

Gisela Schirmer

# **Willi Sitte – *Lidice***

Historienbild und Kunstpolitik  
in der DDR

Reimer

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein  
und mit freundlicher Unterstützung der Stiftung der Saalesparkasse und der Willi-Sitte-Stiftung für realistische Kunst

- © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2011  
Pablo Picasso
- © VG Bild-Kunst, Bonn 2011  
Willi Sitte

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin

Umschlagabbildungen: Willi Sitte: Massaker II, Studie zu Lidice, 1959 (Ausschnitt, vgl. Farbabb. 14);

Willi Sitte: Skizzenbuch B, Studien zur Schlacht bei Liegnitz, 1942/43 (vgl. Schwarz-Weiß-Abb. 21)

- © 2011 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin  
[www.reimer-verlag.de](http://www.reimer-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01439-3

# Inhalt

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| Dank .....                                                               | 7   |
| Einleitung: Geschichte mit offenem Ende .....                            | 9   |
| Frühe Arbeiten: vom Denken und Wollen zur Tat .....                      | 13  |
| Das Erlebnis Picasso .....                                               | 18  |
| Völkerschlacht bei Leipzig: zurück zu den Wurzeln .....                  | 23  |
| „Die führende Rolle der Partei auf dem Gebiet der bildenden Kunst“ ..... | 30  |
| Kampf der Thälmannbrigade in Spanien: „artistische Spielerei“? .....     | 35  |
| Schwarz-Weiß-Abbildungen .....                                           | 39  |
| Farbabbildungen .....                                                    | 87  |
| Lidice .....                                                             | 105 |
| Die Entstehungsgeschichte .....                                          | 106 |
| Kreuzfeuer politischer und ästhetischer Urteile .....                    | 114 |
| Im Spannungsfeld zwischen Ostberlin und Prag .....                       | 120 |
| Zwischenstation in der Moritzburg .....                                  | 124 |
| Ein Bild verschwindet: Erinnerungen und Aktenaussagen .....              | 125 |
| Einschätzungen in sich wandelnden Zeiten .....                           | 127 |
| Vom Zeichner zum Maler .....                                             | 130 |
| Anmerkungen .....                                                        | 137 |
| Literatur .....                                                          | 147 |
| Abkürzungen .....                                                        | 153 |
| Abbildungsverzeichnis .....                                              | 154 |
| Abbildungsnachweise .....                                                | 157 |

## Einleitung: Geschichte mit offenem Ende

Im März 1962 unternahm der Maler Willi Sitte zusammen mit dem Kunsthistoriker Eberhard Bartke eine Reise nach Prag. Bartke war zu dieser Zeit Hauptreferent der Abteilung Kunst des Ministeriums für Kultur der DDR, und so reisten sie in offiziellem Auftrag: Sie sollten mit dem Kulturministerium in Prag über die Übergabe von Willi Sittes Dreitafelbild *Lidice* (Abb. 1)<sup>1</sup> an die Gedenkstätte von Lidice verhandeln. Das Bild war als Geschenk zum 20. Jahrestag des unter dem Kommando der SS verübten Massakers vorgesehen. Ziel der Reise war auch, die Meinung der Genossen in Prag über den „künstlerischen Wert“ des Werkes zu erfragen und eventuell anhand von Fotos und Dias eine Diskussion in Lidice durchzuführen. Das merkwürdige Vorhaben, über den Wert eines Bildes mit denjenigen zu diskutieren, denen man es als Geschenk übergeben möchte, hat seine Vorgeschichte, und Merkwürdigkeiten begleiten auch seine weitere Geschichte; sie reichen vom mysteriösen Verschwinden und Vergessen bis zur Wiederbelebung des Bildes in Zeiten einer allgemeinen Neubewertung.

