

Harald Olbrich

*Eduard Beaucamp: Werner Tübke. Arbeiterklasse und Intelligenz. Eine zeitgenössische Erprobung von Geschichte (Kunststück, herausgegeben von Klaus Herding), Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1985.*

Werner Tübke – ein anhaltend »beunruhigender Sonderfall« (P. M. Bade 1982)? Läßt sich ihm angemessen beikommen? Seit Roberto Tassi 1971, Günter Meißner 1974 und 1976, Irma Emmrich 1976 (und 1989), Hermann Raum 1979, Wolfgang Horn 1982, Wieland Schmied 1984 und Karl Max Kober 1983 (und 1988) reißt die Kette größerer Aufsätze und Publikationen in beiden Gesellschaftsordnungen nicht ab. Jüngster und herausfordernder Beleg: Beaucamps Studie zu Tübkes Leipziger Universitätswandbild »Arbeiterklasse und Intelligenz« (1973 vollendet). Im gemischten Chor der allenthalben irritierten wie faszinierten Stimmen setzt Beaucamp eigene Akzente. Sie schließen die kenntnisreiche Revision einiger seiner früheren Ansichten zu Tübkes öffentlichen Aufträgen ein: in der FAZ ging 1978 (25.3.) die Rede von »einer Art Gesellschaftsmaler«, vom »virtuosen Regisseur und Techniker der Kunstgeschichte, einem Salonsozialisten mit allen Ingredienzen auch von Pomp und Kitsch«. Erhalten blieb Beaucamps Anzogenensein von den Zeichnungen, an denen er 1978 bereits »das ganze Ausmaß der Labilität im Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit« ausmachte. Zu seinen anregenden Überlegungen gehören auch im »Kunststück« die Feststellungen über Rang und Bedeutung der Zeichnung im Werk, deren Basis weithin an den »Automatismus einer schweifenden Imagination« gebunden ist. Sie erscheint im prozessualen Prinzip von Tübkes Zeichnung bzw. Kunst verwurzelt: in einem »vollkommen offenen und experimentellen, da transitorischen, erst im Vollzug sich entwickelnden und definierenden Charakter dieser Kunst« (59). Grundsätzlich ist Beaucamp auch zuzustimmen, in der kritisch-theoretischen Reflexion von Tübkes Kunst »der eindrucksvollen

Produktivität und konstruktiven Rolle der Verspannungen in seinem Werk nachzugehen« (54). Die Widersprüche seien »offen dargelegt«: zwischen »Zeichnung und Malerei, Miniatur und Monumentalität, offener Handschrift und fester Form, zwischen der sensiblen Anverwandlung von Vorbildern und dem öffentlichen Anspruch einer geradezu präzeptoralen Historien- und Gesellschaftsmalerei nach Art des Leipziger Wandbildes« (54) – Tübke nimmt Chancen und Konflikte des öffentlichen und gesellschaftsbildenden Wandbildes offenkundig ernst. Aber die genannten Widersprüche erstrecken sich auch zwischen den Objektivierungen durch enzyklopädischen und distanzlosen Historismus und einem »primär subjektiven Erlebnisararakter seiner geschichtlichen Determinierung« (53/54).

Menschlich-allgemeine Grunderfahrungen und die polarisierenden Bildmuster ihrer Bewältigung und Mitteilung erscheinen mithin als ein Wesensmoment der Kunst Tübkes, seiner Balance zwischen den Zeiten und mitunter auch über Abgründen. Zu den Widersprüchen gehört auch der Anspruch auf ästhetische Autonomie von Kunst in der »reinen Kunstleistung« beispielsweise der »ausbalancierten Gruppenästhetik« des Leipziger Bildes einerseits, und dem Bestehen auf einer sich gesellschaftlich einmischenden »sozialistischen Programmkunst« andererseits: schon dieses einerseits – andererseits läßt sich nur als Umschlag des einen in das andere beschreiben. Tübke versucht die Extreme zu vereinen, ohne sie zu verschleifen, diese »Quadratur des Kreises« (30) führt in das Zentrum des Werks, Gegensätze auszuhalten und auszutragen und sie so dem Betrachter zu überantworten. Sicher ist auch, Tübke verteidigt gegenüber allen heutigen Trivialisierungen und Mediatisierungen Kunst als Handwerk und Kunst als Kunst, auf das »Kunststück« des Bildes (des Bildens) gegründet (33). Virtuosität erscheint substantiell, nicht ungefährdet zwar, aber begründet, wie der Historismus. Sicher ist ein Kern dazu in einem labilen zeitgenössischen Bewußtsein (44), das sich unakademisch genug an der Zeitachse versichert, in ihr »geborgen«. Gerade aus dieser Sensibilität entfalten sich analytische und erkenntniskritische Züge des Werkes von Tübke, wie Beaucamp betont, sind die Historismen Instrument, prägnant zeitgenössische Ambivalenzen zu erfassen. Aber sie ermöglichen auch eine gewisse auratische Suggestion und Magie des Bildlichen, das Distanz schafft. Theatralisch vermittelt erscheinen alle diese »Widersprüche zum Bildthema« gehörig. Auf die Vermittlungen und Brechungen zwischen den verschiedenen Ebenen kommt es an, mit Blick auf das 1987 vollendete Frankenhauser Panorama haben letztere zugenommen.

