

Das Ende der Geschichte: Staatsutopie oder Apokalypse

Werner Tübkes Bauernkriegs-Panorama in Bad Frankenhausen und das Ende der DDR

Eckhart Gillen

Am 1. Januar 1976 unterschreibt der Leipziger Maler Werner Tübke den Vertrag mit dem Ministerium für Kultur der DDR für eines der größten Monumentalwerke der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Über zwölf Jahre malt er an der 123 Meter langen und 14 Meter hohen Leinwand. Die kleine, ökonomisch schwache DDR leistet sich ein Riesenrundbild für über 60 Millionen Mark der DDR (etwa 20 Millionen DM) zum Gedenken an eine völlig unheroische Metzelei am authentischen Ort des letzten Gefechts des Bauernkrieges. Dieses Panoramagemälde zeigt eindrucksvoll, wie es dem Maler, der zu Lebzeiten als Staatskünstler galt, gelang, ein Auftragswerk der DDR zur Feier des historischen Fortschritts in ein Beispiel für den postmodernen Zweifel am Fortschritt der Geschichte zu verwandeln. Eröffnet 1989 zwischen zwei historischen Ordnungen, verkörpert das Panoramagemälde sowohl den Gipfelpunkt der Auftragsmalerei in der DDR als auch ihre grundsätzliche Infragestellung.

Äußerer Anlaß für den Auftrag ist der 450. Jahrestag der Entscheidungsschlacht zwischen den Fürstenheeren und den Thüringer Bauern und Bürgern unter Führung des Predigers Thomas Müntzer am 15. Mai 1525. Tübke, den man wegen seiner bis dahin eher argwöhnisch betrachteten Fähigkeit, sich weit in die Kunstgeschichte zurückzusetzen, als geeigneten Historienmaler ausgewählt hat, kann alle formalen und konzeptionellen Freiheiten gegenüber seinen staatlichen Auftraggebern durchsetzen. Den von der Partei erwarteten Geschichtsoptimismus, der in die historische katastrophale Niederlage des Bauernheers den perspektivischen Sieg der Plebs hineinprojizieren soll, bleibt Tübke schuldig.

Vor dem Hintergrund des Helsinki-Prozesses und der neuen Ostpolitik der Bundesrepublik Deutschland gerät die DDR Anfang der siebziger Jahre zunehmend unter Druck. Die Ostpolitik der sozialliberalen Koalition, die im Dezember 1972 zum Grundlagenvertrag und schließlich 1975 zur Schlußakte der Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa (KSZE) in Helsinki mit 35 Staats- und Regierungschefs aus Europa, den USA und Kanada führt, wird von der DDR-Führung mit einer Politik der Abgrenzung beantwortet. Korb 3 der KSZE-Schlußakte hat große Brisanz für die Innenpolitik der Warschauer-Pakt-Staaten: Mit ihrer Unterschrift gehen sie die Verpflichtung ein, die Menschenrechte und Grundfreiheiten einschließlich der Gedanken-, Gewissens-, Religions- und Überzeugungsfreiheit zu achten. In der DDR nehmen immer mehr Menschen die Regierung beim Wort und fordern vor allem Reise- und Informationsfreiheit. Schon 1973 vollzieht die SED daher eine Kehrtwende ihrer Deutschlandpolitik. Albert Norden erklärt: „Zwischen der sozialistischen Nation in der DDR und der kapitalistischen Nation in der BRD hat sich [...] die historische Tendenz der Abgrenzung durchgesetzt.“¹ In der veränderten Verfassung, die zum 25. Jahrestag der Gründung der DDR am 7. Oktober 1974 in Kraft tritt, werden alle Hinweise auf den Fortbestand einer deutschen Nation in zwei Staaten getilgt. Die Klausel, die einen Modus Vivendi mit der Bundesrepublik ermöglichte, verschwindet. Seit Anfang der siebziger Jahre darf der Text der Natio-

1 Neues Deutschland v. 20. 3. 1973.

nalhymne von Johannes R. Becher, deren erste Strophe noch die Zeile „Deutschland, einig Vaterland“ enthielt, nicht mehr gesungen werden. Das Ziel der Wiedervereinigung wird nicht mehr erwähnt. Dem zum Beispiel von Günter Grass immer wieder ins Spiel gebrachten Begriff der „Kulturnation“ wird die „Eigenständigkeit einer sozialistischen deutschen Nationalkultur“ entgegengesetzt. Diese habe die „notwendigen Konsequenzen aus der Geschichte des deutschen Volkes“, gezogen, die „eine Geschichte [...] auch kultureller Klassenkämpfe war“.² Nichts ist in dieser Situation für die *Raison d'être* der DDR bedrohlicher, als eine Relativierung des bisherigen Feindbildes. Mit Blick auf die führende Rolle der Arbeiterklasse stellt die SED jetzt das „Kernstück“ die revolutionären und sozialistischen Traditionen ins Zentrum der Erbpflege.³

Um diese verschärfte Politik der Abgrenzung zu begründen, entwickelt die SED eine neue Geschichtspolitik. Die „sozialistische deutsche Nation“ verlangt eine eigene, „sozialistische“ Tradition, die sich von der allgemeinen deutschen Tradition deutlich unterscheidet.⁴ Nach dem Reformationsjubiläum des 450. Jahrestages von Luthers Thesenanschlag 1967 bot im Jahre 1975 der 450. Jahrestag des deutschen Bauernkrieges den Anlaß an die erste, die frühbürgerliche Revolution⁵ zu erinnern. Diese sollte gleichsam das erste Glied in der Kette der folgenden Revolutionen gewesen sein. Doch die These, daß der Sozialismus über alle bisherigen Gesellschaftsformationen der Geschichte gesiegt hat oder siegen wird, wird Tag für Tag von der gesellschaftlichen Realität in der DDR widerlegt. Eigentlich hätte die SED die Theorie an die Schwierigkeiten der praktischen Umsetzung anpassen müssen. Aber die Theorie war Dogma und damit unantastbar. Die Partei beauftragt die Künstler also, die These von den „Siegern der Geschichte“ visuell durch Historienbilder zu untermauern. In diesem Sinne soll Tübkes Panorama zum 40. Jahrestag der DDR 1989 die These illustrieren, daß die DDR ihren Geburtstag feiert „in dem Bewußtsein, daß unser Staat die zentrale Forderung Thomas Müntzers ‚Die Gewalt soll gegeben werden dem gemeinen Volk‘ von Anfang an verwirklicht hat“. Müntzer wird, obwohl Theologe, gleichsam als erster deutscher Revolutionär in An-

2 Hexelschneider, Erhard/John, Erhard: Kultur als einigendes Band? Berlin/DDR 1984, S. 6 f.

3 Die SED und das kulturelle Erbe. Berlin/DDR 1986, S. 379. Kurt Hager auf einer Beratung zur Auswertung des VIII. Parteitages: „So wichtig es auch in Zukunft ist, das humanistische Erbe in seiner ganzen Breite, in seinem ganzen Reichtum zu erschließen, so sehr müssen wir stets im Auge behalten, daß die großen revolutionären Traditionen, die mit dem Kampf der Volksmassen gegen Ausbeutung und Unterdrückung verbunden sind, für uns besondere Bedeutung haben.“ (Kurt Hager: Die entwickelte sozialistische Gesellschaft. Aufgaben der Gesellschaftswissenschaften nach dem VIII. Parteitag der SED. Referat auf der Tagung der Gesellschaftswissenschaftler am 14. Oktober 1971 in Berlin. Berlin/DDR 1972, S. 48.)

4 Die DDR steht in der Tradition der Nationalmythenbildung im 19. Jahrhundert: Mythen helfen, „die in geschichtlichen Umbruchsituationen unvermeidlichen Unsicherheiten zu bewältigen. Sie machen gegenwärtige Unübersichtlichkeit als Vorschein künftiger Ordnung verständlich, verwandeln aktuelle Niederlagen und Schmach in Vorzeichen kommender Größe und betten die kurzatmige Ereignisgeschichte in die scheinbare Kontinuität einer über Jahrhunderte, bisweilen sogar über Jahrtausende zurückreichenden *longue durée*.“ Zitiert nach Germer, Stefan: Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst. In: Flacke, Monika (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Ausstellungskatalog DHM. Berlin 1998, S. 34.