Die Neubewertung der Kunstverhältnisse nach dem Fall der Mauer führte nicht selten dazu, aus der nun möglichen Akteneinsicht in den ostdeutschen Archiven voreilig Schlüsse zu ziehen, die die Erwartungen des Zeitgeists erfüllten.<sup>2</sup> Im Fall des Bildes *Lidice* war es ein Brief von Alfred Kurella aus dem Jahr 1959, der zu belegen schien, wie reibungslos in der DDR administratives Eingreifen in die Kunstprozesse funktionierte. Tatsächlich ist der Brief aufschlussreich: Als Leiter der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro

und damit zu dieser Zeit höchster Kulturfunktionär beanstandete Kurella gegenüber einem Kollegen in Prag die „starken Einflüsse des Kubismus, die zu einer Entstellung des Menschenbildes geführt haben“. Da die politische und ästhetische Aussage des Bildes nicht den Prinzipien der DDR-Kunstpoltik entspreche, schlug er vor, Sitte mit den Frauen von Lidice diskutieren zu lassen; ihr Urteil könnte den Maler zu Veränderungen veranlassen. Andernfalls „werden wir den Hallenser Künstler zu überzeugen suchen, daß er den einen Teil seines Bildwerkes von sich aus nochmals überarbeitet“.<sup>3</sup>

Belegt der Brief, wie unverblümt und direkt Kulturpolitiker in den späten 50er Jahren die Prinzipien ihrer Kunstpolitik durchzusetzen versuchten, erweist sich die 1996 daraus gezogene Schlussfolgerung doch als eine Verkennung der Zeitumstände und der handelnden Personen. Davon überzeugt, dass die Reise stattgefunden und Sitte dem Wunsch Kurellas entsprechend das Bild überarbeitet habe, wurde gefolgert: „Herausgekommen ist dabei eine zweite, weit weniger kubistische Fassung des Diptychons, das zuguterletzt 1961 in der Ausstellung ‚Kunstpreisträger der DDR‘ der Ostberliner Nationalgalerie gezeigt wird. Die Fügsamkeit brachte Sitte den Preis ein, den er um den Preis seines Verrats an sich selbst erwarb.“<sup>4</sup> Richtig ist an dieser Version nur, dass Sitte *Lidice* 1961 in der Kunstpreisträgerausstellung zeigen konnte, aber weder hatte zuvor die Reise stattgefunden, noch hatte er sein Werk verändert oder gar einen Preis dafür bekommen. Auch war das Ende der Geschichte mit dieser Ausstellung noch längst nicht erreicht.

Mit der melodramatischen Floskel des „Verrats an sich selbst“ wird die nach 1989 verbreitete Meinung bestärkt, die stilistischen Umbrüche im Werk Willi Sittes seien Folge eines politischen Kalküls. Sitte habe sich „durch den Druck der Partei und ihrer Kulturfunktionäre zum barocken Pathetiker erschwinder Lebensfülle“ entwickelt<sup>5</sup> und sich „von seinen eigenen künstlerischen Wurzeln“ abgeschnitten.<sup>6</sup> Doch die Wurzeln seiner Kunst liegen nicht in der „Moderne-Aneignung“, sondern in der autodidaktischen Ausbildung eines altmeisterlichen Zeichenstils, den er souverän beherrschte und in dem seine Neigung zum Pathos bereits unverkennbar zutage tritt. Erst nach seiner Übersiedelung nach Halle 1947 begann er, sich in fast asketischer Weise an der Moderne zu schulen, und sein besonderes Interesse galt Pablo Picasso. Zahlreiche Studien zu dem Gemälde *Lidice* zeigen seine intensive Auseinandersetzung mit dessen Arbeiten, aber in vielen Entwürfen bleibt auch der in seiner Jugend erlernte akademische Stil wirksam. Willi Sitte war auf der Suche und experimentierte mit verschiedenen gestalterischen Möglichkeiten. In einem langwierigen, mühevollen Prozess gelang es ihm in den 1960er Jahren, seine früh erworbenen Fertigkeiten mit den bei Picasso, Fernand Léger und anderen gewonnenen Erkenntnissen zu vereinen und in der Balance von Tradition und Moderne einen eigenen künstlerischen Ausdruck zu finden. Die Überwindung dessen, was Kurella „starke Einflüsse des Kubismus“ nannte, wird heute gerne als Sündenfall gewertet; der im Bundesarchiv aufgefundene Brief wurde zum Beleg der Korruptierbarkeit, die in den behaupteten zwei Fassungen des *Lidice*-Bildes angeblich sichtbar sei.

