

Originalveröffentlichung in: Rehberg, Karl-Siegbert ; Holler, Wolfgang ; Kaiser, Paul (Hrsgg.): Abschied von Ikarus. Bilderwelten in der DDR - neu gesehen ; begleitend zur Ausstellung im Neuen Museum Weimar, 19. Oktober 2012 bis 3. Februar 2013; [eine Ausstellung der Klassik-Stiftung Weimar ...]. Köln 2012, S. 272-283



Apokalypse und Erlösung

Zum Geschichtsbild im Werk Werner Tübkes

Die Indienstnahme christlicher Geschichts- und Erlösungsvorstellungen in den »politischen Religionen« totalitärer Staaten des 20. Jahrhunderts hat sich seit Eric Voegelins gleichnamiger Studie aus dem Jahr 1938 zu einem wichtigen Paradigma der Säkularitätsforschung verdichtet.¹ Als Grundannahme gilt seit dem, dass moderne Weltanschauungsdiktaturen sowohl die visionären Endzeit- und Erlösungserwartungen als auch die sakral hergeleitete Ritualisierung des Politischen aus der christlichen Gedankenwelt in die eigene ideologische Grundausstattung übernommen haben. Dabei blieben etwa die symbolischen Ausdrucksformen der Weltanschauungsdiktaturen sogar dann noch in einem hohen Maße durch christliche Vorstellungen geprägt, wenn der Totalitarismus den transzendenten Charakter dieser Vorstellungen radikal in Abrede stellte.² Man kann also in Anlehnung an Positionen der neueren historischen Forschung postulieren, dass eine Analyse der Kunstproduktion totalitärer Staaten nur Aussicht auf Erfolg hat, wenn sie deren Symbolwelten in einen Bezugsrahmen zu den Symbolwelten des Christentums setzt.³

Wie wichtig dieser Bezugsrahmen ist, lehrt nicht nur der Blick auf die großen Weltanschauungsdiktaturen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch die in vielen Bereichen außerordentlich umfangreiche Kulturproduktion der DDR hat einiges an Sakralisierung zu bieten. So inszenierten sich etliche Protagonisten der frühen DDR-Literatur zeitweise wie »Priester des Systems«, deren »weltlicher Kult den jenseitsgerichteten ersetzte« und deren Texte mit einem unverkennbar religiösen Pathos daherkamen.⁴ Am deutlichsten jedoch machen sich Tendenzen der Sakralisierung in der bildenden Kunst des ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden bemerkbar. So wurden die Helden des antifaschistischen Widerstands oft wie christliche Märtyrer⁵ und die Protagonisten der Arbeiterklasse wie Apostel inszeniert.⁶ Helden und Opfer des politischen Kampfes bzw. deren sakrale Überhöhung bildeten die ideologische Basis für die eigene Geschichtsauffassung.

Ein eindrucksvolles Beispiel für den Versuch, mithilfe einer Sakralisierung des Gedankens sogar das sozialistische Staatswesen zu legitimieren, ist das Buchenwald-Denkmal Fritz Cremers. Hatte man zunächst, unmittelbar nach der Befreiung des Konzentrationslagers durch amerikanische Truppen, einen schlichten Obeliskens mit Holzschale als Erinnerungsmal errichtet, wurde in den Folgejahren eine sehr viel komplexere Lösung entwickelt. Mit einer »Blutstraße«, kreuzwegartigen Stationen, einem Abstieg zu den Gräbern und dann folgend einem Aufstieg zur Gedenkstätte schwebte bereits der Jury des Denkmalwettbewerb ganz klar eine Orientierung am christlichen Leidens- und Erlösungskult vor.⁷ Über Märtyrertum und Tod führt also der Weg ins weltliche Paradies, und diese säkulare Heilserwartung weist unübersehbare Parallelen zum teleologischen Geschichtsverständnis des Christentums auf, wo ebenfalls ein Blutopfer Voraussetzung für die dereinst zu erwartende, in der Zukunft liegende Erlösung ist. Und so wie sich die frühchristliche Kirche angesichts der Parusieverzögerung als Vertreterin des Göttlichen auf Erden etablierte, so richtete sich die SED mit Blick auf eine weltliche Parusieverzögerung im Zwischenzustand vor der kommunistischen Heilserfüllung ein.⁸

Die Auseinandersetzung mit Einzelthemen und mit Geschichtsvorstellungen des Christentums, die teleologisch betrachtet in Endzeit und Erlösung mündeten, war offenbar so zentral für die Kunst der DDR, dass noch deren Ende mit eschatologischem Vokabular charakterisiert werden konnte.⁹ Dazu hat nicht zuletzt auch der Leipziger Maler und Graphiker Werner Tübke beigetragen, in dessen altmeisterlich anmutendem Gesamtwerk schon die zeitgenössischen Rezipienten eine auffallend häufige Verarbeitung christlicher Motive und sogar das »Grauen apokalyptischer Visionen« erkannten.¹⁰ Auch die neuere kunstwissenschaftliche Literatur sieht inzwischen das Apokalyptische als ein

Für Eduard Beaucamp zum 75. Geburtstag.

1 – Eric Voegelin: Die politischen Religionen, hg. und mit einem Nachwort versehen von Peter J. Opitz, München 1996 (zuerst: 1938). – Vgl. zu diesem Themenkomplex allgemein Hermann Lübke (Hg.): Heilserwartung und Terror. Politische Religionen des 20. Jahrhunderts, Düsseldorf 1995; Hans Maier, Michael Schäfer (Hg.): Totalitarismus und politische Religionen, 3 Bde., 1996–1997, 2003; Klaus Hildebrand (Hg.): Zwischen Politik und Religion. Studien zur Entstehung, Existenz und Wirkung des Totalitarismus, München 2003. – Für Hinweise, die mir bei diesem Text sehr geholfen haben, danke ich Johannes Gebhardt, Paul Kaiser, Annika Michalski und Karin Schumann, für fotografische Arbeiten Martin Weicker. Gedankt sei auch Karin Beckmann, Stefanie Mühlbauer, Ulrike Scholz und Nicole Thur, deren Abschlussarbeiten erstaunliche Erkenntnisse zutage gefördert haben.

2 – Klaus-Georg Riegel: Der Marxismus-Leninismus als politische Religion, in: Maier/Schäfer, Totalitarismus (wie Anm. 1), Bd. 2, 1997, S. 75–128, bes. S. 81. 3 – Ebd., S. 82.

4 – Michael Rohwasser: Religions- und kirchenähnliche Strukturen im Kommunismus und Nationalsozialismus und die Rolle des Schriftstellers. In: ebd., Bd. 1, 1996, S. 383–400, S. 396; vgl. auch Helmut Kiesel: Politische Religionen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Lübke, Heilserwartung (wie Anm. 1), S. 59–74. 5 – Detlef Hoffmann: Historienbilder. Der Mythos des Antifaschismus. In: Monika Flacke (Hg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994, S. 131–145.

6 – Eduard Beaucamp: Arbeiter als Apostel. In: Ekkehard Mai, Anke Repp (Hg.): Historienmalerei in Europa. Beobachtungen zur Historienmalerei in der DDR. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 423–432.

