

Andreas Thielemann, „Werner Tübke: Selbstbildnis mit Palette, 1971“, in: *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen, Reclam: Stuttgart 2005, S. 170 f. u. 205.



# DER KÜNSTLER ALS KUNSTWERK

**Selbstporträts  
vom Mittelalter bis zur Gegenwart**

Herausgegeben von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen

**Reclam**

Werner Tübke inszeniert sich in einer Untersicht, die den Betrachter in eine aufsteigende Blickbahn zwingt und mit dem aus hoher Distanz prüfenden Blick des Malers konfrontiert. Einen solchen Auftritt von oben herab sucht man in der Tradition des Selbstbildnisses vergeblich. Daher begriffen sowohl sympathisierende Interpreten wie karikierende Kollegen, dass Tübke hier sein ausgeprägtes Selbstbewusstsein in Szene setzt, das gerade in jenem Sommer 1971 entscheidenden Auftrieb erhielt. Bis in die 1960er-Jahre hinein war Tübke der Kritik von Funktionären der DDR ausgesetzt, die seine extravagante Aneignung älterer Kunstmuster als Missachtung von Volk, Realismus und Sozialismus geißelten. Erst der große Erfolg seiner ersten Ausstellung in Italien, die von Mai 1971 bis Anfang 1972 in verschiedenen italienischen Städten gezeigt wurde, bewirkte den Durchbruch im eigenen Land und stellte Tübke an die Spitze der sich formierenden ›Leipziger Schule‹. Beflügelt von diesem Erfolg, malte Tübke diese Vision seiner selbst, angefüllt noch von den Erlebnissen in Italien und vor allem gestärkt durch die Begegnung mit den italienischen Meistern des 16. Jahrhunderts, die Tübke in ausdrücklicher Leugnung von Distanzbewusstsein als seine direkten Vorbilder und Kollegen ansah. Hinzu kam ein privater Anlass: Am 16. Juli 1971 wurde sein zweiter Sohn Albrecht geboren. Tübke malte das Bild als Geschenk für seine Frau und signierte mit dem Geburtsdatum am unteren Rande des Bildes.

Ein fiktives Adam-und-Eva-Bild auf der Staffelei feiert das Liebesglück des Paares und dient zugleich als eine Allegorie der Malerei. Adam hält seine Linke analog zu Tübkes Pinselhand und verweist auf diese. Außerdem blickt der Stammvater auf den Kopf des Künstlers herab, um die Aufstiegsbewegung des Betrachterblickes aufzunehmen und dann mit einem Zeigegestus über die Bildgrenze nach oben hinaus fortzuführen. Mit solch einem Verweisgestus zeigt traditionell Adam auf Gott und Johannes auf Christus. Evas herabhängende Rechte verlängert Adams Zeige-Arm nach unten zu einem Bogen, der sich über die Palette hinweg in der Abwärtsbewegung des Mal-Armes fortsetzt. So ist die Hand des Malers über ein großes Kreissegment mit Adams Verweis auf die jenseitige Sphäre kurzgeschlossen. Tübke demonstriert, wie er Pinsel und Palette selbstbewusst unterordnet. Sein Denken und seine Hand scheinen den Gesten des Stammvaters Adam wie einer Anweisung aus den Tiefen der Menschheitsgeschichte unterstellt. Es geht demnach um jene Kind- und Vaterschaftsverhältnisse, die Tübke als Menschen und als Maler in entsprechende Überlieferungsketten einbinden.

Eine konventionelle Basis dieses ungewöhnlichen Programmbildes liefert zunächst das seit der Antike variierte Metaphernfeld, auf dem die künstlerische Schöpfung mit der Zeugung von Nachwuchs einerseits und dem göttlichen Schöpfungsakt andererseits verglichen wird. Ontologischer Natur ist sodann die Vorstellung, dass Malerei aus der Prägung ›weiblicher‹ Farbmaterie durch das ›männliche‹ Prinzip der Form hervorgehe, was den in die Farbe eintauchenden und formsetzenden Pinsel zu einem männlichen Organ macht. Beider Zusammenspiel hat Tübke berücksichtigt: Seine Palette und die im Vordergrund bereitstehenden Pigmentgefäße bringen auch die mit Eva zu verknüpfende Seite der Pinselkunst ins Bild.