Ergänzt man dagegen Kurellas Brief mit weiteren Dokumenten, die verstreut in verschiedenen Archiven zu finden sind, und berücksichtigt auch Zeitzeugenberichte sowie die zahlreichen Skizzen, Zeichnungen und Ölbilder zu dem Themenkomplex *Lidice*, ergibt sich eine völlig andere Geschichte. Diese erzählt von dem Ringen um eine Kunst, die das Grauen der Vergangenheit zu fassen und in die Zukunft zu wirken vermag, von künstlerischem Eigensinn und Hartnäckigkeit, von Versuchen ideologischer Einflussnahme und Ein-

schüchterung, von Unterstützung und widerstreitenden kulturpolitischen Bestrebungen und von zeitbedingten Urteilen über den „künstlerischen Wert“.

In der Geschichte geht es auch um den Stellenwert, den Picasso in Kunst und Kunstpolitik der DDR besetzte. Für Willi Sitte war nicht nur Picassos radikaler Bruch mit den akademischen Traditionen stimulierend. Auch dessen Anspruch, sich im Gegensatz zu den meisten Künstlern der Avantgarde mit seinen Formverdichtungen, den Brechungen und Deformationen des Figurativen zur Zeitgeschichte zu äußern,<sup>7</sup> ermutigte Sitte, eine Neubelebung des Historienbildes zu wagen.

In der DDR wurde die Historienmalerei spätestens seit 1953 von der Kulturpolitik gefordert und gefördert, um den jungen Staat im Sinne der kommunistischen Ideologie historisch zu verwurzeln und die Werktätigen „im Geiste des Patriotismus“ zu erziehen. Programmatisch heißt es in einem Entwurfspapier des Ostberliner Museums für Deutsche Geschichte: „Die bildende Kunst ist durch das Sichtbarmachen konkreter historischer Vorgänge besonders geeignet, das patriotische Bewußtsein auf breiter Basis zu entwickeln. Infolgedessen muß die Historienmalerei, die bisher ein Stiefkind der deutschen bildenden Kunst war, systematisch entwickelt und gefördert werden.“<sup>8</sup> Themenlisten wurden aufgestellt, Aufträge vergeben und die Künstler für die neue Aufgabe nicht nur historisch-ideologisch, sondern auch künstlerisch angeleitet.<sup>9</sup> Doch nicht die so entstandenen Arbeiten führten zu einer Weiterentwicklung. Sie waren schnell vergessen. Einflussreich erwiesen sich dagegen Werke von Künstlern, die sich wie Willi Sitte nicht in dieses System einspannen ließen, die den historischen Stoff unabhängig interpretierten und gestalteten. Sitte wählte seine Themen selbst, ließ sich zwar finanziell unterstützen, aber weder künstlerisch noch inhaltlich manipulieren. Als überzeugter Kommunist stand er nicht im Widerspruch zu den Forderungen der Partei, wohl aber zunächst als Künstler. In Verbindung mit seinen Historien- und Ereignisbildern der 1950/60er Jahre lässt sich ein Zusammenspiel von Kulturpolitik, Kunstkritik und Künstlerschaffen nachweisen, das

