

Eduard Beaucamp

## Zauberberg in Thüringen

Werner Tübkes Panoramagemälde über die Epoche der deutschen Bauernkriege

Die Kunst aus dem östlichen Deutschland, der ehemaligen DDR, galt über lange Strecken der Nachkriegszeit als anachronistisch, als politisch abhängig und unfrei, als illustrativ und realistisch im vordergründigsten Sinn. Solange sich die »Westkunst« ihrer alleinseligmachenden Wahrheit und ihres ungebrochenen Fortschritts gewiß war, wurde diese andere deutsche Kunst als exotisch und uninteressant betrachtet. Auch als ihr Realismus und ihr Historismus raffinierter, hintergründiger, überdies subjektiver wurden, nahm die westliche Kunstwelt sie nur zögernd und widerwillig wahr. Nach der Katastrophe von 1945 war eine neue Orientierung für die jungen Künstler in der DDR weit schwieriger als in der Bundesrepublik, wo sie sich im Rahmen westlicher Avantgarde-Tendenzen schnell zurechtzufinden vermochten. Auf der östlichen Seite klappten ideologische Vorschriften und künstlerische Möglichkeiten lange weit auseinander. Lange bestand das Diktat des sozialistischen Realismus. Später besann man sich auf zahlreiche nationale und humanistische und am Ende, höchst erstaunlich in einem atheistischen Land, besonders auch auf christliche Traditionen. Diese »deutschere Kunst«, so der Schriftsteller Günter Grass, gewann ihren Spielraum und ihre Freiheit paradoxerweise im Umweg über die Geschichte, was zu ihrer Isolierung auch im Ostblock führte. Durchblättert man ein Kompendium der DDR-Kunst, so stolpert man verwundert über geschichtsbeladene, besonders auch biblisch und christliche Motive und auf Formen wie den dreiflügeligen Altar. Man trifft, wie heute sonst nirgendwo mehr in der Welt, auf Kreuzigungen, Auferstehungen und Martyrien, auf Figuren im Gestus und Pathos von Heiligen und ihren gesellschaftlichen Disput in der Form der ehrwürdigen *sacra conversazione*. Aber man wird auch in Assoziationen, Allegorien und Symbole verwickelt.

Die Geschichte holte die Gegenwart immer mehr ein, die christliche Ikonographie drängte eine flache sozialistische Programm- und Parteikunst an den Rand oder überlagerte sie auf eine spannungsvolle und vieldeutige Weise. Dieser von der Obrikeit lange mißtrauisch verfolgte Rückzug in die Geschichte, zum Teil zweifellos ein Stück »innerer Emigration«, wurde nachträglich durch die offizielle »Erbe-Theorie« abgesegnet, durch die Behauptung, daß die sozialistische Gesellschaft in besonderem Maße Erbe der großen »fortschrittlichen« Traditionen sei. Die Künstler eroberten sich hier immer größere Spielräume der Phantasie, aber auch der Kritik.

Bedeutendste Figur auf diesem Terrain eines neuen Historismus im Stil, einer neuen Historienmalerei im Sujet ist Werner Tübke, Leipziger Maler vom Jahrgang 1929. Kein anderer Künstler hat sich so prinzipiell moderner und zeitgenössischer Kunst verweigert, ja den historischen Bruch der Moderne geleugnet und von sich behauptet, in einer weiträumigeren Geschichte beheimatet zu sein. Das Phänomen dieses Künstlers ist nicht leicht zu fassen. Er ist vieles zugleich: öffentlicher Monumental- und Historienmaler, er war auch zum Teil Repräsentationskünstler der DDR, er ist aber vor allem gleichzeitig souveräner, nervöser, verquerer Individualist, ein sublimer Zeichner und esoterischer Romantiker. Mit ihm tauchte in einer Zeit, die fast alle geschichtlichen Brücken abgebrochen hatte, noch einmal ein Künstler auf, der in der Fülle und Tiefe der Kunstgeschichte lebt. Der noch einmal

alle Register zieht, alle Nuancen ausspielt, um das Drama des Menschen in Szene zu setzen, der die ausgesuchtesten Charaktere, Affekte, Posen und Rollen aufspürt, noch einmal das Theater der Welt und der Geschichte inszeniert, der Erzähler, Dramatiker und Lyriker, Komiker und Tragiker, Realist und Symbolist ist und auf empfindsame Weise den Tätern und Opfern der Geschichte nachgeht, mit besonderer Liebe aber den kapriziösen Außenseitern, den Harlekinen, Narren, Heiligen oder höfischen Chargen.