7 – Monika Flacke (Hg.): Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin v. 27.1.–14.4.1995, Berlin 1995, S. 106–117, S. 111; Volkhard Knigge, Jürgen Maria Pletsch, Thomas A. Seidel: Versteinerte Gedanken. Das Buchenwalder Mahmal von 1958, 2 Bde., Spröda 1997, I, S. 65–66 u. S. 114–118; Eckhart Gillen: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990, Bonn 2009, bes. S. 133–145.

8 – Heinz Dieter Kittsteiner: Kunst in der DDR – Ein Versuch. In: *Tel Aviv* Jahrbuch für deutsche Geschichte. Geschichte und bildende Kunst, Göttingen 2006, S. 269–292, bes. S. 279–285.

9 – Claudia Petzold: 64 m² Endzeitprophetie. Zur Geschichte des Wandbildes *Sonntagstrümmerei* im *Oderbruch* von Clemens Gröszler und Harald Schulze in Marxwalde (Neubrandenburg). In: Paul Kaiser, Karl-Siegbert Rehberg (Hg.): *Enge und Vielfalt. Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen*, Hamburg 1999, S. 409–415.

10 – Irma Emmrich: *Schöpfertum und Erbe. Eine Studie zur Rezeption christlicher Bildvorstellungen im Werk Werner Tübkes*, Berlin 1976, S. 5 f. und passim; Dies: *Erzählt und verworfen. Zur Rezeption christlicher Bildvorstellungen im Werk von Werner Tübke*. In: *Kunst und Kirche*, (1990), H. 2, S. 87–90.

11 – Eduard Beaucamp: *Die Mysterien des Schmerzes. Apokalypsen, Passionen und Auferstehungen im Werk Tübkes*. In: Hans-Werner Schmidt (Hg.): *Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig 14.6.–13.9.2009, später in Berlin, Leipzig 2009, S. 40–47.

12 – Harald Behrendt: *Die Leipziger Malschule und Werner Tübke*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 71 (2008), S. 101–120, bes. S. 116–117.

13 – Werner Tübke: *Frühbürgerliche Revolution, 1983–1987*, Öl auf Leinwand, 14 × 123 m (umlaufend), G 263, Panoramamuseum, Bad Frankenhausen. – Vgl. Harald Behrendt: *Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestigeobjekt und künstlerischem Selbstauftrag*, Kiel 2006; Gerd Lindner: *Turbulenz auf der Zeitachse. Das Frankenhäuser Monumentalwerk und seine Vorarbeiten*. In: Schmidt, Tübke (wie Anm. 11), S. 18–28.

14 – Eduard Beaucamp: *Reise ins Innere der Geschichte. Werner Tübkes Bauernkriegs-Panorama im thüringischen Bad Frankenhausen*. In: Ulrich Eckhardt, Dieter Brusberg (Hg.): *Zeitvergleich '88*. 13 Maler aus der DDR, Ausst.-Kat. Berlin 1988, S. 82–90, S. 83, S. 87.

15 – Behrendt, *Tübkes Panoramabild* (wie Anm. 13), S. 17.

16 – Vgl. Hasso von Poser: *Werner Tübke. Die Aquarelle und Zeichnungen zum Zellerfelder Altar 1993–1996*. In: *Ders. (Hg.): Der Zellerfelder Flügelaltar von Werner Tübke und seine Vorarbeiten*, Bad Frankenhausen 2007, S. 7–14, S. 7.

17 – Werner Tübke: *Zellerfelder Altar, 1994–1996*, Mischtechnik auf Holz, 420 × 400 cm (offen), St. Salvatoris, Clausalthal-Zellerfeld, G 315. – Vgl. Poser, *Zellerfelder Flügelaltar* (wie Anm. 16).

18 – Werner Tübke: *Elbbrücke bei Schönebeck* (Dies Irae), 1950, 42 × 59,5 cm, Kohlezeichnung, Z 7/50, Leipzig, Tübke Stiftung. – Vgl. Eduard Beaucamp, Annika Michalski, Frank Zöllner (Hg.): *Tübke Stiftung. Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle*, Leipzig 2009, S. 31–33 (Beaucamp); Beaucamp, *Mysterien* (wie Anm. 11), S. 41–42.

19 – Franz Joseph van der Grinten, Friedhelm Mennekens: *Mythos und Bibel. Auseinandersetzungen mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1985, S. 201–216, S. 207.

Leitmotiv¹¹ und als Baustein der »Erberzeption« in den Gemälden und Graphiken des Leipziger Künstlers an.¹² Tübkes Hauptwerk schließlich, das monumentale *Bauernkriegspanorama* im thüringischen Bad Frankenhausen,¹³ galt und gilt über die Grenzen politischer Systeme hinweg als »kosmische Apokalypse«¹⁴ und »apokalyptisches Pandämonium«.¹⁵ Angesichts einer immer wieder mit Kategorien der christlichen Heilsgeschichte beschworenen Kunst verwundert es nicht, dass Tübke bereits weit vor dem Wendejahr 1989 von der Kirche als geeigneter Maler für christliche Sujets entdeckt worden war.¹⁶ Und schon kurz nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten, zwischen 1994 und 1996, schuf Tübke mit dem *Zellerfelder Altar* zweifellos das Hauptwerk seiner letzten Schaffensphase. Nimmt man das Leidens- und Erlösungspathos dieses Wandelaltars und die überaus zahlreichen Vorstudien zum Maßstab, dann gewinnt man sogar den Eindruck, als habe Tübke erst mit der Fertigung eines Altarbildes für einen christlichen Sakralraum seine eigentlich Bestimmung als Maler gefunden.¹⁷

Apokalypse und Leiden

Wenn Tübke wie kein anderer Künstler der DDR in seinem Œuvre immer wieder Leiden, Märtyrertum, Opfer, Tod, Jüngstes Gericht und Erlösung in Szene gesetzt hat, dann liegen die Gründe für diese Inszenierung sowohl in den teleologischen Anforderungen, die sich aus dem Staats- und Geschichtsverständnis der DDR ergaben, als auch im Biographischen begründet. Anfänge dieser Hinwendung zum Religiösen finden sich bereits im Frühwerk, vor allem in den Jahren unmittelbar nach Ende des 2. Weltkrieges. Eindrucksvollster Beleg für Tübkes Hang zu christlichen Leidens- und Erlösungsgesten sind einige Zeichnungen, darunter die 1950 entstandene Kohlezeichnung *Elbbrücke bei Schönebeck* mit der Aufschrift »Dies irae«. **ABB 254** Das großformatige Blatt zeigt den Blick vom östlichen Elbufer aus nach Westen auf Schönebeck. Tübkes Geburtsstadt, in der er auch seine gesamte Kindheit und Jugend verbrachte, liegt unter bedrohlich herabsinkenden, teilweise dunklen Wolken. Feuer und Rauch schlagen aus etlichen Gebäuden. In den Wolken selbst sind zwei Engel zu erkennen und darüber mit den Worten »Dies Irae« (Tag des Zorns) die Anfangsworte eines mittelalterlichen lateinischen Hymnus' auf den Weltuntergang.¹⁸

