Farben und die Saugwirkung des Untergrunds entstehen Schleier und Schlieren und Filigranverästelungen. Wasser- und Wolkenlandschaften entbergen sich, ohne realistisch ausformuliert zu werden. Licht und Bläue und Dunkel kämpfen miteinander wie am ersten Schöpfungstag. Das Hervortauchen der Erde aus dem Wasser, über dem der Geist schwebt,⁶ ist eine nicht nur zufällig sich einstellende Assoziation. Dass in Christus, *"durch ihn und auf ihn hin"*⁷ alles geschaffen wurde, bildet die dazugehörige theologische Aussage.

Er selber kommentiert seine Arbeitsweise:

Auf ein unberührtes Blatt zu schreiben, zu zeichnen, schien ein Formen ins Nichts. Das weiße Blatt war zu indifferent; ich wollte Substanz darauf vorfinden: ungeformte Materie, Chaos, Welt. ... Hineinschreiben in die Materie, das war es, was ich wollte. In das Fleisch ein Zeichen setzen, besser: inkarnieren. So sollte der Schriftzug immer wieder 'geübt' werden, bis der Ausdruck da war - im Duktus! ... Die Malerei ist nicht an sich, sie ist im Fleisch das Bild, das 'Durchsichtiggemachte' selbst. Noch bevor Tinte und Tusche erstarrten, schrieb ich das Antlitz hinein. Der Vorgang wurde so oft wiederholt, bis er der 'Verheißung' zu entsprechen schien.⁸

In der Reihe seiner Buchumschläge bekommen literarische Werke wie die Bücher von Dylan Thomas oder Malaparte's *„Die Haut“* von ihm ein unverwechselbares Aussehen: Schutzumschlag und Leinwandeinband nehmen aufeinander Bezug. P. Régamey's *"Kirche und Kunst im*

20. Jahrhundert" wird von ihm im Einband gestaltet und viele Werke christlicher Spiritualität erscheinen mit seinem "Heilig-Geist-Zeichen".

Zehn Jahre später als der "Blaue Christus" entsteht wieder ein exemplarisches Christusbild, der sog. "Graue Christus". Nun ist das Pathos gänzlich gewichen, das Missverständnis des Triumphalismus gebannt. Ein grau-schwarz gezeichnetes Gesicht, Augen ohne Pupillen, balkenartige schwarze Striche davor schaffen Distanz.

Zu diesem Bild in einem Interview befragt, sagt er:

Auch dieses Bild entstand in einer tiefen Krise. 'Jesus aber antwortete kein Wort mehr' war das Thema in jener Nacht, in der ich gegen Morgen die Pinselstriche vor dieses Gesicht zog, ähnlich den Warnkreuzen vor einem gefährlichen Bahnübergang - wie ein römischer Hauptmann beim Dezimieren seiner Mannschaftsliste vor der Strafexekution. Es war eine tiefe Unruhe über die politischen Entwicklungen in jenen Jahren, in denen für jeden sichtbar die atomare Rüstung zu eskalieren begann.⁹

Warum aber malt er Christusbilder? Warum bescheidet er sich nicht mit anderen Motiven, malt Landschaften, die er im sich ausbreitenden Wohlstand sicher gut verkaufen kann, oder schließt sich an die aktuelle Kunstszene, die gerade vorherrschenden Trends einer rasanten Stilentwicklung an?

Ingeborg Drewitz sagte anlässlich einer Ausstellungseröffnung über ihn:

Litzenburgers Bindung an die Motive des Leidens Christi ist nicht zufällig. Er hat sich mit seinem Glauben auseinandergesetzt, mit der Gültigkeit des Glaubens auch heute, wo das Opfer des Menschen immer mehr auch das Opfer des politisch engagierten Menschen geworden ist. Er hat begriffen, wie heutig (wie immerwährend) das Opfer auf Golgatha ist, wie immerwährend die Reaktion darauf, wie verzweifelt einsam der Aufbegehrende ist und bleibt, der das Leid der anderen wichtiger nimmt als das eigenen Bankkonto.¹⁰

Und er selber äußert sich anlässlich des Erscheinens eines Buches mit seinen Christusbildern:

*Ich zeichne Christusbilder, weil es mir um das Leben geht. Darum, dass wir gut leben. Dass wir möglichst der Todeslust entgehen, den Todestrieb nicht entfalten. – Das Schwerste ist aber das Leben, der Friede. Anstrengender als alle Zwietracht und aller Krieg.*¹¹

1963 interpretiert Litzenburger die Vita Benedicti auf Japanpapier. Benediktinischer Spiritualität war er ja schon in der Schulzeit begegnet. Ein Jahr später illustriert er eine Haus- und Altarbibel mit 32 Federzeichnungen. Er arbeitet an kirchlichem Gerät und Gewand. Seine monumentalste Plastik entsteht 1968 - 1971: Er schweißt einen fünf Meter hohen Cruzifixus mit einem aufgerissenen Leib, das Gesicht als nach oben geöffnete Schale, als Standkreuz am Predigtplatz für eine Mannheimer Kirche.

Daneben entstehen Zeichnungen zum Buch Jona, der vielleicht humorvollsten Parabel des Alten Testaments. Sein erster Kreuzweg, der *"Markdorfer Jugendkreuzweg"* von 1971, umfasst fünf Tuschequarelle. Schon die Titel *"Hungerkreuz"*, *"Contergankreuz"* oder *"Solidarität"* verraten, wie viel Kritik und Klage über gesellschaftliche Entwicklungen in seine Kreuzwegblätter hineinfließen. Aus dieser Reihe wird der so genannte *"Schutzmantelchristus"* besonders populär.

In den nächsten Jahren häufen sich die Farbbilder, die auf Figürliches fast ganz verzichten. Vegetation, Naturformen, vielfältige farbliche Spannungs- und Begegnungsmöglichkeiten werden auf einer reichen Palette von Aquarell- und Tuschfarben evoziert. Gemeinsam ausgestellt bieten sich diese Bilder dem Besucher wie ein Farbrausch dar. Die expressive Leidenschaft der Farbe mutet wie ein Aufstand gegen die Gängelung durch zu kurz greifende Begriffe an.

Die biblische Botschaft erlebt er immer deutlicher als Fremdkörper in dieser Welt, Jesus als den gänzlich Unangepassten, den Außenseiter. Dies führt 1973/74 zu dem Zyklus *"Christus der Narr"*. Diese Reihe ist mehr als die Anwendung einer interessanten literarischen Idee auf ein Glaubenssymbol. Die Narren sind vielmehr die Statthalter der Menschlichkeit. In einer Welt der Lüge und Eitelkeit sagen und spielen sie die Wahrheit. Dabei sind sie den Mächten und der Macht gegenüber jedoch ständig unterlegen. Aber sie haben aus dem Unterliegen ihre Kunst gemacht. Deswegen erweisen sie sich als die *„Unbesiegbaren“*.¹²

In den zwölf Arbeiten der Reihe, denen 1978 eine dreizehnte folgt, nimmt Litzenburger die Identität, nicht nur Identifikation Christi mit den Unterlegenen der Geschichte ernst. *"Der mit der roten Haut"*, der *"König aus dem Morgenland"*, *"Ecce Homo"*, *"Verlacht und verlassen"*, *"In den Konzentrationslagern des 20. Jahrhunderts"* - der ausgerottete Indianer, der Negersklave, der im KZ Internierte, der Mischling zwischen den Rassen, auch der, der sexuell nicht der gesellschaftlichen Norm entspricht, sie alle werden zu seinem Christusbild. 1976 malt er den *"Narr in den Augen der Menschen"* als ein auslaufendes, ausuferndes Gesicht in die poröse Oberfläche eines Reliefs, in dem vielfältige Gitter- und Gewebemuster ihre Spuren hinterlassen haben.

Arbeiten zum hebräischsten aller Evangelien, dem Matthäusevangelium, gehen einem neuen *"Kreuzweg der Jugend 1980"* für die evangelische und katholische Jugend in der DDR und BRD voraus. Die Märchen der Brüder Grimm beschäftigen ihn. Hier ist es die literarische Prägnanz in der Beschreibung menschlicher Entwicklungssituationen, die er in eine die Illustration weit überschreitende bildliche Ebene übersetzt. Blätter mit dem Thema Begegnung und Dialog, manches Zeit- und Politikkritisches wie zum Beispiel eine Reihe Berlin-Blätter folgen.

Dazwischen beschäftigt ihn immer wieder das biblische Lied der Lieder (auch Hohelied genannt). 1980 bis 1985 malt er einen Zyklus zum Schweiß Tuch der Veronika in bisher 8 Kreide- und Tuschaquarellen. 1981 beginnt er einen *"Zyklus der Clowns"*, der bis 1986 zu 18 Aquarellen und Zeichnungen geführt hat. Es folgen eine Reihe Prophetengesichter zu den Gottesknechtliedern bei Jesaja, die in Arbeiten zum Ecce-Homo-Thema *"Was für ein Mensch"* übergehen. Viele der Motive dieser Zyklen beschäftigen ihn weiter. Solange er arbeiten kann, sind neue Bilder im Entstehen.

Die Dramatik des Lebensnotwendigen

Litzenburger gehört zu den Davongekommenen. Er hat die äußere Bedrohung, die Unfreiheit in der Diktatur, den Weltkrieg, ebenso überlebt wie die innere, die lebenslange Belastung durch sein Kranksein. Beides hat ihn mehrmals an die Grenze des Aushaltbaren und in Todesnähe geführt. Nicht von ungefähr kommt also sein Sinn für menschliche Grenzsituationen. Aber er bleibt nicht bei Klage oder Anklage stehen. Das Wissen um die Details der Unmenschlichkeit ist durchaus gepaart mit Schweißk'schem Humor. Im Kampf gegen Autoritätsgläubigkeit und Militarismus sympathisiert er mit dem Hauptmann von Köpenick. Die Autoritäten mit ihren eigenen Mitteln schlagen, der grotesken Menschenverachtung durch nur noch groteskeres Verhalten entwischen können - dieser Überlebenskunst der scheinbar Unterlegenen gilt seine Sympathie.

Weder Krankheit noch Außenseitertum sind ein Verdienst. Aber sie sensibilisieren. Sie machen auf das wirklich Lebensnotwendige aufmerksam, sie relativieren das Überflüssige. Litzenburger weiß um die Kostbarkeit des Lebens. Um sie ringt er auf seine Weise: gestaltend. Es ist der Ausdruck, der erlöst.