Tübke hat die Skrupel anderer, ob das, was er tut, noch möglich, zeitgemäß und erlaubt ist, nie geteilt. Kühl sagte er von sich, daß er nie modern gewesen sei, und so konnte er in unseren Tagen hinzufügen, er könne folglich auch nicht postmodern sein. Das Nachdenken über die Vergangenheit, so hat er einmal gesagt, mache für ihn das Heute aus. In der DDR stellte er sich zuletzt als ein berühmter, machtvoller, von seinen Gegnern der Staatskünstlerschaft bezichtigter Maler dar. Eigentlich war er das nie. Mit seinem historisierenden Realismus, seinem ausgesuchten Manierismus fiel Tübke aus der Rolle und war lange ein der Subjektivität und der Phantastik bezichtigter Abweichler. Offizielle Parteiästhetiker, Kritiker, aber auch Künstlerkollegen attackierten ihn bis in die sechziger Jahre hinein ob seiner rückwärtsgewandten Neigungen und raffinierten Versuche, die Gegenwart in den Phantasie-, Bild- und Sprachformen der Geschichte zu spiegeln und zu interpretieren, beide aneinander zu messen, zu entzünden und weiterzuentwickeln. Was bei Tübke im scheinbar vertrauten Geschichtskostüm entgegentritt, ist vielfach gespiegelt und gebrochen, noch einmal höchst eigenartig empfunden und formuliert und so sehr ins Artistische, Raffinierte und Komplizierte gesteigert, daß das Vertraute ungewöhnlich, ja unheimlich und magisch erscheint.

Tübkes Werk wird von großen Themen und Zyklen akzentuiert. Die Geschichte schließt vielfach Zeitgeschichte ein. Früh tauchen bei ihm Auschwitz und Hiroshima auf, der Aufstand der Ungarn (in den 50er Jahren noch als »Konterrevolution« interpretiert), Szenen aus der deutschen Arbeiterbewegung, »Nationalkomitee Freies Deutschland«, ein Chile-Requiem. Bedeutsam Tübkes Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus in den zwölf Variationen der »Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze«, einer allegorisch-surrealen Darstellung eines NS-Richters, seiner sich fortzeugenden Untaten und Helfershelfer.

Zum Programmbild, keineswegs Propagandabild der siebziger Jahre wird »Arbeiterklasse und Intelligenz«, ein monumentales Wandgemälde für die neue Leipziger Universität. Mit Hilfe der Kunst- und Geistesgeschichte werden hier für die Gegenwart, repräsentiert in kontroversen Gruppen von Professoren, Studenten, Bauarbeitern und Stadtpolitikern, eine gesellschaftliche Aussöhnung und neue Form der Gemeinschaft gesucht.

Bei alledem setzte sich früh Tübkes Neigung zu Zyklen, zu mehrgliedrigen, oft altarartigen Gemälden und Panoramen, zu umfassenden Lebens- und Geschichtsbildern in Szene.

Alle Auseinandersetzungen mit einer in seinen Augen keineswegs abgeschlossenen Vergangenheit, einer unversöhnten Geschichte gipfeln im Bauernkriegspanorama. Das riesige Bild, das den offiziellen Titel »Frühbürgerliche Revolution in Deutschland« trägt, sollte zum größten Kunstprojekt der DDR werden. Der Plan wurde in den siebziger Jahren gefaßt. Die DDR wollte da, wo die letzte, unglückliche Schlacht in den Bauernunruhen des frühen 16. Jahrhunderts geschlagen worden



alle Abbildungen: Werner Tübke, Frühbürgerliche Revolution in Deutschland. 1:10 Fassung. 1979-1981. Mischtechnik. Fotos: Dr. Gerhard Murza, Berlin

war, im thüringischen Bad Frankenhausen ein Denkmal errichten. Auf dem Hügel über der Stadt, der noch heute »Schlachtberg« heißt, wurde ein ungestalter, kesselförmiger Betonbau errichtet, Gefäß für ein inwendiges Panorama-Bild. Ein solches Projekt, das eine riesige Malfläche von 1700 Quadratmetern, von 123 Metern Länge bei einer Höhe von 14 Metern bereitstellt, ließ sich nicht ausschreiben. Auch in der DDR fanden sich keine Parteipathetiker und routinierten Geschichtsillustratoren mehr, die einen solch anachronistischen Historienauftrag für die größte Leinwand, die je bemalt wurde, übernehmen konnten. Die Aufgabe schien auf Tübke dagegen zugeschnitten. Sie erlaubte ihm die Heimkehr in eine Epoche, mit der er seit den fünfziger Jahren in besonderer Zwiesprache steht.

