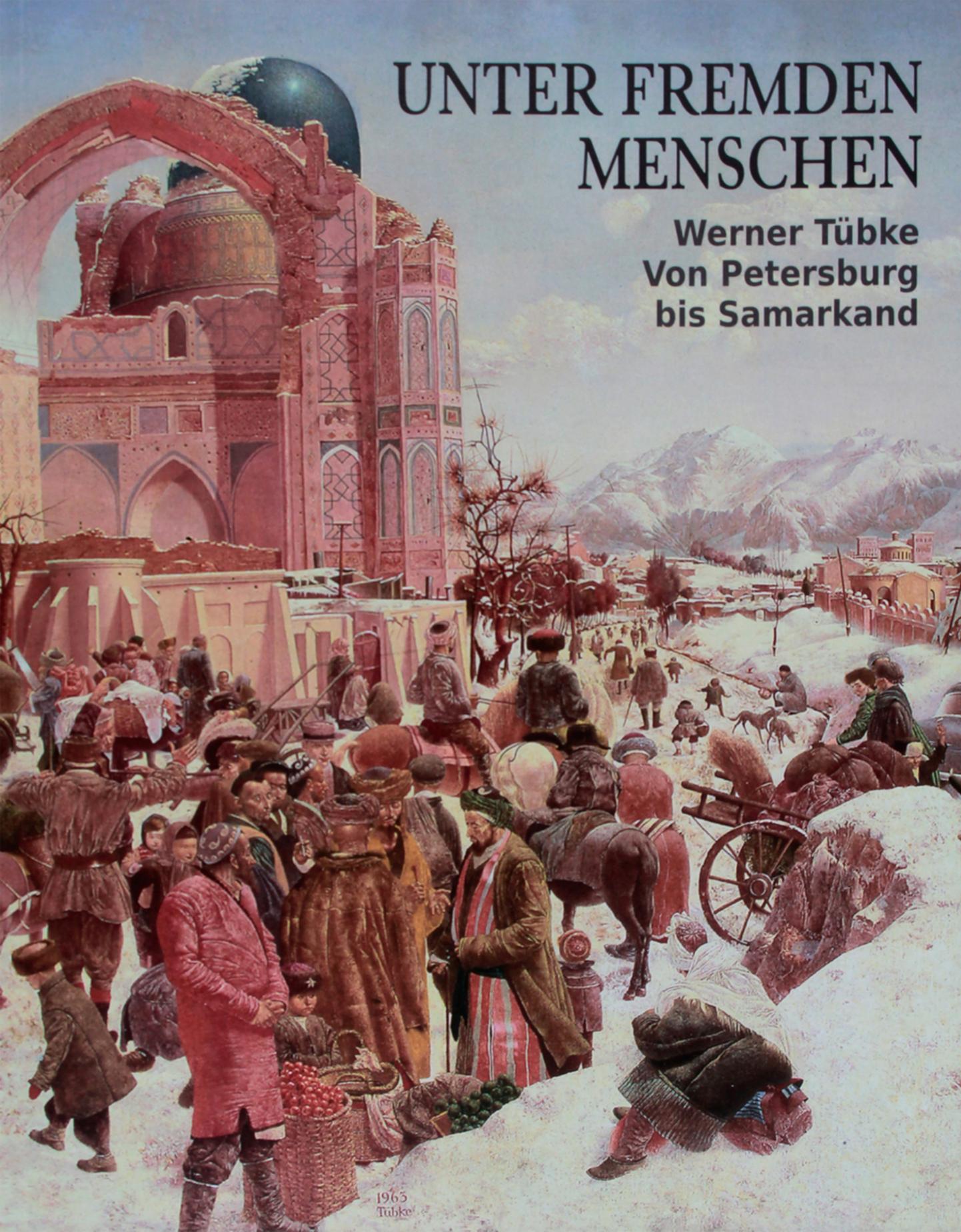
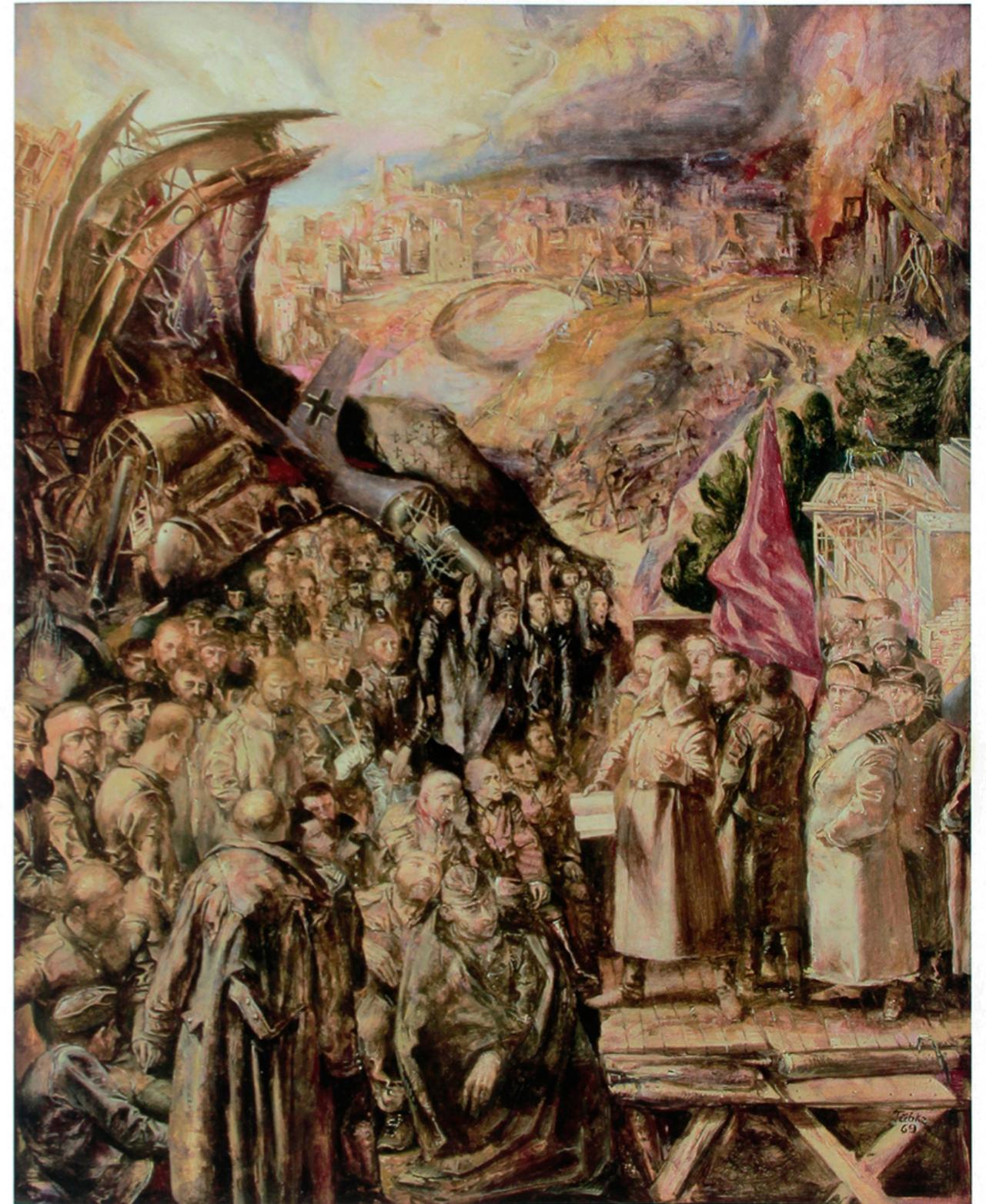