Fünf Jahre nach Kriegsende inszeniert Tübke seine Heimatstadt also als Ort der Apokalypse. Diese visuelle Orientierung an einem zentralen Topos des christlichen Geschichtsdenkens lässt sich nicht hinreichend aus einer wie auch immer gearteten Religiosität Tübkes erklären. In einem Interview aus dem Jahre 1985 und damit also in einer für die Öffentlichkeit bestimmten Verlautbarung aus der Zeit vor dem Zusammenbruch der DDR, hatte der Künstler bekräftigt, ein Mensch ohne »religiösen Glauben« zu sein, der mit seiner »marxistischen Grundstimmung ganz gut zu Rande« komme.¹⁹ Andererseits stellt er in einem Eintrag seiner bislang unpublizierten Tagebücher am 9. Oktober 1980 und somit in einer nicht-öffentlichen Erklärung fest, »aus religiös menschlicher Erregung heraus« zu malen.²⁰ Dieser Widerspruch erklärt sich einerseits aus den unterschiedlichen Adressaten der beiden Äußerungen, andererseits aber auch aus Tübkes ambivalentem Verhältnis zu Religion und Geschichte. Er, der sich wie kein anderer Künstler als Historienmaler der DDR hervortrat, lebte gedanklich in einer ahistorischen, auch die lange christliche Tradition des Abendlandes einschließenden Gedankenwelt. Er sah sich ohne festen Standort in der Geschichte und als kunsthistorischer Protagonist, der in einem ungegliederten Zeitkontinuum über den Epochen stand.²¹ Dass ausgerechnet Tübke in seinen politischen Auftragswerken zum Illustrator des teleologischen Geschichtsverständnisses der DDR werden sollte, entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, denn als ahistorisches Subjekt war ihm das Telos seines Staates eigentlich fremd.

Von ihrem Ursprung her darf man als eine der wichtigsten Ursachen für Tübkes Wendung zu christlichen Leidens- und Erlösungstopoi die traumatischen Erfahrungen seiner Jugend unmittelbar nach Kriegsende sehen. Belegt ist seine Verhaftung durch die Geheime Staatspolizei der Sowjetischen Besatzungstruppen in der damaligen SBZ am 14. Januar 1946. Ihm wurde vorgeworfen, als »Wehrwolf« an der Ermordung eines sowjetischen Offiziers beteiligt gewesen zu sein. Es folgten Einkerkung, Verhöre und Folter. Erst am 14. September 1946 wurde Tübke entlassen. Etlche Mithäftlinge hatten weniger Glück,



sie wurden wahrscheinlich in die Sowjetunion deportiert und kehrten nie mehr in ihre Heimatstadt zurück. Der Umstand, dass Tübke über die – wie sich letztlich rausstellte – grundlose Inhaftierung des Jahres 1946 bis zum Ende der DDR Stillschweigen bewahren musste, hat sicher zu einer lebenslang nachwirkenden Traumatisierung beigetragen.²²

Werner Tübkes Hang zum Apokalyptischen beschränkte sich nicht auf private graphische Arbeiten, sondern fand auch Aufnahme in zahlreiche Gemälde mit einer gezielt politischen Zielstellung. Gerade bei der künstlerischen Umsetzung der für die DDR wichtigen Geschichtsthemen erwies sich Tübkes Hinwendung zu den Ausdrucksformen und -topoi der christlichen Bildwelt als außerordentlich fruchtbar. Genannt seien hier an erster Stelle die zwischen 1955 und 1958 zum Thema »Hiroshima« entstandenen Arbeiten Tübkes. Die Weltuntergangssängste, die sich mit den beiden ersten Einsätzen von Atombomben am Ende des 2. Weltkrieges in Japan verbanden und die in der DDR zum 10. Jahrestag der Vernichtung Hiroshimas propagandistisch ausgeschlachtet wurden, setzte Tübke in seinen Werken aus dieser Zeit plakativ in Szene.²³ Ein noch massiver Einsatz von Bildformeln aus dem Fundus der christlichen Ikonographie folgte mit den Arbeiten zum Ungarnaufstand, beispielsweise mit dem großformatigen Ölgemälde *Versuch II*, das Tübke selbst zunächst als »Revolutionsbild« und als »Apokalypse« bezeichnete.²⁴ **ABB 253, 255** Unübersehbar sind in dessen Gestaltung neben der im Vordergrund zitierten christlichen Bildformel der »Pietà« die apokalyptischen Elemente: zum einen die düstere Atmosphäre und zum anderen bedrohlich aus der Rauntiefe nahende Pferde, die an die apokalyptischen Reiter erinnern, auch wenn nur eines der Tiere einen Säbel schwingenden Reiter zu tragen scheint.

Mit den bisher genannten Werken verarbeitete Tübke noch ganz unmittelbar die als apokalyptisch empfundenen Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit, die atomare Bedrohung, die Umbrüche und die blutig niedergeschlagenen Aufstände in der DDR 1953 und in Polen und Ungarn 1956. Im Angesicht dieser Gewaltenszenarien steigert sich Tübke sogar in eine Art religiös anmutende Haltung zum Apokalyptischen, über die er im August 1956 in seinem Tagebuch ausführlich reflektiert. Auf die rhetorische Frage nach der Aktualität der Apokalypse antwortet er schließlich: »Doch die Apokalypse! Mit hunderten Figuren, nackt auch, dann einfach Menschen, so bekleidet, wie man sie heute auf der Straße sieht. [...] Platz muss in mir sein für die Apokalypse!«²⁵

Wenige Jahre später trat mit der Kubakrise vom Herbst 1962 ein neues Bedrohungsszenarium hinzu. Angesichts der Stationierung sowjetischer Mittelstreckenraketen auf Kuba schien die Welt unweigerlich auf einen atomaren Konflikt zuzusteuern. Unmittelbar nach der mühsamen Entschärfung dieses Konflikts äußerte sich Tübke explizit zu der Möglichkeit, dass die Welt durch einen Atomkrieg vernichtet würde. Diese Möglichkeit findet sich in einem Schriftstück, das die Aussprache eines namentlich nicht

ABB 254 Werner Tübke, *Elbbrücke bei Barchonebeck (Dies Irae)*, 1950, Tübke Stiftung Leipzig

ABB 255 Werner Tübke, *Versuch II*, 1957, Tübke Stiftung Leipzig

20 – Werner Tübke: *Beiges Tagebuch*, Universitätsbibliothek Leipzig, NL 300, I, 11, fol. 36v. Zitiert in Annika Michalski: »Utopie nach Rückwärts« – Das Bauernkriegspanorama von Werner Tübke in Bad Frankenhausen. In: Rolf Luhn, Thomas Müller, Jürgen Winter (Hg.): *Sichtungen & Einblicke. Zur künstlerischen Rezeption von Reformation und Bauernkrieg in Deutschland*, Petersberg 2011, S. 113–122, S. 113. 21 – Henry Schumann: *Atellergespräche*, Leipzig 1976, S. 242–249; Eduard Beaucamp: *Die Macht der Erinnerung. Geschichtsphantasie und Geschichtsflexion im Werk Werner Tübkes*. In: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte. Geschichte und bildende Kunst* 34, 2006, S. 293–308; Michalski, *Utopie* (wie Anm. 20), S. 120.

22 – Beaucamp/Michalski/Zöllner, *Bestandskatalog Zeichnungen* (wie Anm. 18), S. 22 u. 31 (Beaucamp); Günter Meißner: *Die Bildfolge Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze im Schaffen Werner Tübkes*. In: Schmidt, Tübke (wie Anm. 11), S. 10–17, bes. S. 10 und 16, Anm. 4.

