



Werner Tübke

**Mein Herz
empfindet optisch**

**Aus den Tagebüchern,
Skizzen und Notizen**

Herausgegeben und eingeführt von
Annika Michalski und Eduard Beaucamp

Wallstein

Werner Tübke
Mein Herz empfindet optisch



Krönung eines Pegasus [?], Kugelschreiber, 1996.

Graues Skizzenbuch, 1996–2001

Werner Tübke

Mein Herz empfindet optisch

Aus den Tagebüchern, Skizzen und Notizen

Herausgegeben und eingeführt
von Annika Michalski
und Eduard Beaucamp

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Mitteln der Tübke Stiftung Leipzig,
gefördert durch die Stadt Leipzig, Kulturamt.

Alle Reproduktionen von Werken Werner Tübkes: © VG Bild-Kunst Bonn 2017.
Alle Reproduktionen aus den Tage-, Skizzenbüchern und Notizen Tübkes
mit freundlicher Genehmigung zur Verfügung gestellt durch die
Universitätsbibliothek Leipzig.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2017

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

Umschlagabbildung: Werner Tübke bei der Arbeit am Panoramagemälde
Frühbürgerliche Revolution in Deutschland in Bad Frankenhausen,

1980er Jahre. Tübke Stiftung Leipzig, Fotoarchiv

Foto: Viola Boden, Leipzig. Die Herausgeber

danken für die Abdruckgenehmigung.

ISBN (Print) 978-3-8353-3036-8

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4158-6

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Zum Geleit | 7 |
| Annika Michalski Werner Tübke im Selbstgespräch. Zur Bedeutung der Tagebücher und Notizen | 9 |
| Eduard Beaucamp Die Seele im Ausnahmezustand. Wie dachte Werner Tübke? | 21 |
| Editorische Notiz | 41 |
| »Sprung in den freien Lauf des Malers«. Schwierige Anfänge in den 1950er Jahren von Annika Michalski | 45 |
| Rotbraunes Tagebuch 1954/55 | 51 |
| Blaues Tagebuch 1955/56 | 103 |
| Rotes Tagebuch 1956 | 127 |
| Blaues Tagebuch 1956 | 149 |
| Rotes Tagebuch 1957 | 171 |
| Braunes Tagebuch 1957/58 | 183 |
| Blaues Tagebuch 1958 | 189 |
| »Ich, Tübke« – Die Festigung der eigenen Künstlerrolle von 1959 bis 1973 von Annika Michalski | 193 |
| Rotes Tagebuch 1959–1964 | 201 |
| Grünes Skizzenbuch 1963–1966 | 237 |
| Rotes Tagebuch 1968–1972 | 265 |
| Grüner Hefter 1973 | 273 |
| Das Panorama als Tagebuch: Die Zeit nach 1973 von Eduard Beaucamp | 279 |
| Hellgrünes Tagebuch 1974–1978 | 285 |
| Grüner Hefter 1973 | 301 |
| Schwarzer Ordner 1975 | 309 |
| Ockerfarbenedes Tagebuch 1978/79 | 329 |

| | |
|--|-----|
| Beiges Leinentagebuch 1979/80 | 335 |
| Weißes Tagebuch 1980–1983 | 339 |
| Roter Hefter 1988 | 347 |
| Erinnerungen an Bad Frankenhausen 1988/89 | 349 |
| Briefe 1990/91 | 381 |
| | |
| Anhang | 383 |
| Biografie Werner Tübke (1929–2004) | 383 |
| Die Tage-, Skizzenbücher und Notizen Werner Tübkes | 386 |
| Abbildungen | 390 |
| Abkürzungen | 394 |

Zum Geleit

Schon zu Lebzeiten erschien Werner Tübke (1929–2004) als eine zeitferne Figur. Viele seiner Bilder wirken trotz ihrer hohen ästhetischen Suggestion bis heute rätselhaft, hermetisch und entrückt. Wer war der Mensch Tübke, der hinter den Bildern steckt, wie sah er die Welt, wie dachte, fühlte, agierte er, wie verhielt und imaginierte er sich? Solchen Fragen waren bisher Grenzen gesetzt. Mit den 2007 im Nachlass aufgefundenen Tagebüchern und Notizen, die hier zum ersten Mal in repräsentativer Breite publiziert werden, eröffnen sich tiefe Blicke in das wechselvolle Leben, den angespannten Alltag des Künstlers, sein unabdingbares Einsamkeitsbedürfnis und seine schöpferische Getriebenheit. Sichtbar werden die existentiellen Erschütterungen der deutschen Nachkriegszeit, der konfliktreiche Umgang Tübkes mit Partei und Obrigkeit, Kompromisse und Anpassungen, die labile psychische Konstitution des Künstlers, quälende Widersprüche und Selbstzweifel und seine vielfach flackernde philosophisch-religiöse Ideenwelt. Aufregend ist die Sicht von innen, die sich im Selbstgespräch der Tagebücher auf die Umwelt, auf eine nähere und ferne Geschichte und vor allem auf die Entstehung seiner Werke eröffnet. In diesen Notizbüchern und Kladden erlebt man den Selbstentwurf und die Genese eines großen Malers und Zeichners des 20. Jahrhunderts, der sich außerhalb der Fortschrittsparameter, der Leitlinien und Schulen der Moderne seinen Weg bahnte. Neu zu entdecken ist ein intellektueller, leidenschaftlich nach Wahrheit und Sinn suchender, fast fanatisch seiner Arbeit verschriebener Künstler.

Zwei Haupttexte und drei Zwischentexte der Herausgeber eröffnen und begleiten die Tagebuch-Passagen. Sie wollen das Verständnis erleichtern, die biografischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge sowie die einzelnen Werketappen erläutern und aus vielen verstreuten Zitaten das zersplitterte Weltbild Tübkes rekonstruieren. Die Anhänge bieten zur Orientierung und Vertiefung weiterführende Daten und den hier in Auswahl vorgestellten schriftlichen Nachlass Tübkes im Gesamtüberblick an.

Die Erschließung und Veröffentlichung dieser einzigartigen Tagebuch-Quellen wären nicht möglich gewesen ohne die großzügige Erlaubnis, das unermüdliche Engagement und die vielfältige Hilfe Brigitte Tübke-Schellenbergers, der Witwe des Künstlers. Sie vertraute 2010 und 2016 den Nachlass-Fund als Schenkung der Universitätsbibliothek Leipzig an, die die Tagebücher aufwändig digitalisierte und archivierte. Wir haben dem Direktor der Universitätsbibliothek, Professor Dr. Ulrich Johannes Schneider, und dem zuständigen Leiter des Handschriftenzentrums und stellvertretenden Bereichsleiter der Sondersammlungen,

Dr. Christoph Mackert sowie Cornelia Bathke, Diplombibliothekarin in den Sondersammlungen für die Ermöglichung und große Unterstützung unseres Vorhabens zu danken. Diese Publikation wurde großzügig unterstützt und finanziell realisiert durch die Tübke Stiftung Leipzig mit ihrem Vorsitzenden des Stiftungsrats, Michael Triegel. Dr. Thorsten Ahrend und Philipp Mickat danken wir stellvertretend für den Wallstein Verlag, Göttingen. Für vielfältige Ratschläge und nimmermüde Ermunterungen ist sehr Professor Dr. Matthias Bormuth, Oldenburg, zu danken. Für anregende Gespräche sind wir Dietrich Wenzel und Prof. em. Ulrich Hachulla verbunden. Ralf und Heike Lauer sowie Dr. Albert und Imke Mewes förderten die abschließenden Arbeiten am Manuskript. Viele Helfer haben zu der nicht immer leichten Entzifferung der Handschriften beigetragen und die intensive Kollationsarbeit sorgfältig unterstützt. Auch ihnen sei hier gedankt.

Die Herausgeber

Berlin und Frankfurt am Main, im August 2017

Annika Michalski

Werner Tübke im Selbstgespräch. Zur Bedeutung der Tagebücher und Notizen

Mehr als 3500 eng beschriebene Seiten, teils in Sütterlinschrift, mit großen und kleinen Skizzen, in verschiedenartigen verzierten Kladden, hat der Leipziger Maler und Grafiker Werner Tübke der Nachwelt hinterlassen. Die Entdeckung eines größeren Konvoluts aus 26 Büchern mit umfassenden privaten Aufzeichnungen im Nachlass, die seit den 1950er Jahren entstanden, war eine Überraschung. Obwohl bekannt war, dass sich Tübke regelmäßig Notizen zu machen pflegte, vor allem während seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, war völlig unbekannt, wo sich diese Aufzeichnungen befanden. Der ehemalige Schüler Dietrich Wenzel, der von 1966 bis 1967 das Grundlagenstudium an der Kunsthochschule bei Tübke absolviert hatte, erinnert sich: »Es war ein offenes Geheimnis und ständig Gegenstand studentischer Spötteleien, dass der Meister sich Notizen über seine Eleven machte. Da er Psychologie studiert hatte und sowieso ein sehr analytisch denkender, systematisch arbeitender Mensch war [...], war das auch gar nicht anders zu erwarten und eigentlich ganz normal. Trotzdem spottete man, wenn er nach ein oder zwei Stunden der Korrekturarbeit, von Student zu Student gehend, wieder hinausging in sein kleines Nebenzimmer ganz hinten im Dachgeschoss: Jetzt schreibt er wieder alles auf.«¹

Zu Lebzeiten trennte Tübke seinen künstlerischen Arbeitsbereich streng vom familiären Leben und den geschäftlichen Organisationen. In seine Arbeitsräume und in das Atelier im Dachgeschoss seines Wohnhauses in der Leipziger Springerstraße 5 (ab 1989) hatten nur selten ausgewählte Gäste Zutritt. Der Mal- und Zeichenraum war im Alltag ein persönliches, geschütztes Areal. Selbst die Familie war davon zumeist ausgeschlossen. So ist es nicht verwunderlich, dass die Witwe des Malers, Brigitte Tübke-Schellenberger, nach dem Tod ihres Mannes 2004 seine Schränke und seinen Schreibtisch jahrelang unangetastet ließ: »Das war bei uns ein ungeschriebenes Gesetz: Ich ging nicht an seinen Schrank und er nicht an mein Fach.«² Drei Jahre später, 2007, öffnete sie die geheimen Schubladen: »Dann habe ich aber diesen Schwur doch gebrochen, habe den Sekretär geknackt und fand die Bücher. Nur vom letzten Skizzenbuch hatte ich Kenntnis.«³

Der Fund im Nachlass umfasste 12 Tagebücher mit eingestreuten Zeichnungen und 12 Skizzenbücher, zum Teil mit Notizen versehen, sowie vier Papphefter mit handschriftlichen Loseblattsammlungen.⁴ Dazu gehörten auch retrospektive Notizen zum Panoramagemälde im thüringischen Bad Frankenhausen, in denen sich Ideen, Aperçus, Reflexionen und Selbstbefragungen finden. Später kamen noch zwei weitere

Tagebücher, von 1957 und 1968 bis 1972, hinzu, die in anderen privaten Schränken verborgen waren.

Die nun insgesamt 26 Bücher aus Tübkes privatem Besitz stammen aus einem Zeitraum von 1950 bis 2001. Im Umfang weisen sie in summa ein Volumen von 1784 Blättern auf.⁵ Mit großer Intensität begleiten, dokumentieren und spiegeln sie einen Großteil seines Lebens und Schaffens – und bieten einen elementaren Zugang zu Tübkes künstlerischem und gesellschaftlichem Selbstverständnis.

Um eine archivarische Erhaltung und Aufarbeitung zu ermöglichen, übereignete Brigitte Tübke-Schellenberger am 21. Juni 2010 zuerst 24 Bücher als Geschenk an die Sondersammlung der Universitätsbibliothek Leipzig (UBL), die die Übergabe als »spektakulären Zuwachs« bezeichnete.⁶ Am 18. April 2016 folgten als Erweiterung der Schenkung zwei weitere Tagebücher (von 1957 und 1968–1972), ein Notiz- bzw. Vokabelheft, ein Terminkalender sowie vier Hefter mit losen Notizen aus dem Zeitraum von 1972 bis 1990. Der UBL kommt das Verdienst zu, das gesamte Material archivarisch erfasst, foliiert und digitalisiert zu haben. Um das Konvolut inhaltlich zu definieren, wurde bereits 2007 eine Inventarisierung und gattungsspezifische Aufteilung nach Tage- und Skizzenbüchern vorgenommen, die sich am Textgehalt orientiert.⁷

In der Folge dieser Schenkung fand 2011 eine Ausstellung in der Universitätsbibliothek Leipzig statt, begleitet von einer Publikation, die sich thematisch den Skizzenbüchern widmete.⁸ Als Reprint erschien das dritte Buch dieses Bestands, das »Grüne Skizzenbuch« von 1952.⁹

Da die Tagebücher zahlreiche familiäre und personenbezogene Schilderungen enthalten, ist die Einsichtnahme bei der UBL aus Datenschutzgründen bis 2024 gesperrt. Die Möglichkeit zur Sondernutzung für das vorliegende Buch, um einem breitem Publikum einen ersten zusammenhängenden Eindruck der privaten Texte Tübkes zu vermitteln, ist Brigitte Tübke-Schellenberger zu verdanken. Die Herausgeber haben bei der Auswahl auf die Persönlichkeitsrechte Dritter Rücksicht genommen, die in den Texten erwähnt werden. Neben dieser rechtlichen Notwendigkeit war gleichwohl bei der inhaltlichen Auswahl Objektivität das Kriterium. Die Passagen sind weder geschönt noch politisch selektiert. Dokumentiert sind sowohl Konflikte mit der Kulturpolitik als auch politisch affirmative Phasen, die mit Tübkes institutionellen Funktionen einhergehen, zum Beispiel mit dem Rektorat an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Ziel war es, ein repräsentatives, erstes Bild der persönlichen Aufzeichnungen von den 1950er Jahren bis nach dem Ende der DDR abzubilden, die es ermöglichen, Tübkes psychische Konstitution, einige biografische Stationen und die künstlerische Entwicklung aus seiner Perspektive und in einem chronologischen Zusammenhang nachzuvollziehen. Eine komplette, kritisch kommentierte Ausgabe der Tagebücher und Notizen Tübkes müsste ein zukünftiges Vorhaben unter anderen, auch rechtlichen Bedingungen sein.