# UNTER FREMDEN MENSCHEN

Werner Tübke  
Von Petersburg  
bis Samarkand



1965  
Tübke



# WERNER TÜBKES ARBEITEN ZUM NATIONALKOMITEE »FREIES DEUTSCHLAND«

Von der antifaschistischen Allegorie zum politischen Personenkult?

Frank Zöllner

Bei dem Thema Werner Tübke und die Sowjetunion denkt man unwillkürlich an seine reizvollen Zeichnungen und Aquarelle von Landschaften sowie an einige Gemälde, die der Künstler im Anschluss an seine Reisen in das sozialistische Bruderland geschaffen hat.<sup>1</sup> Dazu zählen vor allem die in den 1960er Jahren nach der ersten Reise Tübkes in die Sowjetunion entstandenen Gemälde wie beispielsweise *Selbstbildnis in Samarkand* (1962), *Bildnis des Viehzuchtbrigadiers Bodlenko* (1962), *Bauernmarkt in Samarkand* (1963), *Feierabend armenischer Kolchosbauern* (1967) und *Bauernmarkt in Suchumi* (1968). Zum Thema Tübke und die Sowjetunion gehört aber auch seine 1968 einsetzende Beschäftigung mit dem Nationalkomitee »Freies Deutschland« (NKFD), einer am 12./13. Juli 1943 in Krasnogorsk bei Moskau gegründeten politischen Organisation zur Bekämpfung des deutschen Faschismus.

Die Idee für ein Gemälde zum Thema NKFD stammte allem Anschein nach direkt aus dem »Mitarbeiterkreis« des Armeemuseums der DDR in Potsdam. Davon hat kürzlich ein einstiger Mitarbeiter des Museums berichtet.<sup>2</sup> Der Anlass für den Auftrag war der bereits 1968 geplante und bis 1972 vollzogene Umzug des Museums von Potsdam nach Dresden. Einige Informationen dazu finden sich in einem Werkvertrag vom 27. November 1968, in dem sich Tübke gegenüber dem Armeemuseum verpflichtet, bis zum 30. November 1969 ein Tafelgemälde zu dem »Rahmenthema« Nationalkomitee »Freies Deutschland« anzufertigen. Die Vertragsmodalitäten sehen das übliche dreistufige Verfahren vor: Die erste Rate der Entlohnung erhält der Künstler bei Übernahme des Auftrages, die zweite nach Genehmigung des Entwurfs und die dritte schließlich bei Übergabe des vollendeten Gemäldes an den Auftraggeber. Verbindlich definiert sind mit 200 mal 300 cm auch die genauen Maße und das Querformat des Bildes. Zudem wird der Künstler vertraglich darauf verpflichtet, sich vom Auftraggeber fachlich beraten zu lassen und ihm monatlich Einblicke in den »Verlauf der Arbeit« zu gewähren.<sup>3</sup>

Tübkes künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema NKFD ist durch einige Tagebucheinträge<sup>4</sup> sowie durch sieben Gemälde<sup>5</sup>, 39 Zeichnungen, sechs Aquarelle und eine Radierung gut dokumentiert. Bei den wahrscheinlich zuerst geschaffenen Gemälden handelt es sich um ein kleines,

1 Günter Meißner: *Werner Tübke. Leben und Werk*, Leipzig 1989, S. 84–106.

2 Manfred Lachmann: »Auftragskunst. Gedanken zu einem Gemälde von Werner Tübke«, in: VIA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation 30/31, 1995 ([https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft3031/lachmann\\_auftragskunst.pdf](https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft3031/lachmann_auftragskunst.pdf)). Freundlicher Hinweis Gerd Lindner.

3 Ich danke Frau Brigitte Tübke-Schellenberger, die mir den Vertrag aus ihrem Besitz zugänglich gemacht hat.

4 *Werner Tübke, Mein Herz empfindet optisch. Aus den Tagebüchern, Skizzen und Notizen*, hrsg. von Annika Michalski und Eduard Beaucamp, Göttingen 2017, S. 267f.

5 Die Nummern entsprechen dem von Brigitte Tübke-Schellenberger angelegten Katalog der Gemälde Tübkes, der von der Galerie Schwind weiter geführt wird. Die Gemälde haben folgende Maße: Städtische Galerie Schloss Oberhausen, Sammlung Ludwig, jetzt Museum der bildenden Künste Leipzig (G 97): 44 x 35 cm; Kulturhistorisches Museum in Magdeburg (G 98): 100 x 82 cm; Deutsches Historisches Museum in Berlin (G 99/1969 [Predella 1970]): 133 x 111,5 cm (gesamt inkl. Rahmen); ebd. (G 99a): 29,7 x 45 cm; Nationalgalerie Berlin (G 110): 63 x 79,5 cm; Museum der bildenden Künste Leipzig (G 111): 64 x 79,5 cm; Militärhistorisches Museum der Bundeswehr Dresden (G 112): 240 x 320 cm. – Für die Aquarelle und Zeichnungen siehe ebenfalls die Verzeichnisse der Galerie Schwind.

6 Nachlass Werner Tübke, Werkverzeichnis der Zeichnungen, Nr. Z 1/69 bis Z 168/70. Ich danke Charlotte Hilse und der Galerie Schwind in Leipzig, die mir das Material zugänglich gemacht haben.