23 – Günter Meißner: *Werner Tübke. Leben und Werk*, Leipzig 1989, S. 62; Behrendt, *Tübkes Panoramabild* (wie Anm. 13), S. 76; Beaucamp, *Mysterien* (wie Anm. 11), S. 42.

24 – Werner Tübke: *Versuch II*, 1957, Öl auf Leinwand, 150,5 × 200 cm, G 24, Leipzig, Tübke Stiftung. – Vgl. Annika Michalski, Frank Zöllner (Hg.): *Bestandskatalog der Gemälde. Tübke-Stiftung Leipzig*, Leipzig 2008, S. 32–35 (Michalski, Richter); Stephanie Mühlbauer: *Werner Tübke. Weißer Terror in Ungarn*, Master-Arbeit, Universität Leipzig, 2011.

25 – Werner Tübke: *Blaues Tagebuch*, 1956, Universitätsbibliothek Leipzig, NL 300, I, 4 [Eintrag vom 15.8.1956], zit. nach Beaucamp, *Mysterien* (wie Anm. 11), S. 42.



ABB 256 Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung I*, 1961, Museum der bildenden Künste Leipzig, KAT 257

genannten Parteifunktionärs mit dem »Genossen Tübke« protokolliert. Ausgangspunkt des Textes ist eigentlich die Frage nach dem Verhältnis eines sozialistischen Künstlers zur modernen Kunst, doch letztlich geht es vor allem um die allzu offenkundigen apokalyptischen Tendenzen in Tübkes Malerei, um Elemente also, die auf Strafgericht und Weltuntergang verweisen. Der entsprechende Passus ist es wert ausführlich zitiert zu werden. Er lautet folgendermaßen:

»In einem früheren Gespräch antwortete der Genosse Tübke auf die Frage danach, was er für eine Grundauffassung vom Wesen und der Rolle der Kunst habe, etwa folgendes: Wenn die Welt einmal untergehen wird, dann wird im Inferno von Flammen und Trümmern das letzte, was dann noch untergehen wird und verglüht, nachdem alles andere der Zerstörung anheim gefallen ist – ein Kunstwerk sein. Es ist mein Bestreben, eine solche große Kunst zu gestalten, von der ich überzeugt bin, dass sie in einem solchen Inferno mit zu dem letzten verglühenden gehört.

Diese Bemerkung aufgreifend, habe ich den Genossen Tübke noch einmal nach dieser Auffassung gefragt und mein Bedenken dazu geäußert, dass er – wenn er diese Auffassung tatsächlich so gemeint habe, wie man sie verstehen kann – doch eigentlich nicht für den Fortschritt der Menschheit und die einstige kommunistische Gesellschaft gestaltet, sondern eben für den Weltuntergang. Ich bemerkte auch, dass ich schon oft den Eindruck gehabt habe, dass in seinen künstlerischen Werken von der Idee her das Infernalische und Apokalyptische für ihn eine sehr große Rolle spielt. Ich berief mich dabei auf frühere Bilder von ihm.

Darauf antwortete der Genosse Tübke etwa folgendes: »Ich vertrete tatsächlich die Auffassung, dass man, wie zum Beispiel auch Dürer, die Idee der Apokalypse und die Gefahr des Infernos eines Weltuntergangs künstlerisch darstellen kann und muss. Es ist

doch eine Realität unserer Gegenwart, dass die Wahrscheinlichkeit eines atomaren Vernichtungskrieges sehr groß ist. Schließlich wird das auch jeden Tag in der Zeitung geschrieben, oder aber, was in der Zeitung steht, stimmt nicht und schließlich lässt sich nun einmal weder bestreiten noch ändern, dass es irgendwann mit der Menschheit unvermeidlich mal ein Ende haben wird.

Es ist also doch ganz verständlich und gerechtfertigt, dass man sich darüber, wie dieses Ende sein wird und wie es aussieht, seine Vorstellungen bildet und diese auch zum Ideengehalt oder ideenmässigen Ausgangspunkt von Kunstwerken macht. Ich bestreite nicht, dass mich die Idee des Apokalyptischen sehr stark in meinem Denken und künstlerischen Schaffen beschäftigt und beeinflusst [...].²⁶

Die hier auszugsweise zitierte Archivalie berührt zentrale Fragen sozialistischer Weltanschauung und Kunst doktrin sowie das Verhältnis des Malers Tübke zu dieser Doktrin. Zum einen widerspricht Tübke im Jahr 1963, also auf einem Höhepunkt des Kalten Krieges, ganz unverhohlen dem offiziellen sozialistischen Zukunftsoptimismus seines Interviewpartners. Dabei geht es Tübke nicht allein um die Negierung einer optimistischen Geschichtsauffassung, sondern überhaupt um seine sehr persönliche Geschichtsvision als Künstler, der die Darstellung der Apokalypse im Grunde als heilige Pflicht ansieht. Zum anderen stellt Tübke in dieser Unterhaltung die Meinungsführerschaft der staatlichen gelenkten DDR-Medien in Frage, wenn er nicht ohne Ironie an die Meldungen in den Zeitungen erinnert, die ja die zunehmende Wahrscheinlichkeit eines »atomaren Vernichtungskrieges« behaupteten. Vielleicht noch wichtiger aber ist der Hinweis auf die Überlebensfähigkeit seiner Kunst, denn die solle eher noch als alles andere das Inferno der Endzeit überdauern. Diese Hoffnung ist im Übrigen gar nicht so unbegründet, denn Kunst hat schon oft die politischen Systeme überlebt, denen sie ihre Existenz verdankt. Das gilt schon heute für die Werke Tübkes, die auch nach dem Ende der DDR im Fokus zahlreicher Debatten stehen.

Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung und Nationalkomitee Freies Deutschland

Werner Tübke hat auf eine sehr eigene Art und Weise versucht, das offizielle Geschichtsbild der DDR in Szene zu setzen. Anschaulichster Beleg hierfür sind die Gemälde *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* und zum *Nationalkomitee Freies Deutschland*. Die vier ausgeführten Triptycha zur Geschichte der Arbeiterbewegung entstanden in den Jahren 1960 bis 1961 für das Feierabendheim »Martin Andersen Nexö« im Leipziger Stadtteil Thonberg. Auftraggeber für die »Holztafelmalerei« in der »Bierklause« in dem auch heute noch betriebenen Seniorenheim war die Staatliche Bezirkskommission für bildende Kunst beim Rat des Bezirkes Leipzig.²⁷ Sowohl die Gemälde als auch die zahlreich erhaltenen, sehr detaillierten Vorstudien zeigen jene Episoden aus der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, die für den Gründungsmythos der DDR von besonderer Bedeutung waren: Verwurzelung des ersten deutschen sozialistischen Staates in den revolutionären Ereignissen nach dem 1. Weltkrieg, Kampf gegen Militarismus, Faschismus und Krieg, Verstaatlichung der Betriebe und Enteignung der Großgrundbesitzer. Wie Aufzeichnungen in seinen Tagebüchern belegen, hat sich Tübke bei den Entwürfen für die Bilderserie von der offiziellen DDR-Geschichtsschreibung inspirieren lassen und dafür die einschlägige, zumeist eher tendenziöse Literatur konsultiert.²⁸

Im ersten Triptychon schildert Tübke revolutionäre Ereignisse des Jahres 1918: links den Aufstand der Kieler Matrosen Ende Oktober 1918, rechts die Gründung der KPD im Dezember 1918 und auf der Mitteltafel die Verkündung der Sozialistischen Republik durch Karl Liebknecht vom so genannten Portal IV des Berliner Stadtschlosses am 9. November 1918. **ABB 256** Das in der Chronologie der historischen Ereignisse folgende zweite Triptychon zeigt links außen eine Schlange wartender Frauen während der Inflation zu Beginn der 1920er Jahre **ABB 257**; inspiriert wurde diese Darstellung von einer Fotografie in Walter Ulbrichts *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*.²⁹ Die beiden weiteren Szenen thematisieren die führende Rolle Ernst Thälmanns im Hamburger Arbeiteraufstand vom 23. Oktober 1923 (Mitte) sowie den Generalstreik gegen den Kapp-Putsch im März 1920 (rechts).