Umso bedeutender wird der hier vorliegende Zugang zu diesen neuen Quellen, vergegenwärtigt man sich, dass das Leben und Werk Tübkes bisher lediglich mit einem Blick von »außen« durch zahlreiche wissenschaftliche Interpretationen seiner Werke in Monografien und Katalogen betrachtet worden ist,¹⁰ hingegen seine Gedankenwelt und das von ihm Erlebte als Prozess und als Blick von »innen« bislang kaum fassbar waren. Einige von Tübke selbst veröffentlichte Texte und Schriften widmen sich kunsttheoretischen und -politischen Aspekten, einzelnen Gattungen, wie Aquarellen und Zeichnungen, oder sind Interviews und öffentliche Stellungnahmen zum Großauftrag des Panoramagemäldes.¹¹ Vor 1989 war die ostentative Darlegung des Innenlebens eines Künstlers der DDR auch gar nicht erwünscht. Martin Warnke hat beobachtet, dass »[...] selten [...] eine Kulturgemeinschaft so wenige Daten über ihre Künstler zutage gefördert [hat] wie diejenige der DDR. Wir haben über die Künstler der Renaissance wesentlich mehr veröffentlichte biographische Daten als über die Künstler der DDR. [...] Fast müsste man als Charakteristikum des DDR-Künstlers angeben, dass er keine Biographie haben durfte; dass er im Schrifttum eher als Begriffswesen denn als Lebewesen erscheint.«¹² Warnke beschreibt den »sozialistischen Künstler« als ein fest definiertes Wesen, einen »Idealtypus«, der durch genauere biografische Daten, zu viel Individualität und einen womöglich vom Modell abweichenden Lebenslauf im Großen und Ganzen nur »verunklärt« werden könne. Individuelles Erleben sollte möglichst auf das »Typische« zurückgeführt werden.¹³

Die Auszüge dieses Buches erschließen und illustrieren zum ersten Mal die geistige Verfassung Tübkes, seine Überlegungen zu großen Bildprojekten, seinen Umgang mit Partei und Obrigkeit, seine Lektüren, seine vielen Auseinandersetzungen und vor allem seine Einsamkeit und seine philosophisch-religiöse Gedankenwelt. In den Notizen und Skizzen bzw. Zeichnungen reflektierte er fast ohne Unterlass unmittelbar seine künstlerischen Fortschritte, seine Ansprüche, seine Erlebnisse, seine Umgebung, kunsttheoretische Ansichten und seine täglichen Projekte. Wenn wir die Aufzeichnungen als *Selbstzeugnisse* par excellence werten, so ist es eine Möglichkeit, das historische Individuum in Erscheinung treten zu lassen – stets mit Blick auf dessen gesellschaftliche Wirkung und seine Interaktionen.¹⁴ Text und Bild als gleichwertige Quellen¹⁵ verweisen stets auf Tübke als Person, aber auch auf den (gesellschaftlichen) Kontext, also die Bedingungen des Lebens und Arbeitens in der DDR. Beides ist untrennbar miteinander verbunden: Die Kunstwerke, aber auch die Texte Tübkes sind stets *Ich-Konstruktionen*, in denen sich seine historisch bedingte Mentalität spiegelt.¹⁶ Damit kann den bereits vorliegenden Interpretationen eine ganz neue Dimension hinzugefügt werden. Möglich wird es, das Werk Tübkes in neuen Zusammenhängen zu sehen, ein umfassenderes Bild und tieferes Verständnis seiner Kunst, seiner Persönlichkeit, aber auch seines Werdegangs unter den Bedingun-

gen der Kulturpolitik der DDR zu gewinnen – und seine Person in und mit seiner Geschichte zu begreifen.

Die Tagebücher besaßen für den Autor eine wichtige Ventilfunktion: Während Tübke in Interviews und Fernsehbeiträgen sorgsam das öffentliche Image eines schwer zugänglichen Künstlers wahrte und sich damit auch vor Zugriffen schützte, sind die Tagebücher unmittelbare Dokumente seiner zermürbenden Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und dem Kunstauftragssystem der DDR. Dies machen vor allem die frühen Aufzeichnungen sichtbar. In den 1950er Jahren geht es stets um den Balanceakt zwischen eigenen künstlerischen Vorstellungen und den staatlichen Anforderungen. Da Tübke sein Tagebuch hier intensiv und dokumentierend zur »Selbsterhaltung«¹⁷ nutzt, bildet sich die frühe Zeit, in der er sich im Auftragswesen der DDR positioniert und seinen Weg als freischaffender Künstler sucht, stärker zusammenhängend ab. Er nimmt sich viel Zeit für umfangreiche geistige Reflexionen in »Selbstgesprächen«¹⁸ und zur Schilderung von Geschehnissen des Tages. Intensiv lotet er seinen Platz in der Gesellschaft aus, sein Verhältnis zu den Menschen und seiner künstlerischen Arbeit. Dieser funktionelle Gebrauchscharakter des prosaischen Tagebuchs ändert sich ab etwa 1956 hin zum Arbeitsbuch mit größtenteils stichwortartig erfassten Gedankenlisten, abgekürzt formulierten und durchnummerierten Tagesablaufplänen und organisatorischen Notizen – das Tagebuch als Alltagsbegleiter – gerade in dem Moment, als Tübke institutionell gebundene Tätigkeiten an der HGB mit größerem Planungsbedarf übernimmt. Somit dienen die Notizen neben der künstlerischen Reflexion auch der täglichen Organisation. Dabei ist die hohe Durchdringung von Politik, Kunst und Leben präsent. An häufigen Sitzungsnotizen im Künstlerverband und den Gremien der Hochschule für Grafik und Buchkunst lässt sich dies beispielsweise ablesen, aber auch an zahlreichen finanziellen Überlegungen und Bilanzen – oftmals in direkter Verbindung mit künstlerischen Arbeiten –, an Lektüreexzerpten und Unterrichtsvorbereitungen.

Im Allgemeinen misst Tübke dem Schreiben keine Konkurrenz zum künstlerischen Schaffensprozess bei, sondern sieht vielmehr die Möglichkeit, sein Selbst bekräftigend wahrzunehmen: »Im Allgemeinen deutet man die Reflektion als sperrend für schaffendes Tun. Im Allgemeinen aber reflektiert man immer, Gott sei dank!«¹⁹

Weshalb aber entschließt sich Tübke, neben dem zeitintensiven Malen und Zeichnen, überhaupt zum Schreiben? Aus kultur- und zeithistorischer Perspektive sind die Gründe dafür sehr interessant. Im Zeitalter des Kalten Krieges, als sich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Westmächte unter Führung der USA und der so genannte Ostblock mit der Sowjetunion in bedrohlicher Auseinandersetzung befanden, war die Angst vor einem Atomkrieg allgegenwärtig. Die Thematisierung des atomaren Wettrüstens in der öffentlichen Berichterstattung verunsicherte

den Alltag. Das erste erhalten gebliebene Tagebuch von 1954 beginnt mit den Worten:

»Wenn ich beginne, jetzt unerwartet eine Art Tagebuch zu führen, so hat das seine Gründe. Mir scheint, man sollte sich viel mehr darüber klar sein, dass man gegenwärtig existiert, lebt. [...] man muß sich über das eigene Ich klar werden und im Innen Position beziehen. [...] Man wird ausscheiden, reinigen müssen. Nicht fliehen gilt es in blaue Illusionen [...] sondern bewußt erlebend sich vorbereiten. Worauf? Auf das, was das Ende des Hiesigen sein kann: Krieg.«²⁰

Das Bewusstsein für die Fragilität des Lebens macht die frühen Tagebücher zwangsläufig zu einer Überlieferung eines als notwendig empfundenen Ausdrucks in der Epoche des *Cold War*. Ähnlich verhält es sich, wenn Tübke das Tagebuch als Gesprächspartner in Zeiten schwerer Krankheit erwählt, wenn ihn die Angst vor dem eigenen Tod befällt und er sich schreibend stabilisiert:

»Man sollte hin und wieder (für alle Fälle!) Rechenschaft ablegen über Gelebtes; über Gedanken beim Gelebten: Oft hab ich auch am hellen Tage ein schwarzes Kreuz vor mir. Mit Energie versuch ich diesen Quatsch abzuschütteln: umsonst.«²¹ »Ist dieses Jahr mein letztes? Es ist alles so eigenartig um mich. Ich lebe jenseits; so, als wäre ein Teil von mir nicht mehr irdisch.«²²

Auch aufgrund persönlicher Ängste hält Tübke Erlebnisse fest, an die er sich in der Zukunft erinnern möchte: »Da es interessant ist – auch für später, sei hier einiges darüber dokumentarisch festgelegt.«²³

Wird das Tagebuch häufig als intimer Ort der Selbstbeobachtung, als »Blick durchs Schlüsselloch« wahrgenommen,²⁴ in dem sich der wahre Mensch offenbare, der im Schutzraum des Privaten abseits aller politischen und gesellschaftlichen Determinanten wahre Gefühle notiere, so muss das Kriterium des *absolut Authentischen* auch kritisch hinterfragt werden.²⁵ Vielmehr ist gerade das Medium Tagebuch für Tübke auch Teil der Selbstdarstellung und subtilen Inszenierung des Autors, enthält seinerseits Fiktionen und Stilisierungen, die seine Weltsicht konstituieren.²⁶ Bereits Erwin Panofsky wies darauf hin, dass die eigenen Aussagen des Künstlers über seine Kunst und über Kunsttheorie als »Parallel-Phänomene« zum Werk selbst interpretationsbedürftig seien und somit auch »nicht Mittel der sinngeschichtlichen Interpretation« der Kunstwerke sein könnten.²⁷ Im Prozess des schriftlichen Festhaltens ist stets das Bewusstsein über das Gelesen-Werden immanent. Einige Hinweise darauf finden sich auch in Tübkes Tagebüchern, wenn er sich selbst ermahnt: »Man soll beim Schreiben offen sein, nicht mit dem

späteren Leser kokettieren.«²⁸ Ob er sich selbst dabei meint, bleibt offen. Diese Überlegungen münden darin, sich auch nach der eigentlichen Bedeutung und Funktion des Mediums zu fragen: Die Auszüge zeigen das persönliche Bild, das sich Tübke in seiner jahrzehntelangen privaten und künstlerischen Entwicklung von der Welt und von sich in dieser Welt schafft – aber auch, wie Tübke über das Schreiben oder mit dem Geschriebenen mit seiner Umwelt interagiert. Dass die Schüler Tübkes an der Leipziger Kunsthochschule, wie eingangs erwähnt, ein Bewusstsein darüber besaßen, dass sich ihr Lehrer Notizen über sie machte, ist nur ein Beispiel, wie sich die Präsenz der Aufzeichnungen auswirkte.

So ist eine völlige Geheimhaltung der Dokumente in der DDR nicht gegeben, auch wenn man sicher sagen kann, dass Tübke keine Veröffentlichung seiner Tagebücher anstrebte, sondern sie vielmehr für sich selbst, zur Selbstkonstituierung und in Form eines lebenslangen Gesprächspartners benötigte.²⁹ Ob Einblicke in die Bücher für Dritte vor Ende der 1980er Jahre möglich waren, lässt sich schwer nachvollziehen. Für die Erstellung einer ersten ausführlichen Werkmonografie zu Tübke, die 1989 erschien, erhielt der Leipziger Kunsthistoriker Günter Meißner Zugang zu einigen privaten Notiz- und Skizzenbüchern durch Tübke selbst.³⁰ Auch muss man annehmen, dass persönliche Aufzeichnungen eines ab den 1970er Jahren bekannten Künstlers der DDR mit großen staatlichen Aufträgen ein Interesse des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR (MfS) ausgelöst haben, zumal Tübke bereits als Mitglied der »Leipziger Schule« seit Ende der 1960er Jahre überwacht und seine Wohnung in Leipzig kontrolliert wurde.³¹ Bislang konnte in den Unterlagen des MfS allerdings kein Nachweis über eine aktenkundige Auswertung oder Dokumentation der Tagebücher gefunden werden. Gleichwohl hat zuletzt die Forschung erarbeitet, dass Tübke das Vorhandensein von Tagebuchaufzeichnungen 1987 sogar geschickt als Drohung einsetzte, um die Rezeption des Panoramagemäldes in Bad Frankenhausen bei den Kunstwissenschaftlern der DDR zu beeinflussen.³² Inwiefern damit im Zusammenhang steht, dass etliche Blätter in den Tagebüchern (von Tübke selbst?) herausgetrennt worden sind, einige Seiten nachträglich geschnittene oder gerissene Fehlstellen aufweisen oder durch Schwärzungen unleserlich gemacht wurden, muss offenbleiben. Es könnte sein, dass bei den Notizen mit Blick auf vermutete »Mitleser« durchaus auch strategische Überlegungen eine Rolle gespielt haben.

Es ist ein Anliegen der Herausgeber, auch auf diese Besonderheit der Quelle und ihre Ambivalenz aufmerksam zu machen und die Notizen eben nicht nur als historische Fakten zu werten, sondern vielmehr darin private Auskünfte zu sehen, wie Tübke welche Überlegungen und Informationen festhält und was die Kunst, die täglichen Ereignisse, die Kunstpolitik und das, was Tübke überhaupt notiert – ja gar der Schreibprozess an sich –, für ihn bedeuteten.³³ Dieser Perspektive muss in den 1950er und 1960er Jahren, in Tübkes künstlerischen Anfängen, auch

anders Rechnung getragen werden als nach 1971, als seine erste große Personalausstellung in Italien stattfand, er größere nationale Bekanntheit erlangte und sich im Anschluss daran ein gewachsenes Bewusstsein als »öffentliche Person« mit vielbeachteten staatlichen Aufträgen entwickelte. Am Charakter der Aufzeichnungen lassen sich diese Veränderungen prozesshaft ablesen, wenn sich die Notizen über die Jahrzehnte allmählich verkürzen, präzisieren und auch kryptischer werden, bevor Tübke in seinen »Erinnerungen an BF.« (Bad Frankenhausen) 1988/89 detaillierte und zusammenhängende Betrachtungen über seine Arbeit am Panoramabild anstellt.