von Ablehnung allmählich zu offizieller Anerkennung führte. Eine besondere Rolle spielten dabei die Kunstwissenschaftler Peter H. Feist, Horst Jähner, Wolfgang Hütt und etwas später auch Lothar Lang. In einem eigenen Lernprozess begleiteten sie Willi Sittes Entwicklung kritisch, stärkten ihm den Rücken auf dem Weg zu seiner persönlichen Bildsprache in der Auseinandersetzung mit der Klassischen Moderne und unterstützten ihn öffentlich.<sup>10</sup> Ebenso wichtig war die Verständigung unter den Künstlern, die nach erlebtem Krieg und Nationalsozialismus ihre Hoffnung in das antikapitalistische Modell setzten und ähnliche Ziele anstrebten, nämlich einen modernen Realismus für den Sozialismus zu schaffen. Diesem für die Kunstentwicklung in der DDR charakteristischen Zusammenwirken war es zu verdanken, dass sich das politisch gewollte Genre Historienmalerei in vielfältiger Weise mit sehr unterschiedlichen Handschriften und individuellen Geschichtsinterpretationen ausbilden konnte, wie es sich beispielsweise 1976 in der Galerie im Palast der Republik präsentierte.<sup>11</sup>

Die Diskussionskultur, die es in der DDR auf dem Gebiet der bildenden Kunst trotz einschränkender Maßnahmen gegeben hat und die Entwicklungen beförderte, wird im Folgenden anhand von Protokollen, Briefen, Zeitungs- und Zeitschriftenberichten vorgestellt. Auch wird das Umfeld von drei Historienbildern der 1950er Jahre – soweit es die auffindbaren archivalischen Quellen zulassen – detailliert und möglichst lückenlos rekonstruiert. Einige Fragen ließen sich dennoch nicht beantworten; so bleibt offen, wie das fast 12 Quadratmeter große Werk *Lidice* spurlos verschwinden konnte. Der zeitgeschichtliche Kontext ist allerdings über das Schicksal dieses Bildes hinaus interessant, weil an ihm exemplarisch gezeigt werden kann, wie sich das kulturelle und politische Gefüge eines starren Systems unter künstlerischem Reformdruck bewegte.<sup>12</sup> Heute mit entsprechenden Dokumenten konfrontiert, reagiert Willi Sitte fassungslos: „Ich frage mich, wie man diese schwere Zeit überhaupt überstehen konnte. Möglich war es mir nur durch meine Herkunft und mein antifaschistisches Credo, das ich nicht verletzen wollte. Mein Vater hat mich gehalten – ich konnte ihn

nicht enttäuschen – und mein Glauben an die Kunst.“<sup>13</sup> Zwei Versuche in dieser Zeit aus dem Leben zu scheiden, sprechen für sich.

Der Untersuchungsbogen spannt sich von 1942 bis in die zweite Hälfte der 1960er Jahre. Dabei geben bisher nicht veröffentlichte Skizzenbücher kreative Prozesse eines Künstlers zu erkennen, der sich als Lernender begreift und sich die Großen der Kunstgeschichte zu seinen Lehrmeistern wählt, der an die Idee des Kommunismus genauso glaubt wie an ewige Gesetze der Kunst. Sie geben Aufschlüsse über die Entstehungsgeschichte der einzelnen Werke und legen die weite Entwicklungsspanne des Künstlers offen. Sie zeigen, mit welcher zeichnerischen Virtuosität bereits der junge Sitte historische Stoffe bewältigte, anfangs vor allem aus Lust am Erzählen, bald mit einer politischen Botschaft versehen. Sie lassen sichtbar werden, wie er sich mit dem Blick des 19. Jahrhunderts an den alten Meistern schulte und durch die Erfahrung mit der Kunst Picassos und der Klassischen Moderne eine eigene künstlerische Sprache fand. Nach Meinung mancher Kritiker hätte er bei dem Dialog mit Picasso und anderen Vertretern der westlichen Moderne bleiben sollen. Doch Sitte selbst erlebte die 1950er Jahre vor allem als ein Durchgangsstadium: Er habe einen malerischen Stil gesucht und sich dafür die Grundlagen erarbeitet. Der Weg zu der typischen Sitte-Malweise, wie er beispielsweise in dem Triptychon *Höllensturz in Vietnam* von 1966/67 zur Anschauung kommt, wird am Schluss der vorliegenden Untersuchung an dem Motiv des Rufens, einem Schlüsselmotiv Willi Sittes, verfolgt werden.