26 — Sächsisches Staatsarchiv Leipzig (Sta-L), 2123, SED Bezirksleitung Leipzig, Nr. IV/2/19/02/537; (Protokoll einer) Aussprache mit dem Genossen Tübke, Leipzig, 10.1.1963, Bl. 265/266. Ich verdanke die Kenntnis dieses Schriftstückes dem Kollegen Gerhard Neubauer, Leipzig. Der hier zitierte Text ist teilweise abgedruckt in Frank Zöllner: Zeitgenossenschaft und Weltuntergang. Dem Leipziger Maler Werner Tübke zum 80. Geburtstag. In: Leipziger Volkszeitung v. 30.7.2009; Eckhart Gillen: Das Ende der Geschichte: Staatsutopie oder Apokalypse. Werner Tübkes Bauernkriegs-Panorama in Bad Frankenhausen und das Ende der DDR. In: Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat. Schwerpunkt: Recht und Ordnung, (2010), Nr. 27, S. 43–59, S. 59. 27 — Werner Tübke: *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung I*, 1961, Öl auf Hartfaser, 65 × 85 cm, G 46; *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung II*, 1961, Öl auf Hartfaser, 66 × 77 cm, G 47; *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung III*, 1961, Öl auf Hartfaser, 61 × 112 cm, G 48; *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung IV*, 1961, Öl auf Hartfaser, 60 × 80,5 cm, G 49, alle Leipzig, Museum der bildenden Künste. — Vgl. zum Folgenden Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen (wie Anm. 18), S. 73–84 (Zöllner); Karin Beckmann: *Die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* von Werner Tübke. Das Geschichtsbild im Werkzyklus und seine politisch-ideologischen Dimensionen, Magisterarbeit, Universität Leipzig, 2009, S. 145, vgl. auch den Werkvertrag aus dem Nachlass Werner Tübkes. 28 — Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen (wie Anm. 18), S. 74–78 (Zöllner); Beckmann, *Geschichte* (wie Anm. 27), S. 43, S. 49–60, S. 79–93. 29 — Walter Ulbricht: *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Reden und Aufsätze, 1918–1933*, Berlin 1953.

ABB 257 Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung II*, 1961, Museum der bildenden Künste Leipzig, KAT 258



30 – Ernst Thälmann: Bilder und Dokumente aus seinem Leben, hg. v. Marx-Engels-Lenin-Stalin-Institut beim ZK der SED, Berlin 1955, S. 167; die Fotografien auf S. 117 und S. 163 benutzte Tübke für Vorstudien zu den Zeichnungen.

31 – Studie zu *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (*»Beginn der Volksherrschaft«*), 1960, Bleistift, 21,6/27 × 36,1 cm (unregelmäßig), Z 10/60, Leipzig, Tübke Stiftung.

32 – SAPMO-BArch, DY 30/42/2.026/58: Brief Alfred Kurellas an Werner Tübke vom 24. Juni 1960, entdeckt von Ulrike Scholz, vollständig zitiert von Beckmann, *Geschichte* (wie Anm. 27), S. 147.

33 – Studie zu *Nationalkomitee Freies Deutschland*, Kohlezeichnung, 73,2 × 50,8 cm, Z 141/69, Leipzig, Tübke Stiftung.

34 – Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 157–159 und Abb. 98; Schmidt, Tübke (wie Anm. 11), Abb. 118–119.

35 – Gerd R. Ueberschär (Hg.), *Das Nationalkomitee Freies Deutschland und der Bund Deutscher Offiziere*, Frankfurt 1995; *Beaucamp/Michalski/Zöllner*, Bestandskatalog Zeichnungen (wie Anm. 18), S. 84–86 (Zöllner); vgl. auch Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 157–161.

Im dritten Triptychon widmet sich Tübke den Ereignissen der 1930er Jahre. Die Mitteltafel zeigt den Hamburger Arbeiterführer Jonny Schehr zusammen mit Ernst Thälmann und Walter Ulbricht auf der letzten großen Demonstration der KPD gegen die Nationalsozialisten am 25. Januar 1933. **ABB 258** Auch hier ließ sich Tübke von Fotografien aus dem Fundus der offiziellen Geschichtsschreibung der SED inspirieren.³⁰ Die Seitentafeln thematisieren den Reichstagsbrand in der Nacht vom 26. auf den 27. Februar 1933 sowie die Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler durch den Reichspräsidenten Paul von Hindenburg am 30. Januar 1933 und die Bücherverbrennungen der folgenden Wochen in Berlin. Das vierte Triptychon thematisiert Ereignisse der 1940er Jahre: links das Sterben und das Elend in einem deutschen Konzentrationslager, in der Mitte die Niederlage der 6. Deutschen Armee bei Stalingrad im Februar 1943 und rechts die Befreiung einer deutschen Stadt durch die Rote Armee. **ABB 260** Den krönenden Abschluss dieser Gemäldefolge sollte ein Triptychon mit dem »Beginn der Volksherrschaft« bilden. Die entsprechende Vorzeichnung hat sich erhalten und zeigt links die Enteignung der Konzerne, in der Mitte den Wiederaufbau der im Krieg zerstörten Städte und rechts die Bodenreform, deren Parole »Junkernland in Bauernhand« im Hintergrund auf einem Transparent über einem Gebäudeeingang zu lesen ist.³¹ **ABB 261** Das letzte Gemälde der Serie gelangte allerdings nicht zur Ausführung. Man fragt sich unweigerlich, ob dieses Fehlen des kommunistischen Paradieses nur einem unerklärlichen Zufall geschuldet ist, oder ob Tübke sich trotz seiner überragenden Fähigkeiten auf dem Gebiet der historisierenden Fabulierkunst letztlich doch nicht imstande sah, das optimistische Geschichtskonstrukt der frühen DDR vollständig, einschließlich der vollendeten Heilerwartung in Szene zu setzen.

Auffällig sind Tübkes Beharren auf einem altmeisterlichen Stil und sein Gebrauch der christlich konnotierten Form des Triptychons für die Darstellung der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Es verwundert daher nicht, dass Alfred Kurella, die wohl wichtigste Gestalt in der Kulturpolitik der SED in den 1950er Jahren, diesen anachronistisch wirkenden Manierismus bei Durchsicht der Vorstudien monierte³² – ohne Erfolg, denn Tübke wich in den ausgeführten Gemälden nur unwesentlich von seinen Entwürfen ab.