Tübkes tiefes und verinnerlichtes Traditionsverhältnis verbindet ihn auch mit der Geschichte der Künstlertagebücher. Indem er derart reichlich und kontinuierlich Rechenschaft ablegt, wird vor allem sichtbar, dass er sich – auch in seiner Künstlerrolle – unmittelbar an die Tradition der abendländischen Kunstgeschichte anschließt. Seit der Frühen Neuzeit des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts häufen sich Skizzen- und Künstlertagebücher als Dokumente künstlerischer Überlegungen und als Medien geistiger Elaborierung von Kunsttheorie.³⁴ Die Tagebücher und Aufzeichnungen von Leonardo da Vinci, dem Tübke auch zugewandt war, weisen den Künstler als wichtigen Wegbereiter theoretischer Reflexionen und Weltbeobachtungen aus.³⁵

Von Anfang an führte Tübke neben den Tagebüchern auch Skizzenbücher – getrennt voneinander. Dass er jeweils parallel Eintragungen machte, zeigt sich in einer Erinnerungsnotiz von 1954, in der Tübke während eines Rundgangs durch das Graphische Kabinett des Museums der bildenden Künste in Leipzig, den er in seinem Tagebuch kommentiert, auf eine von ihm angefertigte Kopie einer Radierung des deutschen Renaissancekünstlers Augustin Hirschvogel (1503–1553) in seinem Skizzenbuch hinweist.³⁶

Die Skizzenbücher belegen vor allem die Bedeutung des Grafischen in Tübkes Œuvre. Tübke verstand die »stille Kunst« des Zeichnens als Grundlage seiner Kunst, die er als »elementares Bedürfnis«³⁷ und Möglichkeit zum Alleinsein beschrieb, »vielleicht meine einzige direkte Form der Kommunikation mit dem Draußen«.³⁸ Er zeichnete, was er sah, sammelte Eindrücke, Gesichter und Stimmungen. Die Zeichnungen in den Skizzenbüchern sind für Tübke fortwährende und unmittelbare Übungsmöglichkeit, Korrekturhilfen, vor allem durch das Festhalten täglicher Beobachtungen, zahlreicher Porträts von Familie und Fremden, Selbstporträts sowie Genreszenen, die er zuweilen mit kritischen Selbstkommentaren versieht. Tübke erschafft sich durch das Skizzieren seiner unmittelbaren Umgebung eine Dokumentation darüber, was ihm bedeutsam erscheint. Zudem finden sich einige Studien und Vorüberlegungen zu Gemälden, die Aufschluss über Bild-, Kompositions- und Themenfindungsprozesse geben.

Im vorliegenden Band chronologisch den Tagebuch-Texten zugeordnet zeigen die Studien aus den Skizzenbüchern, wie sich Tübke zeichnerisch entwickelt: angelehnt an Naturbeobachtungen, an das konkrete, realistische Erfassen von Porträts, Proportionen und Genreszenen, verselbstständigend sich allmählich die Wesen und Gesichter in den späten Blättern: geflügelte Wesen, geheimnisvoll agierende Skelette und mystische Madonnen beschließen die Skizzenbücher mit einem Ausblick in eine surreale, magische Welt.

- 1 Schriftliche Korrespondenz der Verfasserin mit Dietrich Wenzel, 7.1.2012.
- 2 Thomas Mayer: *Aus dem verschlossenen Sekretär ans Licht: die Skizzen- und Tagebücher des 2004 verstorbenen Malers*. In: Leipziger Volkszeitung (LVZ). 30.3.2010, S. 10.
- 3 Ebd.
- 4 Vgl. Eduard Beaucamp: *Aufgewühltes Nachdenken. Ein Bilderzyklus zur jüdischen Passion aus der DDR*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ). Nr. 178. 3.8.2007, S. 35; sowie Eduard Beaucamp: *Vorwärts geträumt. Versteckte Seiten eines Malers: Tübkes Tagebücher*. In: FAZ. Nr. 105. 7.5.2010, S. 36.
- 5 Ein Blatt besitzt jeweils Vorder- und Rückseite. Das Konvolut umfasst 864 Blätter der Tagebücher und 920 Blätter der Skizzenbücher (= insgesamt 3568 Seiten).
- 6 Christoph Mackert: *Tage- und Skizzenbücher Werner Tübkes. Ein Geschenk an die UB Leipzig*. In: Bibliotheken in Sachsen, 179. http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/6126/BIS03.2010_Tuebke-Mackert.pdf. Vgl. Auch Andreas Platthaus: *Bilder und Zeiten. Der Wegweiser zur Welt des Werner Tübke*. In: FAZ. Nr. 223. 25.9.2010, S. Z4.
- 7 Siehe die Übersicht im Anhang dieses Bandes. Vgl. auch Annika Michalski: »Ich spiele mich, wie ich bin«. Die Selbstdarstellungen Werner Tübkes von 1940 bis 2004. Köln/Weimar/Wien 2014, S. 380.
- 8 Frank Zöllner (Hg.): Werner Tübke. Die Skizzenbücher. Ausst.-Kat. Leipzig 2011; Thomas Mayer: *Geheimnis aus dem Schubkasten. Leipziger Albertina zeigt die Skizzenbücher des Malers Werner Tübke*. In: LVZ. 12.7.2011.
- 9 Brigitte Tübke-Schellenberger/Annika Michalski/Frank Zöllner (Hg.): Das »Grüne Skizzenbuch« Werner Tübkes von 1952. Leipzig 2010.
- 10 In Auswahl: Karl Max Kober: *Reformation – Revolution. Panorama Frankenhausen. Monumentalbild von Werner Tübke*. Dresden 1988; Günter Meißner: *Werner Tübke. Leben und Werk*. Leipzig 1989; Karl Max Kober: *Monumentalbild Frankenhausen*. Dresden 1989; Nationalgalerie Berlin (Hg.): *Werner Tübke: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien*. Ausst.-Kat. Berlin (Ost) 1989; Günter Meißner: *Werner Tübke. Bauernkrieg und Weltgericht. Das Frankenhauser Monumentalbild*. Leipzig 1995; Brigitte Tübke-Schellenberger/Gerd Lindner (Hg.): *Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999*. Ausst.-Kat. Dresden 1999; Gerd Lindner (Hg.): *Faszination Mittelmeer*. Ausst.-Kat. Bad Frankenhausen 2004; Harald Behrendt: *Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestigeobjekt und künstlerischem Selbstauftrag (Bau + Kunst, Schleswig-Holsteinische Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. 10. Zugl. Diss. Universität Kiel 2002)*. Kiel 2006; Hans-Werner Schmidt (Hg.): *Tübke. Die Retrospektive zum 80. Geburtstag*. Ausst.-Kat. Leipzig 2009.

- 11 Werner Tübke: *Was lernen wir von Lucas Cranach? Gedanken zur Lucas-Cranach-Ehrung 1953*. In: Volkskunst (VK). H. 2. Februar 1953, S. 15–17; Werner Tübke: »Nichts ist stärker als die Wahrheit«. In: VK. H. 5. Mai 1953, S. 14–15; Werner Tübke: *Zur Frage der Komposition in der Bildenden Kunst (I)*. In: VK. H. 10. Okt. 1953, S. 20–22; Werner Tübke: *Die Frage der Komposition in der bildenden Kunst, II*. In: VK. H. 12. Dez. 1953, S. 18–19; Werner Tübke: *Methodisches Handbuch*. In Zusammenarbeit mit der Abteilung Bildende Kunst beim Zentralhaus für Laienkunst. Halle (Saale) 1954; Werner Tübke: *Gegen Pinselschlenkerei. Um was es mir in meiner Arbeit ging*. In: Sonntag. 39/1959, S. 6; Werner Tübke: *Zu einigen theoretischen Problemen der Malerei*. In: Bildende Kunst (BK). 3/1960, S. 196–200; Werner Tübke: *Zur Arbeit am Panoramabild in Bad Frankenhausen (DDR)*. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Bd. 42. H. 4. Zürich 1985, S. 303–306; Werner Tübke im Gespräch mit Wolfgang Ernst. In: Texte zur Kunst H. 4. 1/1991; Werner Tübke: Ich fange mit dem Himmel an. Aquarelle und Texte. Frankfurt am Main/Wien 1991.
- 12 Martin Warnke: *Gibt es den DDR-Künstler? Anmerkungen zu einem Künstler-typus*. In: Monika Flacke (Hg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR. Berlin 1994, S. 40–46, hier S. 40.
- 13 Beatrice Vierneisel: *Gestalten statt beschreiben. Biographien als sozialistische Lebensberichte*. In: Günter Feist/Eckhart Gillen/Beatrice Vierneisel (Hg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990*. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996, S. 844–854, hier S. 851.
- 14 Eckart Henning: *Selbstzeugnisse. Quellenwert und Quellenkritik*. Berlin 2012.
- 15 Thomas Maissen: *Wie die Jungfrau zum Staat kam. Ein Plädoyer für das Bild als seriöse und aussagestarke historische Quelle*. In: Ruperto Carola. Forschungsmagazin der Universität Heidelberg. 1/2006, S. 17–23, hier S. 18 und 23.
- 16 Andreas Rutz: *Ego-Dokument oder Ich-Konstruktion? Selbstzeugnisse als Quellen zur Erforschung des frühneuzeitlichen Menschen*. In: zeitenblicke 1 (2002), Nr. 2 [20.12.2002]. <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2002/02/rutz/index.html>.
- 17 Werner Tübke: *Blaues Tagebuch. 1955/56*. UBL, NL 300, I, 2, fol. 1 [Eintrag vom 3.9.1955]: »Wahrscheinlich – wenn ich nicht aufpasse – wird mein Verhalten mit mir und der Umwelt klinisch, pathologisch. Das beginnt dann mit der Selbstunterhaltung und endet im todesnäherem [?] Delirium. Keines ist für die Arbeit günstig; aber wenn es so aussieht, daß ich noch stärker – durch das Alleinsein – zu mir selbst finde – untermauert eine solche Haltung die Konsequenz in der [...] geistigen Durchhaltung während des Arbeitsprozesses. –«
- 18 Werner Tübke: *Blaues Tagebuch. 1956*. UBL, NL 300, I, 4, fol. 40v [Eintrag tpq 20.12.1956, auf eingeklebten Zetteln]: »Na also, so sitze ich hier und vertreibe mir mit fröhlichen, schreibenden Selbstgesprächen die Zeit.«
- 19 Werner Tübke: *Rotbraunes Tagebuch. 1954/55*. UBL, NL 300, I, 1, fol. 25 [Eintrag vom 4.5.1954].
- 20 Ebd., fol. 1 [Eintrag vom 24.3.1954]. Tübke wiederholt diese Motivation in einem späteren Eintrag vom 4.12.1954 (ebd., fol. 124): »Immer tiefer wird das Bewusstsein in mir, dass man vorbereitet sein muss; auf alles. Sich um sich klar sein, wissen warum, das ist die Devise. Wer in diesen Tagen nicht Stellung bezieht, ist verloren, in sich. –«
- 21 Ebd., fol. 64 [Eintrag vom 11.7.1954, Berlin]. In dieser Zeit leidet Tübke an starken Schmerzen an den Mandeln, Fieber und einem Furunkel.
- 22 Werner Tübke: *Rotes Tagebuch. 1957*. UBL, NL 300, I, 13, Erg., Nr. 1, fol. 2v [Eintrag vom 3.1.1957].

- 23 Werner Tübke: *Blaues Tagebuch*. 1955/56. UBL, NL 300, I, 2, fol. 65 [Eintrag vom 17.12.1955].
- 24 Zuletzt beschreibt Wieland in seinem Kompendium von Tagebuchauszügen bekannter Literaten die Gattung als subjektivste und intimste Art des Schreibens: »Ihm [dem Tagebuch] werden die geheimen Gedanken anvertraut, die für keinen anderen bestimmt sind.« Vgl. Rainer Wieland: *Montag Ich. Dienstag Ich. Mittwoch Ich. Vorwort*. In: Rainer Wieland (Hg.): *Das Buch der Tagebücher*. München/Zürich 2010, S. 7–11, hier S. 7–8. Vgl. auch Jörg Probst: Adolph von Menzel: *Die Skizzenbücher. Sehen und Wissen im 19. Jahrhundert* (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 2). Berlin 2005, S. 16; Sigrid Achenbach: »*Zeichnet, was ihr seht!*«. *Max Liebermanns »Erstes Skizzenbuch«*. In: Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V. (Hg.): *Max Liebermann. Das erste Skizzenbuch*. Berlin 2000, S. 91–136, hier S. 92.
- 25 Vgl. Walter Hinc: *Selbstannäherungen. Autobiographien im 20. Jahrhundert von Elias Canetti bis Marcel Reich-Ranicki*. Darmstadt 2004, S. 7–18.
- 26 Vgl. Ulrich Greiner: *Alibi der Wirrköpfe oder Heimat der Wahrhaftigen?* In: *Zeit Literatur. Autoren und ihr Tagebuch*. Nr. 12. März 2010, S. 4–5.
- 27 Vgl. Erwin Panofsky: *Der Begriff des Kunstwollens*. In: Erwin Panofsky: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin 1964, S. 33–47.
- 28 Werner Tübke: *Rotbraunes Tagebuch*. 1954/55. UBL, NL 300, I, 1, fol. 9 [Eintrag vom 10.4.1954].
- 29 Janosch Steuer/Rüdiger Graf: *Selbstkonstitution und Welterzeugung in Tagebüchern des 20. Jahrhunderts*. In: Janosch Steuer/Rüdiger Graf (Hg.): *Selbstreflexionen und Weltdeutungen. Tagebücher in der Geschichte und der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts*, S. 7–36, S. 9 und 31.
- 30 Günter Meißner erwähnt 1989 in seiner Monografie das Vorhandensein von vier Skizzenbüchern und einem Tagebuch, die er für seine Publikation einsah. Vgl. Meißner 1989 (Anm. 10), S. 36–39, 42–43, 108–111, 115, 118 und 395. Er erwähnt das »Graue« [= Beige] und das »Grüne Skizzenbuch« (beide 1952), das »Rote [= Hellbraune] Skizzenbuch« (Februar – April 1953), das »Braune Skizzenbuch« (1955/56) und ein »(Konspekt)-Tagebuch« (1965) [= Grünes Skizzenbuch (1963–1966)]. Die Bezeichnungen und Kategorisierungen wurden bei der Erstellung des Inventars 2007 geprüft und aktualisiert, vgl. Michalski 2014 (Anm. 7), S. 378–380.
- 31 Vgl. Akten der BSTU MfS AOPK, die von Behrendt 2006 (Anm. 10) ausgewertet wurden, S. 35, 72, 108–113, Anm. 523, 527. Werner Tübke war vor allem während der Arbeit am Panoramagemälde Ziel einer umfassenden sog. Operativen Personenkontrolle (OPK) und wurde von Inoffiziellen Mitarbeitern (IM) überwacht. Behrendt erläutert gleichwohl das Kuriosum, dass Tübke selbst umfangreiche Maßnahmen und Ermittlungen einleitete, nachdem er sich durch anonyme Anrufe bedroht sah.
- 32 Behrendt 2006 (Anm. 10), S. 41–42.
- 33 Vgl. Arno Dusini: *Tagebuch. Möglichkeiten einer Gattung*. München 2005, S. 55–63.
- 34 Vgl. zuletzt Zöllner 2011 (Anm. 8), S. 6–7; Wolfgang Kersten: *Paul Klee: Das »Skizzenbuch Bürgi«, 1925/25. Prolegomena zu einer produktionsästhetischen Analyse*. In: Stefan Frey/Josef Helfenstein (Hg.): *Paul Klee. Die Sammlung Bürgi. Ausst.-Kat.* Bern 2000, S. 241–247, und Wolfgang Kersten (Hg.): *Paul Klee. Das »Skizzenbuch Bürgi«, 1924/25. Faksimile und Kommentar (Klee-Studien. Bd. 1. Hg. von Frey, Stefan/Kersten, Wolfgang/Klee, Alexander)*. Zürich 2001/2002.
- 35 Vgl. z.B. Leonardo da Vinci: *Tagebücher und Aufzeichnungen*. Hg. von Theodor Lücke. 3. Aufl. Leipzig 1953.