5 Dieser Begriff wurde von der Leipziger Historikerschule um Max Steinmetz nach dem Mauerbau 1961 formuliert und von Kurt Hager sanktioniert. Siegfried Meuse formuliert: „Reformation, Bauernkrieg und die Fuggerzeit bilden eine Einheit, nämlich die frühbürgerliche Revolution in Deutschland.“ Vgl. Friedrich Winterhager in der Diskussion „Das schnell anziehende Malmittel als Leistungspeitsche“. Ausschnitte aus der Diskussion mit Prof. Werner Tübke in der Evangelischen Akademie Loccum am 24. 1. 1992. In: Kritische Berichte 2/1992, S. 67. Vgl. zur Kritik des Begriffs Berliner Hefte, Nr. 2, 1977, S. 84 ff.

spruch genommen.⁶ Ganz offensichtlich geht es der Partei um Kunst im Dienst eines längst überwunden geglaubten Historismus, das heißt im „Dienste einer Weltordnung, einer Staatsidee, einer Weltanschauung, die aus der Geschichte programmatisch ihre Denkmodelle und Formenmodelle“ bezieht.⁷ Die Historienmalerei⁸ muß die geschichtliche Legitimation des Staates und die visuelle Beglaubigung, „Sieger der Geschichte“⁹ zu sein, liefern. Wie in den alten Akademien der Vormoderne galt auch in der DDR die Historienmalerei als die wichtigste und bedeutendste Aufgabe für einen Maler. Entsprechend war dafür in der Honorarordnung des Künstlerverbandes der höchste Satz vorgesehen. Von Anfang an diente die Historienmalerei als Medium der historischen Bewußtseinsbildung der Bevölkerung. Das am 18. Januar 1952 im Ost-Berliner Zeughaus angesiedelte Museum für Deutsche Geschichte sollte als Zentrum der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft in der DDR den Beschluß des 7. Plenums des ZK der SED (1952) ausführen, eine deutsche Nationalgeschichte und eine Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung¹⁰ zu konzipieren und zu veranschaulichen.¹¹ „In Auswertung der Beschlüsse der II. Parteikonferenz und der Lehren des XIX. Parteitages der KPdSU stellt die Erziehung der deutschen Werktätigen im Geiste des Patriotismus einen wesentlichen Faktor im Kampf um die Einheit Deutschlands und den Aufbau des Sozialismus in der DDR dar. Die bildende Kunst ist durch das Sichtbarmachen konkreter historischer Vorgänge besonders geeignet, das patriotische Bewußtsein auf breiter

6 Müntzer wurde erst 1921 durch Ernst Blochs Buch *Thomas Müntzer als Theologe der Revolution* wiederentdeckt, das 1960 im Aufbau-Verlag, Weimar/Berlin erschien (Nachdruck 1989 im Leipziger Reclam-Verlag). Es war seit 1842 die erste Monographie. Das Buch wirkte damals wie eine Coda zu Blochs *Geist der Utopie* von 1918. Erst 1969 kam eine kritische Gesamtausgabe der Schriften und Briefe heraus.

7 Götz, Wolfgang: *Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes*. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* XXIV, 1970, S. 196–212, hier S. 211.

8 Krenzlín, Ulrike: *Historienmalerei in der DDR – Bebilderung oder Erhellung der Geschichte?* In: *Hefte zur DDR-Geschichte, Forscher- und Diskussionskreis DDR-Geschichte, Abhandlungen* 1. Berlin 1992, S. 12, Anm. 18.

9 Unter diesem Titel erschien 1970 im Auftrag des Bundesvorstandes des FDGB ein Buch mit Arbeiterdarstellungen, die in der gleichnamigen Ausstellung 1968 zu den 10. Arbeiterfestspielen in Halle gezeigt wurden.

10 Bereits im Oktober 1951 hatte das ZK der SED beschlossen, ein zentrales Institut für Geschichte an der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Ost-Berlin einzurichten, von dem aus die Institute für die Geschichte des deutschen Volkes an den Universitäten nach sowjetischem Vorbild angeleitet werden sollten. In diesem Zusammenhang war auch die Gründung eines Museums für Deutsche Geschichte im Zeughaus vorgesehen. In diesem Museum sollte sichtbar werden, „welche Kraft unser Volk aus seiner Geschichte, seinen großen nationalen Traditionen, seinem nationalen Kulturerbe zu schöpfen vermag.“ Vgl. Neuhäüßer-Wespy, Ulrich: *Geschichte der Historiographie der DDR. Die Etablierung der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft und die Rolle des zentralen Parteiapparates der SED in den fünfziger und sechziger Jahren*. Unveröff. Typoskript 1994, S. 19 f. Mit dieser selektiven Geschichtsaneignung progressiver Momente der deutschen Geschichte, die in der Gründung der DDR gipfelte, wollte die SED die „Misere-Theorie“ überwinden, die auf Alexander Abuschs 1946 im Aufbau-Verlag erschienenen Buch *Der Irrweg einer Nation* gründete. Abusch vertrat die These, daß die deutsche Geschichte seit den Bauernkriegen als eine Geschichte des permanenten Scheiterns fortschrittlicher Kräfte im Kampf gegen die Reaktion gedeutet werden müsse. Dies geschah aus der Einsicht, daß sich aus einer total gescheiterten Nationalgeschichte kein identitätsstiftendes Geschichtsbewußtsein ableiten läßt. Daraus wurde als ständiger Vorwurf an Künstler und Schriftsteller der „Geschichtspessimismus“ abgeleitet.

11 Ein Paradebeispiel sollte der Zyklus „Die revolutionäre Geschichte des deutschen Volkes“ 1950–55 von Max Lingner werden. Nur „Der Große Bauernkrieg“, 1955, Tempera, DHM Berlin, ist fertig geworden. Zu 1848, 1918 (Matrosenaufstand in Kiel) und 1949 (Gründung der DDR, Fackelzug vor Wilhelm Pieck) existieren nur Entwürfe. Vgl. Thomas, Rüdiger: *Staatskultur und Kulturation*. In: *Kunstdokumentation SBZ/DDR*. Köln 1996, S. 22 u. 25.

Basis zu entwickeln. Infolgedessen muß die Historienmalerei, die bisher ein Stiefkind der deutschen bildenden Kunst war, systematisch entwickelt werden.“¹² Die historisch-materialistische Geschichtskonzeption der SED verkürzt die „Vorgeschichte“ der DDR im Zeitraffer auf „Meilensteine“, die notwendigerweise zum Sozialismus führen mußten: Der erste Meilenstein war die frühbürgerliche Revolution mit dem Höhepunkt des Großen Deutschen Bauernkrieges¹³ 1524–1525. Sie gilt als die erste der „drei großen Entscheidungsschlachten“ im „Kampf des Bürgertums gegen den Feudalismus“. Trotz der Niederlage 1525 auf dem Schlachtberg von Frankenhausen sei die Reformation weiter gegangen und habe zu den nachfolgenden bürgerlichen Revolutionen in den Niederlanden und in England geführt.

In dieser Situation macht die Sekretärin für Wissenschaft, Volksbildung und Kultur der SED-Bezirksleitung Halle, Edith Brandt, Werbung für ihren Bezirk und veröffentlicht im *Neuen Deutschland* am 9. Juli 1972 den Vorschlag, zum 450. Jahrestag des deutschen Bauernkrieges auf dem Schlachtberg von Frankenhausen ein Panorama zu errichten. Brandt war zuvor Kreissekretärin in Wittenberg und mit der Reformationsgeschichte vertraut. Obwohl bei dieser Schlacht über 6 000 Bauern ohne ernsthafte Gegenwehr niedergemetzelt wurden, wollte die SED-Funktionärin „damit beweisen: Wir Enkel fechten’s besser aus.“¹⁴

Edith Brandt erreicht ihr Ziel. Das Politbüro beschließt am 9. Oktober 1973, das eine Gedenkstätte mit einem Panorama errichtet werden soll, „das dem heroischen Kampf der Bauernbewegung unter Thomas Müntzer gewidmet ist und die historischen Kenntnisse der Bevölkerung, besonders der Jugend, vertiefen sowie der patriotischen Erziehung dienen soll“.¹⁵ Verantwortlich zeichnet das Ministerium für Kultur in Abstimmung mit der Bezirksleitung der SED Halle.

Der Panorama-Auftrag in Frankenhausen wird zum Fokus ästhetischer Debatten am Übergang von der konservativeren Ulbricht-Ära zur Herrschaft Erich Honeckers: Soll ein bestimmter historischer Augenblick im Sinne der traditionellen Panoramen als Sehmaschinen,¹⁶ die dem Betrachter die Illusion des Mittendrinsehens vermitteln, festgehalten werden? Oder geht es um eine Simultandarstellung verschiedener Schauplätze im Sinne einer monumentalen Verallgemeinerung historischer Ereignisse durch die Kunst? Auf diese und ähnliche Fragen mußte eine Antwort gefunden werden.

Edith Brandt hatte sich von einer Reise in die UdSSR 1972 inspirieren lassen. Beim Besuch der Panoramen von Sewastopol (eines für die Krimkriege 1854/55 und eines zur

12 Entwicklung einer fortschrittlichen Historienmalerei. Entwurf einer Vorlage an das ZK der SED, 22. 01. 53. In: Deutsches Historisches Museum, Archiv (DHM-Archiv), Bestandsgruppe Museum für Deutsche Geschichte (MfDG), Künstlerische Abteilung: Schriftwechsel, 1953–1956, unpaginiert. Zit. nach Auftrag: Kunst, S. 74.

13 Engels, Friedrich: Der deutsche Bauernkrieg. Erstmals veröffentlicht in Heft V/VI der von Marx redigierten Neuen Rheinischen Zeitung. Hamburg, MEW, Bd. 19, S. 533.