Die Form des Triptychons macht für den dargestellten Inhalt in gewissem Maße Sinn, denn traditionell vermittelt diese Bildformel dem Betrachter durch die Darstellung unterschiedlichster sakraler Sujets die Heilsgeschichte und andere Grundlagen des christlichen Glaubens. Ähnlich funktionieren auch die Entwürfe und die ausgeführten



Triptychen Werner Tübkes, wenn sie die Geschichtsvision der SED abbildern und damit gleichzeitig die ideologisch-historischen Grundlagen des »ersten deutschen Arbeiter- und Bauernstaates« thematisieren, der seine Legitimation aus der Geschichte der Arbeiterbewegung sowie aus dem Kampf gegen Großkapital, Faschismus und Krieg bezog.

Einen vergleichbaren Gebrauch einer christlich konnotierten Bildform zeigt auch ein früher Entwurf Tübkes zum Thema »Nationalkomitee Freies Deutschland« (NKFD), der auf einen staatlichen Auftrag aus dem Jahr 1969 zurückgeht und die Gestalt eines oben rund abgeschlossenen Altartabels hat.³³ **ABB 259** Die Anordnung der Figuren erinnert zudem an die »Gefangennahme Christi« im Garten Gethsemane. Allerdings entschied sich Tübke bei den drei 1970 vollendeten und heute im Militärhistorischen Museum der Bundeswehr in Dresden, im Leipziger Museum der bildenden Künste und in der Nationalgalerie in Berlin befindlichen Gemäldefassungen für ein Breitformat. Die Entwurfszeichnung zeigt aber schon die für alle drei Ölgemälde charakteristische Aufteilung des Bildraumes und des Bildpersonals: Im Hintergrund ist ein kriegszerstörter, apokalyptisch anmutender Landstrich zu erkennen. Davor gewahrt der Betrachter rechts eine Gruppe von Personen bestehend aus sowjetischen Offizieren und Funktionären sowie Mitgliedern des »Nationalkomitees Freies Deutschland« und links einen größeren Kreis deutscher Kriegsgefangener, die zum Übertritt in das Nationalkomitee bewegt werden sollen. Die Gemäldefassungen desselben Themas steigern mit ihren detailliert gestalteten Hintergründen und ihrer Farbigkeit im Übrigen noch die apokalyptische Atmosphäre der Entwurfszeichnung.³⁴

Ähnlich wie die Triptychen *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* thematisiert die Werkgruppe zum *Nationalkomitee Freies Deutschland* einen wichtigen Gründungsmythos der DDR. Dem am 12./13. Juli 1943 in Krasnogorsk bei Moskau gegründeten NKFD gehörten vor allem Funktionäre der Gewerkschaften und der KPD aus der Vorkriegszeit sowie Intellektuelle und in Gefangenschaft geratene Angehörige der Wehrmacht an. Ziel der Organisation war der Kampf gegen den Nationalsozialismus. Darüber hinaus galt das NKFD aber auch als Gegenregierung zu den faschistischen Machthabern in Deutschland, als früheste Legitimationsinstanz der DDR und schließlich als Keimzelle ihrer Führungskader.³⁵ Im Geschichtskonstrukt der DDR, in dem die Herkunft der politischen Eliten aus dem opferreichen Kampf gegen den Faschismus eine ebenso wichtige Rolle spielte wie die ideologische Schulung durch den »Großen Bruder« Sowjetunion, besetzte das NKFD also eine zentrale Position.

ABB 258 Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung III*, 1961, Museum der bildenden Künste Leipzig, KAT 259



ABB 259 Werner Tübke, *Studie zu »Nationalkomitee Freies Deutschland«*, Tübke Stiftung Leipzig

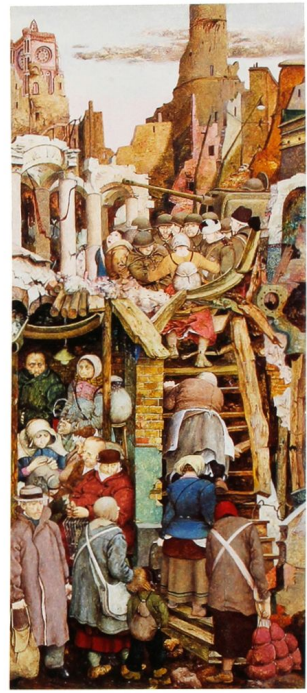


ABB 260 Werner Tübke, *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung IV*, 1961, Museum der bildenden Künste Leipzig, KAT 260

ABB 261 Werner Tübke, *Studie zu »Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung« (Beginn der Volksherrschaft)*, 1960, Tübke Stiftung Leipzig



Die Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze

Weniger die Gründungsmythen der DDR und deren legitimierende Kraft als vielmehr die Auswirkungen der faschistischen deutschen Vergangenheit auf das aktuelle politische Geschehen sind der Gegenstand von Tübkes *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze*, seinem wohl bedeutendsten »zeitgeschichtlichen Werk«. ³⁶ Eine vor allem in der Detailgestaltung symbolträchtige Aufnahme christlicher Bildformeln findet sich aber auch hier. Konkreter Ausgangspunkt der zahlreiche Werke umfassenden Bilderserie war ein Auftrag der Bezirksleitung des Deutschen Kulturbundes Leipzig vom 12. Oktober 1964. Unter dem Arbeitstitel »Westdeutsche Justiz« ³⁷ und ausgehend vom Eichmann Prozess 1961 in Jerusalem, vom ersten Frankfurter Auschwitzprozess, 1963–1965, und der Globkeaffäre sollte das Auftragswerk des Kulturbundes das Weiterwirken nationalsozialistischer Täter in den Führungsetagen der westdeutschen Politik und Rechtssprechung thematisieren. Allerdings ging das persönliche Interesse des Künstlers schon von Beginn an deutlich über die propagandistische Zielstellung der Auftraggeber hinaus. So beschränkte sich Tübke keineswegs auf die Verfertigung nur des einen vertraglich festgelegten Ölgemäldes. Vielmehr sind allein fünf Gemälde mit dem Titel *Die Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* (I–III, V und VII) erhalten, sechs weitere mit anderen Sujets können demselben Themenkomplex zugeordnet werden, zudem 15 Aquarelle und mindestens 65 Zeichnungen. ³⁸

Auch in der Ausgestaltung des Sujets ging Tübke eigene Wege. So entwickelte der Künstler seine frühesten Bildgedanken und Entwurfsskizzen nicht aus dem offiziellen Geschichtsbild der DDR, das, verkürzt gesagt, einen »Antifaschismus ohne Juden« ³⁹ propagierte und vor allem auf die Erhöhung der im antifaschistischen Kampf ermordeten kommunistischen Kämpfer abzielte. ⁴⁰ Vielmehr legte der Künstler sein Augenmerk anfänglich in erster Linie auf die Passion des jüdischen Volkes während des Nationalsozialismus. Bereits in der frühesten bekannten Entwurfsskizze, die sich formal am Typus des Triptychons (beziehungsweise des Vitenretabels) orientiert, beabsichtige Tübke in die beiden Seitenflügel Szenen aus dem Holocaust zu integrieren. ⁴¹ Zugleich sollte die Mitteltafel das Erste Menschenpaar aus dem Alten Testament, Adam und Eva, darstellen. Dieses Thema greift auch eine wenig später entstandene weitere Skizze auf: Neben dem Ersten Menschenpaar sind nun auf der rechten Seite ein Davidsstern und ein zerbrochenes Hakenkreuz dargestellt, darunter, nur schemenhaft erkennbar, ein ausgemergelter Leichnam und eine zusammengekauerte Gestalt, die an eine Pietà erinnert. **Abb 262** Die beiden Aktfiguren, denen Tübke plakativ den Davidstern und ein zerbrochenes Hakenkreuz gegenüberstellt, mag man im übertragenen Sinne als »Gründerpaar des Staates Israel« verstehen. ⁴²