- 36 Werner Tübke: Rotbraunes Tagebuch. 1954/55. UBL, NL 300, I, 1, fol. 9 [Eintrag vom 9.4.1954]: »Die mythologischen Zeichnungen widern mich an; langweiliger Käse. Radierung von Augustin Hirschvogel 1546/Ätzung. Wundersam empfundener Strich; natürlich und doch eine eigene Welt. (Siehe Skizzenbuch-Kopie).«
- 37 Werner Tübke: »Zeichnen ist elementares Bedürfnis, alles andere kommt dann.« Vgl. Gerhard Ahrens/Katrin Sello: Nachbilder. Vom Nutzen und Nachteil des Zitierens für die Kunst. Ausst.-Kat. Hannover 1979, S. 123. Zur Bedeutung der Zeichnung bei Werner Tübke vgl. zuletzt Eduard Beaucamp/Annika Michalski/Frank Zöllner: Tübke Stiftung Leipzig. Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle. Leipzig 2009, S. 9–11, und in Selbstaussagen S. 142.
- 38 Werner Tübke: Ich fange mit dem Himmel an (Anm. 11), S. 80: »Sicherlich habe ich sehr früh aus einer mir nicht bewussten Not heraus angefangen zu zeichnen. Eine stille Kunst. Jedenfalls musste man dabei nicht reden, musste keinen anderen anfassen, musste nicht zusammen singen: Man konnte allein sein dabei: das war genau das Richtige für mich, und so kam vielleicht meine einzige direkte Form der Kommunikation mit dem Draußen zustande.«

Eduard Beaucamp

Die Seele im Ausnahmezustand. Wie dachte Werner Tübke?

Werner Tübke kommentierte seine Kunst ausgesprochen ungerne. Er vermied es, über ihre Hintergründe, Motivationen und Inspirationen zu reden. Er verweigerte Auskünfte und verwies freundlich auf die traditionelle Aufgabenteilung: Der Künstler produziere, die Deutung sei Sache des Betrachters. Von seinen Interpreten fühlte sich Tübke selten verstanden. In seinen wenigen, vielfach gewundenen oder ironisch getönten Interviews und Statements finden sich meist stereotype Äußerungen und Hinweise, die sich zudem über die Jahrzehnte wiederholen. Dieser Verslossenheit nach außen entspricht eine mit den Jahren wachsende Hermetik des Werks. Beides zusammen zog der Interpretation Grenzen und hinterließ viele Rätsel. Die Kunde vom Fund einer Fülle von Tagebüchern und Skizzenheften im Nachlass weckte daher große Erwartungen. Sie werden nicht enttäuscht. Es handelt sich um insgesamt 26 »Bücher«, die hier in ihren interessantesten Partien zum ersten Mal veröffentlicht werden. Sie begleiten in unterschiedlicher Form, Dichte, Leidenschaft und Ergiebigkeit Tübkes wechselhaften Lebensweg, sein Denken und sein Werk von 1953 bis in die neunziger Jahre. Mal sind die handschriftlichen Tagebuch-Seiten in kalligraphischer Klarheit und Schönheit geschrieben, mal hat man es mit flüchtigen Notizen und zusammengekratzelten Seiten zu tun, aus denen man die wichtigen Stichworte und Gedanken herausuchen muss. Hin und wieder sind Skizzen in die Texte eingestreut. Reine Skizzenbücher, darunter Juwelen aus der Frühzeit wie aus den späten Jahren, bereichern das Konvolut.

Die Tagebücher sind nicht im Blick auf eine spätere Veröffentlichung geschrieben. Tübke erklärt oder rechtfertigt sich nicht vor anderen, er inszeniert sich nicht vor einem imaginären Publikum, sondern führt hier zum Teil dramatische Selbstgespräche, denkt nach, verhandelt mit sich und korrigiert sich, organisiert seinen Alltag, fasst Vorsätze und Pläne, stellt sich Aufgaben, hadert mit sich, wenn er sie nicht einlösen kann, notiert in langen, nummerierten Kolonnen literarische und philosophische Zitate und Merksätze als Anregung für Bildideen und exzerpiert seitenlang aus Geschichtsbüchern oder auch aus eintönigen Lehrbüchern der Partei. Er beklagt, ermahnt und ermuntert sich und geht selbstkritisch und schonungslos mit sich ins Gericht. »Vielleicht bin ich mit der Farbe noch nicht soweit«, fragt er sich 1954. »Meine informelle Selbstkontrolle könnte größer sein«, heißt es 1980. Am Tagesende, am Ende einer Woche, einer Reise oder eines Urlaubs und vor allem zum Jahresschluss zieht er gerne Bilanz, bewertet, ja benotet seine Produktion und seinen Fleiß. So resümiert er Silvester 1963, dass nach seinem ersten Jahr als Hochschuldozent die Ausbeute schwach sei. Er geht die geschaffenen Bilder durch

und bewertet sie rücksichtslos: »Quantität und Qualität hätten besser ausfallen können«. Der junge Tübke sucht nicht nach einem Stil, sondern verschreibt sich einem mentalen und bildsprachlichen Mix: »Naturalistische Spritze. Nicht ästhetisierend! Synkopen. Polyphon. Vertikal. Dramatisiert. Erstarrt. Geronnen. Kein expressives Chaos! Hart, Hart, Hart. Nicht Herz, nicht Geist! = »Herzgeist«. Nicht Rosenhauer, nicht Sitte! = »Tübke«.¹ Die Bildsprache dürfe »nicht weichlich, nicht stilisiert«, auch »nicht dekorativ« sein, »weil sonst bestimmte psychologische Extreme nicht überzeugend malbar sind« (1957). Zwei Jahre zuvor hatte er im Tagebuch vom »notwendigen Bedürfnis« gesprochen, »die besten Malkulturen der Welt mit hinüberzuretten; i. e. mit immenser Malkultur zu arbeiten, einfacher und klingender«. Stilistisch nimmt sich Tübke damals eine Synthese von Tizian und den frühen Italienern vor und vergewissert sich immer wieder des Beispiels Dürer, der auch sein Charaktervorbild ist.

Die Tagebücher dokumentieren und bestätigen, dass Tübke nicht nur ein arbeitsbesessener Künstler war, sondern auch ein extremer Außenseiter, ja ein vollkommen einsamer Mensch, der die Einsamkeit sucht und braucht und dabei, so paradox das klingt, trotz starkem, unerschütterlichem Selbstbewusstsein sich seiner selbst oft unsicher ist. Immer wieder ist von seiner »Ich-Ferne« die Rede. Noch in einem privaten Brief von 1988 fragt er seinen Adressaten: »Wer bin ich?« Diese hartnäckige Ich-Suche findet ihren Niederschlag in zahllosen Selbstbildnissen – Annika Michalski führt in ihrem Werkverzeichnis der Selbstdarstellungen Tübkes 140 autonome Selbstporträts auf,² die weit häufiger skeptische Selbstbefragungen sind, seltener starkes Selbstbewusstsein demonstrieren. Man darf behaupten, dass das Tagebuch sein engster, ja sein einziger dauerhafter Partner war.

Zum Auftakt erklärt er 1954: »Es tut bisweilen not, ohne ein Programm entwickeln zu wollen, sich zu sich selbst zu bekennen, rückhaltlos, doch richtungsweisend zugleich«. Und: »Man darf jetzt nicht mehr schlafen, man darf jetzt nicht nur handeln, man muss sich über das eigene Ich klar werden und im Innen Position beziehen. Denn schlimm ist nur, schwankend und neigend getrieben zu werden«. In den ideologisch aufgeheizten frühen sechziger Jahren, in denen die SED-Kulturpolitik den Künstlern den »Bitterfelder Weg« »Vom Ich zum Wir« aufzwingen wollte, stellt Tübke im Tagebuch von 1962 in einer dezidierten Generalklarung klar, dass der Übergang vom Ich zum Wir für ihn nicht in Frage komme, ja dass Ich und Wir unvereinbar seien: Er sei zum Einzelgängertum verdammt, nur da fände er die »Tiefe«, die er suche; man darf ergänzen, dass nur in der Einsamkeit seine Phantasie und sein Ingenium zur Entfaltung kommen. Denn: »Die Einsamkeit ... ist Wahrheit« (1964). Am 8. Juli 1956 stellt er fest: »Ich wurde endlich Ich«. Diese Stabilität bleibt keineswegs ungefährdet. Denn gleichzeitig gesteht sich Tübke eine »Sehnsucht in meinem Leben nach Gemeinschaft« ein. Aber

auch Verzweiflung kann produktiv sein: »Absolute Verzweiflung wirkt tröstlich«, notiert er 1962.

Gesellschaftliche Themen, so heißt es, bleiben zwangsläufig dilettantisch, wenn nicht »künstlerische Grundlagen vorhanden« seien. »Was die Malerei nicht trägt, kann das beste Thema nicht halten«. So dürfe man in der Kunst »nicht vom jeweiligen ideologischen Problem ausgehen«. Objektivität forderten Leute, die keine Subjektivität besäßen. Künstler, notiert er, sei ein »spezieller Beruf«, der sich nicht an den Marxismus binden lasse (1960). Politische Einmischung in seine Projekte weist er zurück: »die schöpferische Phantasie des Künstlers kann nicht durch Berater ersetzt werden«. Ideologen und Funktionäre will er sich vom Leib halten. Als Rektor der Leipziger Kunsthochschule fragt er 1975 stattdessen: »Wo finden wir gescheite junge Leute mit Schicksal? Wo sind junge Menschen, die sorgfältig Eskapaden inszenieren ... träumerisch und kraftvoll ... Wo sind die entgrenzten und grenzenlosen Subjektivitäten ...« Tübke wünscht sich »statt Dialektik Gespräche, wo Dunkles drin ist, freie, ungehemmte Ich-Vermutungen nach draußen zum anderen hin«. In einem Brief an Walter Felsenstein, den Intendanten der Komischen Oper in Berlin, wehrt sich Tübke bereits 1965 selbstbewusst gegen eine »institutionalisierte öffentliche Meinung«. Es komme nicht auf den Massenerfolg an, sondern auf die Qualität und das Urteilsvermögen der Einzelnen. Eindrücklich schildert der junge Tübke, wie demütigend Reisen nach Berlin waren, wo er sich dem Kommissionsurteil des Kulturfonds aussetzen muss, um an Aufträge zu kommen und seine junge Familie ernähren zu können (1956). Dabei beugt er früh der politischen Einmischung in seine Projekte vor, indem er fordert: »Räderwerk der Bürokratie – Malerei rausnehmen« (1962).

An anderer Stelle protestiert er gegen das »Diktat des Mehrheitsdenkens« und erklärt: »Ich entziehe mich der Kategorisierung«. Er lehnt es ab, »das Leben als System zu begreifen«, und zitiert Kierkegaard: »Es gibt nur ein System des Denkens, nicht aber des Lebens« (1965). Aus vielen konfliktreichen Diskussionen hat Tübke gelernt. Am Ende hat er sich fast vollkommene Souveränität erkämpft. Der Vertrag, den er zur Ausführung des Bauernkriegspanoramas im thüringischen Bad Frankenhausen mit der Obrigkeit schließt, hält in einem von insgesamt dreizehn Punkten fest, dass er bei einer Einmischung von außen den Pinsel niederlegt. Bemerkenswert ist, dass Tübke schon 1965, noch mitten in der stalinistischen Ulbricht-Ära, im Tagebuch für Pluralismus und für eine Demokratisierung im Künstlerverband plädiert. Die Institutionalisierung bestimmter ästhetischer Auffassungen müsse überwunden und stattdessen eine Fülle unterschiedlichster Künstlerpersönlichkeiten ermuntert werden (ein Tagebuch-Stichwort Tübkes lautet »Stilföderalismus«). Was 1965 noch Wunschdenken war, sollte später im Modell der »Leipziger Schule«, vor allem im kontroversen Lehrer-Triumvirat Heisig, Mattheuer, Tübke, realisiert sein.