Sein eigenes Arbeiten begleitet er mit ständiger Reflexion. Es ist alles andere als ein selbstsicheres Fortschreiten von Prämisse zu Schlussfolgerung, worin er sich ergeht. Vielmehr mutet er sich selber wie seinen Gesprächspartnern eher dialektisches Infragestellen und denkerische Verunsicherung zu. So schrieb er in einem Brief:

Jetzt bin ich am Sinnen, Nachdenken - wie so oft in meinem Leben -, was ich denn nun wirklich will. Oder ist es mehr ein Wollen weil Müssen? Hat mich mein Leben - das Leben - nicht 'einfach' dazu gebracht, dahin geführt? Ist es nicht (fast) so, dass ich dieses Leben kaum anders tragen, ertragen oder gar 'meistern' (?) könnte? Sind die Bilder nicht auch Bann, "Zauber" oder ähnlich wie von Anfang an; in der Bibel, in den Höhlen, in der Erde, der Sand-, in der Rauchsäule? Sind sie Signale, Signale wie Anfragen auf Antwort? - Und wenn: Sind dann solche Fragen nicht derart, dass sie den Angefragten auffordern mitzutragen, gemeinsam zu tragen einen Dritten, der uns hört, zuhört, oder gar erhört?

Bildlosigkeit - was wäre das denn? Leiblosigkeit, unsinnlich - nicht anschaulich. Leere, was ist das und wo gibt es das? Wie gibt es Leere? - Mir fällt sofort Anmaßung und

Eitelkeit ein! Warum genügt mir die Fülle der Bilder nicht? Weil ich sterben muss? Ist der "Tod" nicht auch ein Bild - ein Bild für das unvollendete, sich immer neu entwerfende Bild. So ist mir das eher einsichtig wie mit dem (Un)verstand von Reinkarnation. ... Manchmal ist mir das Bildermachen wie ein tief in mir sitzend, treibendes, wachsendes Einswerden, Zusammenfinden mit dem Leben, 'der Natur', der Schöpfung wie es (sie) ist und wie ich sie - es 'verstehen' nicht kann -: Sein gleich Bildwerden, 'im Bilde sein', wie Du schreibst. Oder auch das Licht der Welt ... im Licht der Welt (und im Dunkel dieser Welt?) anschauen; ja gewissermaßen annehmen - sich einverlaiben? - Ist so das Tun, das Machen des Bildes, das am Bild arbeiten nicht die eigentliche Kunst? - die Kunst zu leben überhaupt? ¹³

Manchem Betrachter sind viele Themen und Ausführungen seiner Arbeiten zu dramatisch. Aber diese Dramatik ist weder aus gestalterischen Gründen erfunden, noch um des guten Effektes willen vorgeführt. Es ist die Dramatik, die die Zeitumstände selbst und die sie bestimmenden Personen hervorbrachten. Es ist die Not, die bereits dem Expressionismus unter die Haut gegangen war:

Niemals war der Mensch so klein. Niemals war ihm so bang. Niemals war Freude so fern und Freiheit so tot. Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist. ¹⁴

Im bildnerischen Echo auf solche Not ringt Litzenburger jedes Mal um mehr Menschlichkeit. Er wirbt um sie mit zartem, behutsamen Strich, manchmal fordert er sie mit Drastik, häufig beklagt er ihre Abwesenheit, wie sie die traurigen Augen der Opfer beklagen, und er hat natürlich - wie könnte es anders sein - bei aller Genauigkeit und Schärfe des Urteils gleichzeitig viel Mitgefühl für jeden einzelnen Täter und Verursacher. Ist er doch viel zu selbstkritisch, um das Übel vor allem im anderen zu suchen.

Dialog als Arbeitsform

Gibt es etwas, was die Vielfältigkeit der Themen wie die benutzten Methoden in diesem Werk zusammenhält, ein innewohnendes Prinzip, zu dem der Maler immer wieder zurückkehrt, um sich an ihm zu stärken und zu erneuern? Gibt es eine innere Mitte, die auch dem Betrachter helfen kann, das Eigentümliche der Litzenburger'schen Arbeiten zu erfassen? Es scheint mir auf besondere Weise seine Fähigkeit zum Dialog zu sein.

Viele Besucher in Litzenburgers Atelier haben seine Gabe erlebt, sich in einen anderen hinein zu versetzen, ihn von innen her zu erfühlen, zu ertasten. Diese Befähigung kann ihn bis an die Grenze führen, sich in seinem Gegenüber zu verlieren. Doch sollte man dies nicht gleich mit moralischen Maßstäben zu messen versuchen. Es geht um eine innere Angleichung, ein in die Haut des anderen schlüpfen Können, wie es Menschen zum Theaterspielen befähigt, Tänzern und Schauspielern eigen ist. Der Darsteller ergeht sich in Mimik und Gestik des Darzustellenden, nicht um sich zu verlieren, sondern gerade um sich zu finden. Die Lebensformen des anderen, seine Handlungen und Unterlassungen, erweisen sich als Infragestellung, Kritik und Provokation der eigenen Lebensform. Sie werden zum Medium für neue eigene Erfahrung.

Aus der Sympathie, der Bejahung von außen, wird durch die künstlerische Bemühung die Empathie, die Einfühlung von innen. Solidaritätsbekundungen und Absichtserklärungen reichen ja nicht aus, um einen anderen Menschen in seiner Eigenart darzustellen und damit von neuem ins Leben zu rufen. Dazu braucht es ein sich in den anderen versetzen Können, das ernst macht damit, dass der andere bei aller Eigenheit des Äußeren im Wesen nicht anders ist als ich selber. Dieses Ernstmachen geschieht im Dialog. Litzenburgers Bilder sind also zuerst Dialogbilder, und dies in einem inhaltlichen wie einem formalen Sinn. Schon auf frühen Abbildungen wird der Dialog als Lebenssituation vorgeführt: Dialog der Erotik und Sexualität, Dialog im Anschauen und einander Erkennen, Dialog im Anhören, in Tanz und Zärtlichkeit, Dialog im miteinander Aufwachsen, im einander Bergen und Behüten.

In einem Grabkreuz von 1967 ist dieser Dialog in Litzenburgers Werk auf exemplarische Weise Thema geworden. Zwei Kreuze stehen da wie zwei Gestalten, die sich mit ausgebreiteten Armen einander zuwenden. Werkgeschichtlich gesehen ist dieses Thema in den Bibelillustrationen beheimatet, besonders in denen zum barmherzigen Samariter oder dem Gespräch den Gekreuzigten mit dem Schächer am Nachbarkreuz. Dann aber hat es sich von der historischen Vorlage abgelöst und verselbständigt. Von der illustrativen Beschreibung, die noch die frühen biblischen Arbeiten kennzeichnet, geht mit diesem Grabkreuz der Weg zur exemplarischen Darstellung, in der alles zufällige erzählerische Beiwerk, alles Kolorit ausgegliedert wird, um das Thema in kühler Strenge herauszuarbeiten.

Bevor eine solche Darstellung aber im Formalismus erstarren könnte, intensiviert sie Litzenburger mit einer Wendung ins Prozesshafte. Er entdeckt das Buber'sche *"Zwischen"* jeder Begegnung, das Medium, das alle am Dialog Beteiligten umfasst. Sei es als verbindende Hoffnung, als gemeinsamer Hintergrund oder nur als miteinander geteiltes Vorverständnis, ist es die Vorbedingung jeder Beziehung. Ohne ein solch verbindendes Medium kommt kein Kontakt zustande, vereinzeln sich vielmehr monadenhaft diejenigen, die zu Gesprächspartnern werden könnten.

Eine lange Reihe von Emmausbildern entfaltet diese Erkenntnis. Das neutestamentliche Geschehen auf dem Weg nach Emmaus¹⁵ veranschaulicht für Litzenburger die Charakteristika von erlösender Kommunikation. Ineinander von Nehmen und Geben, Halten und Gehaltenwerden, Erblicken und Gesehen Werden - und dies alles in einer graphischen Grundstruktur, die Kreuz, Schale und Rechteck ineinander gezeichnet vereint. Der vorläufige Höhepunkt, zu dem diese Grundstruktur der Komposition trieb, ist *"Emmaus oder die zwei in meinem Namen"*: nun stellt sich ein Ohr als Raum des Dialogs zur Verfügung.

Eine weitere Intensivierung geschieht durch die parallel dazu verlaufende Beschäftigung mit Themen der erotischen Begegnung, dem, was Litzenburger in einem Bildtitel *"Humansexualität"* nennt. Das Grimmsche Märchen vom Froschkönig und das biblische Lied der Lieder werden zur literarischen Anregung. Die erotische Begegnung erscheint ihm nicht als

Sonderfall, auf den anderswo erarbeitete Kriterien der Begegnung nicht zuträfen, sondern als eine besonders mächtige und elementare Erfahrung des Miteinander. Dort, wo zwei Menschen miteinander eins werden, kann aber auch ihre Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit umso schmerzlicher ins Bewusstsein treten.

Welcher Dialog auch immer, er lässt sich kaum von jemandem darstellen, der sich nicht selber dialogisch verhält. Also nicht nur die Motivauswahl garantiert das in Erscheinung Treten des Dialogs, sondern auch die Methodik des Arbeitens, ja sogar die Art und Weise der Darstellung. Engagement und Intensität der Zuwendung sind unabdingbar für den, der zum Beispiel sein Gegenüber im Portrait oder überhaupt einen Menschen in seiner Physiognomie zu erfassen sucht. Zwei Menschen begegnen einander im Vis-a-vis, im Betrachten und Betrachtet Werden. In das zu erarbeitende Abbild sollen Maler und Modell gleich konstitutiv eingehen. Doch kann es durchaus geschehen, dass ein Anteil überwiegt. Entweder der Beitrag des Malers schiebt sich in den Vordergrund; seine Perspektive, Interpretation oder auch nur die malerischen Mittel werden zu gewichtig. Oder das Gegenteil findet statt: Der Erscheinung des Modells gegenüber bleibt die Bemühung des Künstlers im Hintertreffen. Er übersetzt und gestaltet zu wenig. Im ersten Fall wirkt dann die Arbeit wie ein gewaltsamer Umgang mit dem Modell; das Motiv ist nur Anlass, schlimmstenfalls sogar nur Vorwand gewesen für die Abhandlung von etwas anderem. Im zweiten Fall kommt nur ein blasses Konterfei zustande.