Tübke hat diese Topoi auf neuartige Weise verschmolzen und radikalisiert, indem er die Zeugungen der Kunst den biologischen Zeugungsketten der Menschheit eingliederte. Dabei ging er nicht von einem theoretischen Vorhaben aus, sondern rang zunächst um die Bewältigung seiner von ihm als ›psychosomatisch‹ erklärten Veranlagung, die ihn immer wieder eine unmittelbare Nähe zu den Meistern des 16. Jahrhunderts empfinden ließ: »Die Zeitachse ist für mich nicht nur perforiert, sondern im Grunde nicht existent.« Oder: »Ich lebte immer früher«. An die Fundamente seiner Identität musste es rühren, wenn er in der Begegnung mit einem Gemälde Pontormos spontan meinte, das Bild nicht nur zu kennen, sondern es selbst gemalt zu haben. Die Interpreten, die derartige im Ernst scherzende Äußerungen kommentarlos weitergaben, haben teilweise geglaubt, dass der extravagante Meister nur seine unzeitgemäße Stilwahl kokett bemäntele, andere sind aus Scheu vor der menschlichen und ideologischen Problematik, die auch Spekulationen um Wiedergeburt einschloss, zurückgeschreckt. Immerhin kursierte in Leipzig in den 1960er-Jahren bereits das für Tübke gefährliche Gerücht, der Maler hänge einer gnostischen Sekte an. Quelle dieser Übertreibung dürfte Tübkes damalige intensive Rezeption Hieronymus Boschs gewesen sein: Bosch studierte man in der DDR mit den Schriften Wilhelm Fraengers – und eben der hatte Boschs Eigenart aus dem esoterischen Hintergrund einer adamitischen Sekte erklärt, die paradisiische Zustände evozierte.

Im Sinne des 1961 aus Leipzig emigrierten Ernst Bloch verknüpfte Tübke Vergangenheit und Zukunft und befasste sich mit der Frage, wie das humane Antlitz eines kommenden Sozialismus aus den uneingelösten Utopien der Vergangenheit zu entwickeln sei. Offenbar war es Fraengers Beschreibung adamitischer Utopien, die ihn ab 1970 zu mehreren Adam-und-Eva-Allegorien auf den idealen Sozialismus inspirierte. Im Selbstbildnis von 1971 verbildlicht Tübke sein kulturgenetisches Konzept, seine Arbeit am adamitischen Ideal; und schließlich drückt sich in ihm die Erwartung aus, noch eine bedeutende Rolle beim Transfer solcher Utopien aus den Tiefen der Geschichte zu spielen. Auch deshalb scheint die feiernde Gruppe als Kürzel für das menschliche Kollektiv in das fiktiv prunkvolle Atelier einbezogen.

Die DDR-Gesellschaft aber rezipierte selektiv. Wenn Tübke etwa die Marotte pflegte, beim Zeichnen zunächst die traditionelle Bildchiffre für das Auge Gottes aufs leere Papier zu setzen, um die Schöpfung hereinzuholen, die seiner eigenen Kunst-Schöpfung *sub specie aeternitatis* vorangeht, verharrte man in staunender Kapitulation vor den Rätseln des Meisters. In einem 1984 publizierten Text versuchte es Tübke mit wissenschaftlichen Termini: »In den Seh-Wahrnehmungsprozeß ist Erinnerung integriert, ontogenetisch und – davon bin ich überzeugt – phylogenetisch auf der Basis des genetischen Materials.« Bei anderen Gelegenheiten provozierte er mit der Rede von »unser aller Gotteskindschaft«. Auch diese Formulierung führt zurück auf die Kette von Kindschaftsverhältnissen, die Tübke erstmals im Selbstbildnis von 1971 reflektierte – in ihrer privaten, sozialutopischen und kunstgenetischen Dimension.