Die historische Literatur ist sich nicht einmal einig, ob von einer Schlacht überhaupt die Rede sein kann. Am 15. Mai 1525 waren etwa sechstausend Bauern und Bürger auf die Hügel oberhalb der Kleinstadt Frankenhausen gezogen. Am Vortag hatten sich die Truppen des Landgrafen von Hessen und die Söldner des Herzogs Georg von Sachsen in der Gegend zur Bekämpfung der aufrührerischen Bauern und ihres Anführers Thomas Müntzer vereinigt. Die Bauern verschanzten sich auf dem kahlen Hügel unterhalb des Kyffhäusers in einer Wagenburg und debattierten allzulange über ihre Strategie und über die Friedensangebote der Fürsten. Der Prediger Müntzer feuerte sie noch einmal an. Über dem Hügel erschien gegen Mittag ein Regenbogen, das Symbol von Müntzers »Bund der Auserwählten« und auch das Flaggenmotiv der Bewegung. Der Prediger deutete das Zeichen als Fingerzeig Gottes und rief zum Losschlagen auf. Doch der Ausfall der Bauern aus der Wagenburg kam zu spät. Die fürstlichen Truppen hatten sie eingeschlossen. Das »Gottesheer« brach in Panik auseinander. Statt zur Schlacht kam es zur Schlächterei. Die zahlenmäßig überlegenen Bauernhaufen wurden fast vollständig niedergemacht, während es unter den organisierten Söldnern kaum Opfer gab. Nur wenige Aufständische konnten fliehen. Auch Müntzer, der radikale Prediger, wurde aufgegriffen und zehn Tage später nach »peinlichen Verhören« und theologischen Disputationen hingerichtet. Die Revolte in Thüringen, Höhepunkt der Unruhen in Franken, Schwaben und auch in Tirol, brach zusammen. Die »Schlacht von Frankenhausen« besiegelte das Ende der radikalsten Strömungen innerhalb der deutschen Reformation, der Bauernkriege.

Die Deutung der Revolten ist umstritten. Die marxistische Interpretation von Friedrich Engels bis Ernst Bloch und bis zur Geschichtswissenschaft in der DDR sah hier die »erste, frühbürgerliche Revolution auf deutschem Boden« und sprach bei der tragischen Entscheidungsschlacht vom »Sturm des Volkes auf die politische Macht«. Bürgerliche Historiker haben stets differenziert, sie sehen im sozialen, zum Teil revolutionären Aufbegehren des Bauernkriegs, diesem »größten Aufstand der spätmittelalterlichen Gesellschaft«, den Teil einer umfassenden Erneuerungsbewegung, die Suche nach neuer Ordnung, ja nach Wiederherstellung einer verlorenen Gottesordnung (Richard van Dülmen). Auch die Bauern und besonders ihr radikaler Exponent Müntzer, der Theologie und Revolution verschmolz, waren in dieser Sicht Vollstrecker der Reformation. Erst die Reformation und die »Theologisierung der Gesellschaft« ermutigten und legitimierten die revolutionären Bünde und ihre Aktivitäten.

Tübke machte aus dem Auftrag des Ost-Berliner Kulturministeriums eine Herausforderung an sich selbst und entwickelte die eigenwilligste Vision. Anfangs stand

ihm ein Historikerteam beratend zur Seite. Er muß die Reformation und Revolution des 16. Jahrhunderts intensiv studiert haben, aber durchkreuzte bald alle Quellen und stofflichen Vorgaben und fabulierte sich durch die Schriften, Predigten und durch die ganze krause Holzschnitt-Bilderwelt. Die Lektüre einer Seite in Blochs Müntzer-Buch, so ein Geständnis, habe ihm mehr gegeben als Bände wissenschaftlicher Sekundärliteratur. Primär aber habe er sich auf Malerei und nicht auf Geschichte eingestellt.

