

Rede von Dr. Eduard Beaucamp anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Werner Tübke“ bei der VNG am 16. März 2007

Lust auf Geschichte, Lust auf Vergangenheit – das war die Parole der wohl letzten größeren Ausstellung, deren Eröffnung Werner Tübke noch selbst miterlebt hat. Sie fand 2003 im fränkischen Coburg statt. Der Titel war so treffend, weil einem kein zweiter Künstler einfällt, der die Lust auf Geschichte so stürmisch und sinnlich entfacht hat wie Tübke. Die Lust explodiert förmlich im Frankenhausener Bauernkriegs-panorama. Es versetzt uns in suggestiv-leuchtenden und dramatischen Bilderbögen mitten hinein in die geistige Welt der Glaubenskämpfe, der sozialen und spirituellen Konflikte, der Endzeit-Visionen und Bilderstreite der Epoche Müntzers und Luthers, Dürers und Cranachs.

Die Kunst der Moderne hat den Geschichts- und Traditionsvertrag aufkündigen wollen, den Ausbruch geprobt und mit den großen abendländischen Bildsprachen gebrochen. Dass wir da je wieder hineinkommen würden, hätte man sich noch vor ein paar Jahrzehnten nicht ausmalen können.

Zur schöpferischen und durchaus auch existentiellen Wiederbelebung bedurfte es des Genies eines Werner Tübke. Tübke ist eine der eindringlichsten Persönlichkeiten und erstaunlichsten Bildschöpfer der jüngsten Kunstgeschichte. Kein zweiter Maler hat den Glauben an die Regenerationsfähigkeit und Geschichtsmächtigkeit der Kunst so bestärkt wie Tübke. Er hat immer eine gewisse Indifferenz gegenüber allen Modernitäts- und Zeitgeist-Ansprüchen zur Schau gestellt. Er war ein Unzeitgemäßer. Aber er war trotzdem natürlich kein Anti-Moderner. In der Reflexivität seiner Kunst, im gebrochenen, ironischen, analytischen, spielerischen, dann auch wieder konstruktiven Umgang mit historischen Kunstmodellen, mit seinen raffinierten Manövern im Spiegelkabinett der Geschichte ist sein Werk von hoher und unverwechselbarer Modernität.

Die Trotzhaltung und Verweigerung, die Tübke gegenüber zeitgenössischen Ansprüchen und Forderungen einer vordergründigen Modernität einnimmt, hat mich an das Gedankenspiel eines anderen großen Unzeitgemäßen aus dem 19. Jahrhundert, nämlich an den Maler Ingres, erinnert. Auch der Meister des französischen Klassizismus wandte sich gegen die unsinnige Maxime seiner Zeitgenossen, man müsse seinem Jahrhundert folgen und die Kunst immer neu schaffen: „All das sind Sophistereien!“ schreibt Ingres. „Ändert sich etwa die Natur, ändern sich Licht und Luft, haben sich die Leidenschaften des menschlichen Herzens seit Homer geändert? ‚Man muss seinem Jahrhundert folgen‘ (so die Vorhaltung seiner Gegner): Wenn aber (so fragt Ingres) mein Jahrhundert sich irrt?“

Schon der junge Tübke drängte in die Geschichte. Das imaginäre Museum war seine Akademie. Doch die Geschichte diente stets als Spiegel für die Befragung der Gegenwart. Tübke entwickelte surreale und transzendente Neigungen. Sein verschlungenes Oeuvre, skandiert durch große Zyklen, Panoramen und Monumentalwerke, ist bei scheinbar einfacher Lesbarkeit nicht leicht zugänglich und methodisch nicht leicht zu erschließen. Es präsentiert sich verwirrend zwischen Monumentalität und labiler Esoterik, Repräsentation und Skepsis, scharfer Beobachtung und Surrealität, technischer Disziplin und Mystik, Rückwärtsgewandtheit und zeitgeschichtlicher Intervention, zwischen Anschaulichkeit und Metaphorik. So galt Tübke abwechselnd als Geschichtsausbeuter, Eklektiker und als Doppelgänger der Alten Meister, als pu-

rer Virtuose und Equilibrist, als Traditionalist und Manierist, als Atheist und Gottsucher, als Décadent und Repräsentationskünstler, als Sozialist und Aristokrat. Die Wahrheit und der höchst eigenständige Charakter des Werks liegen zwischen solchen Widersprüchen.