Nur im Tagebuch kann sich Tübke so ungestört aussprechen eigenmächtige Gedanken entwickeln, Konflikte diskutieren, Disziplin, Ordnung und Klarheit in viele Nöte, Konfusionen und Widersprüche seines Alltags zu bringen versuchen. »Alles drängt in mir nach Freiheit, nach heftigem, ungebundenem Schaffen, nach Sonne«, heißt es im Frühjahr 1957. Angesichts politischer Zumutungen bricht Tübke in Wut aus: »mir steht es bis obenan«, notiert er 1960. »Ist das Anderssein ein Verbrechen?«, fragt er 1954. »Man zerrt an mir rum«, schreibt er 1957, »sollen sie; sie zerhacken zwar meine Haut, aber mein Herz wird nicht berührt.« »Mein Gott, welche Demütigung«, klagt er 1968. Einmal fragt er sich ängstlich: »Was liegt vor gegen mich?« (1957). Tübke registriert, dass man in Parteiversammlungen über seinen »Revisionismus« herzieht oder dass ihn Lea Grundig, die Künstlerverbandspräsidentin,³ des »Formalismus« bezichtigt (1957). 1961 klagt er: »Man kann die Füße nicht im Dreck haben, wenn man das Haupt in den Sternen haben will«. Die gleichen Klagen 1968: »Ein Sonntag im September. Mein Gott, es ist furchtbar, ohne Möglichkeit der Gegenwehr lebensunwürdige Situationen miterleben zu müssen. Welche Niederungen!«

Tübke klagt im Tagebuch nicht nur über kulturpolitische und ideologische, sondern gelegentlich auch über alltägliche gesellschaftliche und auch familiäre Zudringlichkeiten. Man gewinnt in den Tagebüchern Einblicke in ein vielfach übersensibles, exzentrisches, leidendes Inneres. Die Notizen dienen der Befestigung der existentiellen Labilitäten und der ästhetischen Selbstvergewisserung des Künstlers. »Das Glück ist nicht das Wichtigste, sondern vertiefenden Aufgaben sich stellen zu können«, heißt es 1962. Die Wahl der Tagebuch-Formate unterstreicht die Intimität der Protokolle. Tübke wählt neben Kladden am liebsten kleine, exquisit gebundene Poesiealben mit bürgerlicher Aura. Gegen Ende der siebziger Jahre greift er überraschender Weise zurück auf »Merkbüchlein«, Faksimiles von spätmittelalterlichen Stundenbüchern mit Randzeichnungen, Zierleisten und Blumenranken sowie ganzseitigen Illustrationen mit den Evangelisten und mit biblischen Szenen, in deren Bildwelt er sich mit seinen Notizen, Fragen, Zweifeln und Reflexionen einbettet und offenbar eine Sakralisierung seines Alltags sucht. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Tübke 1976 das altehrwürdige Benediktinerkloster Maria Laach in der Eifel besucht hat, um sich für sein Bauernkriegsprojekt einzustimmen in die mittelalterliche Glaubenswelt.

Doch zunächst sind die Tagebücher ein Alltags- und Allzweck-Instrument. Sie halten viele Beiläufigkeiten, ja Banalitäten fest und geben damit Einblicke in den Haushalt und die Tagesabläufe, die Monats- und Jahrespläne des Künstlers. Hier finden sich Terminpläne, Einkaufszettel, Rechnungen, Banküberweisungen, Steuererklärungen, Adressen und Telefonnummern, viele Krankheitsberichte, erschütternde Klagen über die bittere Armut der fünfziger Jahre, Verabredungen mit Modellen, Termine für Porträtsitzungen, Notizen und Protokolle von Kulturkon-

ferenzen, Parteisitzungen und Sektionsleitungsberatungen (oft nur in Stichworten). Dokumentiert sind Materialbeschaffungen (Papier, Bildträger, Farben). Festgehalten sind die Adressen, aber auch Charakterisierungen, Beurteilungen und Zeugnisse von Studenten. Man stößt auf wichtige Redekonzepte und auf Entwürfe oder Abschriften wichtiger Briefe. Besonders nachdrücklich und liebevoll sind familiäre Vorkommnisse registriert, das Verhältnis und die Liebe zu seinen Ehefrauen, das Familienleben, die Krisen, der Tod der Großmutter, die zärtliche Liebe zu seinen Kindern, die Sehnsucht nach ihnen nach Auflösung der zweiten Ehe. Sporadisch registriert werden die offenbar nicht allzu häufigen Besuche von Künstlerkollegen (darunter HAP Grieshaber) oder vom Schriftsteller Peter Hacks, von den Kunsthändlern Emilio Bertoni aus Mailand, Claude Bernard aus Paris, von Steve Schlessinger aus New York, vom sowjetischen Generalkonsul oder vom rheinischen Sammler Peter Ludwig. Erwähnung findet ein Telefongespräch mit Wieland Schmied.⁴

Aufgenommen in die Notiz- und Tagebücher sind akribisch gearbeitete Vorlesungen mit beispielhaften Illustrationen und Diagrammen. Wenn sich Tübke für einen Auftrag wie den Zyklus »Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung« (1960/61) konditioniert, exzerpiert er in endloser Länge und Detailgenauigkeit einschlägige parteitreue Geschichtswerke. Zumindest der jüngere Tübke braucht zur Entzündung seiner bildnerischen Phantasie Daten- und Faktengerüste. Er wühlt sich in den Stoff ein, auch wenn dann die künstlerischen Ergebnisse ganz anderer Natur sind. Zu anderen Projekten, etwa zum Bauernkriegspanorama, liegen solche Recherchen leider nicht vor. Zwar werden Literaturlisten, die er abgearbeitet haben will, aufgeführt. Grundsätzlich aber gilt: »Ziel kann sein, nur sein: universale Disponibilität und nicht Addition von Fakten ...« In den ersten Jahren legt Tübke im Tagebuch noch sehr temperamentvoll, konkret und anschaulich seine künstlerische Herangehensweise dar, die Einfühlung in die Sujets, seine formalen Strategien, die malerische Anlage eines Bildes, die Farb- und Lichtdispositionen etc. Methodisch und künstlerisch höchst ergiebig sind die langen späteren Passagen zur Form- und Farbenlehre – Unterrichtsmaterial aus seiner Zeit als Dozent, das einmal eine eigene Auswertung verdient.

Gerne würde man aus den Tagebüchern mehr über die Reise durch die südöstlichen Provinzen der Sowjetunion bis Samarkand (1961/1962) erfahren, die sein Werk, sein Menschen- und Landschaftsbild zutiefst prägte. Dazu scheint es keine unmittelbaren Tagebuch-Notizen zu geben, lediglich einige Beigaben als lose Zettel im Roten Tagebuch von 1959 bis 1964. Reflexe finden sich jedoch in den späten »Erinnerungen an BF.« (Bad Frankenhausen) von 1989. Die Reise war von Alfred Kurella, dem stalinistischen Kunstdoktrinär,⁵ der damals Tübke zum sozialistischen Paradekünstler zu dressieren versuchte, aber von diesem schon bald enttäuscht wurde, initiiert und teilweise begleitet worden. Einiges erfährt man über die späteren, womöglich noch tiefer prägenden Ita-

lien- und Balkanreisen der siebziger Jahre. Detailliert berichtet Tübke im Tagebuch von 1965 von einer Bahnreise durch die Bundesrepublik, vor allem von Museumserlebnissen in Frankfurt und Köln, aber auch von Hotels und Restaurantbesuchen. Aufschlussreich für den Kunstbetrieb und Kunstmarkt zunächst in der DDR sind Werklisten und Schätzpreise für Ausstellungsprojekte, die Tübke entwirft, die Unterscheidung zwischen verkäuflichen und unverkäuflichen Werken (1972), das Honorar für den Zyklus »Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung« (6000, netto 4800 Mark), was 1960 aus der Steuererklärung hervorgeht, die Preisvorstellung bei einzelnen Bildern, dann die Kalkulation eines Konvoluts von 15 Bildern (108000 Mark) und 400 Zeichnungen (180000 Mark, durchschnittlich 450 Mark pro Blatt) für Bertoni's Mailänder Galleria del Levante (1970) und die Preisliste für die Galerie Brusberg in Hannover zehn Jahre später. Registriert wird auch ein größerer Ankauf der Moritzburg in Halle, die schon 1963 13 Blätter (Zeichnungen und Aquarelle) für 3500 Mark erworben hatte. Im Anschluss an das Mailänder Debüt wird 1971 ein mögliches Ausstellungsprojekt bei Klaus Gallwitz⁶ in der Kunsthalle Baden-Baden angedacht, das aber nicht zustande kam.

Der Tagebuchschreiber Tübke ist kein Pedant oder Systematiker. Er führt sein Lebensprotokoll eher sprunghaft und sporadisch und vor allem dann, wenn er, wie gesagt, der Selbstaussprache und inneren Klärung bedarf. Trotzdem liefern die Tagebücher manche wichtigen Hinweise zur Entstehung einzelner Werke. Man findet Notizen über den Arbeitsbeginn an einem Bild, über seine Untermalung und Vollendung. Leidenschaftlich und voller Begeisterung protokolliert der Künstler vor allem sein Frühwerk. Aus nächster Nähe kann hier der Leser teilnehmen an Entscheidungen bei der Bildentstehung oder an zeichnerischen Formulierungen. Nach der Rückkehr von der Reise durch die Sowjetunion nimmt sich Tübke am 14. März 1962 vor: »Vorhaben Malerei: helle Bilder malen, modern, konkret, zugespitzt«. Man staunt über die virtuose Geschwindigkeit, mit der er seine doch auch komplexen und subtilen kleineren und mittleren Formate in wenigen Tagen vollendet. Stolz vermerkt er, dass er 1971 für ein Kinderbildnis nur 15 Stunden brauchte.

Von größter Bedeutung sind die Tagebücher, wenn sich in ihnen ganze Werkprozesse verfolgen lassen. Dokumentiert sind Entwürfe zur Komposition und zur Installation der vier Triptychen zur »Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung« (1960/61). Im Tagebuch von 1964/65 stößt man auf die ersten Bildideen zu den »Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze«, diesem bedeutendsten Bildzyklus zum Holocaust in der deutschen Kunst. Skizzen zeigen, dass zuerst an ein Altar-Triptychon gedacht war mit rundem Abschluss, mit Predella und zwei Seitentafeln, auf denen Tübke die Stationen der jüdischen Passion skizziert. Auf der Mitteltafel triumphiert ein junges auferstehendes Menschenpaar, in der Predella liegt nach dem Vorbild Holbeins ein geschundener Toter. Auch

zum Leipziger Universitätsbild »Arbeiterklasse und Intelligenz« (1973), bei dem zunächst an ein Fresko gedacht war, finden sich im Tagebuch vorbereitende Gedanken. Im Tagebuch der späten siebziger Jahre sind die Entstehung, der Fortgang und die Vollendung jeder der fünf Tafeln der 1:10-Fassung seines Hauptwerks, des monumentalen Bauernkriegspanoramas (1979–81), genau festgehalten.

Über die Entwicklung des Riesengemäldes selbst legt Tübke rückblickend in seinen überraschend beredten und eindringlichen »Erinnerungen an BF.« (Bad Frankenhausen), die er 1988/89 kurz vor der Wende niederschrieb und die wir ans Ende dieses Bandes stellen, ausführlich Rechenschaft ab. Tübke schildert hier freimütig seine Arbeitsstrategie. Besonders eindrucksvoll sind die ausgedehnten Passagen über seine Maltechnik, die Wahl und den wirkungsvollsten Einsatz der Farben: Hier gerät Tübke, wie in seiner Jugend, förmlich ins Schwelgen. Nur selten hatten zuvor meist karge Tagebuch-Eintragungen Einblicke in das Seelenlabor und die Phantasiewerkstatt des Künstlers gegeben. Umso stärker bricht sich nun ein Jahr nach Bewältigung seiner »Fronarbeit« (Tübke), der Vollendung des thüringischen Panoramas, und kurz vor dem Ende der DDR in diesen »Erinnerungen« ein starker Mitteilungs- und Bekenntnisdrang Bahn. Der Künstler zieht Bilanz, er erzählt aus seinem Leben, von seiner Herkunft und Jugend, von frühen erotischen Abenteuern in Schönebeck, von der Ankunft der Amerikaner, vom Einmarsch der Russen, von der Verhaftung durch den NKWD wegen eines unbegründeten Werwolf-Verdachts und der anschließenden neunmonatigen Folterhaft (1945/46), die sein Lebensgefühl erschütterte und sein Menschenbild durchdringend prägte, von seiner Studienzeit in Leipzig und Greifswald und von den Schwierigkeiten und wechselhaften Erfolgen seiner Künstlerkarriere in der DDR. Tübke lässt in ein zerrissenes, manchmal dämonisch aufgewühltes und von Alpträumen heimgesuchtes Inneres schauen und spricht nun offen auch über seine Obsessionen und Ängste (Abschnitt 23, »Letzte Wahrnehmungen«). Hier deutet er auch zum ersten Mal den pathographischen Charakter seiner Kunst an, vor allem seiner Zeichnungen, den er leugnete, wenn ihn Interpreten behaupteten: Er räumt jetzt zum Beispiel ein, dass die »Irrungen und Verwirrungen meiner Seele genauestens in graphischen Strukturen ihren Niederschlag finden«.

Generell lässt sich sagen, dass Tübke in den labilen frühen Jahren, aber auch in späteren Krisenzeiten intensiver Zuflucht, Rat und Klarheit im Tagebuch suchte als in den Jahren der Etablierung mit ihrer rauschhaften Produktivität und einem überlegenen Selbstbewusstsein. Nach den Erfolgen der siebziger Jahre verfährt Tübke im jetzt nüchterneren Tagebuch zeitweise fast wie ein Unternehmer: Jonglierend verhandelt er über die großen Aufträge in der DDR und gleichzeitig über internationale Ausstellungsangebote von Galerien in Italien (Bertonati, Toninelli), Frankreich (Claude Bernard, Levi), New York (Schlesinger) und in der

Bundesrepublik (Hertz und Brusberg). In Italien besucht Tübke 1978 die prominenten Maler Giorgio de Chirico (von diesem Empfang erzählt er ausführlich in den »Erinnerungen an BF.«) und Renato Guttuso. In Wien trifft er die Maler des »Phantastischen Realismus«. Tübke wird in die Akademien von Stockholm und Belgrad gewählt (und dann erst in die Ostberliner Akademie) und an die Salzburger Sommerakademie berufen. Denkwürdig ist ein Brief an Emilio Bertoni, seinen Mailänder Kunsthändler und Entdecker im Westen, der ihm seine Geschäftsbedingungen und einen Exklusivvertrag für seine Ausstellung unterbreitet hatte (1970). Tübkes Antwort, aufgenommen ins Tagebuch, dokumentiert die verwunderte, ja erschrockene Reaktion auf die Berührung mit einer ihm bis dahin unbekanntem kommerziellen Kunstwelt. Tübke fühlt sich fast verkauft, er hat Angst vor »Unfreiheit und Entfremdung« und davor, in ein »Abhängigkeitsverhältnis« zu geraten. Geld sei für ihn nicht das Wichtigste. Glücklicher wäre er gewesen, wenn »unser Briefkontakt mehr die gemeinsame Freude und Liebe zum Geistig-Künstlerischen, zur Auseinandersetzung in diesen Fragen im Zentrum ... gehabt hätte«.