Im Innern des »Tempels« steigt man eine feierliche Treppe hinauf und betritt die abgedunkelte Rotunde wie einen Sakralraum. Die Riesenleinwand leuchtet und glüht wie farbiges Glas und öffnet magische Landschaften. Die Überfülle des Entwurfs hat sich in großzügigen Tapisserien entspannt. Die plane Reihung und additive Erzählstruktur löst sich im Rund in ein tänzerisches Drama mit mehreren Aufzügen, mit achsialen Gliederungen und abwechselnden Ballungen und Streuungen der Episoden auf. Die aufragende Höhe weicht durch die kunstvolle dreifache Perspektive, die Tübke angewandt hat, in eine imaginäre Tiefe zurück und eröffnet reich gestaffelte Räumlichkeiten, in der sich die Monumentalität schnell verliert. Die überlebensgroßen Figuren, die an der Rampe zur Zuschauerarena agieren, erdrücken nicht, sondern üben eine Sogwirkung aus und entführen in die Märchenwelt der Geschichte. Sie haben eine kraftvolle Körperlichkeit, aber konservieren noch in der vereinfachten, auf Fernsicht berechneten Umriß- und Binnenzeichnung Tübkes nervös-manieristischen Duktus. Das eigentliche Schauspiel ist eine Farbigkeit, welche das Spektrum der Altdeutschen mit der Raffinesse der italienischen Manieristen und mit modernen, zum Teil expressiven Effekten bereichert. Das bisweilen kleinteilige des Entwurfs wurde überwunden, die Farben sind klar, ausdrucksstark und zugleich von raffinierter Nuancierung. Sie sind in den liebevoll erfundenen und kostümierten Figuren, besonders auch in den magischen Himmelszeichen, den Wirbeln, Lichtspielen, Ausgießungen, Regenbögen und Glaskugeln oder auch einem schweinsköpfigen blauen Fisch, der die neue Welt in sich trägt und die alte aus einer Wasserblase überflutet, von betörender Schönheit.

Man erlebt im Inneren dieses Zauberbergs so etwas wie ein historisches Mysterienspiel. Das »Neue Deutschland«, die Parteizeitung, fühlte sich 1988 angesichts des aufglühenden Bildes in einen Dom versetzt. Tübke arbeitete ohne Überraschungseffekte. Er wendet sich gegen den traditionellen Panorama-Begriff, da bei ihm weder topographisch noch historisch etwas abgebildet oder nachgestellt, kein zusammenhängendes Geschehen sukzessiv entwickelt wird. Ursprünglich hatte die Gedenkstätte nach dem Willen der Auftraggeber der Geschichtsagitation und Demonstration der »frühbürgerlichen Revolution« dienen sollen. Tübke setzte durch, daß vor dem vollendeten Werk die Didaktik zurücktritt, daß keine öffentlichen Exegesen erlaubt sind und der Wunderraum nur der Anschauung, dem Eintauchen in die imaginierte Geschichte und in eine bisweilen berauschte Malerei vorbehalten ist.

Der Leipziger Künstler bewältigte die Riesenaufgabe, die ihn zwölf Jahre beschäftigte und körperlich fast ruinierte, mit der ihm eigenen, seltsamen Mischung aus Pedanterie und Phantastik. Die Bildquellen verdrängten schnell die Geschichtsbücher. Tübke vertiefte sich in die Graphik der Zeit, die Flugblätter, Streitschriften, astrologischen Prophezeiungen, die illustrierten Bücher und Bilder. Mit 17 Gemälden, 146 Zeichnungen, 26 Lithographien versetzte er sich zurück in die beschworene