Mit seinem glänzenden, zeitlebens systematisch und zäh trainierten Können und Assimilationsvermögen hat sich Tübke die abendländische Zeichnung und Malerei erschlossen. Er stieß früh vor in die Zeit der Renaissance und des Manierismus, die Zeit Dürers und Raffaels. Tübke, der einmal explizit von einem Gefühl der „Geborgenheit“ sprach, lebte in der schöpferischen Illusion geschichtlicher Zusammenhänge und Korrespondenzen. Das hat inhaltliche, ja politische Bezüge: Tübke erlebt und deutet sein zerrissenes Jahrhundert im Spiegel älterer Epochen. So stieß er früh auf den historischen Manierismus, diesen ersten dissidentischen, zweiflerischen Stil der frühen Moderne. Einflüsse von Künstlern wie Pontormo, Parmigianino und El Greco sind unübersehbar. Tübkes Manierismus ist eine Haltung und Ausdrucksform, in der sich ein Teil seiner Widersprüchlichkeit auflöst. Der Künstler ist im Ansatz Realist oder möchte es sein und fügte sich damit trotz heftiger Extravaganzen immer wieder in das Erwartungsgefüge der DDR. Gleichzeitig beseelt ihn ein fast träumerischer Idealismus, dessen Ansprüchen die Wirklichkeit nicht standhielt. Tübkes Manierismus, der sich nicht in Virtuosität erschöpft, ist das Ergebnis dieses Konflikts, er ist eine Enttäuschungsform, ist Ausweichen vor der Realität und die Rettung einer unerreichbaren Idealität in der formalen Ironie.

Wie ist Tübkes manieristisches Weltbild beschaffen? Der Künstler besteht einerseits auf einer Objektivierung von Kunst, ihrer Beglaubigung durch die Realität oder die Geschichte. Er lehnt ausdrücklich die reine Ichbezogenheit, eine Psychologisierung der Kunst, den Kult des Selbstaudrucks ab. Auf der anderen Seite unterwandert und widerlegt seine Phantastik die Wirklichkeit. Sein Menschenbild befestigen historische oder exotische Modelle: Zitate aus dem Idealraum der Kunstgeschichte, Traumbilder von mediterranen Landschaften und Stränden, bäuerliche Urbilder aus dem Kaukasus. Was der Künstler im eigenen Land nicht mehr fand, erschlossen ihm Reisen. Tübkes altmeisterlich-akademische Attitüden werden dabei immer wieder durch antiakademische Züge, die normativen Setzungen durch subjektive Eskapaden, der Traditionalismus von spezifisch modernen Bewusstseinskomplikationen durchkreuzt.

Tübke schrieb einmal: „Ich gehe von den Konstanten, den Archethemen der Kunst aus und suche die Variablen meiner Zeit; die Moderne erschöpft sich in der Suche der Variablen und gibt die Konstanten auf.“ Das klingt konservativer und stabiler als es ist. Nach der Erfahrung seines Werks könnte man behaupten, dass Tübke Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen als Variable erlebt, dass er mit beiden Welten jongliert und in beiden trotzdem nach Konstanten und Archethemen sucht. Dies Werk ist auf weiten Strecken durch Geschichte determiniert. Aber Vergleiche mit der akademischen Praxis des neunzehnten Jahrhunderts sind unzutreffend, da es in Tübkes Aneignungsstrategien keine Normen, Regeln und Gesetze gibt, die wechselnden Vorbilder vielmehr auf unakademische Weise durch ein labiles, zeitgenössisches Bewusstsein gesehen, traktiert, verfremdet und verwandelt werden. Tübkes manieristische Kunst stabilisiert nicht, sie unterläuft, relativiert, durchmischt Stile, sie sucht nach Metamorphosen und folgt auf weiten Strecken dem Automatismus einer schweifenden Imagination. Wenn der Künstler sagt, dass für ihn das Nachdenken über die Vergangenheit und ihre Möglichkeiten das Heute ausmache, so ist solches Nachdenken ein Eintauchen in die Geschichte, ein Nachvollziehen und Weiter-

entwickeln ihrer Formen. Ein unersättliches Talent und eine oft bizarre Phantasie durchstreifen ruhelos imaginäre Räume und erschließen immer neue Kunstmöglichkeiten.