In den fünf erhaltenen Gemäldefassungen tritt dann die Thematisierung des Holocaust zugunsten einer allgemeiner gehaltenen Darstellung zurück, deren Schwerpunkte auf den Gewalttaten des Faschismus einerseits und auf dem Weiterwirken eines nationalsozialistischen »Blutrichters« ⁴³ im Rechtssystem der Bundesrepublik andererseits liegen. Als Prototyp des »Blutrichters« entwirft Tübke die fiktive Figur des Richters »Dr. jur. Schulze«, der das Weiterwirken nationalsozialistischer Funktionseiten im politischen System der Bundesrepublik personifiziert und gewisse Parallelen zu Hans Globke, Kommentator der Nürnberger Rassegesetze und von 1953 bis 1963 hoher Funktionsträger in der Regierung Konrad Adenauers, aufweist. ⁴⁴ Diese Figur fehlt noch in der ersten Gemäldefassung von 1965, die wohl als Vorstudie zu weiteren Versionen gedacht war. ⁴⁵ **Abb 263** Tübke ging es in der vorläufigen ersten Gemäldefassung zunächst nur um das Pathos von Leiden und Gewalt, das er in einer expressiv geschilderten Hinrichtungsszene darstellt. Einzelelemente wie der zentral im Bildraum errichtete Doppelgalgen, die rechts unter dem Galgenbaum ekstatisch trauernde Frauengestalt, der Schmerzensmann links davon sowie die Schar der Soldaten im Mittelgrund und die antik anmutende Stadt im Hintergrund erinnern vom Typus her an Darstellungen der Kreuzigung Christi. Allerdings bevölkert Tübke die Szene mit einer ganzen Truppe von Wehrmachtssoldaten, so dass der zeithistorische Bezug deutlich wird.

In den weiteren Gemäldefassungen machen sich Versatzstücke aus der christlichen Ikonographie vor allem in der reichen Detailgestaltung bemerkbar und weniger im Bildaufbau. Das gilt bereits für die querformatige, heute in der Staatlichen Galerie Moritzburg



Abb 262 Werner Tübke, Zu »Dr. jur. Schulze«, 1965, Tübke Stiftung Leipzig

36 – Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen, ebd., S. 62. (Beaucamp).

37 – Vgl. Nicole Thur: *Die Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze I–III*. Magisterarbeit, Universität Leipzig 2009, S. 34–38. Ebd., S. 117–119, der Vertragstext, den Nicole Thur im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig (SSAL, Kulturbund der DDR, BL Lpz., Nr. 484/1, Akte »Westdeutsche Justiz«) gefunden hat.

38 – Eduard Beaucamp: Werner Tübke. Meisterblätter, hg. v. Herwig Guratzsch, München etc. 2004, S. 44–49; Günter Meißner: Die Bildfolge *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* im Schaffen Werner Tübkes. In: Schmidt, Tübke (wie Anm. 1), S. 10–17; Thur, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 37), S. 3 u. 30–34.

39 – Karin Hartewig: Zurückgekehrt. Die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR, Köln/Weimar/Wien 2000.

40 – Gillen, *Feindliche Brüder* (wie Anm. 7), S. 60.

41 – Werner Tübke: *Skizze zu Westdeutsche Justiz*, 1964, Bleistift und blauer Kugelschreiber, 26,8 × 20,3 cm, *Grünes Skizzenbuch*, Universitätsbibliothek Leipzig, NL, 300, II, 8. – Meißner, *Bildfolge* (wie Anm. 38), S. 11. Zu den Skizzenbüchern aus Tübkes Nachlass, die im Jahr 2007 entdeckt wurden und im Juni 2010 als Schenkung in den Besitz der Universitätsbibliothek Leipzig gelangten, siehe Frank Zöllner (Hg.): Werner Tübke. Die Skizzenbücher, Ausst.-Kat. Bibliotheca Albertina Leipzig v. 11.7.–16.10.2011, Leipzig 2011.

42 – Beaucamp/Michalski/Zöllner, Bestandskatalog Zeichnungen (wie Anm. 18), S. 64. (Beaucamp).

43 – Vgl. die Begriffsprägung in: Wir klagen an 800 Nazi-Blutrichter. Stützen des militaristischen Adenauer-Regimes, hg. v. Ausschuss für Deutsche Einheit, Berlin, (Ost) o. J. [1959].

44 – Jürgen Bevers: *Der Mann hinter Adenauer*. Hans Globkes Aufstieg vom NS-Juristen zur Grauen Eminenz der Bonner Republik, Berlin 2009. – Vgl. hierzu die kritische Rezension von Erik Lommatzsch. In: Sehepunkte, 10 (2010), Nr. 1: unter <http://www.sehepunkte.de/2010/01/16564.html> (Zugriff vom 1. Juli 2012).

45 – Thur, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 37), S. 56.

ABB 263 Werner Tübke, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze I*, 1965, Panorama Museum, Bad Frankenhausen

ABB 264 Werner Tübke, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze II*, 1965, Stiftung Moritzburg – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt

ABB 265 Werner Tübke, *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*, 1965, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



46 – Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze II*, 1965, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 40 × 53 cm, G 65, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle.

47 – Meißner, Bildfolge (wie Anm. 38), S. 11.

48 – Vgl. die Begriffsprägung von Daniel Jonah Goldhagen: *Hitlers willige Vollstrecker*. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust, München 2000 (zuerst: 1996 unter dem Titel *Hitler's Willing Executioners*), dessen Thesen Tübke mit seinen Gemälden letztlich vorwegnimmt.

49 – Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*, 1965, Tempera auf Leinwand auf Holz, 188 × 121 cm, G 66, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. – Vgl. Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 119–133; Eduard Beaucamp: Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*. In: Eckhart Gillen (Hg.): *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin v. 7.9.1997–11.1.1998, Köln 1997, S. 202–205; Eduard Beaucamp: Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III*. In: Gabriele Saure (Hg.): *Kunst gegen Krieg und Faschismus*, Weimar 1999, S. 219–225.

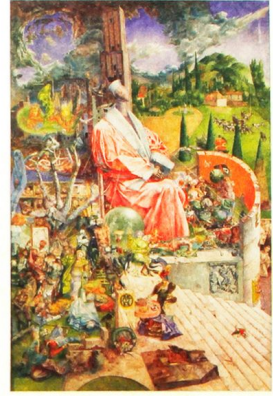
50 – Werner Tübke: *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze V*, 1967, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 22 × 40 cm, G 75, Leipzig, Privatsammlung; *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze VII*, 1967, Mischtechnik auf Leinwand auf Holz, 122,5 × 182,5 cm, G 76, Leipzig, Museum der bildenden Künste; vgl. Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 136–140 und Abb. 78 und 84.

in Halle verwahrte Variante⁴⁶ **ABB 264** mit ihrer »synchronistischen Vereinigung von objektiv Wirklichem und visionär Symbolischem zu einer quasi realen landschaftlich gefassten Erinnerungswelt des Richters.«⁴⁷ Dieser Richter ist nun im Bildzentrum platziert, umgeben von einer teils real, teils irreel anmutenden Szenerie. Während die Personen und Objekte auf der rechten Bildseite in der Mehrzahl auf das luxuriöse Leben des »Blutrichters« in Vergangenheit und Gegenwart anspielen, zeigt die gegenüberliegende Seite das Martyrium seiner Opfer und etliche Wehrmachtssoldaten als dessen »willige Vollstrecker«. ⁴⁸ Sakrale Elemente kommen in Gestalt eines Offiziers hinzu, der wie ein apokalyptischer Reiter in die Szene hineinsprengt und dabei die Waage des über ihm schwebenden Gerichtssengels zur Seite des Todes sich neigen lässt.