7 Meißner 1989, S. 158.

8 Für einen aktuellen Überblick vgl. Ferdinand Krings: *Heinrich Graf von Einsiedel. Eine Einzelfallstudie zum Nationalkomitee »Freies Deutschland«*, Bamberg 2015, S. 18–33.

unten rechts auf das Jahr 1969 datiertes und eher flüchtig ausgeführtes Hochformat, das sich heute als Leihgabe der Sammlung Ludwig im Museum der bildenden Künste in Leipzig befindet. Ebenfalls noch 1969 entstanden sind drei weitere Fassungen. Eine davon befindet sich im Kulturhistorischen Museum in Magdeburg und trägt den Titel »Erich Weinert mit Nationalkomitee Freies Deutschland«. Zwei weitere Versionen desselben Jahres besitzt das Deutsche Historische Museum in Berlin, namentlich ein etwas größeres Hochformat mit Predella, das im Folgenden näher betrachtet werden soll, sowie ein kleineres, eher skizzenhaft ausgeführtes Gemälde im Querformat (G 99a/1969). Drei erst 1970 entstandene Varianten befinden sich in der Berliner Nationalgalerie (G 110/1970), im Leipziger Museum der bildenden Künste (G 111/1970) und im Militärhistorischen Museum der Bundeswehr in Dresden (G 112/1970), dem einstigen Armeemuseum der DDR. Bei dem großformatigen Dresdner Gemälde handelt es sich um die vom Auftraggeber abgenommene Endfassung.

Der Großteil der Zeichnungen und Aquarelle zum NKFD befindet sich noch im Nachlass Werner Tübkes.<sup>6</sup> Wie in den meisten anderen Fällen auch, hat sich der Künstler zunächst zeichnerisch mit dem vorgegebenen Thema befasst und dabei seine Bildideen in verschiedenen Varianten durchgespielt. Gleichzeitig entstanden die Aquarelle sowie die oben genannten Gemälde des Jahres 1969, in denen Tübke die Wirkung von Licht und Farbe erprobte. Einige der ersten Gemälde waren möglicherweise auch dafür gedacht, dem Auftraggeber einen Eindruck von seinen Bildideen zu vermitteln oder als Anregung für deren Weiterentwicklung zu dienen. Das entspräche auch in etwa den Vorgaben des oben genannten Werkvertrages. Tatsächlich belegt die erhaltene Dokumentation, dass Alfred Kurella, einst Mitglied des NKFD und der wohl wichtigste Förderer Tübkes, als Berater massiv in den Prozess der Bildfindung einzugreifen versuchte.

Zu den erhaltenen Zeichnungen Tübkes zählen auch etliche Fragmente eines Entwurfskarton, der im Verlauf der Arbeiten am Thema NKFD zerschnitten wurde und mit dessen Hilfe sich der Künstler der monumentalen Figurenkomposition der Dresdner Endfassung zu vergewissern suchte.<sup>7</sup> Diese Fassung des Bildes ist mit stattlichen 240 auf 320 cm eines der größten Werke des Künstlers und zählt daher zu seinen bedeutendsten Auftragsarbeiten. Gleichwohl hat sie in der kunsthistorischen Forschung kaum Beachtung gefunden. Im Gegensatz dazu steht eine sehr breite historische Forschung zur Geschichte und Bedeutung des NKFD, dessen Bewertung bis heute kontrovers diskutiert wird.<sup>8</sup>

Das NKFD zählt zu den wichtigsten Gründungsmythen der DDR. Dem Komitee gehörten vor allem Funktionäre der KPD und der Gewerkschaften aus der Zwischenkriegszeit sowie Intellektuelle und in Gefangenschaft geratene Angehörige der Wehrmacht und Überläufer an. Im September 1943



Seite 198:  
76. Studie zu: Nationalkomitee  
Freies Deutschland, 1969

9 Heike Bungert: *Das Nationalkomitee und der Westen*, Stuttgart 1997.

10 Peter Strassner: *Verräter. Das Nationalkomitee »Freies Deutschland« - Keimzelle der sogenannten DDR*, 2. Aufl., Siegburg 1993.

11 Erich Weinert: *Memento Stalingrad. Frontnotizbuch. Worte als Partisanen. Aus dem Bericht über das Nationalkomitee »Freies Deutschland«*. Zusammengestellt von Willi Bredel, 2. Aufl., Berlin 1960, S. 243. - Weiteres Quellenmaterial auch bei: *Sie kämpften für Deutschland. Zur Geschichte des Kampfes der Bewegung »Freies Deutschland« bei der 1. Ukrainischen Front der Sowjetarmee*, Berlin 1959.

12 Helmut Müller-Enbergs: »Das Manifest des NKFD vom 13. Juli 1943. Initiative, Autoren und Intentionen«, in: Gerd R. Ueberschär (Hrsg.): *Das Nationalkomitee »Freies Deutschland« und der Bund Deutscher Offiziere*, Frankfurt 1995, S. 95-103.

13 Peter Steinbach: »Zwischen Verrat und Widerstand: Der Streit um NKFD und BDO bei der Präsentation in der Ausstellung der Gedenkstätte Deutscher Widerstand als geschichtliches Symptom«, in: Ueberschär 1995, S. 15-28, bes. S. 25.

14 Meißner 1989, S. 157.

15 Harald Behrendt: *Werner Tübkes Panoramabild in Bad Frankenhausen. Zwischen staatlichem Prestigeprojekt und künstlerischem Selbstauftrag*, Kiel 2006, S. 85f; ders.: »Die Leipziger Malerschule und Werner Tübke«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71, 2008, S. 101-112.

16 Vgl. Eckhart Gillen: *Feindliche Brüder. Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990*, Bonn 2009, S. 327-350; Annika Michalski: »Ich spiele mich, wie ich bin«. *Die Selbstdarstellungen Werner Tübkes von 1940 bis 2004*, Köln/Weimar/Wien 2014, S. 133-150.

wurde die Organisation um den »Bund deutscher Offiziere« (BDO) erweitert. Damit sollten neben dem politisch linken Spektrum auch konservative nationale Kreise angesprochen werden. Offenbar versuchte man mit der Integration von Offizieren und Generälen dem Verdacht zu begegnen, dass es sich bei dem NKFD um eine vorwiegend kommunistische und direkt von Moskau gesteuerte Kaderorganisation handele. Wie argwöhnisch das NKFD beobachtet wurde, lässt beispielsweise dessen ambivalente Bewertung durch die westlichen Alliierten während des Zweiten Weltkrieges erahnen.<sup>9</sup> Während des Kalten Krieges galten die aus der Wehrmacht stammenden Mitglieder des NKFD in Westdeutschland ohnehin als Verräter.<sup>10</sup>