Charakteristischerweise bemüht sich Litzenburger in seinem Umgang mit einem anderen Menschen um immer wieder neue Zugänge von verschiedenen Seiten her. Vielen Portraits gehen lange Gespräche voran, einander Mitteilen, Erzählen, auch Schweigen und Besinnlichsein. Miteinander essen und trinken in einer guten Atmosphäre der Gastfreundschaft gehört ebenso zum Prozess der Annäherung wie die denkerische Bemühung im Gespräch. Dabei ist es erstaunlich, wie wichtig es Litzenburger nimmt, nie einen Eindruck "*festzustellen*", mit anderen Worten zu arretieren, sondern im Gegenteil ständig einen neuen Eindruck zu einem früheren hinzuzufügen. Sein Wahrnehmen geschieht in unaufhörlicher Bewegung und Bewusstheit. Er ist schnellstens bereit, eine frühere Ansicht von einer neuen korrigieren und vorantreiben zu lassen. Versteht er ja

*den Dialog als ein Fragen, in das sich der Trost gemeinsamer Wahrheit einfinden kann - wobei nicht einer von beiden zum "Recht haben" verdammt ist.*¹⁶

Sollst du dir kein Bildnis machen?

Hier kommt sein ihm eigentümliches Verständnis des biblischen Bilderverbots ins Spiel. *"Du sollst dir kein Bildnis machen!"* - dieses zunächst jüdische und später auch christlich-alttestamentliche Verbot, das besonders mächtig im Islam weiterwirkt, legt er keineswegs als grundsätzlich gegen seine Berufsausübung gerichtet zur Seite, sondern bedenkt es auf immer neue Weise für seine Situation. Welche Bedeutung aber hat ein Bilderverbot für einen Bildermacher?

Im literarischen Kontext beschränkt sich dieses Bilderverbot des Dekalogs keineswegs nur auf Abbildungen Gottes:

*Du sollst dir kein plastisches Bild machen, und zwar irgendein Abbild von etwas, was droben im Himmel oder was drunten auf der Erde oder was im Wasser unter der Erde ist. Du sollst vor ihnen nicht niederfallen und ihnen nicht dienen; denn ich bin Jahwe, dein Gott ...*¹⁷

Schon der Exeget **Martin Noth** bemerkt zur Stelle:

*Der Grund des Bilderverbots ist kaum in einer 'Geistigkeit' der Gottesvorstellung zu suchen, die es verböte, irgendein kreatürliches Wesen ... zur Abbildung Gottes oder des göttlichen Bereichs heranzuziehen. Eher liegt ihm die in der ganzen alten Welt verbreitete Auffassung zugrunde, dass ein Bild in einer festen Beziehung zu dem abgebildeten Wesen stehe und dass man mit Hilfe eines Bildes Macht über das abgebildete Wesen haben könne.*¹⁸

Das Bilderverbot ist also in einer magischen Weltsicht zuhause und schützt das abgebildete Wesen vor der Machtausübung derer, die sein Bild und damit es selber in ihre Gewalt bekommen wollen. Es gehört allerdings zu den Paradoxien der Geschichte, dass ein Gebot,

welches die Unmäßigkeit der Machtausübung zu verhindern suchte, selber zum Instrument der Herrschaft wurde. Ob man sich nun auf dieses Verbot ausdrücklich berief oder nicht, Bilderfeinde haben immer wieder in totalitärer Weise die Macht für sich beansprucht. Dabei sind sie keineswegs nur metaphorisch über Leichen gegangen. Blutige Gräueltaten geschahen im byzantinischen Bilderstreit wie bei den Bilderstürmern unter den Anhängern Calvins, Zwinglis oder der Wiedertäufer. Die Diktatoren der Neuzeit fühlen sich zwar nur noch selten durch dieses Verbot legitimiert, aber sie handeln durchaus in der Tradition der Bilderstürmer. Wie viele Bilder wurden schon beschlagnahmt und zerstört, wie viele Ausstellungen verboten, Künstler inhaftiert, vertrieben oder gar umgebracht!

Der Missbrauch der Macht wird freilich nicht dadurch verhindert, dass die menschliche Ausdrucksmöglichkeit überhaupt beschnitten wird. Deswegen läuft der Kampf der Ikonoklasten aller Couleurs auch ohne Gräueltaten auf sinnliche und damit menschliche Verarmung hinaus. Man will nur einen Missbrauch wie den Götzendienst abschaffen, schüttet aber das Kind mit dem Bade aus. Gesellschaftsformen, die sich nicht mehr der Inspiration, Vertiefung und Kritik durch Bilder aussetzen, leugnen aber eine wichtige Dimension des menschlichen Ausdrucks. Ideologisierungen wie lebensferne Spiritualismen oder Intellektualisierung gewinnen leicht die Oberhand.

Vielleicht ließe sich das jüdische Bilderverbot heute neu formulieren: *"Du sollst mit Bildern keine Macht (vor allem nicht über das Heilige) ausüben!"* Diese Übertragung führt in die Nähe des Dialogverständnisses von Roland Peter Litzenburger. Denn Dialog kann für ihn nur dort stattfinden, wo die Machtausübung gebannt wird. Und das Heilige in einem besonderen Sinn ist für ihn der Mensch.

Zyklen - Gesprächige Bilder

Bilderverbot und Dialogverständnis haben Konsequenzen für Litzenburgers Arbeitsweise. Bestimmte Grundmotive sucht er nämlich wieder und wieder auf. Im Dialog mit bereits Gewordenem treibt er das Motiv weiter, arbeitet neue Aspekte heraus, zentriert und konzentriert.

Unter der Hand entsteht so die Arbeitsform der Zyklen. In ihr werden die Etappen eines längeren Dialogs in sechs, acht, zehn und mehr Bildern auseinandergefaltet. Eine Begegnung nach der anderen gewinnt da Kontur, Vorhergehendes wird durch eine nachfolgende Arbeit in Frage gestellt, verdeutlicht, ergänzt oder verstärkt, um schließlich in einem weiteren Bild wiederum eine neue Wendung zu nehmen. Die Bilder deuten aufeinander, verweisen nach rückwärts oder vorwärts, brauchen ihr Gegenüber, um nicht in einseitiger Akzentuierung abzustürzen, balancieren sich also gegenseitig aus. Wenn der Betrachter in diesen Dialog eintritt und geduldig bleibt, schaffen die Zyklen so eine Bewegung, die nie ausläuft.

Was die Zyklen als Großform aufrechterhalten, nämlich Offenheit und Bewegung im Dialog, tun auf ihre Weise auch die Elemente im Inneren einer einzelnen Arbeit. Wollen Linien, Farben, Oberflächenstruktur und Komposition Vielsagendes mitteilen, dann müssen sie auch untereinander geschäftig sein. Eine Linie allein zum Beispiel schneidet, trennt, unterscheidet. Sie umschreibt und grenzt ein. Sie führt von einem Ort weg und zu einem anderen hin. Dabei setzt sie etwas Bestimmtes, das sie meint, indem sie es von Unbestimmtem abhebt, das sie nicht meint. Kommt eine zweite Linie hinzu, die die erste korrigiert oder verstärkt oder kreuzt, intensiviert sich der Dialog. Die Linie hält an und holt Atem: sie erscheint dann beendet, oder bei mehrmaligem Halt gegliedert. In der Gegenbewegung hält sie Rückblick, im Linienbündel wiederholt sich der Weg von hier nach dort und wird in der Erinnerung mehrmals von neuem gegangen. So entstehen Netze, Schraffuren, Gespinste, Knoten, ein Gewebe, ein Text als spannungsreiches und lebendiges Mit-, Gegen-, Neben- und Füreinander.

Der Maler sagt dazu:

Nur in der Vergebung sind wir schöpferische, lebendige Menschen. Ein Maler erlebt das. - Zum Beispiel, wenn er eine Linie gemacht hat und er sieht, dass sie nicht so gut ist... dann schreibt er eine zweite, die der ersten hilft besser oder dem gerechter zu werden, was sie, die erste, schon sagen wollte; aber die zweite ist auch noch nicht 'die beste'. Und so geht das dann so lange, bis jenes Bild erscheint, von dem die erste wie die letzte Linie - oder Farbe - oder Form zu sagen versucht, was das Bild meint. Ein Bild ist: 'alles menschliche Leben'; ja alles Leben überhaupt. Es ist nie vollkommen. Entscheidend ist, dass es lebendig bleibt in des Schöpfers unendlicher Phantasie ... und dass wir es leben lassen. Das Bild ist nur vollkommen in dem, der es liebt. ¹⁹

Es lohnt sich für den Betrachter, den mehrdeutigen, vielsilbigen, nebeneinander und übereinander gelagerten Linien nachzugehen. Was für Spannungen, welche Vielfalt zeigt sich da! Die Feder-, auch die Kugelschreiberstriche laufen nie nervös, bleiben nicht unbestimmt, suchen eher, klären ihre Form, treten in Beziehung und finden so sich und ihre Nachbarschaft. Manche Erfahrungs- und Widerfahrnisschichten liegen übereinander und erhalten je nach Zuordnung einen neuen Sinn. Auch dies wiederum, um die Bildaussage nicht festzuhalten und so einzuschränken, sondern sie weitertreiben zu lassen. Wie im Reagenzglas geht die Begegnung, die Reaktion und neue Verbindung von alleine weiter, ist erst einmal ein bestimmter Verdichtungsgrad erreicht.

Ein gutes Stück komplexer reagieren Farben auf- und miteinander. Den Komplementärton zu einer Farbe gesetzt, hebt diese in ihrer Farbigkeit. Das Weglassen einer oder mehrerer Grundfarben qualifiziert die malerische Aussage. In Helligkeit und Glanz, Temperatur und Bewegtheit, Lage auf der Fläche und Ausdehnung korrespondieren, mischen und unterscheiden sich die Farben und die mit ihnen verbundenen Klänge, Gefühle, Atmosphären und Räume. Marc Chagall spricht von einer Chemie der Farben und meint damit nicht die naturwissenschaftliche Theoriebildung, sondern wie Farben seelisch aufeinander reagieren, welche Konstellationen sich zum Beispiel zum Brodeln oder Leuchten bringen und welche andererseits diskret schwingen, in sanfter Poesie.

Komposition meint zusammenbindend den Bogen des Dialogs von Linie, Farbe und Oberflächenstruktur im Bild. Je intensiver die Begegnung der Elemente ist, die da als polare im

Zueinander gefasst sind, umso weiter reicht der Bogen des Dialogs und umso mehr hat dann auch das Bild als Ganzes zu sagen.