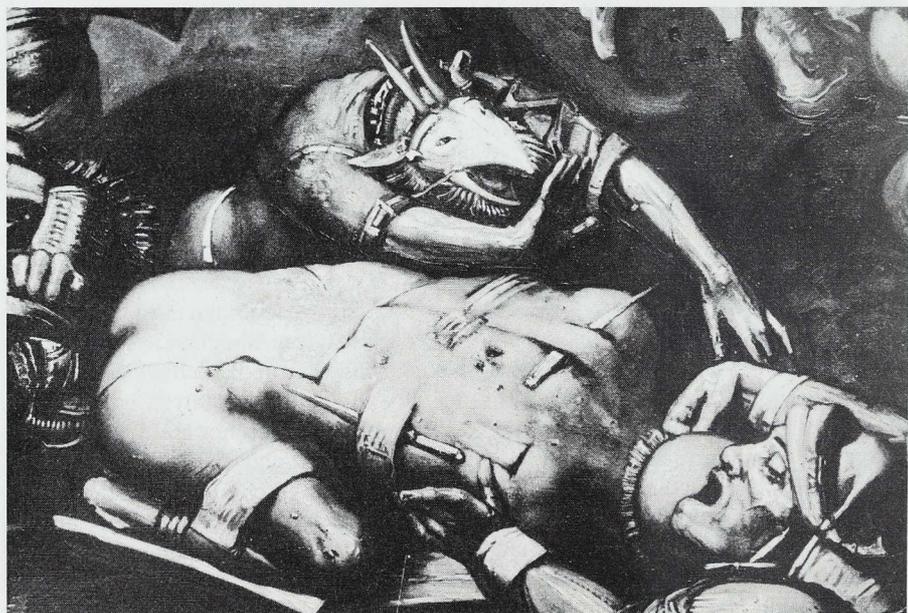
Epoche. Von 1979 bis 1981 malte er die detaillierte Entwurfsfassung (1:10), von der er später kaum noch abweichen sollte. Sie wurde linear durchgezeichnet und auf die in 900 Quadrate zerlegte Leinwand übertragen, eine Leinwand, die in der Sowjetunion gewebt und auf abenteuerliche Weise an einem Ring im Gewölbe an 576 Schellen aufgehängt und gespannt werden mußte. Der Leipziger trainierte 15 Assistenten für diese unzeitgemäße Aufgabe, aber mußte sie bald wieder entlassen, da Stil und Duktus der Vision nicht übertragbar waren. Am Ende hat Tübke zwei Drittel der Fläche, mithin mehr als tausend Quadratmeter, selber gemalt und bis zum Schluß noch einen Gehilfen geduldet. Im Oktober 1987 signierte er das Werk. Doch der Bau, der inzwischen der gründlichen Überholung bedurfte, wurde gleich wieder geschlossen. Die offizielle Eröffnung im September 1989, nun zum 500. Geburtstag Thomas Müntzers, verhalf dem alten Regime wenige Wochen vor dem Sturz zu einem der letzten, makabren Auftritte. Das »Volk«, das die öffentliche Kundgebung auf dem Marktplatz mied, strömte tags darauf auf den Schlachtberg, um das Bildwunder in Augenschein zu nehmen.

Man hatte der Vollendung des Bildes mit einiger Skepsis entgegengesehen. Würde der Künstler, eher ein Meister feinnerviger Miniaturen als der theatralischen Staatsaktion, diese Flächen und Massen bewältigen, ohne vergrößerndem Monumentalismus anheimzufallen; würde er auch hier noch die Figuren und Formen be-seelen können und sie nicht dem Schematismus preisgeben? Seit der Romantik sind Subjektivität und öffentliche Monumentalität fast immer heikle Verbindungen eingegangen. Viele gescheiterte Versuche und monströse Beispiele säumen den Weg der Kunstgeschichte. Zahllose Künstler haben sich verrannt und ihre Individualität verraten. Thematische Vorgaben, Auftragsrahmen, erzählerischer Charakter und überhaupt das Genre Historienbild – die Stichworte umschreiben moderne Tabus und Unmöglichkeiten. Bis in die Kunst der DDR reichen die Beispiele einer mißbratenen Volks- und Staatskunst. Noch die Bilderausstattung des Ost-Berliner Palastes der Republik, an der auch Tübke beteiligt war, bekräftigte die Zweifel, provozierte den Widerspruch. Doch Tübkes Welttheater rund um den Thüringer Bauernkrieg durchbricht kraft monumentaler Monomanie die unselige Tradition. Das Bild stellt die Regeln der Moderne auf den Kopf und bewerkstelligt so etwas wie eine Quadrat des Kreises. Dies Panorama ist eine pedantisch konstruierte Vision, ein exakt geplanter, in großartigen Rhythmen wie in kostbaren Details hinreißender Wurf, der hunderte, zerflatternde Episoden zusammenhält. Das »Monstrum« gelang, weil bei Tübke Phantastik und Historismus auf bizarre Weise verschwistert sind, Subjektives und Objektives surrealistisch verschmelzen und die Zeitgenossenschaft nie das gleichzeitige, fast somnambule Nomadisieren durch andere Epochen ausschloß.