Die Reflexe dieser bald weitgespannten Beziehungen, der geschäftlichen und kollegialen Kontakte können aber nur oberflächlich und kurzfristig den innersten Kern der Tagebuch-Notizen, die Ich-Problematik, überblenden. Tübke schwankt zu allen Zeiten zwischen Skepsis, tiefer Depression, einem fast herrischen Hochmut und rauschhaften Glücksgefühlen, wenn ihm ein Werk gelingt. Diese Labilität entspringt nicht allein nervlicher Überspanntheit. Den existentiellen Hintergrund bilden traumatische Erfahrungen. Da ist einmal die schon erwähnte neunmonatige Folterhaft des Schülers im Magdeburger Militärgefängnis des NKWD, sodann eine tiefsitzende, sich im Tagebuch niederschlagende Angst vor einem noch einmal ausbrechenden Krieg, die Tübkes apokalyptische Phantasien anheizt. Der Schrecken eines Atomkriegs war im Osten wie im Westen ein Alptraum seiner Generation. Tübke malte 1958 noch fast im Hofer-Stil das Inferno von Hiroshima mit dem ausgeglühten Zentrum der Stadt. Als ihn laut Tagebuch ein Parteiausschuss wegen seiner apokalyptischen Neigungen rügt, verweist er auf die alltägliche Bedrohung: Man brauche nur Zeitungen zu lesen. Tübke macht sich klar, dass man heute »keine mythischen Apokalypsen mehr malen (kann), keine Apokalypsen an sich«, wohl aber konkrete, zeitgeschichtliche.

Trotz oder gerade wegen vieler Anfechtungen und Bedrohungen ist das wiederkehrende Wort »Ego« im Tagebuch Programm. Man kann dieses Ich im Auf und Ab der Stimmungen von eher schüchternen Anfängen, fast kläglichen Selbstzweifeln und abgründiger existentieller Unsicherheit bis zu euphorischen Höhenflügen und zum Ausbruch von Jubel und Stolz angesichts internationaler Erfolge verfolgen. Schon 1957 legte Tübke ein Glaubensbekenntnis, zugleich ein Bekenntnis zu sich selbst ab: »Meine Religion ist die Arbeit. Denn, wenn Religion Halt, Glück und Trost bringen soll, dann hab ich das alles durchs Malen. Tie-

fen und Höhen eingeschlossen. So bin ich glücklich, so hat alles Sinn. Ich glaube an den Sinn der (meiner) Arbeit. Es ist prometheisch. Ich glaube an mich!« Drei Jahre vorher hatte er angefügt: »Ich glaube an mich, an das Ich im Nachher«. 1954 heißt es sogar: »In mir rauscht es«. Als junger Künstler fragt er sich aber auch einmal: »hab ich genügend Kraft, Großes zu schaffen?« (1954) Wie war dieses starke, irrationale, zeitlebens gefährdete, zeitweise durch extreme Ausschläge fast zerrüttete Selbstbewusstsein mit der Karriere in der DDR, mit Tübkes Aufstieg zum Rektor der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst (1973–76) und zum repräsentativen Auftragsmaler, ja überhaupt mit der marxistisch-leninistischen Parteidoktrin und dem gebotenen proletarischen Kollektivismus vereinbar?

Tübke selbst bekannte sich auf Befragen bisweilen trotzig zu diesen Gesellschaftsprinzipien, zu denen er sich auch im Tagebuch manchmal durchzuringen versucht. Die offiziellen kultur- oder hochschulpolitischen Statements, manche öffentlichen Reden und Parteisitzungsbeiträge, die Tübke in seinen Tagebüchern festhält und die wegen ihrer Länge in unserer Auswahl nur in Auszügen aufgenommen werden können, sind bis weit in die siebziger Jahre nicht frei von opportunistischen Zügen, von kulturpolitischen Anpassungsmanövern und auch überraschend strengen parteilichen Bekenntnissen. Mit den Ämtern, zumal der Berufung zum Hochschul-Rektor, übt sich der Künstler deutlich in Loyalität. Wichtigstes Dokument ist hier die Rektoratsrede von 1973, die im Tagebuch handschriftlich festgehalten ist. Sie diskutiert aber auch damals schon die Aussichten einer »Leipziger Schule« und sucht nach einem Ausgleich zwischen Autonomie und Parteilichkeit. Hier trifft man im Anschluss auf ein sonderbares Bündel von Statements und Essays zur »Talentfindung«, die im Auftrag des Kulturministeriums entstanden sind und Empfehlungen zur Eliteförderung für die damals schon international beachtete »Leipziger Schule« entwickeln sollten. Offenbar soll jetzt aus der kunstpolitischen Kadenschule, welche die Parteipolitiker, voran Alfred Kurella, ursprünglich im Sinn hatten, eine Talentschmiede zur Steigerung künstlerischer Effektivität und Ausstrahlung werden.

In der Hochschule gaben damals längst jene Künstler den Ton an, die heute als die berühmten Gründerväter der »Leipziger Schule« gelten. Sie hatten die Kunstfunktionäre zurückgedrängt. Tübke jedenfalls trägt als Rektor in seinen Beiträgen zur »Talentfindung« neben parteitreuen Rezepten hochdifferenzierte Überlegungen zu den existentiellen Voraussetzungen zeitgenössischen Künstlertums vor. Er erörtert die Schwierigkeiten und Gefährdungen junger Adepten, gibt ihnen keine Erfolgsversprechen, warnt und rät ab und dämpft allen flachen Optimismus. Pikant sind in der Rektoratsrede von 1973 die Andeutungen innerkünstlerischer Auseinandersetzungen: Tübke kritisiert neoexpressionistische Tendenzen an der Hochschule, die zu reißerischen Effekten und zum Chaos führen könnten. Es heißt da: »zum Beispiel finde ich (auch international)

den deutschen Expressionismus zu Ende variiert oder Vorstellungen von Aktionsmalerei verschiedenster Schattierungen nicht mehr sehr ausbaufähig«. Dagegen setzt Tübke seine These, wonach Freiheit nur durch disziplinierte Form zu gewinnen sei. Diese Kritik musste die expressive Fraktion seines Künstlerfreundes Bernhard Heisig treffen. Man wüsste gern, was der Minister in Berlin mit Tübkes diffizilen Überlegungen angestellt hat oder ob er sie gleich abheften und verschwinden ließ.

Die Tagebücher bezeugen, dass Tübke immer eine deutliche Grenze zieht, wenn seine Individualität, seine künstlerische Selbstbehauptung und seine Phantasiewelt berührt, bedroht oder gar in Frage gestellt werden. Die frühe Absage an das Bitterfelder Parteiprogramm war nur konsequent. Tübke empfindet die Selbstaufgabe zugunsten eines Kollektivs als Zumutung und fühlt sich immer wieder »eingeklemmt zwischen Individual- und Gesellschaftsbewusstsein«, zwischen »Massendenken, Individualdenken«. Tübke verrät sich niemals selbst, seine Ich-Treue bleibt unerschütterlich. Er notiert: »Ideologische Konzeption: ego«, später spricht er vom »hybriden Wagnis (ego)«. Aber er spricht auch von der »Schuld der Individuation. Koketterie mit dem eigenen Leid ist meine große Schuld. Metaphysischer Ekel vor dem Fleisch ist die notwendige Folge der in(tro)vertierten Vereinsamung« (1962). »Mein Lebenshunger«, hatte er schon 1954 erklärt, »muss durch die Kunst gesättigt werden«. Felsenfestes Selbstbewusstsein (»Ich glaube an mich!«) schließt autogene Irritationen und Identitätsprobleme nicht aus. 1958 stellt Tübke fest: »Ich kenne mich nur flüchtig. Ich halte mich für eine Illusion«. In den »Erinnerungen an BF.« kommt er 1989 darauf zurück und schildert die gleiche Befindlichkeit: »Ich sehe mich wie immer von außen, wie im Kino. Man ist schon Geschichte, man ist eine erfundene Figur in einer erfundenen Geschichte – die Schicksal hat. Wirklich bin ich natürlich nur, wenn ich ein Werkstück herstelle, arbeite. Aber dann ist ein anderer in mir, ich bin es wieder nicht.« Die inneren Widersprüche, Zweifel und Konflikte drohen ihn manchmal zu zerreißen. In einer lebenslangen Dauerklage bekennt er fast verzweifelt, dass er Denken und Sehen nicht in Übereinstimmung bringen könne. »So ist die Individualzeit«, heißt es 1960, »ein permanentes Schwanken zwischen glückseliger Produktion und heilloser Reflektion«.

Auszubalancieren waren ausgeprägter Realitätssinn und ausschweifende Phantastik, scharfe Rationalität, eine tiefe, hellsichtige Intuition und starke metaphysische Bedürfnisse. Im Tagebuch spricht Tübke diese schwierige Doppelnatur (oder besser Mehrfachnatur) an. Man kann sie fast als Spaltung oder Zerklüftung an manchen Selbstbildnissen ablesen, besonders markant schon in einer frühen Federzeichnung von 1957, in der das Gesicht zwei Ansichten, eine offene und eine tief verschattete, anbietet. Tübke bleibt sich selber ein Rätsel. Die Klage über »Ich-Ferne« und »Gottes-Ferne« taucht zum ersten Mal in den fünfziger Jahren auf und kehrt am Ende in den »Erinnerungen an BF.« mit noch größerer

Dringlichkeit wieder. Tübke zitiert sich selbst mit seinen Tagebuch-Einträgen vom 3. Januar 1957, als er sich gefragt hatte, ob dieses Jahr sein letztes ist: »Ich lebe jenseits: so, als wäre ein Teil von mir nicht mehr irdisch ... Ich werde immer hellhöriger für Verschwiegene, für das ›darunter‹, ›dazwischen‹. Wie im Traum, ja traumhaft erlebe ich die Welt um mich«. Damals hatte er gehofft, dass ihm noch Lebenszeit bleibe: »Denn es entstünden noch einige Arbeiten, die vom Kontakt mit dem Ewigen zeugen«. Im Januar 1989, 32 Jahre später, auf dem Höhepunkt seines Ruhms, kurz vor der Eröffnung des Panoramas, schreibt er: »Das Lebensgefühl von damals hat sich nicht geändert. Das bin ich noch heute«. Und 1988 stellt er im privaten Brief noch einmal die so ambitionöse wie fundamentale Frage: »Wer bin ich?« Indem Tübke zurückschaut und sich seiner selbst im Spiegel des Tagebuchs vergewissert, beschließt er den Kreis seines Lebens und befestigt auf denkwürdige Weise seine Identität.

Tübke klagt 1957, dass er keine Balance zwischen Diesseits und Jenseits finde. Ein anderes Mal glaubt er, sich selbst bewusster und »dichter« zu werden, spricht wieder von traumhaftem Welterlebnis und ermuntert sich zu Arbeiten, »die vom Kontakt mit dem Ewigen zeugen«. Die Tagebücher bestätigen immer wieder: Nur in der Arbeit kann Tübke seinen Seelenhaushalt ordnen, Halt finden und sich eine Form geben. Die Arbeit ist seine Lebensessenz, sein Lebensethos, ja, ausdrücklich, seine »Religion«. »Alles aus sich rausholen, was drin ist. Rastlos. Es ist viel drin«, lautet eine Devise von 1957. Und weiter: »... jetzt müssen meine Arbeitsnerven auf Hochtouren laufen. Sie werden laufen, weil ich will. Ich will!« Und noch einmal: »Eines tut not: rücksichtsloser zu formen, was in mir ist. Kein Pardon mehr«. Das Zeichnen hat Vorrang: »Man muss zeichnen wie ein Gott, absolut, mächtig in der Form. Gewalt der Form. Größe der Form = Substanz der Lebenskraft.« »Was tun?«, fragt er 1968. »Was zuerst tun? Temporeiches und rücksichtsloses Arbeiten«. Und wenige Tage später: »Absolutes Zeichnen! Äußerste Konzentration!« Die Parole für 1970: »Was jetzt nicht kommt, kommt nie mehr«. Er spornt sich wieder an: »Alles geben!« und: »Hart, hart, hart«. Die Arbeit, bekennt er, ist seine einzige Glückseligkeit, sie ist »Bedürfnis und Balsam«. Ein anderes Mal nennt er sie seine »größte Geliebte: schwer, geheimnisvoll und dunkel. Voll von glühenden Verheißungen, scheu in ihrer Schöne, gut« (1956). In den »Erinnerungen an BF.« gesteht er: »So ruhig und so gut wie während ... der vier Jahre in Frankenhausen ging es mir noch nie. Arbeit und Einsamkeit«. In dieser Zeit habe er sich wie ein Freimaurer und Jesuit gefühlt, ja: »Ich war Freimaurer und Jesuit, verstand die Himmelszeichen. Ich war in der Gnade«.

Früh hatte sich ein innerer Drang zu großen Aufgaben gemeldet. 1958 notiert er: »Wenn ich nicht Aufgaben bekomme, deren gewaltiger Umfang mich fast zerbricht, so bin ich mittelmäßig«. Hier scheint er in einer Art Selbstentwurf künftigen Monumentalprojekten vorzugreifen, dem

vielgliedrigen Zyklus »Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze«, den sieben Variationen zum Thema »Nationalkomitee Freies Deutschland«, dem Leipziger Universitätsbild, dem Bauernkriegspanorama oder dem späten Altarwerk in Clausthal-Zellerfeld. Mithin ist es vor allem innere Notwendigkeit und nicht ehrgeizige Dienstfertigkeit, die ihn zu den großen öffentlichen Bildaufgaben treiben wird.