Hier setzt meine erste Anmerkung zu Beaucamp Auslegung des Leipziger Wandbildes an. Sicher, da ist eine faszinierende Gruppenregie kollektiver Bewegtheit, ruft Tübke pathetisch Erinnerungen an »vita activa« und »vita contemplativa« wach, um sie vielfältig zu verschränken, erscheint Denken als erregender und erregter Vorgang, werden Arbeiterklasse und Intelligenz und gesellschaftliche Repräsentanten, Jugend und Alter antithetisch wie vermittelt aufeinander bezogen, keiner dominiert den anderen (eine wichtige Beobachtung!), schlagen auch bewegte und statische Sequenzen, Ruhe und Unruhe beständig ineinander um. Aber ein »virtuoser Harmonisierungsversuch« (29)? Gegenüber den ersten Diskussionsangeboten von Meißner und Emmrich akzentuiert Beaucamp selbst bereits die »extreme Individualisierung«, mit der Tübke die Gegensätze der Gruppen, Tätigkeiten, Generationen aufhebe. Die Unterschiede sind aber dadurch noch nicht überwunden. Habitus, Gestik, Körpersprache betonen auch das sozial Verschiedene, nicht nur das Individuelle. Auch einer Bedeutungsebene des Bildes, im

wertend Anschaulichen, stellt Tübke fest: die Utopie in den endsechziger Jahren von der rasch herzustellenden harmonischen »sozialistischen Menschengemeinschaft« geht nicht auf, nicht ihr simpel Gleichmacherisches und Harmonistisches. Diese Dominanz des sozial Verschiedenen und des körpersprachlich vermittelten individuellen Anspruchs ist ernst zu nehmen. Denn auch in den von Beaucamp beschriebenen Gruppenstrukturen bleibt eine Spannung zwischen den übergreifenden rhythmischen Strukturen und der körpersprachlichen Rhetorik, mit dem die/der Einzelne emphatisch als Besondere/r herausgestellt ist. In den Bewegungsketten wird die Einheitlichkeit auch immer wieder unterbrochen, Konsonanz und Dissonanz wechseln, die prägnante Zeichnung und Modellierung nicht zuletzt verhindert das Verwischen der Unterscheidungen oder der Umschlagspunkte in den Bewegungsverläufen. Die körpersprachliche Unverwechselbarkeit betont auch innerhalb des Kollektivs die Selbstbestimmtheit des Einzelnen, Gleichnis auf jenen Satz aus dem »Kommunistischen Manifest«, wonach »die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist«? Hierin wäre für mich die Mitte von Tübkes Bild-Vision »einer herrschaftslosen, gleichberechtigten, sich kommunikativ austauschenden, einer geistig inspirierten, ästhetisch geprägten Gesellschaft« (35). Dabei entwirft die dynamische Gesamtbewegung des Bildes zweifellos in der Totale eine Gesellschaft in Bewegung und hat auf diese Weise Anteil am neuen Aufbruchspathos der frühen siebziger Jahre. Tübke weist diese Dynamik vor allem der Jugend zu und den Arbeitenden, poetisch überhöht in der »Flora«-gleichen »Tanzenden«. Aber was bedeutet ihre Tanzbewegung wirklich: Bindeglied der Bildstruktur, in das geistige Formganze ausstrahlend eingeholte Sinnlichkeit und Anmut, oder löst sich nicht ihre Lichtgestalt auch von dem verschatteten Partner hinter ihr?

Mir erscheint also die Utopie in diesem »gegenwartsbezogensten und hochgestimmtesten, aber auch extrovertiertesten Bild Tübkes« (35) nicht ganz so unreflektiert. Die exzentrischen Formeln der Kunstfiguren entbehren nicht der Überzeugenheit. Tübke balanciert auf einem schmalen Grad zwischen dem Pathos des Individuellen als Gesellschaftsentwurf und den historistischen Anverwandlungen und den Spuren distanzierender Brechungen. Eine isolierte Interpretation des Wandbildes abseits der sicher kontrast- und konfliktreicheren Italienbilder von 1971-73, oder nur als antipodisch optimistisch (Meißner, und im Grunde auch Beaucamp), erscheint mit beiden Motivbereichen unangemessen. Die überhöhenden Momente in den Körperbewegungen selbst enthalten diese Brechungen: zwischen Engagement und Distanzsuche sichert die rhetorische historistische Anverwandlung zugleich die Vermittlung von künstlerischer Autonomisierung und Parteilichkeit. Es ist sicher schwer, aus den kulturellen Normen eines anderen Systems heraus, diese Dimension sozialistischer künstlerischer Individualität jenseits eines korrekt erfüllten »Pensums an politischer Thematik und parteilichen Bekenntnissen« (9) zu begreifen.