Beim Eintritt in die Rotunde fällt der Blick zunächst auf das lichte Prachtstück, eine strahlende Schlacht mitten im Frühling (sie fand ja im Mai statt). Seitlich steht Müntzer, und hinter ihm öffnet sich das Getümmel: ein tragischer Held im dunklen Predigergewand und mit gesenkter Fahne, neben ihm ein verzweifelt trommelnder Bauer. Das wogende Getümmel besetzt den breitesten Abschnitt, aber ist nur eine Station, ein Akt in diesem wirbelnden Figurenreigen, der in 75 szenischen Komplexen Alltägliches und Apokalyptisches, Reales und Imaginäres, kosmische und gesellschaftliche Revolution, Biblisches und Mythologisches, Wunder, Engel, Teufel, Dämonen und Narren, Päpste und Mönche, Adam und Eva und Christus, Parzen und Musen, Himmelfahrten und Höllenstürze und vor allem Szenen aus dem hoch-

gestimmten wie dem elenden Leben des Volkes, der Bürger und Bauern, der Händler und Handwerker, der Priester und Fürsten umfaßt. In der prunkvollen Malerei wechseln die Fondfarben: Frühlingswelten mit einem Schneefeld in gebrochenem Weiß, schimmernde Sommerparadiese mit irrealen Phantasiewelten, eine Großarchitektur wie der zerberstende Babylonische Turm (eines der zentralen Symbole) mit karstigen Bergpanoramen und desolaten Mondlandschaften. All das ist leichter anzuschauen als in seinem Sinn zu entschlüsseln. Schnell fühlt man sich aus der historischen Wirklichkeit entführt. Tübke hat die Bilder der Epoche weiter gedichtet; er übersetzte die Sprache der Bibel und der Predigten, aber auch die Metaphern und Symbole, die Sprichwörter und Prophetien der Zeit in szenische Allegorien; so prangen das Fuchsschwanzziehen oder die Pfauenfedern die Unterwürfigkeit der Untertanen, die Eitelkeit der Fürsten an. Tübke deutet Bannsprüche, Teufelsaustreibungen, Kommunionen und Kreuzigungen um und mixt aus alledem turbulente Ereignisse à la Bosch.

Der Maler muß sich mehr vom krausen Spiritualismus und der Phantastik Müntzers als von seinen revolutionären Aktionen angeregt und bestätigt gefühlt haben. Der Prediger prophezeite das Heraufkommen der Endzeit und eines Endreiches, und daß Gott Wunderzeichen am Himmel und auf Erden geben werde: Blut, Feuer und Rauchdampf. »Die Sonne«, so Müntzer, »soll in Finsternis und der Mond in Blut verwandelt werden, ehe denn der große und schreckliche Tag des Herrn kommt«. Tübkes Bild ist voll von apokalyptischen Ereignissen; darüber lockern sich in der Darstellung vollends die Grenzen zwischen Fiktionen und realen Vorgängen. Eine alchimistische Phantasie scheint am Werk. Sie hat die Epoche assimiliert und durchdrungen und in neue synkretistische Bilder gefaßt. Man hat es eher mit einem



Pandämonium als einem historischen Panorama aus Renaissance und Humanismus, Reformation und Bauernrevolution zu tun. Ein Schlüssel für die gleichsam enzyklopädische Irrationalität und den Universalismus des Bildes steckt in der recht statischen Szene am Brunnen unterhalb der Schlacht, unterhalb auch des resignierenden Müntzer. Die zauberhafte, von blühenden Büschen gesäumte Idylle versammelt die schöpferischen Genien und Widerspruchsgeister der Epoche in friedlicher Runde: Luther und Erasmus, Melanchthon und Hutten, Paracelsus, Kopernikus und Kolumbus, Dürer und Cranach, Veit Stoß und Riemenschneider, Vischer und Sachs, die Bankiers Welser und Fugger. Nur bei diesem irdischen Olymp bleibt der zitierende Virtuose wörtlich: die Porträts sind aus den bekannten Bildquellen exakt übernommen und kunstvoll ins Ensemble gebracht. Fast pop-farbene Kunstblüten sowie ein Schmuckstück nach Art eines Nürnberger Tafelaufsatzes mit krönendem Granatapfel schmücken den Spiegel des platonischen Jungbrunnens, der wohl besagen soll, daß der Geist der Versammelten auch heute noch fortwirkt und im Bild wiedererweckt wird.