Im Grunde kam das Leben in der DDR Tübkes Disposition entgegen. Er hatte offenbar keine Probleme mit der Einengung, ja Einsperrung im Land, die andere Künstler als unerträglich empfanden. 1972 versichert er sich im Selbstgespräch des Tagebuchs etwas selbstgefällig, dass es ihm gut gehe im Lande. Tübke bekennt sich zum Bestehenden, erwägt die Gefahren, die Veränderungen mit sich bringen würden. Die größte Leistung der Nachkriegszeit sieht er in der Verhinderung eines weiteren Krieges. Er weiß aber auch: »Man will gar keine Veränderungen. Die Stabilisierung der vorhandenen Rechts- und Machtverhältnisse scheint wesentlich zu sein«. Tübke nimmt sich aber auch selbstkritisch zurück: Er verstehe die Jugend, die auf Veränderung dringen müsse. »Für sie ist Veränderung Leben, Ideen für Veränderung suchen sie. Die haben wir nicht, wir wollen verkrusten, ich will verkrusten«. Das letzte Jahrzehnt der DDR verbrachte Tübke – real wie in der Phantasie – im Exil der thüringischen Bauernkriegsrotunde. Intrigen und Bespitzelungen nahm er nicht wahr. Dabei hatte er in jüngeren Jahren die repressiven Seiten des Regimes selbst erlebt. Sein Aufstieg in den fünfziger und sechziger Jahren war ein durch Angriffe, Maßregelungen, auch durch Entlassungen von der Hochschule schwieriger und wechselvoller Weg. Durch seine außergewöhnliche Begabung und später dank internationaler Erfolge, gerade auch im Westen, erwarb er Privilegien. Sein zeitweiser Mentor Alfred Kurella ermöglichte ihm 1961/1962 die Reise in die südliche Sowjetunion. In den siebziger Jahren erschließen ihm Händler und Sammler Reisen ins westliche Europa, ja nach Amerika, die der DDR-Obrigkeit zwecks Image-Verbesserung opportun erschienen.

Tübke lebte und schöpfte aber vor allem aus dem eigenen Ingenium. »Alle Reisen der Welt«, schreibt er 1957, »sind in mir«. Die Arbeit schenke ihm Welten, die durch »keine noch so weite Reise erreicht werden könnten«. Sie ist der »Ausnahmestand der Seele«, der allerdings abgründig beschaffen sein kann. Denn sein brodelndes Inneres ist von Extremen beherrscht. Als er einmal aus den Verwirrungen und Engpässen nicht herausfindet, fordert er sich selber auf: »Schreite fort auf dem Weg des Wahnsinns, da die Welt nun entzaubert ist, wirklich geworden ist, nun nach 32 Jahren Leben« (1962). Der vorgebliche Marxist und Realist, der sich manchmal selber als solcher bekennt, wird von metaphysischen Sehnsüchten heimgesucht. Nicht ganz zu Unrecht warfen ihm orthodoxe Parteikritiker schon angesichts des »Dr. jur. Schulze«-Zyklus neben »Manierismus«, »Formalismus« und »Eklektizismus« explizit »Metaphysik« vor. El Greco, einer seiner wahlverwandten Idole,

ist für Tübke ein »echter Realist, da er die Sehnsucht nach stärkerer Bindung an die (göttliche) Quelle formt und Gestalt gewinnen lässt«. (1960) Tübke will die verlorene, aber für ihn unabdingbare Ganzheit der Menschheit in seiner Kunst wiederherstellen: Er vergewissert sich ihrer, wie er schreibt, in der »Sehnsucht«. Mehr noch: Er verspürt 1962 den »Zwang zur Erfüllung einer die subjektiven Tendenzen überschreitenden Aufgabe (Askese, Ethos)«. Im Tagebuch des Jahres 1981 nennt er »3 Quellen« seiner Kunst: »Natur, (Tradition) Kunst, Offenbarung«.

Im Tagebuch können Widersprüche, ja Gegenwelten nebeneinander und gegeneinander aufgeboten werden und merkwürdige Verbindungen eingehen. Sie nehmen Gestalt an in seinen Bildern und Zeichnungen. Biblische, christliche und mythologische Bildideen überlagern, unterwandern, durchdringen, verdrängen und verwandeln die gewünschte sozialistische Bildwelt. Der Gruppenregie in »Arbeiterklasse und Intelligenz«, dem Leipziger Universitätsbild, liegen Kompositionsschemata von Altarbildern der Renaissance zugrunde. Das Muster meditierender und disputierender Gruppenheiliger drängt sich im Ensemble der Bauarbeiter auf, das Tübke im Dresdner »Gruppenbild« von 1972 nachdrücklich bekräftigt: Hier treten die Arbeiter wie Apostel auf. Damit verhilft Tübke ihnen zu ritueller und geistesaristokratischer Würde.

Wo die DDR-Auftraggeber positive, gesunde, der Zukunft zugewandte Menschenbilder, Sieger der Geschichte und Helden des gesellschaftlichen Alltags erwarteten, entwickelt sich Tübke mehr und mehr zum feinfühligem, ja liebevollen Anwalt der »Mühseligen und Beladenen«, der gebrochenen Helden, der Randständigen, Hinfalligen und Opfer. Im intimeren Bereich der Zeichnung und Graphik verschreibt er sich im fortschreitenden Werk ausdrücklich Verletzten, Labilen, Verwirrten, Alten, Kranken, Krüppeln, Stigmatisierten und Autisten, kurz körperlich und seelisch Leidenden. In den »Erinnerungen an BF.«, kurz vor der Wende, bekräftigt Tübke verbal noch einmal diese Haltung. Er nennt es jetzt »eine zutiefst demokratische Position des Künstlers ...: Er sollte an der Seite der Unterdrückten, Zukurzgekommenen, Ausgesetzten und Einsitzenden, der Kranken an Leib und Seele, der Verfolgten, Gequälten, der Einsamen, Müden, Hungernden, Armen, Gefolterten sein, sollte an sie denken, wenn er plant, sich Aufgaben stellt«. Unverkennbar ist die christliche Prägung, die nicht konfessionell, sondern spirituell ist, verankert in der biblischen Ideen- und Bildwelt, besonders in der Passions-thematik. Ausdrücklich bekennt er sich zum Christus der Passion, nicht zum triumphierenden Christus der Auferstehung.

Gegenüber der Obrigkeit praktiziert Tübke eine Doppelstrategie. In seinen öffentlichen Reden und Statements bekräftigt er den »sozialistischen Realismus« und das marxistisch-leninistische Ideengut, auch wenn diese von seiner Produktion heftig durchkreuzt, ja auf den Kopf gestellt werden. So hat der Künstler zeitlebens für seine Auftragsbilder die vorgegebenen ideologischen Titel übernommen: vom »Weißen

Terror in Ungarn« (gemeint ist der Aufstand der Ungarn gegen den sowjetischen Einmarsch von 1956) über »Arbeiterklasse und Intelligenz« (für das Leipziger Universitätsbild) bis zu »Frühbürgerliche Revolution in Deutschland« (für das Bauernkriegspanorama). In einer Werkliste, die Tübke einmal im Tagebuch erstellt, schreibt er hinter den Bildtitel »Weißer Terror in Ungarn« – dargestellt ist die Abnahme eines in den Straßenkämpfen Erhängten – »Kreuzabnahme«. Meist bleibt es bei der Titel-Konzession, hinter der dann die Phantasiearbeit und eine ganz und gar eigenwillige Umdeutung beginnen. Ausgerechnet bei der Arbeit an einem zeitgeschichtlich-politischen Auftragswerk wie dem »Nationalkomitee Freies Deutschland« (1970) spricht Tübke von einem »metaphysischen Antriebszentrum«. Ein fast kurioser Fall liegt bei dem Gemälde »Sozialistische Jugendbrigade« (1964) vor, das, ganz anders als der Titel erwarten lässt, eine fast ironisch inszenierte, gutbürgerlich-adrette Sonntagsgesellschaft bei Sekt, Wein, Kaffee und Obst im Restaurant des Leipziger Hotels Astoria (Tübke paraphrasiert sich mit den Astoria-Tafeln von 1958 im Hintergrund selbst) versammelt. Im Tagebuch vermerkt der Künstler den Beginn der Arbeit an diesem Bild und leitet sie ganz ernsthaft mit einem inständigen Gebet ein: »Gott helfe mir, dass ich ein gutes Bild ...« In seinen Tagebuch-Notizen benutzt Tübke durchweg Anrufungen Gottes, Bibelstellen und Gebetsformeln wie »Amen« oder »Dominus vobiscum« (1957) oder zitiert sogar Christus-Worte wie: »Selig sind die, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen« (1958). »Die Liebe Gottes«, heißt es noch 1974, »die höher ist als alle Vernunft, bewahre unsere Herzen vor Angst und Einsamkeit. Wir sind geborgen in seiner Güte ... Der HERR sei gelobt.« In einer bedrängten Situation liest Tübke Plato und räsoniert über »Gott, Geist und Seele«.

In seiner Rektoratsrede vertritt Tübke 1973 noch Positionen des Marxismus-Leninismus als Rückgrat auch für die Ästhetik. Doch schon 1981 widerspricht Tübke dem Materialismus, hier speziell Darwin: »es siegt nicht der Tüchtigste, sondern der Labilste, Geistigste. Neue Varietäten der Dekadenz«. In der Leipziger Dankesrede für die Ehrendoktorwürde (1985) fehlt dann jede Spur von Ideologie: Jetzt beruft er sich dankbar auf höhere Instanzen und auf Gott. Seit den siebziger Jahren markiert der Künstler vor allem seine Zeichnungsblätter mit dem Emblem eines »Auges Gottes« im gleichseitigen Dreieck, das nach christlicher Überlieferung für die Trinität, im Barock auch für die göttliche Weisheit, in der Aufklärung für die Vernunft steht. Das mag als Marotte erscheinen. In Wirklichkeit schafft sich Tübke damit einen Halt, einen Leit- und Orientierungspunkt. Im Gespräch sagte er, die vertikale Achse sei konstitutiv für sein Weltbild, das vom Auge Gottes markiert und befestigt werde. Ironisch ergänzte er ein anderes Mal, dass er mit diesem Emblem das Blatt bzw. das Bild defloriere. In den »Erinnerungen an BF.« schreibt Tübke, dass er bei der Arbeit am Panorama »überstülpt« gewesen sei »von der Gnade, deren Transzendenz ich nicht erkannte, die ich nicht

fühlte, die ich nicht fühle. Es bleibt: Gottesferne und Ich-Ferne. Es bleibt ja nur die Gnade übrig, die ist nicht menschlich« (1988). In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass, wie der Zeitzeuge Henry Schumann überliefert hat, in Leipzig schon in den sechziger Jahren das Gerücht umging, Tübke gehöre insgeheim einer gnostischen Sekte an, neige also zu Ideen einer christlichen Mystik.⁷

Allgemeiner ließe sich sagen, dass Tübke in seiner Bildwelt lebensphilosophische Vorstellungen entwickelt. In Umrissen lassen die Tagebücher den intellektuellen Horizont erkennen, in dem er sich bewegt. In durchnummerierten Stichworten, die in Kolonnen ganze Seiten füllen, hinterließ er Lesespuren, prägte er sich Autoren, Merksätze, Zitate, Ideen ein, fasste Vorsätze und fixierte grundsätzliche Maximen. In frühen Jahren machte er sich in Auszügen mit Eifer die Lehren seines Förderers, des Ideologen Alfred Kurella, zu eigen. Doch bleibt es nicht bei gradliniger Rezeption. Von getreuer Umsetzung im Werk keine Spur. Spätestens mit dem hochreflektierten Zyklus »Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze«, in dem Tübke ein vielschichtiges eigenes Weltbild entwickelt, setzen die Entfremdungen und Konflikte ein. Tübke entzieht sich Kurellas Einfluss, ohne Schaden genommen zu haben. In den siebziger Jahren macht er sich in einer »Ergänzung zur Talentfindung« im Tagebuch klar, dass der Ideologe Kurella in seiner Ästhetik das Leben verfehlt hat, ein Mann ohne Schatten geblieben ist: »Der Mann kannte die Klassiker des Marxismus genau. Aber die schicksalhaften Schatten und Dunkelheiten fehlen; die hat er auch in seinem persönlichen Leben verdrängt«.

Häufiger als Kurella wird in den Tagebüchern Ernst Bloch, in den fünfziger Jahren der für die Jugend prägende Philosoph an der Leipziger Universität, aufgerufen: »Ernst Bloch«, heißt es einmal, »ich liebe dunkle Geschichten«. In den »Erinnerungen an BF.« zitiert er noch einmal Bloch: »Dunkles, das exakt als solches ausgedrückt wird, ist etwas ganz anderes als Klares, das dunkel ausgedrückt wird«. Tübke fühlt sich angezogen von den Dunkelheiten und Tiefen, vor allem wohl vom apokalyptischen Denken Blochs und seiner Neigung zur Metaphysik. Er bekennt sich ferner zur mystischen und romantischen Tradition von Meister Eckhart bis Novalis (»Auch wir stammen von Meister Eckhart und Novalis«, 1962), von Brentano und Mallarmé (»Orphisches Weltwissen in mathematischer Sprache«) oder prägt sich ein Grillparzer-Zitat ein: »Zuhausein im Wunder«. Spuren haben auch Friedrich Schlegels Ideen hinterlassen, vor allem die Vorstellung vom Werkprozess als »progressiver Universalpoesie«. Tübke stößt auf eine Sentenz von Diderot, auf eine Warnung vor Großmäulern: »Sie haben den Dämon nicht«. Tübke bekennt für sich, dass es ohne Dämon nicht gehe, und schreibt 1975: »Das Dunkle ist es immer wieder, die Dunkelheit des Waldes, dunkles Herz«. Die Bibel, zeigen die Tagebücher, ist Dauerlektüre. In einem privaten Brief heißt es 1995: »Das Alte Testament. Mehr gibt es nicht«. Dass dies Bekenntnis keine Floskel ist, zeigt die intensive Ver-

arbeitung des Alten Testaments in zahllosen szenischen Tableaus des Bauernkriegspanoramas. Tübke beschäftigt sich ferner mit ostasiatischer Philosophie, mit Fragen der Parapsychologie, mit Informationstheorien und kybernetischen Systemen. Schon 1958 hat er Gustav René Hockes Manierismus-Buch gelesen und macht sich mit dem ureigenen Prinzip des Manieristischen auch theoretisch vertraut. Tübke streift das alles nur in Stichworten und Andeutungen. Theoretische Exkurse darf man nicht erwarten.