Am Leitfaden der Linie

Die Aussagekraft der Linie erweist sich schon im Blick auf nur ein Werk. Trotzdem seien auch frühere Stadien des Gebrauchs beachtet. Denn wer sich Litzenburgers Bilder in ihrer Entwicklung durch die Jahrzehnte vergegenwärtigt, bemerkt einen charakteristischen Wandel, der sich in manchen Etappen geradezu stilbildend auswirkt.

Im frühen Werk ist sicherlich auch unter Einfluss der Graphik die so genannte Mono-Linie bestimmend. Wenige einzelne Linien halten und bilden die ganze Komposition. Jede von ihnen steht schlicht und prägnant an ihrer unverwechselbaren Stelle. Leichtigkeit und Klarheit dieser Linienführung geben nichts von der Mühe preis, die als andauernde Übung einen solchen Strich erst möglich macht. In solchen Bildern gelingen Litzenburger eher Zeichen statt Zeichnungen, geschriebene Grundgebärden, die der Kalligrafie längst entwachsen diese doch voraussetzen. Ihre beeindruckende, manchmal bannende Wirkung, liegt fern von Gefälligkeit. Es ist die Kraft der Gestik, die Originalität der Bildauffassung, die, je anspruchsloser das benutzte Mittel, umso überzeugender hervortreten kann. Viele Portraits, einige Engelbilder und auch die Zeichnungen zu den "*Gebeten aus der Arche*" belegen Treffsicherheit und Stimmigkeit dieser Linienführung.

Meistens verweigern sich die Mono-Linien, die im Umriss die Gestalt wecken, dem Dekorativen. Nicht die Kraft zum Schmuck ist bestimmend, sondern die zum Zeichen: Zeichen der Öffnung, des An- und Ausstoßens wie Zeichen des Bergens und Umschließens, Zeichen der Befruchtung und Zeugung wie Zeichen der Abwehr, vor allem aber Zeichen des Kontakts und der Begegnung.

Die sparsame Ein-Linie wird bald kontrapunktiert durch das Strichbündel. Mit ihm rückt Litzenburger manchmal dem Zeichner **Alfred Kubin** aus Zwickledt erstaunlich nahe. Als stilistisches Mittel verrät es keineswegs ein unsicheres Tasten nach Umrissen. Wer dem so arbeitenden Künstler etwa beim Arbeiten über die Schulter schaut, kann sich überraschen lassen, wie sicher

und präzise die Linien gesetzt werden. Die Aussage scheint in der Vision des Gestalters bereits vollständig vorzuliegen. Demzufolge wirkt der Strich auch kaum abgehackt, zaghaft, korrigierend oder korrigiert, sondern er wird - manchmal sogar in eiligem Tempo - immer genau ausgeführt. Aus dem Bündel, Gekräusel, ja Strichnetz entspringt im Reiz des scheinbar Unvollendeten die hintergründige geistige Aussage.

Auf vielen Buchumschlägen wie in den frühen Bildern der Verkündigung und Dreifaltigkeit verbreitert Litzenburger dann die Linie zum Band. Aber keineswegs, indem er den Strich einfach breiter ausführt! Stattdessen füllt er die zwischen den Linien stehen bleibende Fläche aus, tastet sich also an die Linie aus dem Negativ heran. Nun bilden sich sehr lebendige Umrissspannungen. Manchmal bleibt die ursprüngliche Linie im hervorgetretenen Band noch stehen, ein anderes Mal verzichtet er auf sie ganz.

Dieses negative Aussparen durch farbliches Bearbeiten des Zwischenraums ist eine sehr zeitraubende und arbeitsaufwendige Technik. Aber die Mühe wird belohnt. Der leicht allzu glatte Schwung der Kalligrafie ist vermieden. Hier wie auch sonst ist es nämlich das Gekonnte, fast von selber Laufende, die gefährliche Nähe zur Routine, die Litzenburger Schrecken einjagen. Dass das Negative als Träger des Positiven überzeugt, das Positive also aus dem Negativen sich herauschält, ist zunächst nur ein technischer, gestalterischer Sachverhalt. Aber in dieser Arbeitsweise, die Litzenburger nach wenigen Jahren wieder verlassen wird, klingt schon eine Melodie an, die später wieder begegnet.

Die Strichbündel treiben in den siebziger Jahren weiter zum Knäuel, zum Netz, zum Gespinst und damit zur charakteristischen Viellinigkeit des Spätwerks. Manchmal lässt freilich Litzenburger auch noch den Faden vom Knäuel einzeln ablaufen. Dann kennzeichnet der sich abspulende Fadenstrich Formen, in denen negativ und positiv aufgehoben zu sein scheinen. Die Begrenzungslinien des Arms eines Königs bilden zum Beispiel gleichzeitig den Kopf einer Dogge sowie den Oberschenkel einer weiblichen Figur wie in *"Ehe der Hahn kräht"* von 1970²⁰. Je nachdem, wie der Betrachter schaut, blicken ihn die unterschiedlichsten Gestaltungen an. In diesem Spiel unter anderem mit der optischen Täuschung bemüht sich der Maler, die von

Negativ zu Positiv umspringenden Elemente in der Schweben zu halten - eine Schweben, die einem aufmerksamen Betrachter zu vielen Überraschungen und Neuentdeckungen verhilft. Noch die Arbeiten zu den Bremer Stadtmusikanten leben vom Reiz der umspringenden Eindrücke, wenn auch hier der Perspektivenwechsel gemäßiger als früher erscheint.

Während die Strichbündel sich verdichten, wechselt Litzenburger gerne von der Tuschefeder zum Kugelschreiber über. Mit der Feder kann er differenzierte Schraffuren hervorzaubern, aber mit dem Kugelschreiber kann er sogar spinnwebfein zeichnen! Wo die Tusche bei sich kreuzenden Federstrichen leicht in mehrere Bahnen überläuft und deswegen die Spontaneität des Auftrags unterbrochen wird, bewahrt der trockene Kugelschreiberstrich, wenn er nicht gerade kleckst, eine Zuverlässigkeit, die ein großes Auflösungsvermögen garantiert.

Viellinigkeit ist jedoch nicht gleich Viellinigkeit. Einmal modellieren nahe beieinander gesetzte Linien eine geschlossene Oberfläche, machen sie in ihrer Schraffur plastisch, setzen sogar Glanzlichter und Spiegelungen. Ein anderes Mal wird Transparenz und Durchscheinen gestaltet. Dann spinnt der Strich ein durchsichtiges Liniengefüge, das zwar auch auf Oberfläche verweist, aber trotzdem Raum gibt und Tiefe. Jetzt umschreibt die Linie fast gar nicht mehr, sondern sie benennt. Sie entbirgt, wenn es zum Beispiel um ein menschliches Antlitz geht, das Gesicht hinter dem Gesicht, seelische Tiefe. Das Räumliche ist dann eigenartig durchlichtet, transparent auf Existentielles.

Andere Linien wieder erscheinen wie energetisch aufgeladen, deuten Bedrohliches oder aber Beschützendes an, ohne es realistisch oder symbolisch auszuformulieren. Sie haben zwar eine Beziehung zu Hintergrund und Raum, ihre wesentlichste Charakteristik ist jedoch ihre geistige Energie. Manchmal springt auch die Quantität in eine neue Qualität um und der Strich erscheint plötzlich wie verwandelt. Geheimnisvoll, überraschend und nicht voraussagbar wechseln seine Aggregatzustände.

Natur - die andere Seite des Menschen

Eine inhaltliche Eigenart der Litzenburger'schen Bilder ist die charakteristische Verschränkung von Natur und Mensch. Im Stamm eines Baumes hängt ein Gekreuzigter. Sein Fleisch und seine Haut hat die Struktur von Baumrinde. Knochen werden Äste und Wurzeln. Oder aus sich bewegenden, tanzenden Gestalten sprießen in Armen und Händen Zweige. In die kosmische Atmosphäre sind die Umriss einer menschlichen Gestalt geschrieben. Ihre Fingergelenke erscheinen wie Astgabeln. Die angeführten Beispiele für das Ineinander menschlicher und vor allem pflanzlicher Formen ließen sich durch viele andere vermehren.

Nun bietet sich der Baum in besonderer Weise als Symbol menschlicher Existenz an. Davon zeugen nicht nur unzählige Baummythen oder die Bezugnahme auf den Baum in der christlichen Väterliteratur (Holz des Baumes - Holz des Kreuzes), sondern auch unzählige Träume, die Menschen immer schon nachts und auch tagsüber beschäftigt haben. Dass in vielen Therapieformen aus dem Symbol des Baumes für seelische Gesundheit Nutzen gezogen werden konnte, ist eine nachträgliche Bestätigung für die außerordentliche Kraft dieses Symbols.

Litzenburger liebt Bäume. Man braucht ihm nicht anhand literarischer Beispiele klarzumachen versuchen, welche seelische Bedeutsamkeit sie haben. Er lebt mit ihnen. Wer ihn einmal auf kleinen Wanderungen begleiten konnte, zum Beispiel bei der Morchelsuche, oder wer seine Begeisterung erlebt hat, mit der er Orchideen in einer wasserreichen Zone des Waldes sucht und auch findet, der zweifelt nicht daran, dass er aufmerksam und sorgsam mit Pflanzen umgehen kann. Ich erinnere mich noch gut an einen sommerlichen Spaziergang durch seinen Garten am Hang, währenddessen er mir die Geschichte fast jeder Birke, Tanne, Zeder und auch das Geschick eines schwer angeschlagenen Kirschbaums an der Grundstücksgrenze erzählte. Viele dieser Bäume hatte er selber gepflanzt und er wusste oft bemerkenswerte Details über ihr Wachstum.

Sein Interesse am Studium von Vorgängen und Verhaltensweisen in der Natur scheint unerschöpflich. Ob es nun um das Federkleid von Spechten geht und die Signalfarben, mit denen

sich das Männchen schmückt, oder um die Schwierigkeiten der Igel zu überwintern, er nimmt Anteil. Die Fresslust der ach so putzigen Rehe, die ihm die jungen Knospen der geliebten Rosen abfressen, macht ihn zornig und er kann sich darüber ebenso ereifern wie über missglückte Worte hoher Politiker. Es ist das Engagement für das Leben und die außerordentliche Fähigkeit, sich einzufühlen, die durch solche Erlebnisse in ihm angerührt werden. Er misstraut eher dem Denken und dem Reden. Von Beobachtungen in der Natur dagegen lässt er sein Vorstellen und Handeln beflügeln.