14 Dies war eine Strophe aus dem HJ-Lied „Wir sind des Geyers [Florian Geyer] schwarzer Haufen“, das von der FDJ übernommen wurde. In der fünften Strophe heißt es: „Geschlagen ziehen wir nach haus,/heio, oho./Die Enkel fechten’s besser aus,/heia, oho!/Spieß voran! Drauf und dran! Setzt aufs Klosterdach den roten Hahn!“ (Zentralrat der Freien Deutschen Jugend 1981). Zit. nach Behrendt, Harald: Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestigeprojekt und künstlerischem Selbstauftrag. Kiel 2006, Anm. 454.

15 Dokumentation zur Entstehung von Bau und Bild. In: Meißner, Günter: Werner Tübke. Bauernkrieg und Weltgericht. Leipzig 1995, S. 156.

16 Der Kulturhistoriker Stephan Oettermann spricht vom Panorama als „Maschine, in der die Herrschaft des bürgerlichen Blicks gelernt und zugleich verherrlicht wird“. Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt/Main 1980, S. 9.

Befreiung der Stadt von der deutschen Wehrmacht durch sowjetische Truppen am Ende des Zweiten Weltkrieges) kam sie auf die Idee, ein klassisches Panorama der Bauernkriegsschlacht nach dem Vorbild der großen Schlachtenpanoramen zu errichten, wie sie zwischen 1880 und 1912 von börsennotierten Panorama-Gesellschaften betrieben worden waren, um die vaterländische Gesinnung zu befördern. Diese spätbürgerlichen Monumente für den „Imperialismus des Auges“ (Stephan Oettermann) werden zum Vorbild für die Errichtung eines Tempels der DDR,¹⁷ um „die Entwicklung des sozialistischen Nationalbewußtseins [. . .], die Gewinnung einer nationalen Identität“ zu fördern, damit „die DDR in vollem Maße von einer ‚Nation an sich‘ zu einer ‚Nation für sich selbst‘“¹⁸ werden kann.

Hans-Joachim Hoffmann, seit 1973 Minister für Kultur, und sein Abteilungsleiter für Bildende Kunst, Fritz Donner,¹⁹ setzen eine wissenschaftliche Arbeitsgruppe ein, die unter Donners Leitung am 22. Juli 1974 in einer ersten „Konzeption zur künstlerischen und musealen Ausgestaltung der Bauernkriegsgedenkstätte – Panorama auf dem Schlachtberg bei Bad Frankenhausen“ zwei Varianten diskutiert.

Die eine Variante folgt dem klassischen Panorama-Schema und wahrt konsequent die „Einheit von Ort, Zeit und Handlung“. Sie sieht die Darstellung des Schlachtberges in den Mittagsstunden des 15. Mai 1525 vor.²⁰ Die Hauptmotive ordnen sich im Uhrzeigersinn um die Predigt Thomas Müntzers, die im Zentrum der Darstellung steht.²¹ Die Darstellung soll sachlich exakt sein und sich auf die Forschungsergebnisse der Historiker, auf zeitgenössische Zeugnisse und Bildquellen stützen. Der Standpunkt des Betrachters ist genau festgelegt: „etwas unterhalb des höchsten Punktes des Schlachtberges, auf dem die Bauernversammlung stattfand [. . .]. Die Bauern erscheinen damit näher und größer (der Betrachter fühlt sich ihnen zugehörig), die fürstlichen Truppen dagegen in größerer Entfernung kleiner und als gesichtslose Massen. Der erhöhte Standpunkt der Bauern und Müntzer verleiht diesen Monumentalität.“²² Die strikte Beachtung der Einheit von Zeit, Ort und Raum und die Wahl des „fruchtbaren Augenblicks“ geht auf die Ästhetik des deutschen Frühklassizismus zurück, die von den Kulturfunktionären in den fünfziger Jahren zum normativen Vorbild der Ästhetik des Sozialistischen Realismus erklärt

17 „Frankenhausen ist ein Tempel des Staates DDR.“ Zitiert nach Raum, Hermann: Manierismus, Realismus und das Zeitgenössische. Über einige Schwierigkeiten mit Begriffen. In: Werner Tübke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lithographien. Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin (Ost) 1989, Museum der bildenden Künste Leipzig 1989.

18 Schmidt, Walter: Das Gewesene ist nie erledigt. Worauf muß sich eine Nationalgeschichte der DDR stützen? In: Sonntag, Wochenzeitung des Kulturbundes, Nr. 27, 1981, S. 9.

19 Donner wird 1982 zum Sonderbeauftragten für das Panorama ernannt und pflegt in dieser Eigenschaft ständigen Kontakt mit dem Künstler. Gleichzeitig ist er unter dem Decknamen „Fritz“ von 1974 bis 1989 inoffizieller Mitarbeiter der Stasi.

20 Anton von Werner malte zum Beispiel den Stand der Schlacht bei Sedan am Nachmittag des 1. September 1870 zwischen exakt 13.30 und 14 Uhr, „in welchem die französische Armee – speziell das VII. französische Armeekorps – von dem linken Flügel der deutschen Armee [. . .] umfaßt und auf das Plateau von Floing-Illy zurückgedrängt, den letzten verzweifelten Versuch macht, die preußischen Linien zu durchbrechen und eine Rückzugsstraße zu gewinnen.“ Vgl. dazu Sternberger, Dolf: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert. Frankfurt/Main 1974, S. 11.

21 Handakte Donner. Getty Research Institute, Box 50, Folder 1. In: The Getty Research Institute, Research Library Special Collections and Visual Resources DDR Collections, 1928–1993, Accession no. 940002, 940002*, 940002** Series VIII. Fritz Donner papers, Box 50–52.

22 Zur Arbeitsgemeinschaft „Wissenschaftlich-künstlerische Konzeption des Panorama-Bildes“ gehören Prof. Dr. Ullmann, Karl-Marx-Universität Leipzig; Prof. Dr. Steinmetz, Akademie der Wissenschaften; Dr. Brenderl, AdW; Dr. Donner, Leiter der AG, Ministerium für Kultur. Vgl. Handakte Donner, Box 50, Folder 1.

worden war.²³ Diese Auffassung des Sozialistischen Realismus beruft sich auf den Akademismus der stalinistischen Kunstdoktrin, den sowjetische Kulturoffiziere seit 1948 in einer Antiformalismus-Kampagne propagiert hatten. Sie wurde allerdings bereits seit Mitte der sechziger Jahre von Künstlern wie Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Willi Sitte und nicht zuletzt Werner Tübke durch die Einführung des Simultanbildes in Frage gestellt.²⁴

Die zweite Variante fußt auf der Überzeugung, daß nur eine Darstellung des Bauernkrieges als Ganzes ein derartiges Monument rechtfertige. Bei der Schlacht am 15. Mai 1525 habe es sich lediglich um einen „wortbrüchigen Überfall der Fürsten auf die Bauern gehandelt, bei dem Tausende Bauern barbarisch niedergemetzelt wurden. Die Vorgänge auf dem Schlachtberg haben auch gezeigt, daß der dort versammelte Bauernhaufen uneinig war, und daß sich die revolutionären Kräfte um Müntzer in der Minderheit befanden. Von einem einheitlich geleiteten, organisierten Kampf der Bauern (wie in anderen großen Bauernkämpfen) konnte nicht die Rede sein.“ (Randbemerkung von Fritz Donner: „Historische Wahrheit“.) Statt dessen wird eine Gedenkstätte für den Deutschen Bauernkrieg vorgeschlagen, die „das Wirken Thomas Müntzers in Thüringen und Sachsen und den Bauernkrieg in Thüringen als Kulminationspunkt besonders hervorheben“ soll. Eine Szenenfolge von fünf bis sechs Bildern soll sich mit den sozialen Ursachen der frühbürgerlichen Revolution auseinandersetzen. Donner kommentiert handschriftlich auf der Akte: „1. Die in der Stellungnahme enthaltene Konzeption ist nicht ‚deckungsgleich‘ zu bringen mit dem Parteibeschuß. 2. Nach dem Parteibeschuß sollte die Schlacht bei Frankenhausen [...] gestaltet werden, zu Unrecht als Höhepunkt bezeichnet – ist unvertretbar, Geschichte nahm nicht diesen Verlauf!! 3. Wenn Gedenkstätte dann als solche des – deutschen Bauernkrieges (schafft enorme neue und komplizierte Probleme – damalige Reichsgrenzen – heutige Lage BRD) [...] 4. Dann neuer Beschluß – was soll werden?“²⁵ Donners Randnotizen verraten die Ratlosigkeit des Funktionärs angesichts des Historikergutachtens, das die Schlacht bei Frankenhausen in ihrer Bedeutung relativiert und zu allem Übel auch noch Ereignisse des Bauernkrieges ins Spiel bringt, die sich außerhalb der Grenzen der damaligen DDR zutrugen. Nach einer Debatte um das Für und Wider der beiden Varianten in einem Gutachten des Zentralinstituts für Geschichte der Akademie der Wissenschaften vom 22. Oktober 1974 entscheidet sich das Ministerium für Kultur im Frühjahr 1975 gegen eine naturalistisch erzählende und dokumentarische Verbildlichung im Sinne von Kurt Hager und Edith Brandt. Das Wandbild solle „ein Kunstwerk von monumentaler Verallgemeinerung und Gestaltung zum Ziel haben“.²⁶ In diesem Sinne legen die Professoren Siegfried Hoyer und Manfred Bensing am 17. Juli 1975 ihre wissenschaftliche Konzeption vor.