Was die Gegenwart an Sinn, Humanität, auch an Idealität verweigert, borgt Tübke aus der antiken und christlichen Mythologie aus. Man kann darin die Nobilitierung einer alles andere als humanen DDR-Wirklichkeit, aber auch Mahnung, Widerspruch, ja die Beschwörung von Gegenbildern sehen. Tübkes sonderbare Heimatlosigkeit bei gleichzeitiger Beheimatung in fast allen Epochen seit dem Spätmittelalter schlägt sich in magischen Zitterschöpfungen und Traumszenarien nieder. Auch das herrliche Panorama der Glaubens- und Bauernkriege in Thüringen, an dem Tübke in staatlichem Auftrag zwölf Jahre lang arbeitete und das zum Höhepunkt und Endpunkt der Kunstgeschichte der DDR wurde ist ein solcher Zwitter und nicht etwa eine chronikalische oder ideologische Großillustration. Tübke hat hier die Bilder einer fiebernden Epoche weitergedichtet. Er übersetzte die Sprache der Bibel und der Predigten, die Metaphern und Symbole, die Sprichwörter, Flugblätter und Prophetien der Zeit in szenische Allegorien. Eine alchemistische Phantasie scheint am Werk. Sie hat die Epoche assimiliert und durchdrungen und in neue synkretistische Bilder gefasst.

Tübke hat sich über viele Jahrzehnte in seinem Werk auch inhaltlich mit der Macht und der Obrigkeit und der Rolle des Künstlers ihnen gegenüber auseinandergesetzt. Er griff vor allem zu der uralten, aber gleichermaßen modernen Bühnenmetapher. Hier entwickelte er die Vorstellung von der Welt als Theater mit wechselnden Tableaus und Personalien. Sie erlaubte eine distanzierte, das Zeitgeschehen ironisch relativierende Weltbetrachtung. Auf dieser Bildbühne inszeniert Tübke sein Welttheater, beschwört er Vergangenheiten, versammelt er zeitgenössische Gesellschaften oder bevölkert imaginäre Schauplätze mit imaginärem Personal. Die Vorstellung vom Leben als Marionettentheater spitzt die Bühnenmetapher kritisch, ja politisch zu und ermöglicht Gleichnisse eines gegängelten, determinierten, von unsichtbaren Gewalten dirigierten und bedrohten Lebens. Scharenweise bevölkern diese unfreien, willenlosen und leidenden, oft mechanisch agierenden, teils verzweifelten, teils grotesken und komischen Geschöpfe Tübkes Blätter und Bilder. In diesem zentralen Ausdrucksbereich gewinnt sein Werk eine tiefe Melancholie. Sein Menschenbild kennt nur gebrochene Helden. Seine Vorliebe gilt einem schillernden Personal, vor allem Schauspielern, Narren, Transvestiten, Happening-Akteuren, höfischen Rollenträgern und Verwandlungskünstlern, die seit den sechziger Jahren zu Hauptdarstellern avancieren. Die Lieblingsgestalten aber sind Harlekine und Gaukler. Sie sind für Tübke Bezugs- und Symbolfiguren, denn sie bewegen sich zeitlos zwischen den Zeiten, wechseln proteushaft die Rollen, sind nicht zu fassen und repräsentieren nicht-normatives Verhalten im Leben und in der Kunst. Kein Zweifel: Tübke ist auf weiten Strecken selbst ein Künstler-Proteus und Harlekin. Die Stilwechsel und Stilkombinationen sind zum Teil die ästhetischen Maskeraden, Travestien, die Kostümfeste und ironischen Verkleidungsspiele des Künstlers.