Was nimmt es Wunder, wenn auch viele Naturvorgänge in seinen Bildern eine Rolle spielen? Doch er malt nicht etwa Stilleben, also etwa den Zauber der Oberfläche eines Straußes Blumen, sondern eher die Prozesse, die im Hinter- und Untergrund von zum Beispiel Pflanzen wirksam sind: Treiben, Wachsen, Knospen, Schrumpfen, das Zirkulieren von Säften, den Austausch der Osmose. Manches Mal sieht man in seiner Farbverläufen, wie Algen und Flechten sich ausbreiten, ein anderes Mal das Myzel von Pilzen im Dunkel der Erde. Besonders in den Vegetationsbildern der frühen Siebziger Jahre werden solche Vorgänge direkt berührt.

*Ich will schildern, dass das Leben ein Geheimnis ist: großartig und vielfältig. Wir sollten es befreien durch die Freude und in der Vergebung.*²¹

Eine besondere Sympathie scheint dabei den Vorgängen zu gelten, die allzu schnell - weil als hässlich oder gar nekrotisch empfunden - vom Bewusstsein übersehen werden: welken, vergehen, verwesen, "absterben" (ein Wort, das der Maler sehr mag). Für ihn gehört dies alles wie selbstverständlich zum Leben als Prozess hinzu. Wer es ausgliederte, würde bald steril. Aber wo Leben ist, kann sich Sterilität nicht lange halten.

Wenn nur vergehend sich die Form wandelt, wenn sich im Verwesen Kommunikation ereignet und erst das Absterben Aufblühen ermöglicht, dann ist es eine andere Ansicht der Natur, die so ins Bild rückt. Es ist ihre ständige Veränderung, ihr nie endgültiges Festgelegt Sein, das Gesetz des stetigen Wandels.

Rainer Maria Rilke, der der Natur wie wenig andere nahe kam, hat einmal ein bemerkenswertes eigenes Erlebnis festgehalten, das er nicht ohne Zögern und Scheu erzählt:

Seiner Gewohnheit nach mit einem Buch auf und abgehend, war er darauf gekommen, sich in die etwa schulterhohe Gabelung eines strauchartigen Baumes zu lehnen, und sofort fühlte er sich in dieser Haltung so angenehm unterstützt und so reichlich eingeeignet, dass er so, ohne zu lesen, völlig eingelassen in die Natur, in einem beinahe unbewussten Anschauen verweilte. Nach und nach erwachte seine Aufmerksamkeit über einem nie gekannten Gefühl: es war, als ob aus dem Innern des Baumes fast unmerkliche Schwingungen in ihn übergingen; er legte sich das ohne Mühe dahin aus, dass ein weiter nicht sichtlicher, vielleicht den Hang flach herabstreichender Wind im Holz zur Geltung kam, obwohl er zugeben musste, dass der Stamm zu stark schien, um von einem so geringen Wehen so nachdrücklich erregt zu sein. Was ihn überaus beschäftigte, war indessen nicht diese Erwägung oder eine ähnliche dieser Art, sondern mehr und mehr war er überrascht, ja ergriffen von der Wirkung, die jenes in ihn unaufhörlich Herüberdringende in ihm hervorbrachte: er meinte nie von leiseren Bewegungen erfüllt worden zu sein, sein Körper wurde gewissermaßen wie eine Seele behandelt und in den Stand gesetzt, einen Grad von Einfluss aufzunehmen, der bei der sonstigen Deutlichkeit leiblicher Verhältnisse eigentlich gar nicht hätte empfunden werden können. Dazu kam, dass er in den ersten Augenblicken den Sinn nicht richtig feststellen konnte, durch den er eine derartig feine und ausgebreitete Mitteilung empfing; auch war der Zustand, den sie in ihm herausbildete, so vollkommen und anhaltend, anders als alles andere, aber so wenig durch Steigerung über bisher Erfahrenes hinaus vorstellbar, dass er bei aller Köstlichkeit nicht daran denken konnte, ihn einen Genuss zu nennen. Gleichwohl, bestrebt, sich gerade im Leisesten immer Rechenschaft zu geben, fragte er sich dringend, was ihm da geschehe, und fand fast gleich einen Ausdruck, der ihn befriedigte, vor sich hinsagend: er sei auf die andere Seite der Natur geraten.²²

Rilke schreibt von dieser Aufzeichnung, sie sei "in einem gewissen Sinne, die intimste, die ich je aufgeschrieben habe".²³ Ist nicht auch Litzenburger zu solcher Nähe, die sich ganz dem Machbaren entzieht und nur als reines Geschenk erfahren werden kann, unterwegs?

So viel Interesse seine Vegetationsbilder auch gefunden haben, Litzenburger kann bei ihnen alleine nicht lange verweilen. So bezieht er Naturdinge und menschliche Formen aufeinander, übt sich in einer Sprache, die Natur und Mensch miteinander vernetzt und verwebt. Will er den Menschen an seine Naturhaftigkeit mahnen? Will er ihn beraten, sich weit nach hinten, in die Geschichte der Evolution zu erinnern, ihn, der doch den ständigen Fortschritt über die Natur hinaus auf seine Fahnen geschrieben hat? Nicht von der Natur weg, so scheinen seine Bilder zu

rufen, geht die menschliche Entwicklung, sondern - wenn überhaupt - mehr und näher in sie hinein.

Natur, theologisch Schöpfung ist überall. Und je intensiver sie vom Menschen angenommen und realisiert wird, umso größer erscheint seine Chance, wirklich menschlich zu werden.

Es ist diese Grundverwiesenheit von Menschlichkeit und Natur, die Litzenburger schon früh beschäftigte. 1965 malte er als Hauptperson der Szene, in der der barmherzige Samariter einem Mitmenschen hilft, weder den Überfallenen noch den Helfer sondern ... das Maultier. Weit überwölbt der mächtige Leib des Tieres die menschlichen Beteiligten, von denen der unter die Räuber Gefallene übrigens als Gekreuzigter gezeichnet wird. Der Titel des Blattes spricht ganz konsequent vom *"Schrei der barmherzigen Kreatur"*.²⁴

In der Tat überbietet der Mensch alle Tiere ohne Ausnahme an Grausamkeit. Fehlt ihm doch die instinktive Tötungshemmung, die die Verhaltensforschung bei vielen Raubtieren erforscht hat. Im Blick auf das Tier, über das zu erheben der Mensch deswegen wenig Grund hat, treten also Grenzen in den Blick, die präzise die Gefährdung des Humanen beschreiben. Sie zu überschreiten ist in der Tat nur mörderisch oder selbstmörderisch.

Eine Reihe weiterer Arbeiten (so *"Mich dürstet nach reinem Wasser"* 1974)²⁵ sind häufiger zu umwelttheologischen, ja umweltpolitischen Zwecken herangezogen und auch veröffentlicht worden. Der Maler hat dies mit Zustimmung verfolgt. Die leicht vorüber ziehende Aktualität sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass es in diesen Bildern um ein tiefer greifendes Geschehen geht: um die Bekehrung zur Schöpfung, um die Suche nach einem konstruktiven Frieden mit der Natur.

Tote Winkel der Schöpfung

Litzenburger hat Zorn und Humor und genügend handwerkliches Können, um deutlich zeigen zu können, wohin er unterwegs ist. Da er die Schattenseiten nicht umgehen will, kommt es zu Bildern, in denen auch Schmerzen, Verletzungen, Verstörung ansichtig werden. Der Maler hätte ja sein Sehvermögen diskreditieren müssen, wollte er die Spannungen und Widersprüche dieses Jahrhunderts ausblenden.

Als 60jähriger mit dem Bundesverdienstkreuz geehrt, bemerkt er in einem Brief an den Repräsentanten staatlicher Gewalt:

Nun, ich hoffe, und wünsche mir auch, dass die Verleihung eines 'Verdienstkreuzes' in meinem Falle weniger meiner Person als den 'Inhalten' gilt, mit denen ich mich in vielen meiner Bilder beschäftige... oder richtiger gesagt, die sich durch mein Leben und Schicksal mir nahe legten, sich meiner bemächtigten: Die Politik als Verbrechen, die Gesellschaft als Lüge und die Bibel als Antwort, eben und zuerst im Neuen Testament - durch seinen Prototyp dessen, der Mensch zu heißen verdient, Jesus. ... Inflation und Dollarkrise, Gaskrieg und Gaskammern; politischer Mord in allen Varianten begleiten, mit den ersten Fliegerbomben auf Ludwigshafen, bis heute mein Leben. Genauso wie die russischen Panzer in Budapest und Prag. Hier sollten noch Martin Luther King und die Bürgerrechte in den USA erwähnt sein. Die deutschen Juden, mit ihrem hervorragenden Anteil am geistigen Leben unseres Volkes, standen auch an meinem Weg und nicht nur ein jüdischer Arzt begleitete meine Kindheit.²⁶

Das mitfühlende Interesse für die von der offiziellen Geschichte Überrollten, für die Beschädigten und Isolierten ist in seinen Bildern unverkennbar. Wenn durch den Titel oder durch einzelne Attribute auch der Bezug zur Leidensgeschichte Christi kenntlich gemacht wird, so sind es doch Bilder des 20. Jahrhunderts. Sie haben die Geschichte der Pogrome, der Kolonisation, der Konzentrationslager, der Dialektik der Aufklärung, der modernen Idealismen und Ideologien mit ihren unmenschlichen Gestehungs- und Folgekosten in sich. Die Opfer, tausendfach und abertausendfach anonymisiert, in Nummern aufgereiht und kollektiv geschändet, bekommen in seinem Werk ein Gesicht, individuell und überindividuell gleichzeitig.

In dem Zyklus "Christus der Narr" ist die Realpräsenz Christi in den geringsten seiner Brüder anschaulich gemacht. Was für Gesichter! Expressiv die Farben, brutal, fast unerträglich nebeneinander gesetzte Komplementärfarben. Lebensglut und unendliche Trauer und Wissen. Die Augen bleiben offen: nicht schreckensoffen geweitet, nicht hasserfüllt oder wutverzerrt, einfach sehend, nicht resignativ. Ist nicht ein Narr, wer sich mit solchen Gestalten zu identifizieren wagt? Macht sich der nicht lächerlich, der gegen den allseits propagierten Fortschritt auf den Rechten und der Würde der Opfer besteht?