Ziel des NKFD, das sich als »die erste Stoßkraft, die erste mächtige Organisation für die Er kämpfung eines freien Deutschland«<sup>11</sup> verstand, war der Kampf gegen den Nationalsozialismus. Konkret ging es vor allem darum, durch Frontpropaganda die Kampfmoral der deutschen Truppen zu schwächen, sie vom verbrecherischen Charakter des nationalsozialistischen Angriffskrieges zu überzeugen und zur Fahnenflucht zu animieren. Daneben besaß das NKFD jedoch eine langfristig gedachte politische Funktion, die weit über die Frontpropaganda hinausging. Im Selbstverständnis seiner Gründer galt das NKFD als Gegenregierung zu den faschistischen Machthabern in Deutschland<sup>12</sup> sowie als früheste Legitimationsinstanz der DDR<sup>13</sup> und als Keimzelle ihrer Führungskader. Bezeichnenderweise bekleideten etliche Mitglieder des NKFD später wichtige Positionen in den politischen und kulturellen Institutionen der DDR, darunter Walter Ulbricht, Wilhelm Pieck, Heinz Keßler, Johannes R. Becher und Erich Weinert sowie der bereits genannte Alfred Kurella.

Zwar betont Günther Meißner in seiner bis heute maßgeblichen Monografie über Werner Tübke ausdrücklich, dass die Auftraggeber dem Künstler bei der Gestaltung des Themas freie Hand gelassen hätten. Zudem habe der Künstler bei diesem »gesellschaftlichen Auftrag« für ein »monumentales Zeitbild« sowohl zahlreiche Text- und Bilddokumente konsultiert, als auch mit Mitgliedern des NKFD wie beispielsweise Alfred Kurella sprechen können.<sup>14</sup> Gleichzeitig gilt Tübkes Arbeit für das Armeemuseum jedoch in der neueren Forschung als »Bewährungsauftrag«<sup>15</sup>, der zusammen mit dem monumentalen Wandbild *Arbeiterklasse und Intelligenz* eine Phase der Spannungen zwischen seinen institutionellen Auftraggebern und dem bis dahin oft als problematisch eingestuften Künstler beenden sollte.<sup>16</sup>

Aus der Abfolge der ab 1969 entstandenen Werke wird deutlich, dass Tübke zunächst eine hochformatige Komposition für das Thema NKFD im Sinn hatte. Das widersprach klar den im Vertrag fixierten Bedingungen. Spätestens 1970 wechselte er dann zu einem Querformat. Die ersten hochformatig konzipierten Fassungen sind sowohl durch etliche Zeichnungen als auch durch einige Aquarelle und drei 1969 datierte Gemäldefassungen do-

s. 198 kumentiert. Stellvertretend für diese frühe Konzeption stehen eine heute in der Tübke Stiftung Leipzig befindliche Kohlezeichnung (Z 141/69) und ein Aquarell aus dem Tübke Nachlass (A 101). Sie zeigen bereits die für einige der Gemäldefassungen formalen Elemente. Auf der rechten Seite der Komposition steht eine kleine Gruppe von Personen, angeführt von einem schlanken Mann, der sich gestikulierend einer größeren Gruppe auf der gegenüberliegenden Bildseite zuwendet. Es handelt sich bei dieser Figur wahrscheinlich um einen »Frontbeauftragten« des NKFD, der die links vor ihm versammelten, müde und ausgezehrt wirkenden Landser zu agitieren versucht. Die in seinem Rücken unter einer roten Fahne platzierten Personen stellen offenbar Mitglieder des NKFD dar. Im Hintergrund öffnet sich eine weite Landschaft, deren Details die desaströsen Folgen des Krieges thematisieren. So sind im Hintergrund die Ruinen einer durch Bombardierung oder Beschuss zerstörten Stadt dargestellt und links im Mittelgrund ein Haufen zertrümmerten Kriegsgeräts.

s. 202 Mit seiner oben rund abgeschlossenen Komposition erinnert Tübkes Aquarell an hochformatige Altarbilder der italienischen Renaissance. Auch das Arrangement der Figuren weist in diese Richtung, denn es ähnelt Szenen aus der Renaissancemalerei mit der »Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane«. Dieser Bezug auf Bildformeln der christlichen Ikonografie ist bezeichnend für Tübkes Werke jener Jahre<sup>17</sup> und schon mehrfach bemerkt bzw. kommentiert worden.<sup>18</sup> Auch in der ersten größeren Gemäldefassung, die sich heute im Deutschen Historischen Museum in Berlin befindet, greift Tübke auf Elemente der christlichen Bildwelt zurück. So hat Tübke das Gemälde um eine Predella mit zivilen Kriegsopfern erweitert und dadurch ein hochformatiges Werk geschaffen, das an sakrale Konzepte für seine Entwürfe zum Bilderzyklus *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze* von 1965 erinnert. Diese Predella trägt im Gegensatz zu dem unten rechts auf das Jahr 1969 datierten Hauptbild schon das Datum 1970. Noch 1970 dachte der Künstler also daran, seinen Entwurf für das NKFD wie ein christliches Altarbild aufzubauen und es mit dem Pathos einer entsprechenden Bildformel aufzuwerten. Das Hauptbild dieser Fassung ist allerdings weitgehend frei von direkten christlichen Assoziationen. Seine Gesamtanlage wirkt zudem etwas fokussierter. So rücken die hochaufragenden »Trümmer der faschistischen Kriegsmaschinerie«<sup>19</sup> vom linken Rand in die Mitte. Etliche Details sind nun deutlich erkennbar, darunter mehrere Kanonenrohre und Geschütztürme zerstörter Panzer, Rumpf und Leitwerk eines abgeschossenen deutschen Jagdflugzeugs, mehrere Leichen oder Leichenteile, ein beschädigtes Emblem mit einem Hakenkreuz sowie die Skulptur eines Adlers, dem statt eines Kopfes eine metallene Armierung aus dem Körper ragt. Durch diese Collage beschädigter Symbole und zerstörter Waffen wird hier in allegorischer Weise der Untergang des preußischen Militarismus und der

Seite 201:  
134. Studie zu: Nationalkomitee  
Freies Deutschland, 1969



17 Vgl. hierzu Eduard Beaucamp: »Zeitgeschichtliche Interventionen«, in: Eduard Beaucamp, Annika Michalski, Frank Zöllner (Hrsg.): *Tübke Stiftung. Bestandskatalog der Zeichnungen und Aquarelle*, Leipzig 2009, S. 84.