Für Tübke waren das Jahr 1989, das Ende der DDR und die Öffnung zum Westen kein Einschnitt. Die eigentliche Zäsur liegt zwei Jahre weiter zurück – in der Vollenendung des Bauernkriegspanoramas, das ihn in den langen Arbeitsjahren seiner Gegenwart und Umwelt fast entfremdet hatte. Einiges von dem, was der Künstler danach tat und erfand, zeigt diese Ausstellung. Tübke reiste in den Süden, auf die Kanarischen Inseln und die Balearen, nach Capri und Ischia, um sich wieder mit Licht und Landschaft aufzutanken. Die Zeichnungen und Aquarelle, die dabei entstanden,

sind fast reine Anschauung, die sich an formal geprägter Natur und Wirklichkeit befestigt. Sie sind unverstelltes Diesseits. Doch der Blick durchdringt das Landschaftsangebot und organisiert es neu. Dabei steigt die Erinnerung an Dürer und die Romantiker auf. Es wäre zu schwach, von Zitaten und Paraphrasen zu sprechen. Natur ist ästhetisch geprägt, sie verdichtet Erinnerung, steckt voller Kunst, die im Akt des Zeichnens und Aquarellierens lebendig und virulent wird. Die gesehene und gleichzeitig imaginierte Landschaft wird zum Schauplatz. In den Blättern bricht immer wieder Phantastik durch. Figurenschemen tauchen auf und verschwinden wieder. Man weiß nicht, welcher Wirklichkeitsebene oder Zeitschicht sie angehören, ob sie aus der Antike, aus der Renaissance, dem Rokoko, dem neunzehnten Jahrhundert oder der Gegenwart stammen. Die Blätter sind Energiespeicher, die seit je die Szenarien, Hintergründe und atmosphärischen Verfassungen der großen Bilder speisen.

In den Bildern und Blättern des letzten Jahrzehnts sammelte und musterte Tübke noch einmal alle Lieblingsgestalten aus seinem nach Tausenden zählenden Personal. Er lässt die Phantasiefiguren seines Repertoires vor wechselnden Kulissen und in wechselnden Kostümen agieren. Noch einmal haben diese Schauspieler ihren großen Auftritt in den zum Teil abgründigen Figuren-Kumulationen des Bilderzyklus mit den Bühnendekorationen zur Oper „Der Freischütz“ von Carl Maria von Weber, einem Auftragswerk der Bonner Oper (1993). Es war Tübkes erste Arbeit für eine Theaterbühne, die nicht die seiner Bilder ist. Die Welt des siebzehnten Jahrhunderts und des Dreißigjährigen Kriegs in Deutschland war ihm als Fortsetzung der Reformationszeit vertraut. Die Kostüme wechselten, die Landschaften, aber auch die Dämonen der Geschichte blieben konstant. Von Tübke durfte man keine szenographischen Experimente und keine Kulissenbilder erwarten. Er schuf autonome Theatermalerei, deren Substanz sich in acht Entwurfsbildern, darunter die dreiteilige „Wolfsschlucht“, verdichtet. Die Musik inspirierte Tübke zu transparenteren, helleren Farben und zu einer turbulenten Choreographie der Figurenensembles, die auch die Himmel bevölkern.

In Tübkes Spätwerken verkörpern sich noch einmal alle Pathosformen der Kunstgeschichte in burlesken, oft grausigen, immer nervlich überspannten und bis in jede Ausdrucksnuance verfeinerten Pantomimen. Zu tun hat man es mit letzten Angeboten, „Randerscheinungen“ und „Letzten Wahrnehmungen“, wie die Bildtitel lauten, mit der Aufführung von Endspielen und Totentänzen. Die Bilder sind in sonderbaren Zwischenreichen, in oft bleiernen Erinnerungsräumen der Geschichte angesiedelt und mit Figuren aus einer magisch erleuchteten Unterwelt, mit biblischen und mythischen Gestalten, mit Nonnen, Mönchen und Derwischen, mit Aristokraten, Bauern, Narren und Engeln, mit körperlich und seelisch Geschundenen, mit Zerlumpten und abenteuerlich Kostümierten, Strauchelnden und Tanzenden, mit zerfurchten Alten, gespreizten Jungen und drapierten Skeletten bevölkert. Dieses Personal findet sich zusammen zu absurden Ritualen des Triumphes und der Unterwerfung, der Klage, Verzweiflung oder kapriziösen Selbstbehauptung. Man könnte von Zeremonien des Abschieds vom großen europäischen Bildertheater sprechen, von einem Totentanz der Zitate und Erinnerungen. Realität spielt nur gelegentlich herein, wenn etwa 1990 das „Erdbeben in Georgien“ bildnerisch beklagt wird, und doch ist sie hinter dem Vorhang der Metaphern allgegenwärtig. Die Maskeraden sind von tiefer, anrührender Fremdartigkeit und morbider Raffinesse. Depression und Ironie mischen sich und führen hier die Regie.