23 Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 1964, und Winkler, Gerhard: Die Bedeutung von Lessings Schrift Laokoon für die Herausbildung einer bürgerlich-realistischen Theorie und für die Entwicklung der deutschen sozialistischen nationalen bildenden Kunst. Dissertation am Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED, 1961. Gerhard Winkler war zum Zeitpunkt seiner Promotion an der „Partei-Universität“ SED-Gebietssekretär für Kultur bei der SDAG Wismut und in dieser Funktion persönlich verantwortlich für Aufträge vor allem an Heinrich Witz. Dieser wird auf über 40 Seiten der Dissertation als vorbildlicher Anwender des „fruchtbaren Augenblicks“ in seiner Malerei herausgestellt.

24 Vgl. Gillen, Eckhart: Das Kunstkombinat. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik. Köln 2005, S. 103 ff.

25 Handakte Donner, Box 50, Folder 1.

26 Bericht Donner an den Minister vom 30. 4. 1975. In: Dokumentation, Meißner 1995, S. 156.

Damit waren die Weichen für den Künstler gestellt, der nach diesem ideologischen und programmatischen Vorlauf selbstbewußt die Bühne betritt und dem Ministerium sofort seine Bedingungen diktiert. Lange vor dem Vertragsabschluß²⁷ mit dem Ministerium für Kultur am 1. Januar 1976 stellt Tübke seine Forderungen. Einmal in Form einer dreizehn Punkte umfassenden Liste. Punkt sieben: „Nachdem die Vorarbeit bestätigt ist, wird mir freie Hand gelassen für die Ausführung, es redet niemand rein.“²⁸ Am 21. Juli 1975 schreibt Tübke einen Brief an den Minister, in dem er klarstellt, daß das noch ausstehende historische und ikonographische Programm der Professoren nicht mit der künstlerischen Konzeption identisch sei. Es präzisiere lediglich „wissenschaftlich exakt den neuesten Stand der Forschung, unser offizielles Verhältnis zur frühbürgerlichen Revolution“. Tübke läßt sich also über die ideologisch aktuelle Einschätzung der frühbürgerlichen Revolution informieren und grenzt sich zugleich ab. Der offizielle Titel des Wandbildes: „Bauernkriegspanorama Bad Frankenhausen. Monumentalbild ‚Frühbürgerliche Revolution in Deutschland‘“,²⁹ den Tübke akzeptieren mußte, wird im April 1990 in „Panorama-Museum Bad Frankenhausen“ geändert. Tübke legt von Anfang an Wert auf die Feststellung, „daß die Orientierung in Richtung hochqualifizierter Malerei als Medium geht“. Bis zur Wende kämpft er konsequent gegen jede Form von Erläuterung. Er setzt sein „katholisches Licht“ durch: Der Betrachter betritt einen völlig abgedunkelten Raum, der langsam erleuchtet wird. „Der museale Bereich der Gedenkstätte orientiert sich grundsätzlich auf die Malerei, wird kein zweites Mühlhausen, sondern historisch-emotionale Einstimmung auf die Malerei.“³⁰

Die Partei und die zuständigen Ministerien behandeln das Projekt in den kommenden zwölf Jahren wie ein geheimes Kommandounternehmen. Lange Zeit sieht es so aus, als ob das Bildwerk nicht pünktlich zum 500. Geburtstag Thomas Müntzers 1989 fertiggestellt werden kann. Konstruktionsmängel am Rundbau, der im Volksmund „Elefantenklo“, „Silo“ oder „Gasometer“ genannt wird, scheinen alles zunichte zu machen. Immer wieder müssen Hunderttausende von Valuta-Mark bereitgestellt werden, um Materialien im Westen zu kaufen. Der finanzielle Aufwand, den die DDR betreibt, geht zu Lasten des Wohnungsbaus im Bezirk Halle. Die Stasi richtet – angeblich um für die persönliche Sicherheit des Malers zu sorgen – ab dem 11. Juni 1986 eine Operative Personenkontrolle „Panorama“ ein. Das MfS setzt unter anderem die IM „Dr. Werner“, „Rose“, „Wilhelm“ und „Journalist“ auf Tübke an. Hinter dem Spitzel mit dem Decknamen „Dr. Werner“ verbirgt sich der Kunsthistoriker und Professor der Leipziger Universität, Karl Max Kober, der zugleich Vizepräsident des Verbandes Bildender Künstler der DDR und Biograf von Bernhard Heisig ist. Angeblich wurde Tübke telefonisch bedroht. In einer Aktennotiz vom 26. Juni 1986 ist von einem Treffen Tübkes mit dem „Stellv. des Ministers, Gen. Generaloberst M. Wolf“ in Frankenhausen die Rede. Daraus geht hervor, daß der Maler seinen Zweitwohnsitz in Frankenhausen und später auch seine Villa in Leipzig sichern lassen wollte. Angeblich soll Tübke eine Wechselsprechanla-

27 Mit dem Vertrag war Tübke noch im März 1976 nicht einverstanden. Am 25. März 1976 heißt es: „Wir warten auf den Gegenvertrag, den Prof. Tübke sich ausgebeten hat. Prof. Tübke liegt unser Vertragsentwurf vor, wird aber so nicht von Prof. Tübke akzeptiert.“ LArch Merseburg. Rat des Bezirkes Halle Nr. 6625, zit. nach Behrendt: Panoramabild, Anm. 454. Zu den Forderungen gehörte unter anderem auch eine Villa mit großem Grundstück in Frankenhausen für sich und seine Familie. Vgl. dazu ebd. Anm. 488–500.

28 Handakte Donner, Box 50, Folder 1.

29 Behrendt: Panoramabild, Anm. 453.

30 Handakte Donner, Box 50, Folder 1.

ge, vergitterte Fenster, Scherengitter an den Türen sowie eine Direktleitung zur Polizei gefordert haben.³¹

Die umfassende Betreuung des Künstlers durch Vater Staat und Mutter Partei erstreckt sich sogar auf die Sicherung des Familienfriedens. Aktenkundig wurde ein Fall, in dem Fritz Donner als „Beauftragter des Ministers“ und persönlicher Betreuer Tübkes aktiv geworden ist. Am 18. Februar 1986 berichtet er seinen Auftraggebern von großen Problemen und Konflikten im Familienleben des Malers. Der siebzehnjährige A. Tübke, der aus der ersten Ehe des Malers stammt, habe Schwierigkeiten mit seiner Stiefmutter. Darunter leide die Produktivität von Tübke. Außerdem befände sich A. Tübke „unzweifelhaft unter dem Einfluß von Personen“, denen gegenüber „der Verdacht auf politische Vorbehalte oder gar feindliche Gesinnung zur DDR, asoziales und kriminelles Verhalten nicht ungerechtfertigt erscheint. Es ist zu vermuten, daß ein in sich abgestimmtes System ideologischer, moralischer und sozialer Maßnahmen zum Funktionieren gebracht wurde, um den Künstler Tübke in Konfliktsituationen mit Partei und Staat zu drängen, ihn zu demoralisieren und psychisch zu zermürben, sich dabei auf seine Persönlichkeitsstruktur und im individuellen Lebensbereich vorhandene Mängel und Widersprüche einstellt. Ein gegenwärtig nicht absolut auszuschließendes ‚Kurzschlußverhalten‘ des Künstlers [...] würde zweifellos [...] zu schweren innen- und außenpolitischen Belastungen führen, bzw. hinsichtlich des Ansehens und der Wirkung unserer Kultur- und Kunstpolitik. [...] Da sich mit der derzeitigen Erkrankung (Operation) alle negativen Faktoren verstärkt auf die labile psychische Verfassung des Künstlers auswirken, sollte die Wirkung der wechselseitigen Zusammenhänge sehr ernst genommen werden, auch was die möglichen ‚Gegenmaßnahmen‘ anbelangt.“³²

Als „Gegenmaßnahme“ bittet Fritz Donner in einem Brief vom 28. April 1987 seinen Vorgesetzten, den Minister für Kultur Hans-Joachim Hoffmann, sich persönlich an den Armeegeneral und Minister für Nationale Verteidigung, Heinz Keßler, zu wenden und diesen zu veranlassen, den ungebärdigen Sohn kurzerhand zur Armee einzuziehen: „Ich kenne seine innersten Gedanken und Empfindungen ziemlich genau und befürchte einen totalen psychischen Zusammenbruch, falls sich Dinge um den Jungen wiederholen, wie wir sie bis Ende vergangenen Jahres erleben mußten. Aus tiefster Sorge um den Künstler und die Vollendung seines einmaligen Werkes empfehle ich Ihnen dringend, mit dem Minister für Nationale Verteidigung persönlich zu sprechen und dessen Zustimmung zu erwirken, daß A. Tübke, der am 21. 5. 87 seinen 18. Geburtstag begeht, noch im gleichen Monat zur Armee einberufen wird.“

Donner führt weiter aus, daß A. Tübke sich seit Dezember 1986 in einem Jugendwerkhof in Freital befindet, wo er „gute Bewertungen“ für sein Arbeitsverhalten bekommen habe. Dort könne er aber nur bis zu seinem achtzehnten Geburtstag bleiben. Regulär könne er erst im November eingezogen werden. „Für den Fall, daß der Junge nicht im Mai, sondern erst im November einberufen wird, treten Umstände ein, die in ihrer möglichen negativen Auswirkung kaum beeinflussbar bzw. zu verhindern sind, die auch einen eventuellen Rückfall geradezu begünstigen würden“, stellt Donner fest.