18 Irma Emmrich: *Schöpfertum und Erbe. Eine Studie zur Rezeption christlicher Bildvorstellungen im Werk Werner Tübkes*, Berlin 1976, S. 22; Meißner 1989, S. 157; Beaucamp/Michalski/Zöllner 2009, S. 61-67; Eduard Beaucamp: »Die Seele im Ausnahmezustand. Wie dachte Werner Tübke?«, in: Tübke 2017, S. 21-40, S. 34.

19 Emmrich 1976, S. 22.



12. Nationalkomitee Freies Deutschland |  
Requiem, 1969/70

nationalsozialistischen Kriegsmaschinerie thematisiert. Das Gemälde geht somit weit über eine trockene Schilderung der Frontaktivitäten des NKFD hinaus.

Etwas realistischer, mehr auf die Kriegswirklichkeit der Akteure des NKFD konzentriert mutet der Vordergrund an. Dort sind links erneut die geschlagenen Landser zu erkennen, die rund zwei Drittel des Bildraumes einnehmen. Unter ihnen befindet sich sogar eine Person in Offiziers- oder Generalsrang, erkennbar an einem roten Kragenspiegel. Auf der rechten Seite steht den Landsern wiederum die Gruppe von Mitgliedern des NKFD gegenüber. An deren Spitze erscheint erneut der »Frontbeauftragte«, der die vor ihm versammelten Landser zu agitieren versucht. Aufgrund der markanten Nase könnte es sich bei dieser Figur um Major Karl Hetz handeln.<sup>20</sup> Ähnliche Physiognomien hatten aber auch Oberst Herbert Stößlein und Luitpold Steidle, ebenfalls wichtige Mitglieder des NKFD, die in der einschlägigen Literatur häufig abgebildet werden.<sup>21</sup> Alfred Kurella, der sich während der Arbeiten Tübkes am NKFD als dessen Berater aufdrängte, hat diesem prominent platzierten Akteur besondere Aufmerksamkeit gewidmet. In einem Brief an Tübke vom 9. April 1970, in dem er den großformatigen Entwurfskarton für die Endfassung des Bildes kommentiert, identifiziert er den Frontbeauftragten als einen gewissen »Heinz K.« Damit ist wahrscheinlich Heinz Keßler gemeint, der ebenfalls Mitglied des NKFD war und später zu den wichtigsten Offizieren der Nationalen Volksarmee der DDR gehörte.<sup>22</sup>

Eindeutiger identifizierbar sind die Personen der hinter Keßler versammelten Mitglieder des NKFD. In deren Mitte ist barhäuptig und im Profil der Zivile Wilhelm Pieck dargestellt. Er war während der Weimarer Republik Reichstagsabgeordneter der KPD, später im sowjetischen Exil ein Gründungsmitglied des NKFD, nach Ende des Krieges einer der beiden Parteivorsitzenden der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) und bis zu seinem Tod im Jahr 1960 Präsident der DDR. Zu seiner Linken ist ebenso eindeutig Walter Ulbricht zu erkennen, während der Weimarer Republik einer der wichtigsten Kader der KPD und ebenfalls deren Abgeordneter im Reichstag. Auch er zählte zu den Gründungsmitgliedern des NKFD und wurde später zum mächtigsten Mann der DDR. Auf dem Berliner Bild anwesend ist in jedem Fall auch Erich Weinert, möglicherweise sogar doppelt. Er dürfte mit der links neben Pieck platzierten Figur gemeint sein, denn einige im Dezember 1942 an der Stalingradfront entstandene Fotografien zeigen ihn in einer identischen Montur und mit einem sehr ähnlichen Gesichtsausdruck.<sup>23</sup> Zugleich stellt aber auch die direkt daneben platzierte Frontalansicht eines Männerkopfes eben jenen Weinert dar, erkennbar in diesem Fall an seiner im Exil »grau gewordenen Künstlermähne«, die ebenfalls durch zeitgenössische Fotografien überliefert ist.<sup>24</sup>

20 Ueberschär 1995, Umschlag und Abb. 1 (freundlicher Hinweis Jan Emendörfer); vgl. auch: Sie kämpften für Deutschland 1959, S. 149.

21 Sie kämpften für Deutschland 1959, S. 160, 168 und 263f; Weinert 1960, nach S. 56 und nach S. 232.

22 Behrendt 2006, S. 300.

23 Weinert 1960, nach S. 24 und S. 256, auch publiziert in Ulbrichts *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, Anm. 28.

24 Jan Emendörfer: *Verfemt. Mein Vater Max Emendörfer*, 2. Aufl., Rostock 2004, S. 128; Weinert 1960, nach S. 256.

Weinert war Schriftsteller, schon vor dem Zweiten Weltkrieg für die KPD in Deutschland aktiv und erster Präsident des NKFD. Er verfasste zahlreiche Schriften für das NKFD sowie längere Texte zu seiner Gründung und Geschichte.<sup>25</sup> Das zweite der hier identifizierten Bildnisse Weinerts ist im Gegensatz zu den Profilporträts von Pieck und Ulbricht jedoch sehr flüchtig skizziert und möglicherweise eine Reminiszenz jener älteren Fassungen, die sich heute als Leihgabe im Museum der bildenden Künste in Leipzig (G 97/1969) befindet und den Schriftsteller ebenfalls in einer Frontalan-

s. 195

s. 202

sicht zeigt. Auf den beiden jüngeren, erst 1970 entstandenen Gemäldefassungen, die sich in Berlin und Dresden befinden, sind Ulbricht, Pieck und Weinert hingegen im Profil dargestellt und allesamt eindeutig erkennbar. Aber auch auf den schon genannten früheren Fassungen von 1969 können diese drei Funktionäre identifiziert werden, allerdings nicht in jedem Fall mit derselben Eindeutigkeit.