Andreas Thielemann



- 170 **WERNER TÜBKE** (1929–2004)  
HENRY SCHUMANN: Ateliervesprache. Leipzig 1976. S. 242–249. – WERNER TÜBKE: »Wir wollen doch auch nicht, daß unsere mühevollste Arbeit flugs Vergangenheit wird.« In: *Bildende Kunst* 9 (1984) S. 428f. – GÜNTER MEISNER: Werner Tübke. Leben und Werk. Leipzig 1989. – BRIGITTE TÜBKE-SCELLENBERGER (Hrsg.): Werner Tübke. Das malerische Werk. Verzeichnis der Gemälde 1976 bis 1999. Amsterdam/Dresden 1999. – EDUARD BEAUCAMP: Werner Tübke. Meisterblätter. Hrsg. von Herwig Guratzsch. Ausst.-Kat. Schloss Gottorf. München [u. a.] 2004. © VG Bild-Kunst, Bonn 2005.
- 88 **DIEGO DA SILVA Y VELÁZQUEZ** (1599–1660)  
CAROLINE KESSER: Las Meninas von Velázquez. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. Berlin 1994. – VICTOR I. STOICHITA: Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München 1998. – THIERRY GREUB (Hrsg.): Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte. Berlin 2001.
- 112 **ELISABETH VIGÉE-LE BRUN** (1755–1842)  
ELISABETH VIGÉE-LEBRUN: Der Schönheit Malerin. Erinnerungen der Elisabeth Vigée-LeBrun. Hrsg. von Lida von Mengden. Darmstadt [u. a.] 1985. – MARY D. SHERIFF: The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural Politics of Art. Chicago 1996. – EMMA BARKER: Women artists and the French Academy. Vigée-Lebrun in the 1780s. In: *Gender and Art*. Hrsg. von Gill Perry. New Haven [u. a.] 1999. S. 108–127. – FRANÇOISE PITT-RIVERS: Madame Vigée Le Brun, Paris 2001. – GERRIT WALCZAK: Elisabeth Vigée-Lebrun: eine Künstlerin in der Emigration 1789–1802. München/Berlin 2004. © 2005 The National Gallery, London.
- 24 **VVOLVINUS** (tätig 1. Hälfte 9. Jh.)  
VICTOR ELBERN: Der karolingische Goldaltar von Mailand, Bonn 1952. – ANTON LEGNER: »Illustres manus«. In: *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*. Ausst.-Kat. 3 Bde. Hrsg. von A. L. Köln 1985. Bd. 1. S. 187–230. – PETER CORNELIUS CLAUSSEN: Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst. In: *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Hrsg. von Matthias Winner. Weinheim 1992. S. 19–54. – CARLO CAPPONI (Hrsg.): *L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio*. Mailand 1996. – CYNTHIA HAHN: Narrative on the Golden Altar of Sant'Ambrogio in Milan. Presentation and Reception. In: *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999). S. 167–187. © 1990 Photo Scala, Florence.
- Zitat S. 24: »AEMICAT ALMA FORIS RVTILOQVE DECORE VENVSTA / ARCA METALLORVM GEMMIS QVAE COMPTA CORVSCAT / THESAVRO TAMEN HAEC CVNCTO POTIORE METALLO / OSSIBVS INTERIVS POLLET DONATA SACRATIS / AEGREGIVS QVOD PRAESVL OPVS SVB HONORE BEATI INCLITVS ambrosii templo recubantis in isto / optulit angilbertus ovans domiNOQVE DICAVIT / TEMPORE QVO NITIDAE SERVABAT CVLMINA SEDIS / ASPICE SVMME PATER FAMVLO MISERERE BENIGNO / TEMISERANTE DEVS DONVM SVBLIME REPORTET«.
- 178 **JEFF WALL** (geb. 1946)  
JEFF WALL: Meine photographische Produktion. In: Symposium »Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst«. Hrsg. von Jean-Baptiste Joly. Stuttgart / Bad Cannstatt 1990. S. 68–78. – KERRY BROUGHNER (Hrsg.): Jeff Wall. Ausst.-Kat. Washington (D. C.) [u. a.] Zürich [u. a.] 1997. – GREGOR STEMMRICH (Hrsg.): Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews. Dresden/Amsterdam 1997. – THIERRY DE DUVE [u. a.]: Jeff Wall. London 2002. – STEFAN GRONERT: Die Abbildlichkeit des Bildes. Die mediale Reflexion der Fotografie bei Gerhard Richter und Jeff Wall. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 47 (2002) S. 37–72. Mit Genehmigung von Jeff Wall.
- 180 **ANDY WARHOL** (1928–1987)  
ANDY WARHOL: Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück. München 1991 [engl. Originalausg. 1977]. – KYNASTON MCSHINE (Hrsg.): Andy Warhol. A Retrospective. Ausst.-Kat. New York. New York / Boston 1989. – VICTOR I. STOICHITA: Eine kurze Geschichte des Schattens. München 1999. © 2005 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, New York. Courtesy Ronald Feldman Fine Arts, New York.
- 100 **ADRIAEN VAN DER WERFF** (1659–1722)  
HANS-JOACHIM RAUPP: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert. Hildesheim [u. a.] 1984. – BARBARA GAEHTGENS: Adriaen van der Werff. 1659–1722. München 1987. – KARLA LANGEDIJK: Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz. Florenz 1992. © Rijksmuseum Amsterdam.
- 90 **FRANCISCO DE ZURBARÁN** (1598–1664)  
SUSANN WALDMANN: Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei. Frankfurt a. M. 1995. – VICTOR I. STOICHITA: Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des goldenen Zeitalters. München 1997. Prado, Madrid / © 2005 Bridgeman Giraudon.

Der Verlag Philipp Reclam jun. dankt den Rechteinhabern für die Reproduktionsgenehmigung. Nicht nachgewiesene Abbildungen entstammen den Archiven des Verlags, der Autoren und Herausgeber. In einigen Fällen konnten die Rechteinhaber nicht ermittelt werden. Hier ist der Verlag bereit, nach Anforderung rechtmäßige Ansprüche abzugelten.