31 Vgl. Zermalmen wie Picasso. Erst durch tatkräftige Hilfe der Stasi wurde die Vollendung des Bauernkriegs-Panoramas von Werner Tübke möglich. In: Der Spiegel Nr. 33, 1996, S. 148 f.

32 Ministerium für Kultur. Beauftragter des Ministers Panorama Bad Frankenhausen: Zur politischen und kulturpolitischen Einordnung der Persönlichkeit Prof. Dr. Werner Tübke und seines Monumentalgemäldes „Zur frühbürgerlichen Revolution in Deutschland“, Panorama Bad Frankenhausen. Handakte Donner, Box 50, Folder 7, S. 3 f.

Hans-Joachim Hoffmann übernimmt der Argumentation Donners in seinem Brief an Verteidigungsminister Keßler: „Für den Künstler wäre es eine unschätzbare Hilfe und dem Jungen eine Bestätigung seiner gewonnenen Einsichten, wenn Sie der geäußerten Bitte entsprechen würden.“³³

Keßler antwortet seinem Ministerkollegen bereits am 10. Mai 1987: „Werter Genosse H.! Ihr Schreiben vom 06.05.1987 mit der Bitte, den Sohn des Gen. Prof. Dr. h. c. W. T. noch Ende Mai 1987 zum Wehrdienst einzuberufen, habe ich zur Kenntnis genommen. Hinsichtlich der dargelegten Umstände habe ich veranlaßt, daß die Einberufung des A. Tübke am 25.05.1987 in den Raum Eggesin erfolgt. Sein Einsatz wird zunächst als Soldat im Grundwehrdienst vorgesehen. Über seine weitere Ausbildung zum Unteroffizier auf Zeit wird in Abhängigkeit von seiner Entwicklung und Eignung nach dem ersten halben Jahr des Dienstes in der NVA entschieden. [...] Ich bitte um Kenntnisnahme und hoffe, Ihrem Anliegen entsprochen zu haben.“ Auf dem Brief befindet sich eine handschriftliche Notiz, der zu entnehmen ist, daß Werner Tübke am 20. Mai 1987 über diesen Vorgang informiert wurde.³⁴

Am 3. Juli 1976 beginnt Tübke, sich empirisch und systematisch mit ersten Studienzeichnungen von Bauern in der Zeit des 16. Jahrhunderts und in die „Heraldik bis zum Militärwesen um 1500“ einzuarbeiten.³⁵ Bis 1979 entstehen elf Gemälde als „Vorfassungen“, 143 Zeichnungen und fünf Aquarelle sowie sechzehn Kreidelithographien. Seine Quellen sind unter anderem altdeutsche Flugblattgrafiken und Einblattholzschnitte. Tübke studiert die Arbeiten von Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel d. Ä., Jan van Eyck, Donatello, Luca Signorelli, Benozzo Gozzoli und Masaccio.

Während er am Gemälde „Vorfassung mit Kogge“ von 1978³⁶ arbeitet, wird Tübke, wie er selber sagt, die „Bildformel“ klar.³⁷ Diese entwickelt er als Kombination einer „hochgeklappten“ Parallelperspektive (Vorder- und Mittelgrund nach dem mittelalterlichen Prinzip der Symmetrie), die ihm bis zur Dreiviertelhöhe des Bildes eine im Maßstab gleichgroße Ausbreitung der Szenen in der Landschaft ermöglicht, und der Zentralperspektive, die im Viertel darüber den Landschaftsraum übergangslos in die unendliche Tiefe der im 16. Jahrhundert weit verbreiteten Weltlandschaft führt. „Die bruchlose Vereinigung beider Prinzipien, des vorrenaissancistischen und des renaissancistischen, sowie die selbstverständliche Einbeziehung der teilweisen umgekehrten Farbperspektive und der Bedeutungsperspektive“ erst schafft den suggestiven, den Betrachter überwältigenden Raumeindruck.³⁸

Nach diesen zeichnerischen und malerischen Studien beginnt im April 1979 eine dreijährige zweite Phase mit der Arbeit an der 1 : 10-Fassung, die am 14. Januar 1981 mit der Ei-Tempera-Untermalung abgeschlossen wird. Der gesamte Bestand von ca. 3 000 Figuren ist damit detailgenau festgelegt.³⁹ Am 13. Mai 1981 begutachten die Historiker Manfred Bensing und Siegfried Hoyer in Anwesenheit des Kunsthistorikers Karl Max Kober (alias IM „Dr. Werner“) Tübkes Werk. Sie kommen zum Ergebnis, daß Luther unterbewertet sei. Tübke akzeptiert die Kritik und stellt Luther ins Zentrum der Humani-

33 Briefentwurf in der Handakte Donner, Box 50, Folder 9.

34 Ebd.

35 „Ich bin ein realistischer Maler“. Werner Tübke im Gespräch mit Detlev Lücke. In: Sonntag v. 23. 5. 1982.

36 Mischtechnik auf Holz, 80 x 151 cm.

37 Vgl. Gespräch mit Karl Max Kober am 7. 4. 1982, zit. nach Behrendt: Panoramabild, S. 345.

38 Meißner: Werner Tübke, S. 260.

39 Die fünf Tafeln auf Holz, je 1,39 x 2,46 Meter, haben insgesamt die Maße 1,39 x 12,3 Meter. Das ergibt 17,09 Quadratmeter.

sten am Jungbrunnen unterhalb des Schlachtberges. Im Juli 1982 wird die 1 : 10-Fassung offiziell angenommen und auf der IX. Kunstausstellung in Dresden 1982/1983 ausgestellt. Danach überträgt eine Mitarbeitergruppe⁴⁰ unter Leitung Heinz Wagners von der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig diese Fassung in zehnfacher Vergrößerung mit Hilfe von Episkopen linear auf die in 900 Quadrate zerlegte 123 Meter lange und vierzehn Meter hohe Leinwand. Damit beginnt die vierjährige Ausführungsphase (16. August 1983 bis 16. Oktober 1987). Die fünf wechselseitig aufeinander bezogenen Bildfelder (entsprechend der fünf Tafeln der 1 : 10-Fassung) zeigen von links nach rechts: Die Darstellung des Sündenkatalogs in der Winterlandschaft, das Gefecht auf dem Schlachtberg in einer Frühlingslandschaft, das Jüngste Gericht als Zwischenzone zwischen Frühlingslandschaft der Schlacht und den Umbruch des Weltbildes in der Sommerlandschaft sowie die Apokalypse der Menschheitsgeschichte in den Herbststürmen der Felslandschaft. Die gegenüberliegenden Wandflächen stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Dem Gegenüber von Sündenkatalog (Winter) und Jüngstem Gericht/Umbruch des Weltbildes (Sommer) entspricht die Gegenüberstellung der Schlacht und dem Beginn bzw. Ende der Menschheitsgeschichte.⁴¹ Diese Konstellation suggeriert dem Betrachter, die revolutionären Kämpfe seien die Geburt einer neuen Menschheitsgeschichte. Ihr Scheitern bedeutet unweigerlich das Ende dieser Hoffnung.

Die realisierte Fassung des Wandgemäldes ist ein Kompromiß zwischen der eng gefaßten ersten Variante einer naturalistischen Darstellung der Schlacht bei Frankenhausen im Sinne der Schlachtpanoramen und der zweiten Variante einer verallgemeinerten Darstellung des Epochenwandels, für den die Bauernkriege symptomatisch waren. Tübke beugt sich dem Wunsch seiner Auftraggeber. Er malt das Schlachtgetümmel am 15. Mai 1525 im Bewußtsein, daß diese Schlacht nur ein Niedermetzeln der Bauernhaufens war und daher zur Glorifizierung der frühbürgerlichen Revolution denkbar ungeeignet ist. Die Schlachtszene nimmt zwar nur etwa ein Viertel des Panoramas ein, wird aber in der Gesamtkonzeption von Tübke durch ihre zentrale Position gegenüber dem Eingang besonders hervorgehoben. Unter blauem Himmel leuchtet die Landschaft als Zeichen der Hoffnung im Licht der Aufklärung und hebt sich vom dunklen Mittelalter des Aberglaubens und der Dämonen, in die sie links und rechts eingebettet wird, deutlich ab. Die historische Wahrheit, den heimtückischen Überfall des Fürstenheeres, die panische Flucht und das Niedermetzeln von 6 000 Bauern, unterschlägt Tübke in seiner Darstellung, die sich an Albrecht Altdorfers „Alexanderschlacht“ (1529, Alte Pinakothek, München) orientiert.