Tübke universalisiert in seinem epischen Welttheater die Entscheidungsschlacht des Bauernkriegs und relativiert damit auch die radikale Position Müntzers. Der Leipziger Kunsthistoriker Karl Max Kober sprach von einer umfassenden und zugleich ambivalenten protestantischen Bilderpredigt, die neben dem Agitator Müntzer seinen Erzfeind Luther gelte und ausdrücklich auch Erasmus zitiert; sie richtet sich eindeutig nur gegen das Papsttum und die römische Kirche, gibt sich aber gleichzeitig der katholischen Bilderlust und Bilderfülle und dem aristokratischen Form- und Schönheitskult der italienischen Renaissance hin. Alle Klassen und Stände kommen in Glanz, Elend, Torheit oder Schuld zur Geltung. Der Einzelne behauptet sich, ja triumphiert und ist doch gleichzeitig Teil größerer Bewegungen und Konstellationen. Tübke hat während der Arbeit einmal gesagt, er verkehre und spreche mit seinen Geschöpfen und habe zu diesen »Menschen« ein »dichtes, freundschaftliches Verhältnis«. Die Energie der Zeit wird auf dem Bild als triebhafte Unruhe faßbar, als tausendfache Mobilität der Einzelfiguren und Gruppen, die in chaotischem Gewimmel zu explodieren scheint, aber sich dennoch kunstvoll in Rhythmen und choreographischen Zusammenhängen ordnet.

Eine Epoche wird inszeniert. Die uralte und gleichzeitig moderne Theater-Metapher – sie durchzieht, mit dem Intermezzo des Kubismus, auch das gesamte Werk Picassos – entspricht zutiefst Tübkes Welt- und Lebensauffassung und seinem Gesichtsbild. Leitmotivisch durchzieht die Metapher sein Lebenswerk und hält auch das Frankenhäuser Universum zusammen. Man kann den koskalen Reigen als Marionettentheater lesen, als buntes, aber auch düsteres Narrenspiel und nicht zuletzt auch als Totentanz. Der Maler verwandelt die Gesichter immer wieder in Narrenmasken oder Totenköpfe. Die Individualität der Figuren erfüllt und erschöpft sich in der Pantomime, die Freiheit in der Rolle.

In der Rotunde scheint sich ein farbiger Planet nach innen abzuwickeln. Raum und Zeit, Kosmisches und Historisches durchdringen sich. Weltlandschaften umgeben und überräumen das Geschehen. Der Kreis ist eine fatalistische Form. Es gibt kein Entrinnen, keinen Anfang und kein Ende. Das heißt, es ist nicht auszumachen, ob man in den kosmologischen Partien des Bildes, einer bleiernen, fast monochromen Sphäre und einem gemalten »Dies irae, dies illa«, die apokalyptische Entstehung der Erde oder ihren apokalyptischen Untergang vor Augen hat. Adam und

Eva, die Knochen säen und eggen, und die ehernen Musen, die das Weltgericht ankündigen, stehen im Karussell des Bildes in Beziehung zu den Glaubenskämpfen und Sozialkonflikten. Die Reformation ist bei Tübke zugleich ein apokalyptisches und kosmisches Ereignis. Es offenbart sich in zahllosen Ausgeburten des Aberglaubens und der Astrologie und manifestiert sich im zerstörten Babylonischen Turm, dem hochmütigen Denkmal der alten Welt. Das Schicksal dieser Reformation steht in der zentralen Schlacht der Bauern gegen die Fürsten zur Entscheidung und vollzieht sich im Einklang mit gewaltigen geologischen Umwälzungen. Tübke läßt offen, ob sich hier die Welt und die Geschichte erneuern oder ob sie im Krieg, in den Perversionen und Grausamkeiten, die erzählt werden, und den vulkanischen Eruptionen der Gebirgswelt untergehen. Dem Dämmern einer besseren Zukunft ist wenig Raum gegeben. Die Idylle am Jungbrunnen, welche die Geistesgrößen der Epoche heraufbeschwört, ist das einzige optimistische Fundament, das den turbulenten Globus zusammenhält und abstützt.

Das Frankenhausener Planetarium transzendiert das landläufige Historienbild. Es ist durchsichtig wie eine leuchtende Glaskugel und erlaubt Blicke in komplexe, raum-zeitliche Dimensionen. Es nimmt auch noch die Stimmungen, Konflikte, die Ängste und Umwälzungen unserer Gegenwart auf. So kann man das Bild in seinen vielen Schichten auch zeitgeschichtlich lesen: vom Kampf der fast noch mittelalterlichen, bäuerlichen Glaubensfundamentalisten gegen ein organisiertes, modern ausgerüstetes Heer (die Söldner der Fürsten) bis zur unheilschwangeren Atmosphäre und den sich verdichtenden Vorzeichen der Weltkatastrophe.