Für die Geschichte der Sieger schlagen solche Schicksale nicht auf der Habenseite zu Buche. Wie aber, wenn sich niemand von der verborgenen Soll- und Schuldenseite ein Bild machen dürfte? Litzenburger versucht es, indem er in den Titelrahmen der weihnachtlich verniedlichten, ja sentimental verkitschten Figur des dunkelhäutigen der Heiligen Drei Könige die Leiden der aus Afrika verschleppten, auf Galeeren und Baumwollplantagen verkauften Negersklaven hineinmalt. So versucht der "König aus dem Morgenland", allen sentimental Negervorstellungen zu entrinnen, wie sie sich im Sarotti-Mohr oder auch in Krippenfiguren spiegeln. Er entpuppt sich als Nigger, als geschundener und ausgebeuteter Sklave - und so als Christusbild.

In einem Brief präzisiert Litzenburger sein Anliegen:

Gottes Volk ist überall oder nirgends. 'Auserwählt' ist vorbei - oder das Ende steht vor der Tür. - Heraus aus dem Ghetto alttestamentlicher Auserwählung: Wir alle leben in der Verbannung ('Ägypten'), wir alle brauchen den Messias, den Moses, der uns durch das Rote Meer der Selbstvernichtung trockenen Fußes herausführt in eine Welt des Erbarmens, der Hilfe und der Demut. Alles ist Zeichen, alles ist Sakrament, alles ist geheiligt oder es ist nicht, - weil wir es nicht heiligen. - Jeder Baum, jedes Gras, ... ist dem Christenmenschen heilig. Jeder Krüppel, jeder Leprakranke, jeder, ob Marxist oder Kapitalist, Jude, Christ und Nihilist. - Ich will heraus aus dem Ghetto. Die Botschaft liegt zwischen und über und unter allen Religionen. Sie gehört allen Menschen und richtet uns alle.²⁷

"Wie kann ich leben, wenn ich den Tod ausschließe? Wie kann ich Ostern feiern, wenn ich nicht sterben will?"²⁸ Eine andere Bemerkung während eines Fernsehinterviews zielt in die Mitte des Lebens- und damit auch Selbstverständnisses des Malers. Die vordergründige, naiv selbst-

verständliche Scheidung, ja Entgegensetzung von Leben und Tod mutet ihn unrealistisch, der Wirklichkeit nicht angemessen an. Der Verstand täuscht einen Gegensatz vor, dem die eigenen Wünsche und Aspirationen nur zu gerne Glauben schenken wollen. Aber die Ausgliederung einer wesentlichen Seite der Erfahrung erweist sich als verhängnisvoll. Welcher Teil auch immer übergangen wird, jede ausgegliederte Wirklichkeit holt den Menschen von hinten wieder ein. Die Realität lässt nicht mit sich spaßen. Sie ist komplexer, als die Ordnungsschemata des Verstandes uns glauben lassen möchten.

Die Bilder Litzenburgers haben deswegen die schieflich-friedliche Trennung von Positiv und Negativ, Last und Befreiung, Sakral und Profan längst hinter sich gelassen. Was kollektive Vernunft und Moral als ausschließenden Gegensatz festhalten, erscheint in seinen Arbeiten als schwingende Polarität. Kein sanguinisches Mienenspiel eines Spaßmachers ohne Trauer, ja Melancholie. Kein Wachstumsprozess ohne schmerzliches Abschiednehmen. Sich entwickeln heißt auch altern, nur im Vergehen wächst das Neue. Polarität aber verzichtet darauf, mit der begrifflichen Schärfe des "Entweder/Oder" Wirklichkeit zu sezieren oder gar diese Messerschneide auch noch am Himmel der Ideale aufzuhängen. Stattdessen schwingt die Polarität in der Lebendigkeit des "Sowohl-als-auch", in der Mischung der Elemente, im Bewusstsein der Zusammengehörigkeit widerstrebender Dimensionen. Jede Vorderseite trägt ihre Rückseite bei sich, allen Dingen haftet glücklicherweise ihre Kehr- und Schattenseite an. Aber auch umgekehrt: keine Negativ-Gestalt ohne Positiv-Form, die in der Umkehrung hervor getrieben wird.

Litzenburger in einem Brief:

Ich versuche mich darin zu vertiefen, dass die positive Form aus der negativen hervorgeht und sie demnach spiegelt. Soll heißen: je schärfer, weicher, runder oder eckiger, desto mehr davon im Positiv. Es gibt Reliefformen, so genannte Negativschnitte, die glatt abzuformen sind. Aber es gibt auch untergriffige Model, bei bzw. in denen ein Teil der abzunehmenden Abdrücke hängen bleibt. Von Vollplastiken ganz zu schweigen.

Was aber viele Maler schon beschäftigt hat, ist der oder die Kontur. Zu Deutsch: Umriß(linie). Es scheint mir kein Zweifel, dass Haut und Haare unsere Kontur ausmachen. Wenn aber die Haut alles Innen zusammenhält, wie sieht dann das Außen aus bzw. wie funktioniert es ... in Luft und Nahrung? Im Schauen und Hören und Fühlen und - in der Bewegung!? Diese Vorgänge sind dauernder Austausch. Die Konturen auch. Und so

*spielt die Negativform eine absolut positive Rolle. Spaßeshalber die positive eine negative Rolle - oder? Meine Hoffnung sind nicht nur die 'Eindrücke'; sondern die Herausdrücke, die ein Mensch hervorbringt, in denen sein Beitrag zur Form der Gemeinschaft und des Einzelnen fruchtbar, sichtbar, erfahrbar wird.*²⁹

Wer dieses Zu- und Miteinander nicht mitsehen und mitbedenken will, wird mit dem Zugang zu solchen Bildern seine liebe Not haben. Sie tragen, gerade weil sie um Zukunft ringen, viel Erinnerung in sich. Sie sperren sich gegen schnelle Vereinnahmungen für bestimmte Ziele, laufen den Tendenzen, für die sie benutzt werden, immer auch schon davon. Der Portraitierte erwartet ein seiner äußeren Individualität schmeichelndes Abbild. Stattdessen wird das Ringen, vielleicht sogar der Kampf verschiedener seelischer Tendenzen in seinen Zügen sichtbar. Oder Strukturformen einer Landschaft erscheinen, die das Gesicht eines Menschen in einer Art künstlerischer Vernetzung mit dem Gesicht der Erde darstellen.

Der kirchliche Auftraggeber erwartet vielleicht ein Glaubensbild, eine Art Unterstützung, jedenfalls Versinnlichung der werthafte Verkündigung. Was ihm vom Künstler angeboten wird, ist jedoch mehr: es wagt sich in Situationen vor, die wahrlich Hoffnung bitter nötig haben. Es sperrt sich auch gegen die Naivität, als seien Glauben und Hoffnung mit Worten herbeizuzaubern oder in Predigten anzudemonstrieren. So bewahrt Litzenburger die Hoffnung vor dem Missverständnis der Vertröstung, er reinigt sie vom Beigeschmack des sich Absichern Wollens, er bewahrt sie vor dem schnellen Parlando derer, die für alles ein Bibelzitat und einen Trostspruch bereithalten.

Bei den Märchenbildern schließlich stellt sich der Betrachter vielleicht uneingestanden darauf ein, in selige Kindheitserinnerungen entführt zu werden. Doch es öffnet sich kaum ein Spalt zu Träumen aus der Kinderstube, dagegen eine breite Tür für erwachsenenernste Auseinandersetzungen mit den Gefährdungen menschlicher Entwicklung, wie sie sich in *"Märchen, das sind wahrhafte Geschichten"*³⁰ spiegeln.

Wenn Litzenburger in den Rückspiegel alter Überlieferungen, wie es Märchen und biblische Geschichten sind, schaut, kalkuliert er den toten Winkel mit ein. Das macht manche Begegnung mit seinen Bildern so komplex. Der Ort dieser Bilder ist nämlich Vergangenheit und Gegenwart,

Faszination und Schrecken, Bedrängnis und Erlösung, Profan und Sakral. Wer dieser Spur traut und folgt, gerät leicht ins Abseits gesellschaftlicher Glücksvorstellungen oder ins Niemandsland zwischen den Gruppenüberzeugungen. Ein Beispiel: Zur Vorstellung vom glücklichen Leben gehört - selten in Frage gestellt - als hohes Gut die Gesundheit. Litzenburger dagegen in einem Interview:

*Ja, ich war von klein auf nicht gerade mit dem, was man unter normaler Gesundheit versteht, gesegnet und ich halte das für ein Glück: denn es ist ja ein Mensch, der in diesem Sinne normativ gesund ist, nicht zu beneiden.*³¹

Er resümiert seine Lebensgeschichte mit der Feststellung, dass paradoxerweise gerade die Krankheit ihm das Leben gerettet habe. Er will Kranksein nicht als defiziente Form verurteilt, sondern als Lebensäußerung wie andere Lebensäußerungen auch geachtet und beachtet wissen.

*Ich habe zwei Dinge im Laufe der Jahre gesehen. Nämlich: dass wir den Menschen um seine Sterblichkeit betrügen und um seine Tragik oder anders gesagt - etwas neuer ausgedrückt - um das Absurde. Und deshalb zeige ich ihn so. Weil ich - um es vielleicht etwas trivialer zu sagen - nicht glücklich sein kann, wenn ich vom Unglück nichts weiß.*³²

Die Lebensverlängerung um beinahe jeden Preis ist ihm ein Gräuel. Die so genannten Triumphe der Intensivmedizin sind für ihn Verirrungen. Und dies keineswegs aus Technikfeindlichkeit oder gar Unwissen, ist er doch selber auf medizinische Hilfe, auch medizin-technische bleibend angewiesen. Aber er kann in das Lob der quantitativen Lebensverlängerung nicht einstimmen, solange die Lebensqualität aus dem Spiel bleibt.

Wenn seine Bilder solches sichtbar machen - die Hereinnahme des Sterbens um des Lebens willen -, dann ist es nicht damit getan, sie an vordergründigen Schönheitsbegriffen messen zu wollen. Ihr Anschauen wird vielmehr zu einer Übung der Aufmerksamkeit.