Ebenso aufschlussreich ist in der Berliner Fassung von 1969 ein Blick auf die in zweiter und dritter Reihe dargestellten Männer, die alle dem NKFD angehört haben dürften. Dafür sprechen allein schon deren detailliert gestaltete Physiognomien. Mit dem hinter Ulbricht platzierten und mit einer Brille versehenen Zivilisten könnte der Schriftsteller und Kulturfunktionär Alfred Kurella gemeint sein, der schon vor dem Krieg in der Sowjetunion gewirkt hatte. Daneben steht erneut ein Militär, erkennbar an dem roten Kragenspiegel seiner Uniform. Das größte Rätsel allerdings gibt die ganz rechts außen positionierte Figur auf. Der starr nach vorn blickende Mann mittleren Alters trägt eine gegürtete schwarze Lederjacke und auf dem Kopf eine dunkle Schirmmütze mit rotem Seitenband. Bei seiner Bekleidung handelt es sich nicht um die Uniform eines deutschen Soldaten. Ebenso wenig deutsch wirkt seine Schirmmütze, denn die Ausgehkopfbedeckung der Wehrmacht und anderer Truppenteile war feldgrau und mit einem dunkelgrünen Seitenband versehen. Am ehesten entsprächen Lederjacke und Schirmmütze mit rotem Band der Bekleidung von Kadern des u. a. für politische Säuberungen zuständigen NKVD (Volkskommissariat für interne Angelegenheit). Den Repräsentanten des NKFD stünde damit also ein politischer Aufpasser mit der Lizenz zum Terror im Rücken. Das wäre dann allerdings eine sehr riskante Figur. Bezeichnenderweise taucht sie auf keiner anderen Fassung von Tübkes Arbeiten zum NKFD auf.

In der Fassung des DHM in Berlin vermittelt der mittig platzierte und wie ein Mahnmal hoch aufragende Haufen zerstörten Kriegsgeräts den Eindruck, dass der Künstler eine starke Allegorisierung seines Themas anstrebte. Ähnlich zu deuten ist auch eine nur flüchtig skizzierte Figurengruppe, die Tübke oberhalb der Repräsentanten des NKFD und vor dem Hintergrund von drei roten Fahnen dargestellt hat. Es handelt sich allem Anschein nach um eine Person nur schwer bestimmbar Geschlechts mit zwei oder drei

25 Weinert 1960.

80. Studie zu: *Nationalkomitee  
Freies Deutschland, um 1969/70 (?)*



kleinen Kindern in ihren sehr kräftigen Armen. Sie wirkt ein wenig wie eine Mutter mit ihren Säuglingen, hat aber auch männliche Züge. Über ihr und den drei roten Fahnen schwebt zudem eine Friedenstaube als Zeichen der friedensbringenden Mission der Roten Armee.

Der etwas gewollt anmutenden Stilisierung der allegorischen Elemente des Bildes entspricht in etwa auch der repräsentative Darstellungsmodus der Funktionäre, die steif und wie auf einer Bühne arrangiert hinter dem agitierenden Heinz Keßler stehen. Stark inszeniert wirkt auch die helle, schlaglichtartige Ausleuchtung der NKFD-Gruppe und der »Mutter« mit ihren Säuglingen unter der Fahne. Gleichwohl weist die Darstellung durchaus realistische Elemente auf. Dazu zählen die nach Fotografien entstandenen Physiognomien Piecks, Ulbrichts und Weinerts. Auf fotografisches Material geht zudem ein Lautsprecher zurück, der vom rechten Bildrand in die Darstellung hineinragt. »Grabenlautsprecher« dieser und ähnlicher Gestalt finden sich in etlichen Publikationen zur Geschichte des NKFD und des Zweiten Weltkriegs. Auch auf den ersten Flugblättern des NKFD



Walter Ulbricht an der Stalingrader Front, 24. Dezember 1942

wurden sie abgebildet und ihr richtiger Gebrauch in einem begleitenden Text erläutert.<sup>26</sup> In der entsprechenden Publizistik der DDR wird immer wieder betont, wie wichtig und zugleich lebensgefährlich diese »Sprachrohrsendungen« gewesen seien, die auf vorgeschobenem Posten »zwischen den Linien« erfolgen mussten.<sup>27</sup>

Bei der Darstellung historischer Themen des 20. Jahrhunderts lag für den Künstler die Verwendung dokumentarischer Fotografie nahe. So hatte Tübke schon für seine Bilderserien zu *Dr. jur. Schulze* und zur *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* auf Fotos aus der Zwischenkriegszeit zurückgegriffen.<sup>28</sup> Eine seiner Bildquellen war dabei eine dreibändige *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, in der ihr Autor Walter Ulbricht auch seine Aktivitäten während des Exils in der Sowjetunion und für das NKFD schildert. Zwei begleitende Fotografien dieser Publikation dokumentieren Ulbrichts Einsatz an der Front und dies schon im Jahr 1942, vor dem Fall von Stalingrad und vor der Gründung des NKFD. Eine dieser Aufnahmen zeigt ihn zusammen mit Weinert in einem »Schneeloch von Stalingrad am 12. Dezember 1942«, eine andere vor der Rückseite eines kleinen Lastkraftwagens, dessen geöffnete Türen den Blick auf mehrere große Lautsprecher freigeben. Vor Ulbricht und weiteren Personen, unter ihnen wiederum Weinert, ist ein Stativ mit einem Mikrophon aufgebaut. Das Arrangement verweist also auf die technische Apparatur, mit deren Hilfe Ulbricht und weitere Aktivisten des NKFD mit ihren »Frontsendungen« die deutschen Linien beschallten.<sup>29</sup> Für die heute in Leipzig befindliche querformatige Gemäldefassung zum NKFD hat Tübke diese Fotografie unübersehbar als Inspirationsquelle verwendet. Allerdings dynamisierte Tübke die Gesamtkomposition erheblich. So situierte er das Ganze in einer

26 Vgl. Sie kämpften für Deutschland 1959, S. 436, und Strassner 1963, nach S. 416.

27 Abbildungen bei Weinert 1960, und Heinz Bergschicker (Hrsg.): *Der Zweite Weltkrieg. Eine Chronik in Bildern*, 4. Aufl., Berlin 1967, S. 278; Emendörfer 2004, S. 130f. (»Sprachrohrsendungen«).

28 Vgl. Katrin Hoffmann-Curtius: *Bilder zum Judenmord. Eine kommentierte Sichtung der Malerei und Zeichenkunst in Deutschland von 1945 bis zum Auschwitz-Prozess*, Marburg 2014, S. 218–235; Frank Zöllner: »Werner Tübke's History of the German Working Class Movement of 1961 and its Place within his Commissioned Art Works«, in: *artibus et historiae* 39 (77), 2018, S. 335–363.

29 Walter Ulbricht: *Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Aus Reden und Aufsätzen, Band II: 1933–1946*, Berlin 1954, S. 270–318 (Beschreibung der Aktivitäten und ideologischen Grundsätze), Abb. nach S. 272 und 288 (siehe Foto oben).