Das Bild ist alles zugleich: esoterisch, gebildet und volkstümlich, bizarr und hintergründig. Es appelliert an die Imagination, aber auch an die Gelehrsamkeit und den ästhetischen Verstand. Auch in seinen abgründigen Partien, in Kampf, Elend und Tod, zelebriert es eine dämonische Schönheit. Steckt im grandiosen Schaustück auch ein Programm, signalisiert es eine Wende in der zeitgenössischen Ästhetik? Ausgerechnet akademische Kunsthistoriker zeigten sich beunruhigt, ob nicht Tübke der Moderne in den Rücken falle und sie revidieren wolle; sie rügten seine westlichen Bewunderer und unterstellten ihnen, sein Werk zur Maßregelung westlicher Kunst zu mißbrauchen. Andere gaben zu bedenken, ob im Vulkanismus des Bauernkriegs-Panoramas mit der Geschichte nicht auch eine gespenstische »deutsche Seele« wiederauflebe. Die Kritik setzt bei der Frage ein, ob es noch oder wieder erlaubt sei, sich der Sprache, der Topoi und Formapparate der alten Kunst zu bedienen. Für Tübke sind das alte Vorwürfe, war er doch bereits in den fünfziger und sechziger Jahren, als die DDR noch nicht den Nutzen des nationalen »Erbes« entdeckt hatte, heftigen Angriffen ausgesetzt. Er blieb sich treu und ist dabei stets ein Außenseiter (wenn auch inzwischen ein mächtiger) geblieben. In Ost wie in West wirkt heute eine Kunst, die den Anschein des Akademischen hat, weniger konventionell als exotisch. Das Recht, eine solche Malerei prinzipiell zu bezweifeln, erscheint kurios. Man bestreitet damit der Bildersprache etwas, was für die Sprache selbstverständlich ist: daß sie aus den Traditionen der Sprache Luthers lebt und sich aus ihr auch erneuern kann. Diese Bildsprache hat das gleiche Recht wie etwa die gleichfalls manieristischen Stilformen von »Joseph und seine Brüder« oder dem »Erwählten« von Thomas Mann.

Thomas Manns Sohn, der heute in der Schweiz lebende Historiker Golo Mann, gehörte 1987 zu den ersten Besuchern des Panoramas. Er schreibt: »Dies Werk



konnte nur aus der DDR kommen oder, vielleicht besser gesagt, konnte aus der Bundesrepublik *nicht* kommen«. Er hielt aber auch fest, daß das Bild nichts mit Revolutionsgeschichte, Klassenkampf und Geschichtspropaganda, nichts auch mit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts zu tun habe, ja daß das schwer zu datierende und lokalisierende Panorama allenfalls in der Zeit, die es darstelle, beheimatet sei. Auf jeden Fall stellt das Bild noch einmal unter Beweis, daß Ikonographie und Technik der »alten Meister« zur Darstellung und Analyse von Geschichtskomplexen (sei es des Nationalsozialismus im Zyklus der »Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze«, sei es nun der Reformationszeit) sich besser eignen als die vielfach eindimensionalen Mittel moderner Ästhetik.

Tübke blieb in der DDR bis zuletzt ein Exzentriker. Er machte keineswegs Schule und leitete keine akademische Erneuerung ein. Beim Frankenhäuser Projekt scheiterte das Experiment eines Arbeitskollektivs. Sein Einfluß auf viele jüngere Maler in der DDR ging besonders vom magischen Manierismus seines Menschenbildes aus. Tübke ist ein großer Verzauberer. Den Besucher, der mitten in der Rotunde, mitten in diesem sphärischen Epochenbild steht, überkommt für Augenblicke das träumerische Gefühl, als ob die Welt Luthers und Dürers nie gewaltsam in den geschilderten Glaubens- und Sozialkonflikten und im Dreißigjährigen Krieg untergegangen sei, als ob sie sich in diesem Bild noch einmal barock auftürmte. Das Bild erschien merkwürdigerweise nach den revolutionären Ereignissen und Veränderungen in der DDR im Herbst 1989 aktueller als bisher. Denn Tübkes malerische Projektion durchkreuzt die einseitige, lineare und parteiliche Deutung der Geschichte. Er bestätigt den Modellcharakter der kontroversen Epoche gerade auch für die Gegenwart. Das Bild läßt in der Tat, aber ganz anders, als es die Partei-Inter-