Das Bild als Zuwendung

Gegen die Versuchung zur Überheblichkeit, gegen den Sog von Ideologie und Manipulation, setzt so die Kunst Litzenburgers auf Wirklichkeitssinn und Dialog, auf die Energie, die dem Wahren und Lebendigen immer wieder zum Durchbruch verhilft. In immer neuen Spielformen und Themenstellungen macht sie das Dasein in seiner Vielgestalt, in Mächtigkeit wie Tragik, in Ohnmacht wie in spielerischer Unbekümmertheit anschaulich. Dabei schildert sie nicht ohnehin Bekanntes ab, sondern legt vielmehr Verborgenes offen. **Paul Klee** fasste diesen Sachverhalt, der die bildende Kunst überhaupt kennzeichnet, in den berühmten Satz: "*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.*"³³

Durch Bilder wird also das Dasein wahrnehmbarer, es wird transparent oder zeigt seine Undurchdringlichkeit, es gewinnt neue, wahrere Farbe und Kontur. Dies auch, wenn sich die Malerei Grauzonen auf die Spur setzt oder Formen auflöst. Eine Art Enthüllung, Anruf und Wegweisung vollzieht sich so. Natur und Schöpfung werden so angesehen, wie sie sind, nicht so, wie ich sie gerne haben möchte. Das eigentümliche Erlebnis überraschender Fremdheit beim ersten Betrachten - und selbst bei späterem Hinsehen - ist geradezu zwangsläufig: eine Bestätigung dafür, dass bislang Ungesehenes vorgeführt wird, Neues ins Augenspiel kommt.

In einer Rede formulierte Litzenburger:

*So ist Bild-Kunst das, was Zukunft anbietet und erwirbt. Kunst ist ganz Gegenwart, Augenblick - je umfassender, umso mehr. Kunst, das ist die Kunst zu leben im Angebot des anderen für das Angebot an den anderen. Kunst ist deshalb nicht einfach nur schön im Sinne von ästhetischem Genuss - sondern gut im Sinne konstruktiver Lebensqualität. Sie muss auch wahrnehmen, was wir hässlich nennen und darf das Unfassliche nicht leugnen. Sie kann nicht jenseits von Gut und Böse, von Tod und Krankheit 'schön' sein. Das Leben selbst, das ist in all seinem Gelingen und Misslingen die Sache, in der sich dramatische und völlig undramatische Verdichtungen ergeben. Also ist Dichtung, Bildkunst, Komposition, Musik, Choreographie, Tanz - Selbstvergessenheit in phantasievoller, redlicher Arbeit. In Fleiß und Selbsthingabe eine hohe Summe von Leben.*³⁴

Als Kunst ist solche Darstellung jedoch nur möglich, wenn die Erfahrung so ins Bild gesammelt wird, dass möglichst kein Element davonläuft, wenn in einem Zentrierungs- und Kondensations-

prozess das fliehende Erlebnis in die Ruhe einer noch nie so gestalteten Oberfläche gebannt wird. Durch die zunehmende Verdichtung der Grundelemente kann die Aussage in einen höheren Aggregatzustand überspringen. Eine neue Einheit wird dann gewonnen, eine Einheit des Ausdrucks, in der die Erfahrung als Ganze gefasst still hält und so das Angebot an den Betrachter aufrechterhält.

Einer der Zeugen dieses Jahrhunderts, der Dichter **Elias Canetti**, setzt im Rückblick auf seine Jugendzeit das Betrachten von Bildern gegen bloß nachahmendes Lernen ab:

... ein Weg zur Wirklichkeit geht über Bilder. Ich glaube nicht, dass es einen besseren Weg gibt. Man hält sich an das, was sich nicht verändert, und schöpft damit das immer Veränderliche aus. Bilder sind Netze, was auf ihnen erscheint, ist der haltbare Fang. Manches entschlüpft und manches verfault, doch man versucht es wieder, man trägt die Netze mit sich herum, wirft sie aus und sie stärken sich an ihren Fängen. Es ist aber wichtig, dass diese Bilder auch außerhalb vom Menschen bestehen, in ihm sind selbst sie der Veränderlichkeit unterworfen. Es muss einen Ort geben, wo er sie unberührt finden kann, nicht er allein, einen Ort, wo jeder, der unsicher wird, sie findet. Wenn er das Abschüssige seiner Erfahrung fühlt, wendet er sich an ein Bild. Da hält die Erfahrung still, da sieht er ihr ins Gesicht. Da beruhigt er sich an der Kenntnis der Wirklichkeit, die seine eigene ist, obwohl sie ihm hier vorgebildet wurde. Scheinbar wäre sie auch ohne ihn da, doch dieser Anschein trügt, das Bild braucht seine Erfahrung, um zu erwachen. So erklärt sich, dass Bilder während Generationen schlummern, weil keiner sie mit der Erfahrung ansehen kann, die sie weckt.

Stark fühlt sich, wer die Bilder findet, die seine Erfahrung braucht. Es sind mehrere - allzu viele können es nicht sein, denn ihr Sinn ist es, dass sie die Wirklichkeit gesammelt halten, in ihrer Zerstreung müsste sie zersprühen und versickern. Aber es soll auch nicht ein einziges sein, das dem Inhaber Gewalt antut, ihn nie entlässt und ihm Verwandlung verbietet. Es sind mehrere Bilder, die einer für sein eigenes Leben braucht, und wenn er sie früh findet, geht nicht zuviel von ihm verloren.³⁵

Canetti gerät an die Bilder von Breughel. Sie deuten ihm sein Erleben. Litzenburger findet die Bilder, die seine Erfahrung braucht, in Bäumen, Narrengesichtern, dem menschlichen Vis-a-vis, er findet sie in Märchen und vor allem im Neuen Testament. Es ist die Natur als göttliche Schöpfung, das Leben, das "ein Geheimnis ist, großartig und vielfältig",³⁶ der menschliche Leib als Landschaft der Seele und Ort der Begegnung, was ihn bleibend fasziniert.

Ein Ernstfall: Selber im Bilde sein

Um einem künstlerischen Bild gerecht zu werden, braucht es die ihm standhaltende Erfahrung. Ein Ansehen ohne Erfahrung bleibt blind, so wie ein Bild ohne Lebenserfahrung stumpf wirken muss. Eine Situation gibt es freilich, in der Erfahrung und Bildentstehung unmittelbar zusammenfallen. Hier kann ich einer Stellungnahme wohl kaum ausweichen, weil ich selber und zwar ganz persönlich betroffen bin. Dieser Fall tritt beim Portraitsitzen ein. Wie erging es mir?

Ich erinnere mich noch sehr gut an die seelischen Wechselbäder, in die ich tauchte, als ich vor Jahren bei Roland Peter Litzenburger Portrait saß. Unser gegenseitiges Kennen lernen hatte Jahre früher begonnen, stunden- und tagelange Gespräche, manche Briefe waren vorausgegangen. Mitten im Gespräch fing Roland Peter Litzenburger zu zeichnen an. Er fragte beiläufig, ob es mich nicht störe. Noch störte es mich nicht. Aber bald störte mich manches auf. Und eines der entstehenden Blätter (später nannten wir es den "*Gefährten der Hoffnung*") sollte mich erheblich verstören, als ich es fertig sah.

Was geschah damals zwischen uns beiden? Die Feder noch ungebärdiger als der Kugelschreiber kratzte und raschelte auf dem Papier. Die konzentrierten Blicke des Malers huschten zwischen meinen Zügen und seinen eigenen Schriftzügen hin und her. Die Lider über seinen hervorquellenden Pupillen verschoben sich wie die Kuppeln von Sternwarten, in denen um immer neue Einstellungen zu fernen Welten gerungen wird. Vertrautheit war in diesem Blick, aber keine bequeme. Wissen und Erkenntnis, aber nie überheblich. Ich fühlte mich ertappt, ausgezogen und seltsamerweise wieder neu umhüllt. Was da als Nacktheit meiner Physiognomie zum Vorschein kam, erschien mir fremd, fragend, unvertraut. Sollte das wirklich ich sein und warum wusste ich nichts davon? Konnte ich meine intime Gestalt vergessen haben oder nie geschaut?

Der Ausweg, darauf zu beharren "*Das bin gar nicht ich!*" war durch meinen Respekt vor der Sensibilität des Malers verbaut. Ich traute ihm bei weitem mehr Wahrnehmungsgabe zu als mir. Aber wenn es um mich selber ging? War er da tatsächlich eher zuständig als ich? Da Abwehr

sich verbot, fühlte ich mich hilf- und ratlos. Ich weinte. Und unter diesen Tränen keimte langsam Sympathie. Auch Neugier, Nachfragen, Nachschauen. Ich hatte das Nachsehen! Zögernd, später mutiger konnte ich Linien zu mir nehmen, mir aneignen, mich in ihnen wie im Spiegel wieder finden. Konnte Offenes Stück für Stück offenlassen. Konnte ohne Zwang zum Eingreifen zusehen, wie bisherige Selbsteinschätzungen ins Fließen gerieten und sich verwandelten, wenn ich auch noch nicht wusste, wohin.

Geraume Zeit später war ich so begeistert von dem einen oder anderen Portrait, dass ich mir wünschte, so zu werden, wie das Blatt mich zeigt. Ich bestimmte es zum Zukunftsentwurf, zum Vorbild. Inzwischen scheint mir, dass die Hochstimmung ein ebenso schlechter Ratgeber sein kann wie die Niedergedrücktheit. Und dass es gefährlich werden kann, wenn ich anderes zum Vorbild hochstilisiere und mich dementsprechend zum Abziehbild. Es scheint mir wichtig, den Abstand in der Nähe auszuhalten, das "Gegen" in der Begegnung. Ich möchte das Bild vor mir ernst nehmen als Echo, als Spiegelung, als Gegenrede und Anfrage. Und sehen so wie ich Nahrung aufnehme: indem ich dem Bild und mir selber die Chance gebe, uns aneinander zu verwandeln.

Zur Solidarität des Betrachtens

Im Portrait auf besondere Weise, aber eigentlich in jedem Bild, begegnen sich zwei Individualitäten, die des Malers und die des Betrachters. Zwischen beiden liegen vielleicht Welten, was Ausbildung, Sensibilität und Lebensverständnis anbetrifft, und doch sind sie sich zugleich näher als es zunächst den Anschein hat. Denn der Maler ist ja erst in zweiter Linie ein Gestalter, zuallererst ist er selber jemand, der sieht. Dies vor und während des Malvorganges wie selbst zuguterletzt, nämlich nachdem er ein Bild fertig gestellt hat. Er muss hinschauen können, die Grenzen seiner Neugier möglichst weit hinausschieben. Er muss sich auch dem Unüblichen, Missachteten, Übersehenen, ja Verbotenen zuwenden. Ohne diesen Mut, ohne die Liebe zu Schatten und gebrochenem Licht und Detail, ohne das Wagnis, sich in die Grau- und Dämmerzonen des Lebens und Sterbens zu begeben und uns davon Kunde zu bringen, bliebe er

im Netz des Üblichen hängen, verfinge sich - wie so oft wir - in den Sehfallen herkömmlicher Standards und genormter Reize. In allem Sehen hat er - im Maß seiner Begabung und Hingabe - die Kraft zur Schau. Diese schließt Einzelaspekte nicht aus, aber sie umfasst sie und ist als Ganzes mehr als die Summe ihrer Teile. Sie lässt im Fragment die Qualität des Ganzen aufleuchten, durch vordergründige Hässlichkeit oder Schönheit hindurch einen Zauber, der bezeugt, was wahr ist.