15. Studie zu: *Nationalkomitee Freies Deutschland*, um 1970

dramatisch inszenierten Landschaft. Auch der Vordergrund ist suggestiv ausgeleuchtet und die Zahl der abgebildeten Personen deutlich größer geworden. Ihr Arrangement wirkt zudem dynamischer als auf der Fotografie. Aufgrund der Erinnerungen eines Mitarbeiters des Armeemuseums wissen wir, dass die in der kleinen Leipziger Gemäldefassung erkennbare Fokussierung auf Walter Ulbricht von höchster Stelle ausdrücklich gewünscht war: »In einem fortgeschrittenen Arbeitsstadium informierten sich verantwortliche Vertreter des Ministeriums für Nationale Verteidigung über den erreichten Stand und äußerten sich zu den vorgelegten Entwürfen. Die vom Künstler erläuterte Grundidee wurde akzeptiert. Zusätzlich wurde an Tübke der Wunsch herangetragen, agierende Porträtfiguren in die Komposition einzufügen. Den zentralen Platz sollte dabei Walter Ulbricht einnehmen. Der damalige Erste Sekretär des Zentralkomitees der SED und Vorsitzende des Staatsrates sowie des Nationalen Verteidigungsrates der DDR gehörte



16. Nationalkomitee  
Freies Deutschland, 1970

seit dessen Gründung zu den Mitgliedern des Nationalkomitees ›Freies Deutschland‹, allerdings hatte sich die offizielle Geschichtspropaganda der DDR besonders in den sechziger Jahren nach Kräften bemüht, dessen Tätigkeit als Leiter der Operativen Abteilung speziell hervorzuheben. Eine solche Überbetonung verdrängte Erich Weinert, den Präsidenten des NKFD, auch auf dem Gemälde in eine sekundäre Position.«

Tatsächlich rückt Ulbricht auch in der endgültigen, in Dresden befindlichen Gemäldefassung mehr in das Zentrum des Geschehens. Er nimmt nun ungefähr die Position im Bild ein, die vorher Keßler innehatte, so beispielsweise in der genannten Berliner Fassung mit Predella. Zudem wird Ulbricht als dynamischer Agitator inszeniert. Im Vergleich zu den vorhergehenden Fassungen hebt sich Ulbricht somit von den anderen Genossen des NKFD wie Pieck und Weinert ab, die links von ihm in der Masse der anderen Personen fast schon unterzugehen drohen. Doch diese Hervorhebung Ulbrichts scheint wenig später zu einem Problem geworden zu sein. So berichtet der Mitarbeiter des Armeemuseums weiter: »Als der Künstler sein vollen-

detes Gemälde vorstellte, bewirkte die betonte Heraushebung Ulbrichts zu Ungunsten Weinerts bei der Abnahmekommission Bedenken. Um den erzielten Eindruck wenigstens etwas zu mildern, schlugen die Vertreter der Politischen Hauptverwaltung der NVA das nachträgliche Einfügen des Porträts von Wilhelm Pieck vor. Als Vorsitzender der KPD hatte dieser ebenfalls zu den Mitgliedern des NKFD gehört. Werner Tübke akzeptierte und realisierte diesen Wunsch.«

Zeitzeugenberichte sind wertvoll, aber nicht immer ganz zuverlässig. Das lehrt ein erneuter Blick auf Tübkes andere Fassungen zum NKFD. Zwar wirkt der etwas überdimensionierte Kopf von Wilhelm Pieck in der Dresdner Endfassung tatsächlich so, als ob er nachträglich eingefügt worden sei. Das entspricht allerdings nicht dem Befund, der sich aus der Analyse der erhaltenen Zeichnungen und frühen Gemäldeentwürfe ergibt. So ist beispielsweise bereits auf einem Fragment des oben genannten großen Kartons (Z 62/70) neben Weinert und Ulbricht auch Pieck dargestellt. Auch die 1969 datierte Berliner Fassung mit der Predella weist bereits unübersehbar das Bildnis Piecks auf. Allerdings nimmt Ulbricht in der Dresdner Endfassung mehr Raum und einen prominenteren Platz ein als Pieck und Weinert. Denn er ist nun nicht mehr auf eine Profildarstellung reduziert, sondern durch eine Wendung seines Körpers in die bildparallele Ebene eigens hervorgehoben, während Pieck und Weinert etwas weiter in den Hintergrund treten.

Die Endfassung in Dresden unterscheidet sich auch noch in einem weiteren Detail von den früheren Varianten. Die frühesten Aquarelle und Gemälde zum NKFD zeigten im Mittelgrund den bereits oben thematisierten Haufen mit zerstörtem Kriegsgerät. In der ausführlicher analysierten hochformatigen Fassung, die sich heute im DHM in Berlin befindet, rückt dieser allegorisch gemeinte Haufen sogar in das Zentrum der Komposition. Auch eine 1970 entstandene und heute in der Nationalgalerie in Berlin verwahrte Version zeigt unübersehbar die Auftürmung zerstörten Kriegsgeräts. Genau diese symbolische Überhöhung scheint Kurella gar nicht gefallen zu haben. In dem bereits genannten Brief vom 9. April 1970 macht er dem Künstler mehrere radikale Vorschläge für eine Verbesserung seiner Bildidee. So legt er Tübke nahe, den Entwurfskarton in mehrere Teile zu zerschneiden und diese dann zu einer neuen Komposition zusammensetzen, sodass überflüssige Figuren entfallen können. Hierzu gehörte allem Anschein nach auch die Figur Heinz Keßlers, für die Kurella vorschlägt, dass sie ihre beherrschende Stellung verlieren müsse.<sup>30</sup> Als Folge der Zerstörung des Kartons nimmt Kurella auch in Kauf, »daß dabei der größere Teil des ›Schrotthaufens‹ (der sowieso, wie ich ihn gesehen habe, in der symbolisierenden Darstellungsweise und Anordnung mir nie ganz behagt hat), verloren gehen würde.« Mit diesem »Schrotthaufen« ist natürlich die Auf-

30 Behrendt 2006, S. 300. – Der Karton hatte mit den Maßen 450 x 350 cm eine etwa doppelt so große Fläche wie die Dresdner Endfassung mit 240 x 320 cm; vgl. die Maßangaben bei Karl Max Kober: »Ein Reifeprozess. Zum Werdegang eines Bildes / Auftrag des Deutschen Armeemuseums an Werner Tübke«, in: *Mitteldeutsche Neueste Nachrichten*, 9./10. Mai 1970 (Wochenendausgabe).



14. Nationalkomitee  
Freies Deutschland, 1970

türmung zerstörten Kriegsgerätes gemeint, die in den früheren Fassungen des Bildes eine wichtige Position einnimmt und von Tübkes Versuch zeugt, die zerstörerische Macht des Krieges und die unausweichliche militärische Niederlage des nationalsozialistischen Staates symbolisch zu überhöhen. Zusammen mit den roten Fahnen, der Friedenstaube und der zerstörten Stadt des Hintergrundes hätte dieses Symbol der Zerstörung dem Gemälde den Rang einer politischen Allegorie verliehen.