Eine wichtige Rolle spielt das Motiv des Gerichtssengels auch in der strukturell verwandten, aber nun hochformatigen dritten Fassung der *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze*, wo im Hintergrund links die Darstellung der Opfer des Faschismus noch eindeutiger mit expressiven Chiffren aus dem Leidensrepertoire der christlichen Ikonographie aufgeladen wird. ⁴⁹ **ABB 265** Zudem kehrt Tübke mit den ebenfalls im Hintergrund dargestellten Grabsteinen jüdischer Opfer an den Beginn seiner Überlegungen zum Thema »Westdeutsche Justiz« zurück. Die beiden letzten, 1967 entstandenen Gemäldfassungen gehen dann schließlich in eine andere Richtung. ⁵⁰ Christliche Motive verschwinden fast vollständig und an deren Stelle tritt immer mehr ein »metaphorischer Realismus«, der in den Folgejahren von der zeitgenössischen Kunstkritik und nicht zuletzt auch staatlicherseits kritisch beäugt wurde. ⁵¹

Das Ende der Apokalypse

Die zwischenzeitliche Abnahme christlicher Motive im Œuvre Tübkes macht sich auch in dem bedeutenden Auftragswerk *Arbeiterklasse und Intelligenz* bemerkbar, das 1970 bis 1973 für die Karl Marx Universität Leipzig entstand. ⁵² Aber kurz darauf, mit dem bis dahin größten Auftragsgemälde, dem Polyptychon *Der Mensch – Maß aller Dinge* für den Berliner »Palast der Republik«, kehren Mitte der 1970er Jahre wieder massiv christliche Bildformeln in das Œuvre Werner Tübkes zurück – nun ergänzt um zahlreiche Elemente aus der antiken Mythologie. ⁵³ Dieser synkretistischen Verschmelzung antiker und christlicher Bildelemente, mit der Tübke an den Leipziger Maler und Graphiker Max Klinger anknüpfte, mutet allerdings im Vergleich zu den älteren Werken wie eine Montage leerer Chiffren an – und das nicht ohne Grund. Denn im Gegensatz zu beispielsweise den



Bildern zur *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* oder zum *Nationalkomitee Freies Deutschland* fehlen hier weitgehend die geschichtsteleologischen Prämissen der DDR und das mit ihnen verbundene Pathos von Martyrium, Endzeit und Erlösung. Christliche Themen und mit ihnen das entsprechende Pathos kehren erst mit dem eingangsschon genannten Monumentalauftrag für das Bad Frankenhausener Bauernkriegspanorama zurück: Adam und Eva, Babel, Verkündigung, Madonna, Golgatha, Beweinung und nicht zuletzt das jüngste Gericht, das hier nun aber ganz und gar nicht Hoffnung auf das kommunistische Paradies macht. Das Heilsversprechen, das die christlichen Bildformeln in den älteren Auftragswerken noch zu postulieren schienen, ist hier nun mithilfe eben dieser Formeln in eine geschichtspessimistische Vision gewendet. Das riesige Gemälde, das ironischerweise pünktlich zum Untergang der DDR eingeweiht wurde, »verweigert jeden Hoffnungsschimmer, keine Erlösung ist in Sicht.«⁵⁴ Damit hatte der Apokalyptiker Tübke am Ende jenes Geschichtsprojekts, dessen Heilserwartung er illustrieren sollte, noch einmal Gelegenheit gefunden, seinem Hang zum Weltuntergang nachzugehen. Man kann sich aber auch fragen, ob diese Bild gewordene Allegorie der Endzeit des ersten sozialistischen Staates auf deutschen Boden nur den Endpunkt einer gescheiterten Idee markiert, oder ob Tübkes Monumentalgemälde zum Bauernkrieg nicht sogar das teleologische Geschichtsbild der DDR unterwandert und damit über den historischen Horizont jener politischen Religion hinausgeht, deren Apotheose sie eigentlich dienen sollte.⁵⁵ Tübkes Selbstverständnis als über den Epochen stehender Protagonist der Kunstgeschichte jedenfalls würde für eine solche These sprechen.

Und im Grunde blieb ihm als Künstler, der entschieden hatte, in der DDR zu bleiben, auch nichts anderes übrig. Tübke hatte ausgehend von den traumatischen Erlebnissen seiner Adoleszenz und angesichts der mit dem Zweiten Weltkrieg und seinen Nachbarn verbundenen Gewaltorgien Zuflucht im Pathos christlicher Symbole und Allegorien gefunden. Zu grenzenlos waren die Zerstörungen des Krieges, zu dramatisch die Traumata des Verlusts und zu monströs der »Zivilisationsbruch«⁵⁶ durch den Faschismus, als dass ein künstlerisch veranlagtes Individuum sich nicht vorgeprägter Formeln des Leidens hätte bedienen müssen.

51 – Ebenda.

52 – Werner Tübke: *Arbeiterklasse und Intelligenz*, 1970–1973, Mischtechnik auf Pressspanplatten, 268,5 × 13,77 cm, G 144, Universität Leipzig (z. Z. deponiert im Museum der bildenden Künste, Leipzig). – Vgl. hierzu generell: Eduard Beaucamp: *Arbeiterklasse und Intelligenz. Eine zeitgenössische Erprobung der Geschichte*, Frankfurt am Main 1985; Rudolf Hiller von Gaertringen (Hg.): *Arbeiterklasse und Intelligenz. Studien zu Kontext, Genese und Rezeption*, Petersberg 2006.

53 – Werner Tübke: *Mensch – Maß aller Dinge*, 1975, Mischtechnik auf Leinwand/ Hartfaser, 5 Tafeln, 170 × 170 cm und 85 × 170 cm, G 164 und G 168–171, Berlin, Deutsches Historisches Museum. – Vgl. generell Meißner, Tübke (wie Anm. 23), S. 225–234; Ulrike Scholz: Werner Tübke: *Der Mensch – Maß aller Dinge. Ein ganz privates – staatliches Auftragswerk?* Magisterarbeit, Universität Leipzig, Leipzig 2009. – Zur christlichen Symbolik in Tübkes Entwurfsprozess vgl. auch das entsprechende Skizzenbuch bei Zöllner, Tübke (wie Anm. 41), S. 38 (Mühlbauer).

54 – Gillen, Ende (wie Anm. 26), S. 55.

55 – Michalski, Utopie (wie Anm. 20), S. 120;

vgl. auch Gillen, Ende (wie Anm. 26).

56 – Dan Diner: *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*, Frankfurt 1988.