Wie auch immer im Einzelnen an den Werken das individuelle Verstehen und Erklären wichtet, bleibt Kernproblem Tübkes sogenannter Antimodernismus, durch seine eigenen Äußerungen anscheinend noch bestärkt. Offensichtlich haben wir alle Mühe, die Geschichte der Kunst in unserem Jahrhundert nicht linear, sondern multidimensional zu begreifen. Auf einer Ebene läßt sich verkürzt sagen, den Schüben in der Entfaltung der »Moderne« antworten sozial und kulturell je anders gegründete antimoderne Bewegungen. Damit ist aber zunächst nicht viel mehr gesagt als eine Gleichzeitigkeit der Ungleichzeitigen oder Verschiedenen, sofern

nicht weitere Reflexionen über Dialog und Kontroverse der Strömungen und Gruppierungen, über ihre (und ihrer Adressaten) soziale und ästhetische Interessen, über die Dynamik oder Verflechtung ihrer Bewegungen angestellt werden. Zweifellos haben postmoderne Praxis und Diskurs die Wahrnehmung von Heterogenität in den Kunstprozessen unseres und des sie mitbedingenden 19. Jahrhunderts bestärkt. Zweifel am oder Behauptung des »Projektes Moderne« sind nicht mehr auf einfache Polaritäten zu bringen. Damit kann eine anhaltende Irritation einsetzen, wird nicht eine umfassendere Methodologie der Erforschung der modernen Kunst fern jedweder Grenzpolzelichkeiten – um ein Wort Warburgs aufzunehmen – entworfen (ein anderer Gegenstand).

Auf eigene Weise spiegeln sich die Veränderungen in den Kunstprozessen der siebziger/achtziger Jahre in Beaucamps Text, er versucht beeindruckend sein Erstaunen zu begründen. Da hält Tübke »manche Potentiale der Moderne ... für erschöpft« (47), verankert er sich künstlerisch vor allem jenseits der Epochen-schwelle um 1800. Aber nur der einäugige Blick auf unser Jahrhundert konnte sich gewiß sein, daß die »Geschichtsbrüche und Revolutionen der Moderne«, richtiger wohl der historischen Avantgarden (?), die einzige Magistrale seien (wohin?), und dabei übersahen, daß Fortführen oder Wiederaufnehmen von Traditionen auch zu dieser Gegenwart gehört.

An Tübke scheint zweierlei aufzustören: zum einen sicher eine »geradezu überschwengliche Wiederkehr bedeutungstragender Zeichen«, um eine Sentenz von Peter Bürger (1985) mit Bezug auf die Postmoderne aufzunehmen. Bei allen und vielfältigen, selbst den ironischen Brechungen (man sollte letztere bei Tübke nicht unterschätzen), in den verschiedensten Verspiegelungen der Bedeutungen, besteht Tübke auf einem (seinem) Sinnangebot. Die anverwandten Zitate vermitteln Reflexionen und Botschaften, indem sie »die Fülle der Geschichte, ihrer Formen, Stoffe und Probleme ... für die Gegenwart und ihre Gesellschaft« aktivieren (48). Tübkes emphatisches Aufrufen von Geschichte und Kontinuität aber reagiert auch auf einen Hang zur Geschichtslosigkeit: wie anders sind die Probleme von uns Heutigen? Gerade angesichts tiefster Wandlungen und für die eigene künstlerische Individualität kann ein Bedarf an geschichtlichen Vergewisserungen bestehen, zumal Tübke, wie Beaucamp hervorhebt, »die Vergangenheit aus dem Problembewußtsein« unserer Gegenwart interpretiert (51). Ebenso scheint sich Tübke gegen den »entlaufenen Kunstbegriff« (W. Sauerländer 1985) zu wehren.

Zum zweiten verwirrt Tübke Interpretieren der Moderne dadurch, daß er, noch dazu bei seinen manieristischen Affinitäten, für sich reklamiert, »Realist« zu sein. Aus meiner Sicht ist Tübke nicht Realist wegen seiner »vormodernen Formen« (sie sind es ja nicht nur!), sondern aus seiner künstlerischen Haltung heraus, die über heutige Wirklichkeiten eingreifend reflektiert, mit »anderen« Bildern, da selbst bei »engster Tuchfühlung mit der Natur« für ihn das Problem bleibt: »Abbild unmöglich« (Tübke 1979); auch eine Wendung gegen naive oder enge Realismuskonzepte. Zum anderen dürfte es ratsam sein, bei allen heutigen Schwierigkeiten mit dem Realismusbegriff, ihn nicht an der Form festzumachen, die Mittel sind instrumental. Denn mit seinen »anderen« Bildern überbringt Tübke *seine* Vorstellungen über Wirklichkeit, bindet sie an menschheitliche Erfahrungen, vermittelt über aufrufbare und offensichtlich noch nicht verschlissene Topoi und Pathosformeln.