Im Medium eines Bildes wendet sich also ein Betrachter anderen Betrachtern zu. Wie schlimm, wenn seine Äußerung ins Leere stürzt oder gründlich missverstanden wird! Denn es gehört zur Begrenztheit jedes Ausdrucks, zu seiner Sterblichkeit, dass er niemals unmissverständlich erscheint. Genauso wenig wie Worte sind Linien, Farben, Kompositionen eindeutig. Wenn sie in methodischer Sympathie des Malers zu seinem Sujet geschaffen wurden, so können sie dennoch im Misstrauen des Publikums zugrunde gehen. Augen können die Annahme verweigern! Wie viele Bilder starben schon in ungeduldigen, naiven, ängstlichen oder bloß routinierten Blicken!

Als aufmerksame Betrachter von Bildwerken können wir aber in die Solidarität des Betrachtens eintreten. Nicht um den Maler zu kopieren, sondern in der Bemühung um die eigene originale Schau, um Authentizität. Denn im Bilde sind wir nie allein, mindestens zu zweit, in der Regel zu mehreren. Und wenn überhaupt, dann sind wir über uns im Bilde: unser Sehen ist der alleinige Weg zum Bild, und was und wie wir sehen, spiegelt zugleich, wer und wie wir sind.

Wir brauchen also den Maler, seine gezeichnete Profilierung, seinen Zuspruch in Farben, seine Korrektur der Form und Bürgschaft des Lichts. Die Zuwendung zum Gesehenen, das Berührtsein vom Lebendigen, vielleicht auch der Schmerz über das, was ihm verstellt, verletzt oder behindert erscheint, hat ihn motiviert. Seine Sehnsucht nach Trost oder seine Entrückung durch die Phantasie hat ihn dazu geführt, seine Vision aufs Papier zu bringen, auf die Leinwand oder den Lithostein. Mit welcher Technik auch immer hat er damit etwas geschaffen, das selber wiederum gesehen werden will. Also nicht in erster Linie in Worte übersetzt oder als erhabenes Kunstwerk quasireligiös verehrt oder gar als Wertanlage in einen Safe verstaut.

Der sachgemäße Umgang mit Bildern ist deswegen vor allem, sie anzuschauen, immer wieder und immer wieder neu. Sich einzulassen auf Sehen als einen Prozess, ein Geschehen, das - wie das Wort sagt - zugleich Gerichtsverfahren meint und Entwicklung. Damit freilich ein solches Verfahren in Gang kommen kann, muss ein äußeres Bild nach innen eingelassen werden, so wie der Maler umgekehrt seine innere Gestalt nach außen ließ. Erst dann übernimmt das Bild wechselnd und von vorneherein nicht kalkulierbar die Rollen von Ankläger, Verteidiger, Zeuge und Geschworenem. Seine Plädoyers, seine ent- oder belastenden Aussagen, seine bohrenden Anfragen, in allem seine Mitwisserschaft können uns in Atem halten. Der Prozess über uns ist aber der Prozess in uns. Schauend kommen wir in Bewegung, manches wird entwickelt wie ein bereits belichteter Film: alles Lernen ist ein Sich-Erinnern, heißt es bei Plato. Vieles wirkt auch scheinbar unbelichtet im Verborgenen. Vielleicht bezeugt das Unergründliche dann noch mehr Versprechen und Geheimnis, wenn das Ergründbare bis in seine Grenzbereiche ausgelotet wurde. In einem großen Bild koexistieren tatsächlich Erklärbares wie Unerklärliches, Geheimnis und Öffentlichkeit miteinander: unvermischt und ungetrennt.

Vor der Schau eines anderen gehe ich also selber in eine Schule des Sehens. Die Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit, freiwillige wie auferlegte, werden gesprengt. Das eigene Sehen wird vorangetrieben und ausgestaltet, es wird sensibilisiert für größere Zusammenhänge und tiefere Einblicke. Mancher schreckt vor der Direktheit solcher Begegnungen zurück. Aber sie spiegeln nur die Bezüge, in die wir alle hineingeboren wurden und die uns bestimmen, ob wir wollen oder nicht. Wenn unsere Augen gehalten werden und die Harmonie der Wahrheit vorziehen, dann brauchen wir Bilder, die uns aus der Gefangenschaft des schönen Scheins befreien. Wenn wir weder Gesichter noch Gesichte haben, d.h. keine Physiognomien mehr und auch keine Visionen, dann brauchen wir den Maler, der auf beides setzt und den Weg dorthin für uns Zug um Zug kenntlich macht. Zeichnend kann er uns anstoßen, in Farben erwecken oder trösten. Unsere eingerasteten Standards, unsere eingeschliffenen Versuche der Lebensbewältigung kann er korrigieren. Wenn die Herzen verblassen und das Blut altert, provoziert er schöpferische Gegenkraft. Trauen wir seiner Bürgschaft des Lichts und tun wir vor und mit seinen Bildern das, was uns immer noch zu tun bleibt: im Licht der Welt das Licht der Welt erblicken.

FUSSNOTEN

-
- ¹ Roland Peter Litzenburger, In: Ders., Wachsender Katalog, Freiburg 1977, Umschlagtext
- ² Heinrich Böll, An einen Bischof, einen General und einen Minister des Jahres 1917. In: Ders., Werke. Essayistische Schriften und Reden 2. 1964 - 1972. Köln o. J. (1980), S. 234
- ³ Roland Peter Litzenburger, Wie kam ich zu Narren und Clowns? In: Ausstellungskatalog Kunst - Begegnung, Stuttgart 1982
- ⁴ Abbildung in: Günter Biemer und Rainer Ruß, Wenn das Antlitz sich verbirgt. Stuttgart 1975, S. 21
- ⁵ Abbildung in: Günter Biemer und Rainer Ruß, Wenn das Antlitz sich verbirgt. Stuttgart 1975, S. 17
- ⁶ Genesis 1, 2
- ⁷ Kolosserbrief 1, 12-20
- ⁸ Roland Peter Litzenburger, in: Günter Biemer und Rainer Ruß, Wenn das Antlitz sich verbirgt. Stuttgart 1975, S. 19
- ⁹ Franz Joseph van der Grinten und Friedhelm Mennekes, Menschenbild - Christusbild, Auseinandersetzungen mit einem Thema der Gegenwartskunst. Stuttgart 1984, S. 210
- ¹⁰ Ingeborg Drewitz, Vortrag zur 46. Reineberger Kunstaussstellung am 20. 02. 1982. Abgedruckt in: Roland Peter Litzenburger, Katalog "Aquarell Tusche Zeichnung", Schöntal 1983
- ¹¹ Ansprache zur Neuerscheinung des Buches Günter Biemer und Rainer Ruß, Wenn das Antlitz sich verbirgt. 16. November 1975 im Landesgewerbeamt Stuttgart
- ¹² Roland Peter Litzenburger, Wie kam ich zu Narren und Clowns? In: Ausstellungskatalog Kunst - Begegnung, Stuttgart 1982
- ¹³ Roland Peter Litzenburger, Brief an den Verfasser vom 21./22. März 1983
- ¹⁴ Hermann Bahr, Expressionismus. München ¹1916
- ¹⁵ Lukasevangelium 24, 13-35
- ¹⁶ Franz Joseph van der Grinten und Friedhelm Mennekes, Menschenbild - Christusbild, Auseinandersetzungen mit einem Thema der Gegenwartskunst. Stuttgart 1984, S. 211
- ¹⁷ Buch Exodus 20, 4-5. Übersetzt von Martin Noth. In: Das Alte Testament Deutsch. Neues Göttinger Bibelwerk. Das zweite Buch Mose, übersetzt und erklärt von Martin Noth. Göttingen 11958, 61978, S. 122
- ¹⁸ A. a. O., S. 130/131
- ¹⁹ Roland Peter Litzenburger, Rede zur Ausstellungseröffnung in Den Haag, 19. Mai 1978
- ²⁰ Abbildung im Wachsenden Katalog, hrsg. v. Burkhard Gollnick und Anita Harbarth, Freiburg 1977
- ²¹ Roland Peter Litzenburger, Rede zur Ausstellungseröffnung am 19. Mai 1978 in Den Haag
- ²² Rainer Maria Rilke, Erlebnis. In: Ders., Sämtliche Werke 11. Frankfurt/Main 1975, S. 1036 -1042
- ²³ Brief an Katharina Kippenberg vom 10. August 1918. In: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke 12, Frankfurt/Main 1975, S.1477
- ²⁴ Abbildung in: Bibel heute, Stuttgart 22. Jahrgang 1986, S. 160
- ²⁵ Abbildung in Günter Biemer und Rainer Ruß, Wenn das Antlitz sich verbirgt. Stuttgart 1975, S. 107
- ²⁶ Brief vom 21. März 1978 an Bernhard Vogel, Ministerpräsident von Rheinland Pfalz
- ²⁷ Roland Peter Litzenburger, Brief an den Verfasser vom 26./27. Januar 1981
- ²⁸ Roland Peter Litzenburger, Interview am 30. März 1977 innerhalb der Fernseharbeit zum Portrait des Malers für das Abendjournal des SWF und SDR
- ²⁹ Roland Peter Litzenburger, Brief an den Verfasser vom 17. Juli 1980
- ³⁰ Roland Peter Litzenburger, Rede zum Abschied von Pastor Albertz, Berlin-Schlachtensee 25. März 1979
- ³¹ Roland Peter Litzenburger, Fernseh-Interview am 30. März 1977
- ³² Roland Peter Litzenburger, Fernseh-Interview am 30. März 1977
- ³³ Paul Klee, Schöpferische Konfession. Berlin 1920 in: Paul Klee, Schriften. Rezensionen und Aufsätze. Hrsg. v.

Christian Geelhaar. Dumont Köln 1976, S. 118

³⁴ Rede zum Abschied von Pastor Albertz, Berlin-Schlachtensee 25. 03. 1979

³⁵ Elias Canetti, Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921 - 1931. Frankfurt 1982, S. 109/110

³⁶ Roland Peter Litzenburger, Rede zur Ausstellungseröffnung in Den Haag am 19. Mai 1978