Folgende Ereignisse liegen der Darstellung zugrunde: Unter dem zentralen Regenbogen haben sich am 15. Mai 1525 etwa 8 000 Bauern und Bürger in ihrer Wagenburg auf einem kahlen Berg unterhalb des Kyffhäusers bei Frankenhausen verschanzt, nachdem sie, von Mühlhausen und Allstedt kommend, plündernd durchs Eichsfeld gezogen waren. Sie sind bereits umstellt von den Söldnertruppen des Herzogs Georg von Sachsen und des Landgrafen Philipp von Hessen, die sich am Vortag zusammengeschlossen ha-

40 Nach einer Presseinformation vom 26. 2. 1985 waren im Malerkollektiv zeitweise Helmut Felix Heinrichs (geb. 1930), Eberhard Lenk (geb. 1951), Volker Pohlenz (geb. 1956), Andreas Katzy (geb. 1957), Matthias Steier (geb. 1959), die auch in der ersten publizierten Broschüre von 1985 erwähnt wurden. Lenk war der letzte Mitarbeiter von Tübke. Zit. nach Handakte Donner, Box 50, Folder 5.

41 Auf eine Gesamtinterpretation der 3 000 Figuren umfassenden Malerei und eine Analyse der Quellen und Zitate aus der christlichen Ikonographie muß hier aus Platzgründen verzichtet werden. Vgl. zu den drei Bildzonen: „sensus historicus“, „sensus allegoricus“ und „sensus anagogicus“ Behrendt: Panoramabild, S. 201–226.

ben, um die aufständischen Bauern zu bekämpfen. In Scheinverhandlungen wird den Bauern nahegelegt, Thomas Müntzer, den chiliastischen Propheten, auszuliefern. Dann wolle man die Bauern abziehen lassen. Die Bauern debattieren viel zu lange über die Friedensangebote und ihre Strategie, über die sie sich nicht einigen können. Müntzer suggeriert den Bauern in seiner Predigt, sie würden, wie einst David den Goliath, mit Gottes Hilfe die Fürstenheere besiegen. In der Darstellung Tübkes hat Müntzer bereits resigniert, schaut wehmütig nach links zum Turm von Babel und senkt das Bundschuhbanner zu Boden. Nach der Predigt soll gegen Mittag als das alte Zeichen Gottes für seinen Bund mit den Menschen (zugleich das Emblem der Fahne Müntzers und seines „Bundes der Ausgewählten“) ein Regenbogen und ein ringförmiger Sonnenhalo⁴² als himmlisches Zeichen erschienen sein.⁴³ Müntzer ruft zum Losschlagen auf. Die Bauern fassen neuen Mut, doch es ist zu spät, die Fürstenheere hatten sie bereits eingeschlossen und metzelten das zahlenmäßig überlegene „Gottesheer“ nieder. Von den 8 000 Bauern starben 6 000, 600 wurden gefangengenommen. Müntzer wird zehn Tage später vor den Toren der Stadt Mühlhausen enthauptet.

Tübke folgt Ernst Blochs Deutung von Müntzer, für den kein Widerspruch zwischen Theologie und Revolution bestand und der in den Bauern die Vollstrecker der Reformation sah.⁴⁴ Demonstrativ beherrscht der Revolutionär und Märtyrer die zentrale vertikale Achse im Getümmel der Schlacht. Diese setzt sich aus dem stürzenden, geflügelten Ikarus in der ringförmigen Sonnenhalo, Müntzer und dem Granatapfel im Jungbrunnen zusammen, um die wiederum die Heeresgruppen und Bauernhaufen rotieren. Verbunden mit der Horizontalen, die von den heraldischen Zeichen des Schattenwerfenden Raubvogels in der Fahne des Fürstenheeres und der Aufschrift „Fryheit“ in der Fahne des Bauernheeres gebildet wird, entsteht so ein großes zentrales Kreuz. Es wird vom Regenbogen/Sonnenhalo umwölbt, dessen rechter Strahl die Freiheits-, nicht aber die Fürstenfahne berührt. Der Regenbogen als Gotteszeichen steht für den Bund mit den Menschen (Genesis 9, 13), der Sturz des Ikarus.⁴⁵ Beide Symbole sind dialektisch aufeinander bezogen.

Die Identifikation Tübkes mit Müntzer geht so weit, daß er ihm seine Gesichtszüge verleiht.⁴⁶ „Gottseidank war Müntzer ein leptosomer Typ. Wäre er Pykniker gewesen, ginge es vielleicht nicht.“ Diese Vergegenwärtigung historischer Gestalten hat für Tübke ausdrücklich auch „etwas mit Magie zu tun, mit hineinschlüpfen können. [...] Es wäre schade um jedes Jahr Arbeit, wenn dieses Werk für mich nicht so persönlich wäre wie ein Selbstbildnis, wie ein Familienbild.“⁴⁷

42 Haloerscheinungen werden als Nebensonnen oder als Ringe, die durch Eiskristalle in den Cirruswolken gebildet werden, wahrgenommen.

43 Hans Hut sagte im peinlichen Verhör, Müntzer habe den Bauern zugerufen, „sie sähen jetzt den Regenbogen, den Bund und das Zeichen, daß es Gott mit ihnen haben wolle; sie sollten nur herzlich streiten und keck sein“. Zit. nach Bloch, Ernst: Thomas Müntzer als Theologe der Revolution. Frankfurt/M. 1960, S. 76.

44 Vgl. ebd., S. 74. Tübke bekennt, daß Ernst Blochs Buch ihm mehr über den Bauernkrieg vermittelt habe, als die ganze wissenschaftliche Sekundärliteratur. Siehe Anm. 6.

45 Fast zur gleichen Zeit entstanden die Ikarus-Bilder von Bernhard Heisig für den Palast der Republik (1975): „Ikarus – Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit“, 1973; „Der sterbende Ikarus“, 1978/79 vor der Kulisse des Turmbaus von Babel. Vgl. Gillen: Weltlandschaften und Weltbilder sowie Gillen, Eckhart (Hrsg.): Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder. Köln 2005, S. 239 ff.

46 Es gibt kein gesichertes Porträt von Müntzer. Vgl. Christoph van Sichem, Bildnis Thomas Müntzer, 1606.

47 „Ich bin ein realistischer Maler“. Werner Tübke im Gespräch. In: Sonntag v. 23. 5. 1982, S. 8.



Abb. 1: Werner Tübke: Apokalyptische Landschaft, Detail, *Ausschnitt aus Frühbürgerliche Revolution in Deutschland, 1983–1987, Öl auf Leinwand, 14 x 123 m, Panorama Museum, Bad Frankenhausen.* © VG Bild-Kunst, Bonn 2010.

Die Basis dieser angeblichen Befreiungsschlacht aus den Fesseln des Feudalismus bildet die Welt des Humanismus, verkörpert durch die Runde der Humanisten um den Jungbrunnen am Fuß des Schlachtberges. Diese würdige Herrenrunde mit Martin Luther im Zentrum von neunzehn Humanisten, Reformatoren, Künstlern, Entdeckern und Kaufleuten wirkt wie eine Zutat und gibt sich so als Intervention der SED zu erkennen (siehe Gutachten vom 13. Mai 1981). Im Gegensatz zum anarchischen Müntzer, für den sich Bloch begeistert, macht die SED letzten Endes Luther zum ordnungspolitischen Vorbild ihrer preußisch-protestantischen Herrschaftsethik. Tübke vereint dennoch Sympathisanten und Gegner Müntzers. Von links nach rechts lassen sich die beiden Gefährten Müntzers, Hans Hut und Melchior Rinck, der Nürnberger Meistersinger Hans Sachs, die mit den aufständischen Bauern sympathisierenden Künstler Peter Vischer, Adam Krafft, Tilman Riemenschneider und Jörg Ratgeb identifizieren. Albrecht Dürer erscheint in Gestalt seines jugendlichen Selbstporträts von 1498. Auf den bereits gealterten „Fürstenknecht“ und Gegenspieler von Thomas Müntzer, Martin Luther, folgen Lucas Cranach, Sebastian Brant (Verfasser des „Narrenschiffes“, 1494 mit Illustrationen von Dürer), Philipp Melanchthon, Erasmus von Rotterdam („Lob der Torheit“, 1509), Ulrich von Hutten, Nikolaus Kopernikus, Paracelsus, Christopher Kolumbus, Johannes Gutenberg sowie die Bankiers Bartholomäus Welser und Jacob Fugger. Tübke greift bei seiner Darstellung grundsätzlich auf zeitgenössische Porträts zurück.