208 Schaut man nochmals auf das großformatige Gemälde in Dresden, dann fällt sofort auf, dass die von Kurella als »Schrotthaufen« bezeichnete Auf-türmung zerstörten Kriegsgeräts zwar nicht vollends verschwunden, aber doch zu einem kleinen Häufchen verkümmert ist. Zwar mag Keßler noch in der Gruppe der Landser und Offiziere stecken, deutlich erkennbar oder dominant positioniert ist er gleichwohl nicht. Die Eingriffe Kurellas haben aus den ursprünglichen Entwürfen Tübkes, in denen die Überhöhung durch

Symbol und Allegorie noch eine wichtige Rolle spielte, also eine zunehmend auf Walter Ulbricht fokussierte Angelegenheit gemacht.

Allerdings kamen die von Kurella vorgeschlagenen Modifizierungen des Bildpersonals zur Unzeit, denn durch die Entmachtung Walter Ulbrichts hatte dessen Bildwürdigkeit stark gelitten. Hierzu schreibt der bereits zitierte Mitarbeiter des Armeemuseums: »Termingerecht wurde das Gemälde Ende 1971 dem Museum übergeben. Inzwischen hatte allerdings die Ablösung Walter Ulbrichts als Partei- und Staatschef durch Erich Honecker stattgefunden. Damit war das Motiv für eine besondere Hervorhebung Ulbrichts, die der Künstler ursprünglich nicht beabsichtigt hatte, entfallen. Das blieb nicht ohne Folgen. Am 24. März 1972 eröffnete der damalige Minister für Nationale Verteidigung Armeegeneral Heinz Hoffmann das inzwischen im rekonstruierten Gebäude des ehemaligen Sächsischen Heeresmuseums neugestaltete Armeemuseum der DDR. In dessen ständiger Ausstellung hing Werner Tübkes NKFD-Gemälde am vorbestimmten Platz. Während des Eröffnungsrundganges wurde es von einigen Gästen – zu ihnen gehörten u. a. das Mitglied des Politbüros des ZK der SED Werner Krolikowski, der maßgeblich an der Palastrevolution gegen Walter Ulbricht mitgewirkt hatte, sowie der Chef der Sicherheits-Abteilung Generaloberst Werner Scheibe – mit offensichtlichem Unbehagen aufgenommen. Wenige Tage danach erteilte der Chef der Politischen Hauptverwaltung der NVA Admiral Verner dem Direktor des Armeemuseums der DDR die strikte Weisung, das NKFD-Gemälde unverzüglich aus der Ausstellung zu entfernen, es bis zu einer späteren Entscheidung zu deponieren und die entstandene Lücke in der Ausstellung angemessen zu schließen. Von den Mitarbeitern des Museums wurde jene Weisung mit Unverständnis und Bedauern aufgenommen. Unser Versuch, unter Hinweis auf mögliche negative Reaktionen bei den Besuchern, nicht zuletzt auch beim Künstler, eine Rücknahme zu bewirken, war erfolglos. Vertreter der Politischen Hauptverwaltung informierten im Auftrag von Admiral Verner den Künstler unmittelbar über die getroffene Entscheidung und deren Hintergründe. Es vergingen mehrere Jahre, bevor die Politische Hauptverwaltung unserem wiederholt vorgetragenen Antrag zustimmte, das Gemälde im Großraumbüro des Museums auszuhängen, um es zumindest dem Depot zu entreißen und Interessenten zugänglich zu machen. 1991 verschwand es erneut im Depot.«<sup>31</sup>

Tübkes Bilderserie zum Thema NKFD ist also ein besonders aufschlussreiches Beispiel staatlich gelenkter Auftragskunst. Kurellas letztlich erfolgreicher Versuch der Auftragslenkung führte zwar zu einer Fokussierung des Bildes auf den Personenkult um Walter Ulbricht, was Tübke ursprünglich gar nicht beabsichtigt hatte. Sein Schwerpunkt lag ja zunächst darauf, das NKFD durch den Turm der Kriegstrümmer und andere symbolisch

31 Lachmann 1995. Vgl. hierzu auch den Ausstellungskatalog: *Stalingrad*. Hrsg. vom Militärhistorischen Museum, Dresden 2013, Kat. Nr. 373 (Hinweis Jan Emendörfer).



16. *Nationalkomitee  
Freies Deutschland, 1970  
(Ausschnitt)*

Seite 213:  
79. *Studie zu: Nationalkomitee  
Freies Deutschland, 1970*

gemeinte Beigaben allegorisch zu überhöhen und die Akteure ungefähr gleichrangig in einer Gruppe aufgehen zu lassen. Wäre es dabei geblieben, dann hätte vielleicht das monumentale Dresdner Bild zum NKFD eine etwas breitere Wirkung in der Nachwelt entfaltet, sowohl vor als auch nach 1989. Aber das Dresdner Gemälde stellt zugleich auch eine Art Wendepunkt in Tübkes Karriere dar. In den Auftragswerken der folgenden Jahre wird er sich zunehmend weniger von Beratern vorschreiben lassen, wie er seine Bilder zu gestalten habe. Den Höhepunkt dieser Entwicklung darf man in den kategorisch formulierten Bedingungen sehen, die er im Sommer 1975 den Auftraggebern des monumentalen Panoramagemäldes in Bad Frankenhausen, *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, abringt: »Nachdem die Vorarbeit bestätigt ist, wird mir freie Hand gelassen für die Ausführung, es redet niemand rein. Das Projekt wird von vornherein so angelegt, daß es hochqualifizierte Malerei wird, persönliche Malerei von mir mit allen Möglichkeiten der Überhöhung.«<sup>32</sup>

32 Günter Meißner: Werner Tübke. *Bauernkrieg und Weltgericht. Das Frankenhausener Monumentalbild einer Wendezeit*. Leipzig 1995, S. 157. Hierzu Michalski 2014, S. 171-176; vgl. auch Behrend 2006, S. 304 und passim.





77. Vorarbeit zu: *Nationalkomitee  
Freies Deutschland*, 1970  
(Alfred Kurella und Heinz Kessler)



78. Vorarbeit zu: *Nationalkomitee  
Freies Deutschland*, 1970  
(Wilhelm Pieck und Walter Ulbricht)



75. Zeichnung zu: Nationalkomitee  
Freies Deutschland, 1969



13. Zu: Nationalkomitee  
Freies Deutschland, 1969