Das letzte Monumentalwerk, das Werner Tübke vollenden konnte, war ein vielgliedriger Flügelaltar für eine Kirche in Clausthal-Zellerfeld im Harz. Der Auftrag erging im Jahr 1993 von der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Hannover. Drei Jahre später konnte der Altar eingeweiht werden. Er überraschte durch aufrichtige, innige Frömmigkeit. Tübke im Dienst der Kirche und der Verkündigung religiöser Botschaften – das irritierte manchen. Doch war der Künstler auch da ganz bei sich selbst. Denn der DDR-Auftragskünstler hatte sich im Lauf seines Lebens mehr und mehr in einen Maler vor allem christlicher Mysterien verwandelt. Der unzeitgemäße Zeitgenosse hatte auch in dieser Rolle seine komplizierte Einzigartigkeit verteidigt.

Die christliche Bildsprache verdrängt und ersetzt im Lebenswerk dieses Künstlers die sozialistische Bildsprache. Das ist keineswegs nur eine historisierende Attitüde. Das Faszinierende an der christlichen Lehre ist, dass im Zentrum eine Passionsfigur steht, die sich das Leiden der Menschheit zueigen macht und die Geschichte als Leidensgeschichte interpretiert. Die Erlösung, die das Christentum verheißt, ist dagegen Glaubenssache.

Zur Leidenslehre muss Tübke eine starke Affinität gehabt haben. Der Künstler war sein Leben lang traumatisiert. Erinnert sei an die Erfahrungen des Schülers in einer neunmonatigen GPU-Folterhaft. Die körperlichen und seelischen Traktierungen haben ihn früh sensibilisiert und ihm immense Nachempfindungsmöglichkeiten erschlossen. Passionen, Verletzungen, Verstümmelungen, Folterszenen, Kreuzigungen, Neurosen, kranke und beschädigte Menschen – all das gehört zum dominanten Repertoire Tübkes. Früh und auf eigene Faust erkundet er in den sechziger Jahren im Umkreis der „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schule“, einem Zyklus, der kein Auftragswerk war, die Grausamkeiten und Menschenquälereien der Konzentrationslager.

Im letzten Jahr gab es – Sie werden sich erinnern – im Thüringer Landtag einige Aufregung um eine noch frühere Radierung Tübkes zum Aufstand der Ungarn gegen die sowjetischen Okkupanten aus dem Jahr 1956. Sie trug den parteilichen Titel „Faschistischer Terror in Ungarn“. Der Titel ist das eine, die Darstellung etwas ganz anderes. Diese ist keineswegs parteilich und agitatorisch: Sie zeigt ein wildes, unauflösliches Figurenknäuel, ein fatales Ineinander von Tätern und Opfern. Ausgerechnet in diesem Werkkomplex zu Ungarn brechen sich bei Tübke 1956 zum ersten Mal dezidiert christliche Bildvorstellungen eindrucksvoll Bahn. Er deutet die Gräueltaten als Passionen und Martyrien und fasst eine der grausamsten Straßenszenen – Menschen werden an Laternenmasten aufgeknüpft und wieder heruntergeholt – als Kreuzabnahmen. Vierzig Jahre später, mit dem Flügelaltar von 1996 und der nun expliziten Darstellung der Kreuzigung auf der zentralen Tafel, schließt sich der Kreis.

Verchristlichung bedeutet bei Tübke Vermenschlichung. In seinem gesamten Werk ist er Anwalt der Opfer und der Leidenden, nie Anwalt der Macht und der Täter. In solcher Parteilichkeit steckt die tiefe Humanität dieses einzigartigen Werks.