Trotz der farbenprächtig, opulent gemalten Schlacht gilt Tübkes künstlerische Leidenschaft offensichtlich dem Jüngsten Gericht, das unmittelbar an das Schlachtfeld an-

schließt. Mit ihm eröffnet er am 16. August 1983 die Ausmalung des Panoramas. Den Weltenrichter malt er als schreienden, auf dem Rücken schwebenden Christus mit Dornenkrone und dem Gewand eines Narren, der in einer Kreuzigungspose mit den ausgestreckten Armen ein Schwert und ein Lilienzepter hält. Mit der Erfindung dieser grotesk surrealen Bildidee stellt der Maler das Heilsversprechen jeder Theologie oder Ideologie in Frage. Jenseits des sich anschließenden Weltenumbruchs der Renaissance (Druckwerkstatt, Handel, Reformation) erscheint eine karge Felslandschaft, die auf zwei Ebenen als halbrunde Kulisse gegliedert ist. Anstelle des Regenbogens beherrschen hier apokalyptische Himmelserscheinungen, rotierende Feuer-, Gesteins- und Materieregen⁴⁸ bei der Entstehung des Planeten den Horizont. Schöpfungsakt als Sinnbild göttlicher Urkraft und Zerstörung mit Verweis auf Sodom und Gomorrha (Genesis 19, 23) liegen dicht beieinander (Abb. 1). Ein schroffer Felsabhang teilt die Landschaft in zwei Ebenen. Auf der oberen klagen die neun Musen angesichts des Sündenfalls. Es folgt die Aussaat der Menschheit durch Adam und Eva (Röm. 5, 12 ff. bzw. 1 Kor. 15, 36), Kain erschlägt Abel. Offen bleibt, ob es sich hier um die chaotische Entstehung der Erde (Adam und Eva, Aussäen und Eggen der Köpfe) oder um ihren apokalyptischen Untergang handelt. Die sich verdunkelnde Szenerie geht über in eine Winterlandschaft mit dem Turm von Babylon als Symbol für die Hybris des Menschen.

Das einmalige Ereignis der Schlacht ist als Frühling (sie fand ja im Mai statt) nur ein Teil der zyklischen Abfolge von Jahres- und zugleich Tageszeiten, die eine ewige Wiederkehr der natürlichen Ordnung symbolisieren. Der Winter ist Nacht, Frühling ist Morgen, Sommer ist Mittag und die herbstliche Felslandschaft deutet den Abend an. Wieder verdüstert sich der Himmel zur Nacht. Bis auf den blauen Himmel mit dem Regenbogen der Bauernschlacht bestimmt ein düsterer Horizont das Rundgemälde. Diese Wiederkehr des Ewig-Gleichen verweigert jeden Hoffnungsschimmer, keine Erlösung ist in Sicht. Alle vom Narren bis zum Papst, von Adam und Eva bis zum Kaiser sind heillos verstrickt in das katastrophische Geschehen einer außer Rand und Band geratenen Natur- und Gesellschaftsgeschichte, die keine unsichtbare Hand, kein Gott, keine Vernunft zu lenken vermag. Das Wandbild erzählt von Jüngstem Gericht, Sündenfall und Brudermord. Der Tod ist allgegenwärtig. Die Menschen führen Krieg, foltern, sind von der Pest gezeichnet. Das Gemälde ist eindeutig imprägniert von einer kulturpessimistischen Sicht auf die Menschheitsentwicklung, als ein heilloses Ausgeliefertsein an dämonische Kräfte. Das Auge Gottes als Dreieck lugt nur einmal winzig auf dem Gemälde „Weihnacht 1524“ über dem Knie von Papst Clemens VII. (vgl. Gemälde von Sebastiano del Piombo, 1526), der von Dämonen gekrönt wird. Bei der Übernahme dieser Szene in das Wandgemälde fehlt das Auge Gottes. Dann erscheint Gott noch einmal in der Gestalt seines Sohnes Christus als Leichnam in seinem Grab, das als Banner vom Zug der Pestkranken mit sich geführt wird, die dem Teufel folgen (Abb. 2). Darunter entlädt sich der Zorn der Frauen auf zwei in den Schnee gestürzte Kardinäle in roten Roben. Sie werden geschlagen und mit Wasser aus Bottichen übergossen. Tübke kann sich bei der Betonung von Apokalypse und Endzeit auf Müntzers Predigten berufen, in denen er das Kommen eines Endreiches prophezeit, das durch Himmelszeichen angekündigt wird.

48 Vgl. Leonardo Da Vinci: Flut, schwarze Kreide, 16,1 x 20,7 cm, Royal Library, Windsor; Albrecht Dürer: Traumgesicht, 1525, Wasserfarben/Papier, Handschrift, 30,5 x 42,5 cm, Kunsthistorisches Museum Wien; vgl. auch Joseph Beuys: Was bringt die Wolke?, 1981, Offsetdruck, 49 x 6 cm, nach einem Aquarell Rote Wolke, 1956. In: Apokalypse Ein Prinzip Hoffnung? Ausstellungskatalog Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen. Heidelberg 1985, S. 306.



Abb. 2: Werner Tübke: Zug der Pestkranken, Detail, Ausschnitt aus Frühbürgerliche Revolution in Deutschland, 1983–1987, Öl auf Leinwand, 14 x 123 m, Panorama Museum, Bad Frankenhausen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2010.

Er bezieht sich mit dieser Geschichtsauffassung auf die im 16. Jahrhundert bis Mitte des 18. Jahrhunderts herrschende Zyklientheorie des Humanismus, die mit einem ständigen Auf- und Niedergang aller Kulturen rechnete. Das lineare Fortschrittsmodell hat mit der Transformation des Feudalismus in den Kapitalismus die dominierende Theorie des Kreislaufs historischer Zeit allmählich abgelöst.⁴⁹ Tübke jedoch revidiert dieses Modell und erklärt, die lineare Zeitachse sei für ihn „nicht nur perforiert, sondern im Grunde nicht existent“. Übertragen auf die Kunst bedeutet das für ihn: „Kunst von früher kenne ich nicht, sondern nur Kunst, die Zeitdistanz ist aufgehoben.“⁵⁰ Statt dessen glaubt er, wie sein westdeutscher Kollege Johannes Grützke formuliert, der „Zukunftslose ist der Vergangenheitsreiche. Er ist frei, frei von dem Wahn, der da sagt, die Zeit habe eine Richtung.“⁵¹ Daher konnte Tübke seinen Auftrag, den Anfang einer Abfolge historischer Geschichtsformationen, die in den Sozialismus münden sollen, zu malen, gar nicht erfüllen. „Tübke fand zu einer Paradigmen-Landschaft nicht für Geschichte (im Sinne der Auftraggeber), sondern für sein Bild von Geschichte. Er hat es damit [...] au-

49 Vgl. Kittsteiner, Heinz-Dieter: Naturabsicht und Unsichtbare Hand. Zur Kritik des geschichtsphilosophischen Denkens. Frankfurt/M./Berlin/Wien 1980, S. 134 ff. u. 142.

50 Zit. nach Schumann, Henry: Ateliérgespräche. Leipzig 1976, S. 243 f.

51 Grützke, Johannes: Über die Zukunft (Grosse Rede). In: Ders.: Die Manuskripte von Belo Horizonte. Hamburg/Zürich 1987, S. 101. Johannes Grützke bekam 1987 vom Frankfurter Magistrat den Zuschlag für ein Wandbild, welches an das erste deutsche Parlament 1848/49 in der Paulskirche erinnern sollte.

ßerhalb der Real-Zeit gestellt. [...] Der historische Zufall, daß die Rezeptionsgeschichte erst im Herbst 1989 beginnen konnte, gleichsam zwischen historischen Ordnungen, ist die treffendste Metapher für das Neben-der-Zeit-Sein dieses Bildes.“⁵²

Der Betrachter, gefangen in der Rotunde des Panoramagebäudes, spürt, es gibt aus dieser Welt ohne Anfang und Ende kein Entrinnen. Er wird mit dem überdimensionierten Marionettenspiel eines unsichtbaren Spielers konfrontiert, dem seine Spielvorlage abhanden gekommen ist. Papst, Fürsten, Kardinäle, Soldaten und Bauern sind in einem ewigen Kreislauf von Haß und Niedertracht aussichtslos gefangen. In dieser gottverlassenen Welt erscheint kein Silberstreif künftiger Erlösung aus dem irdischen Jammerthal. Tübke ersetzt die kommunistische Teleologie,⁵³ die, im Gegensatz zur christlichen Theologie, ein innerweltliches Erlösungsmodell etablieren wollte, durch die fatalistische Vorstellung einer sinnlosen Geschichte, die sich im Kreise dreht. Als das Panoramagebäude am 14. September 1989 in einem Festakt eröffnet wird, hat sich der untergehende Staat mit dieser von Tübke gemalten Geschichtsauffassung ungewollt sein eigenes Mausoleum errichtet, in dem seine Fortschrittsversprechen offensichtlich endgültig begraben worden sind. Tübke hatte im Laufe seiner zehnjährigen Arbeit an dem Rundbild die von der SED erhoffte Darstellung eines zumindest „perspektivischen“ Sieges der Bauern und Bürger in eine sozialistische Götterdämmerung verwandelt, die nur zwei Monate später dann vor aller Augen mit dem Fall der Mauer Wirklichkeit werden sollte.⁵⁴

Der von Tübke gemalte Abschied vom Ideal der Revolution wirkt bei näherer Betrachtung merkwürdig steif und ungelent. Die Figuren gleichen mehr Marionetten als Menschen. Man kann auch an Zinnsoldaten⁵⁵ denken. Unterhalb des Turms von Babel schreitet zum Beispiel der Maler als Wanderer ins Bild und schaut dabei nach rechts zum Betrachter hin. Ihm kommt ein Bauer mit einem Bundschuh am Stab entgegen. Sie sind nicht für das Bild entworfen, sondern Zitate und bleiben daher beziehungslos zu ihrer Umgebung. Tübke könnte sich zwar bei diesem Verfahren auf die spätmittelalterliche Werkstattpraxis berufen, Figuren auf einem Gemälde aus unterschiedlichen gemalten Vorlagen und Musterbüchern zu kompilieren⁵⁶. Es wirkt dennoch befremdlich,

52 Guth, Peter: Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR. Leipzig 1995, S. 321.

53 Für Karl Löwith war die teleologische Geschichtsdeutung „ein Versuch, den Sinn geschichtlichen Handelns und Erleidens zu begreifen.“ Für die Marxisten war es die klassenlose Gesellschaft als innerweltliches Erlösungsmodell, für die Christen das kommende Reich Gottes. Vgl. Löwith, Karl: Weltgeschichte und Heilgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie. Stuttgart u. a. 1990, S. 13.