Seit den fünfziger Jahren teilt Tübke existentialistisches Denken. Einmal notiert er 15 Punkte zur »Existenzphilosophie«. Genannt werden Camus, Sartre, Jaspers, Heidegger, Paul Tillich (die Namen der beiden Letztgenannten schreibt er phonetisch, da er sie wohl nur aus dem West-Radio kannte). Das Menschenbild, das er sucht und darstellt, ist schicksalsgeprägt. Es ist für ihn in der Gegenwart eingeklemmt »zwischen Vermassung und überbetontem Individualismus«. In der Herausarbeitung von extremen Individualitäten dementiert Tübke zeitlebens den Kollektivismus. Der Maler und Zeichner ergründet Schicksale in der Physiognomie und Körpersprache seiner Figuren. In den Gedanken zur »Talentfindung« erklärt er 1975 »Schicksal« zum Kriterium künstlerischer Begabung und Motivation: »Was ist Talent? Talent gibt es nicht, es gibt nur Schicksal. Wer also hat Schicksal?« Tübke steigert sich hier zu solcher Emphase, dass er behauptet, das Leben und ein Schicksal seien wichtiger als die Kunst. Kunst, heißt es da, sei nicht lebensnotwendig und werde es nicht ewig geben. Das Volk brauche sie nicht. Man braucht »Härte und Schicksal«. Er relativiert sogar sich selbst. Es sei purer Zufall, dass er Maler geworden sei: »Ein Talent«, schreibt er zur Verblüffung des Lesers, »bin ich nicht«.

Tübke wäre kein moderner Künstler, wenn er den Kunstbegriff nicht in Frage stellte. Er notiert 1975: »Kunst ist Einsamkeit beim Machen. Angst. Sinnfrageangst«. Weiter: »Kunst ohne Fragezeichen ist statisch, letztlich Unkunst, nonsense«; oder: »es gilt, ständig vom Nullpunkt viel zu leisten und zu leben, keine Sicherheit, kein Netz, keine einfache Verständigung ist da«. Bis in die siebziger Jahre operiert Tübke in den im Tagebuch dokumentierten Reden und kulturpolitischen Texten mit dem Prinzip des Realismus, ja mit dem fossilen Begriff des »Sozialistischen Realismus«. Er löst ihn vom ideologischen Postulat und von jeder Programmatik und definiert ihn für sich und seine Kunst um. Er vollzieht eine Verschiebung zu einem sozialen Realismus, damit auch hier zu einer Verchristlichung, zu einer Haltung des Einfühlens und Mitfühlens. In den Texten zur »Talentfindung« spricht er 1975 von »Liebe« als Prinzip des Realismus, als Bewegung »auf den Anderen hin, aufs Nicht-Ich, bedingungslos, nicht einmal Vereinigung ... als Bedürfnis sei es, sondern auf den Anderen hin, für ihn leben und handeln«. Ob Mensch oder Gegenstand, es komme darauf an, »auf ihn ein(zu)gehen, nicht (zu) unterdrücken, sondern (zu) lieben«. »Liebe und Anschaulichkeit gehören

zusammen«, heißt es weiter. Für seine Kunst bedeutet das: »Also ein Bild vom anderen machen anschaulich und liebend«. Tübke glaubt, zweifellos naiv, noch an eine sozialistische Moral der Güte, des Miteinanders und des Verzeihens. Zuneigung ist auch die Basis und das Prinzip seiner Pädagogik, die »eindeutig ... auf ein anstrengendes, lustbetontes, lebendiges und lebensnahes Kunststudium« zielt. Sein »Denkmodell für die Strukturierung von Kunsthochschulen« wendet sich energisch »gegen Verbesserung, Prestigedenken innerhalb der Kunsthochschulen, Verkrustung, Einseitigkeit, Erstarrung, Rentenerwartung«. »Sie (die Lehrer) müssen«, schreibt er weiter in der »Talentfindung«, »hochempfindlich und mit großem Ernst nachgrübelnd einen Schüler nach dem anderen im Geiste zu erfüllen suchen«.

Mit alledem werden Zentralnerven seiner Ästhetik und Ethik berührt, die das Tagebuch offenlegt. 1961 hat Tübke drei Kategorien gegenständlicher Darstellung entworfen. Es gibt demnach eine »Poesie vor dem Gegenstand (Romantik)«. Zweitens eine »Poesie des Gegenstands (Naturalismus-Realismus)«. Schließlich, und das ist seine Konzeption des Realismus, eine »Poesie hinter dem Gegenstand oder durch ihn hindurch«. Tübke wiederholt: »Die Poesie (i.e. das Geheimnisvolle, Dunkle) liegt hinter dem Gegenstand, der Schaffende muss durch ihn hindurch!« In dieser dritten Variante, in der Kraft zur Durchdringung des Gegenstands, steckt Tübkes Ingenium. Dieser dritte Realismus-Begriff ist offen für metaphysische Dimensionen, in denen sich Tübke suchend bewegt. Von seinem Idol El Greco hatte er 1960 gesagt, er sei »echter Realist, da er die Sehnsucht nach stärkerer Bindung an die (göttlichen) Quellen formt und Gestalt gewinnen lässt«. 1957 konnte Tübke von sich in einer (hier noch einmal zitierten) Notiz behaupten: »Ich lebe jenseits: so, als wäre ein Teil von mir nicht mehr irdisch ... Ich werde immer hellhöriger, für Verschwiegene, für das ›darunter‹, ›dazwischen‹. Wie im Traum, ja traumhaft erlebe ich die Welt um mich«. Seine Porträts und Figuren illustrieren seine magische Realismus-Konzeption. In den sublimen Landschaftsaquarellen, in denen er der Leitfigur Dürer am nächsten kommt, unterzieht er auch die Natur solcher Poetisierung, Durchdringung und Verdichtung. Bei den Figuren, vor allem den gezeichneten, wird der Ausdruck von innen entwickelt. Die Ergründung der Physiognomie, der Gestik und Gestalt macht den Charakter, die Ausdruckstiefe und seelische Eigenart der Figuren aus. In der Mehrzahl handelt es sich um imaginäre Porträts, Projektionen von Wunsch- und Traumfiguren, die vielfach das Irreale, Surreale, oft auch das Groteske, ja den Wahnsinn streifen. Man muss sich, notiert Tübke, »hineinleben in Figuren; lebendig und nochmals lebendig«. Von den dreitausend Figuren auf dem Bauernkriegspanorama, die nicht Geschichte illustrieren und verkörpern, sondern in einer Zwischenwelt ihr Eigenleben führen, sagte ihr Schöpfer, dass er mit jeder einzelnen Figur vertrauten Umgang gepflegt habe.

Der Künstler behauptet, auch »Dokumente der Zeit schließen Sehnsucht ein, Ausweitung in die Zukunft«. Er zitiert Proust: »Man soll nie Furcht haben zu übertreiben, die Wahrheit liegt jenseits«. »Das Absurde überdrehen« ist ein anderes von Tübke notiertes Motto und Verfahren, um Surrealität zu erreichen. Der Künstler rühmt sogar die »feierliche Unerreichbarkeit eines Schwachsinnigen.« So durchstreift und erforscht er Grenzzonen des Menschlichen, sucht das Exzentrische, Abseitige und Irreale und will auf diesem Weg die verlorene Balance zwischen dem Diesseits und dem Jenseits wiederherstellen. Tübke transzendiert auch alltäglichste Sujets, sogar Agitprop-Themen, wenn er von der Arbeit am »Nationalkomitee Freies Deutschland« als seinem »metaphysischen Antriebszentrum« spricht. Mit vordergründigen oder gar tendenziösen Idealisierungen hat das alles nichts zu tun, vielmehr mit Sublimierungen und mit sonderbaren, manchmal auch unheimlichen Dämonisierungen. In seinen souveränen letzten Jahrzehnten bevölkern scharenweise rätselhafte Parallelgesellschaften in Zwischenwelten die Bilder und Blätter. Bei ihren meist nervlich überspannten Pantomimen hat man es mit letzten Aufgeboten, mit »Randerscheinungen« und »Letzten Wahrnehmungen«, wie die Bildtitel lauten, und mit der Aufführung von Endspielen und Totentänzen zu tun. Tübkes Manierismus lockert alle normativen Fixierungen, Rollen und Definitionen. Die Darstellungen schillern auf diese Weise zwischen Gegenwart und Geschichte, dem Diesseits und einem ungewissen Jenseits, zwischen Leben und Tod, Natur und Kunst, Realität und Magie.

Zu den Leitmotiven, die durch die Jahrzehnte im Tagebuch wiederkehren, gehört aber auch die Suche nach neuen Ideen und Theorien, ja ihre dringliche Beschwörung. Tübke, der sich vom Konflikt zwischen Sehen und Denken fast zerrissen fühlt, weiß, dass Ideen für die Kunst unabdingbar sind: »Über alte und neue Gebote hinaus brauchen wir Ideen«. »Ohne Ideen kann die Kunst nicht leben«, heißt es 1975 in den Papieren zur »Talentfindung«: »Ideen sind nötig für das Individuum, tragfähige, hoffnungsstarke und vielschichtige, also in einem normalen Sprachgebrauch unklare«. Als Lehrer ist er zunächst noch überzeugt und verkündet, dass der »seit dem 19. Jahrhundert gestählte Marxismus« ein »stabiles System« darstellt, genug geschichtliche Spannweite eröffnet und ideellen Rückhalt gibt. Doch dann rückt er davon ab, die Zweifel wachsen, und er weiß, dass sich heute für Studenten und junge Künstler ein Vakuum aufzutut: »Gebt uns«, heißt es da, »Ideen und Denkangebote jenseits des Ökonomischen, Sozialen aufs Individuell-Menschlich-Lebbare hin«. Tübke selbst konnte für sich das Vakuum damit füllen, dass er seine Inspirationen, Korrespondenzen und Beglaubigungen in den weiten Phantasieräumen der abendländisch-christlichen Tradition suchte und auf ingeniose Weise ihre zeitgenössische Wiederbelebung erprobte. Geboten sind nicht Nachahmungen in Inhalt, Manier und Form, wie er schreibt, sondern das Nachdenken über ein Thema. Bei der Vorbereitung

des Bauernkriegspanoramas, so sagte er, habe er sich durch die bereitgestellten Quellen hindurchgeträumt. Seine zentrale pädagogische Devise lautet: »Du musst aus der Tiefe der Geschichte leben«. Er weiß: »Jeder erlebt aus seiner Vergangenheit heraus«. Von sich konnte er behaupten: »Die Begriffe Kunst und Geschichte sind für mich, bemerkenswert, fast deckungsgleich«. Diese fast magische Gleichsetzung erlaubt ihm zu sagen: »Wir sind unhistorisch nach hinten und optimistisch nach vorn.« Im Gespräch benutzte Tübke dafür gerne die Devise »Zurück in die Zukunft« oder spricht sogar von einer »Utopie nach rückwärts«. Seinen Studenten empfiehlt er, diese Utopie zu erproben: »Versuchen Sie es, Abgründe werden sich Ihnen auftuen, gleichzeitig – das ist höchst eigentümlich – wird sich in Ihnen nicht das Bildungsbedürfnis nach Geschichte öffnen, sondern der erkenntnisunmittelbare Lebens- und Wahrheits hunger wächst«.

Man hat es bei Tübke also nicht mit einem akademischen, sondern mit einem vitalen und magischen Meta-Historismus zu tun. »Spezialisten werden eigentlich nicht gebraucht. Bildung ist sehr gefährlich ... es kommt nicht an auf Akkumulierung von scheinbar gesichertem Wissen der Geschichte«. Eine Historiker-Kommission sollte ihn bei der Vorbereitung des Bauernkriegspanoramas beraten, eine Bücherliste wurde ihm an die Hand gegeben. Seine apokalyptische Phantasie, so erzählte er, entzündete sich aber vornehmlich an der Lektüre von Ernst Blochs Müntzer-Buch von 1921. Bald verdrängten die überreichen Bildquellen die Geschichtsbücher. Tübke empfiehlt und praktiziert eine Aufschließung, Erneuerung und spirituelle Nutzung geschichtlicher Modelle für die Zukunft. Und während er sich verbal noch zu Marx bekennt, macht er sich gleichzeitig klar, dass Marx und der Marxismus keineswegs der Höhepunkt und das Ziel der Geschichte sein können. »Längst vor Marx gab es Jahrhunderte von höchster Kulturqualität, prämarxistisch ergo, die nach Marx bislang nicht wieder erreicht worden sind. Das sollte doch zu denken geben! Ohne marxistisches Denken, ohne Einsichten diesbezüglich, gab es die bislang unerreichten Kunstleistungen«. Tübke, dem oft Hochmut unterstellt wurde, relativiert sich auch wieder selbst. Seine Werke, so bescheinigt er sich in der Lebensbilanz der »Erinnerungen an B.F«, seien nicht perfekt: »Gemessen an den gewachsenen Hochleistungen eines Veronese, eines El Greco ist meine Arbeit nicht gut genug, kein Wunder, ich konnte direkt auf nichts aufbauen.«

Zum Jahresende 1960 hatte Tübke sein künstlerisches Ziel, sein Programm und seinen Traum so formuliert: »Wenn es gelänge, mit zeitgenössischen Themen (Arbeiterklasse) das Sehnsuchtsmotiv (Greco) mit ... totaler Erfassung (und Ausarbeitung) der ›Dinge‹ (v. Eyck und Dürer) zu formulieren, so wäre dies die Erfüllung meines Traums. Hauptanliegen der Gegenwartskunst!« Ziel sind »Arbeiten, die vom Kontakt mit dem Ewigen zeugen«. Zwei Jahre später, 1962, erklärt er fast triumphierend: »Ich, Tübke, habe den goldenen Faden der deutschen Maltradition wie-