54 Um so grotesker mußten die Formulierungen des Chefideologen Kurt Hager geklungen haben, die er an diesem 500. Geburtstag von Müntzer auf dem Marktplatz von Frankenhausen formuliert hat: „Wie die Feinde der Bauern von 1525 handeln heute führende Kräfte der BRD, Gegner des Fortschritts [...]. Sie maßen sich eine ‚Obhutspflicht‘ über alle Deutschen an, weigern sich, die Staatsbürgerschaft der DDR zu respektieren und führen [...] eine zügellose Hetze und Verleumdung im Stile des kalten Krieges gegen unsere Republik. [...] Immer wieder behaupten sie, die ‚deutsche Frage‘ sei offen, weil sie davon träumen, auf die eine oder andere Weise den sozialistischen Staat auf deutschem Boden zu beseitigen [...]. Aber das sind Träume der Herren an Rhein und Ruhr, die niemals in Erfüllung gehen werden.“ Zit. nach Behrendt: Panoramabild, S. 124, Anm. 618.

55 Tatsächlich ließ sich Tübke von Fotos eines Dioramas der Schlacht von Frankenhausen inspirieren, die in der Zinnfigurenausstellung im Torhaus Dölitz von 1975 bis 1987 aufgebaut war. Werner Tübke. Bauernkrieg und Weltgericht, S. 151.

56 Vgl. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Ausstellungskatalog. Städel Frankfurt/M., Gemäldegalerie Berlin 2008/2009, S. 243 ff.

daß er allein 32 Motive seiner Malerei der populären und weitverbreiteten „Illustrierten Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution“ entnommen hat.⁵⁷

Der Historiker Heinz-Dieter Kittsteiner vermutet zu Tübkes Gunsten, die Montage der Figuren sei so ungelenkt geraten, weil der Maler sein Wissen von der gescheiterten Revolution unbewußt auf ihre Anfänge zurückprojiziere. Tübke empfinde seine eigene Gegenwart politisch und künstlerisch als eine Epoche ohne „plastische Kraft“. „Walter Benjamin wollte einmal die Vergangenheit durch die ‚messianische Kraft‘ der Gegenwart erlösen; was aber geschieht, wenn sich ihr Messianismus verbraucht hat? Wird dann nicht das Scheitern der Nachfolger in die Geschichte der Vorläufer hineingetragen?“⁵⁸

Die Ambivalenz des Panoramabildes zwischen Geschichtslüge und Geschichtspessimismus, Schlachtenpanorama und Apokalypse findet ihre Korrespondenz in Werner Tübkes Rollenspiel als scheinbar „unpolitischer“ Hofkünstler, der den Auftraggeber durch seine sich selbst genügende Virtuosität beeindrucken will. Martin Warnke beschreibt in seiner grundlegenden Untersuchung,⁵⁹ wie der Hofkünstler einen virtuosen Umgang mit angeeigneten Stilformen entwickelt, die durchaus kreativ angewandt und weiterentwickelt werden. Diese formale Versiertheit verschleiert die politische Indifferenz, die ihn vor den Wechselfällen mäzenatischer Gunst, wie den plötzlichen Tod des fürstlichen Gönners, den Wechsel der Herrschaft und die damit verbundenen Richtlinienwechsel der Politik, schützen soll. Von Anfang an verbindet sich Tübkes betont unpolitische Haltung mit einem politischen Opportunismus. Seine Bilder des Ungarn-Aufstands, die er entsprechend der offiziellen politischen Einschätzung „Weißer Terror in Ungarn“ nannte, zeigen eine höchst artifizielle Choreographie der Massen. Für die politischen Beweggründe der Aufständischen bleibt Tübke blind. Angeregt durch die Auseinandersetzung mit der Narrenliteratur des 16. Jahrhunderts mutiert Tübke vom Hofmaler zum Hofnarren der SED. Angesichts des offensichtlichen Mißbrauchs der vorgeblich heroischen Geschichte der Bauernkriege durch seine Auftraggeber identifiziert er sich mit den Narren, die als Außenseiter und Beobachter der Gesellschaft selbst machtlos den Geschehnissen ausgeliefert sind. Wie alle Narren bezieht sich Tübke in das anarchische Gelächter über das absurde Weltgeschehen mit ein. Sechs Narrenfiguren⁶⁰ laufen im unteren Bildfeld des Panoramas auf den Betrachter zu und nehmen zum Teil sogar Blickkontakt mit ihm auf: Als Wanderer (Selbstporträt von Tübke), toter Narr auf dem Schlachtfeld, Narr neben Pilatus, Narr der Eulenbeize (hinter der Kupplerin mit Hure, die einen Adligen anlocken will), als warnender Narr (vor dem blauen Teich) und als Herr Niemand (ganz rechts vor dem beginnenden Schneefeld). Der Maler bittet den Betrachter auf der einen Seite als „Wanderer“ in seine Bildwelt hinein; auf der anderen Seite verabschiedet er ihn mit der Figur des „Niemand“⁶¹, der mit seinen nach links und rechts weisenden Hän-

57 Illustrierte Geschichte der deutschen frühbürgerlichen Revolution, Berlin (Ost) 1974. Vgl. als Quelle auch Hütt, Wolfgang: Deutsche Malerei und Grafik der frühbürgerlichen Revolution. Leipzig 1973.

58 Kittsteiner, Heinz-Dieter: Der Historismus am Ende der Moderne. Überlegungen zu Werner Tübkes Bild: „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“. In: Zeitvergleich '88. 13 Maler aus der DDR. Berlin 1988, S. 102.

59 Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985.

60 Vgl. Michalski, Annika: Narr und Harlekin im Werk Werner Tübkes. Zur Bedeutung des Bildmotivs und dessen Funktion als Mittel zur Selbstdarstellung des Künstlers. Magisterarbeit, Universität Leipzig, Institut für Kunstgeschichte 2006 (unpubl.).

61 Vgl. zum Bedeutungswandel der Figur des „Niemand“ vom Sündenbock zum Typus des protestantischen Predigers Behrendt: Panoramabild, S. 195 ff.

den dem Betrachter zu sagen scheint: So ist die Welt, schaut Euch das mit närrischer Gelassenheit an.⁶²

Zu Tübkes Narrenrolle gehört wohl auch folgende Äußerung, die man von einem SED-Mitglied nicht unbedingt erwarten würde: „Ich vertrete tatsächlich die Auffassung, daß man, wie zum Beispiel auch Dürer, die Idee der Apokalypse und die Gefahr des Infernos eines Weltuntergangs künstlerisch darstellen kann und muß. Es ist doch eine Realität unserer Gegenwart, daß die Wahrscheinlichkeit eines atomaren Vernichtungskriegs sehr groß ist. [...] Es ist also doch ganz verständlich und gerechtfertigt, daß man sich darüber, wie dieses Ende sein wird und wie es aussieht, seine Vorstellungen bildet und diese auch zum Ideengehalt oder ideenmäßigen Ausgangspunkt von Kunstwerken macht. Ich bestreite nicht, daß mich die Idee des Apokalyptischen sehr stark in meinem Denken und künstlerischen Schaffen beschäftigt und beeinflusst.“⁶³ Fest steht für Tübke hingegen eins: Seine Kunst werde, wenn die Welt einmal untergehen wird, und alles schon verglüht ist, als letztes vergehen.

62 Erasmus von Rotterdam verteidigte diese Sicht der Narren in seiner Schrift *Encomium moriae* (Lob der Torheit, 1509), in der er den Narren als Kritiker der Weltzustände sieht.

63 Aussprache mit Genossen Tübke, Leipzig, den 10. 1. 1963, Sächsisches Staatsarchiv. Für die Kopie der Quelle dankt der Autor Prof. Gerhard Neubauer, Leipzig und Dr. Eduard Beaucamp, Frankfurt/M.