Auf die Frage, von welchem Interesse Historienbilder der untergegangenen DDR über ihre künstlerische Eigenart hinaus heute noch sein können, lässt sich mit Jörn Rüsen antworten: „Eine solche Frage betrifft die historische Selbstverständigung der Deutschen nach der Vereinigung. ‚Wer sind wir jetzt?‘ – diese Frage stellt sich den Deutschen ganz unvermeidlich, und sie müssen darauf eine Antwort finden, die die Geschichte der alten Bundesrepublik und der DDR umgreift. Denn nur in der Form eines historischen Rückblicks, der beide Teile Deutschlands umfasst und

in eine einzige Geschichte integriert, lässt sich diese Identitätsfrage beantworten. Und ohne einen solchen Rückblick lässt sich die Einheit der Deutschen nicht geistig nachvollziehen und vollbringen, die politisch schon vollzogen ist.“<sup>14</sup>

## Frühe Arbeiten: vom Denken und Wollen zur Tat

Willi Sittes Neigung zum Historienbild hatte sich nicht erst im Umfeld der DDR herausgebildet. Ein kleines 1942 datiertes Skizzenbuch und ein größeres mit der Bezeichnung „Küstrin 1942/43“ künden bereits davon, aber schon vor 1942 hatten ihn historische Themen gefesselt. 1921 im nordböhmischen Kratzau (Chrastava) geboren – der Vater war als Zimmermann und Gemüsebauer Kommunist, die Mutter Tschechin und katholisch – beherrschten zwei Leidenschaften seine Kindheit: Zeichnen und Lesen. Sie begründeten seinen Sinn für das Narrative in der Kunst. In seinen Erinnerungen erzählt er, wie sehr ihn alle gelesenen Geschichten erregt hatten und wie er versucht habe, sie zeichnerisch festzuhalten.<sup>15</sup> Früh begann er, sich an Kunstbänden mit den Werken von Raffael, Michelangelo, Tizian oder Dürer zu schulen. Dabei ging er nicht kopierend vor, sondern er versuchte, deren Art, zu zeichnen, auf eigene Sujets zu übertragen. Das große Vorbild seiner Kindheit aber war der aus Kratzau stammende, später geadelte nazarenische Künstler Joseph von Führich, dessen Zeichnungen im Schulhaus ausgestellt waren und der dem kleinen Jungen auch wegen seiner Biografie imponierte. Ihm eiferte er nach, wenn er großartige Themen aus der tschechischen und böhmischen Geschichte zeichnete. So bewarb er sich fünfzehnjährig als Musterzeichner in einer Teppichfabrik mit Zeichnungen, die Titel wie „Prokop der Große“, „Žižka der Einäugige“ oder „Prager Fenstersturz“ trugen. Fast erscheint es folgerichtig, dass der Teppichfabrikant, nachdem er dem begabten Jungen eine Ausbildung in einer Kunstschule in Reichenberg (heute Liberec) finanziert hatte, ihn 1940 zum weiteren

Studium an die Hermann Göring-Meisterschule für Malerei in Kronenburg/Eifel schickte. Konnte sich Sitte der politischen Schulung dort entziehen, entsprach die künstlerische Orientierung dieser NS-Schule, die die Werke der alten Meister zu ihrem „Maßstab im Ringen um den Eigenausdruck unserer Zeit“ erhob<sup>16</sup>, weitgehend seinen damaligen Vorstellungen. Doch statt studieren zu dürfen, musste er an den Kartons für Gobelins mit den Schicksalsschlachten der deutschen Geschichte mitarbeiten, die Hitler bei dem Leiter der Schule Werner Peiner für die Marmorgalerie der Neuen Reichskanzlei in Auftrag gegeben hatte.<sup>17</sup> Willi Sitte wurde zwar bald wegen seines Protests gegen diese Form der Ausbildung von der Schule verwiesen und an die russische Front geschickt, aber etwas hatte er dort doch gelernt: kleine Entwürfe ins große Format zu übertragen und monumentale Bildflächen zu bewältigen.

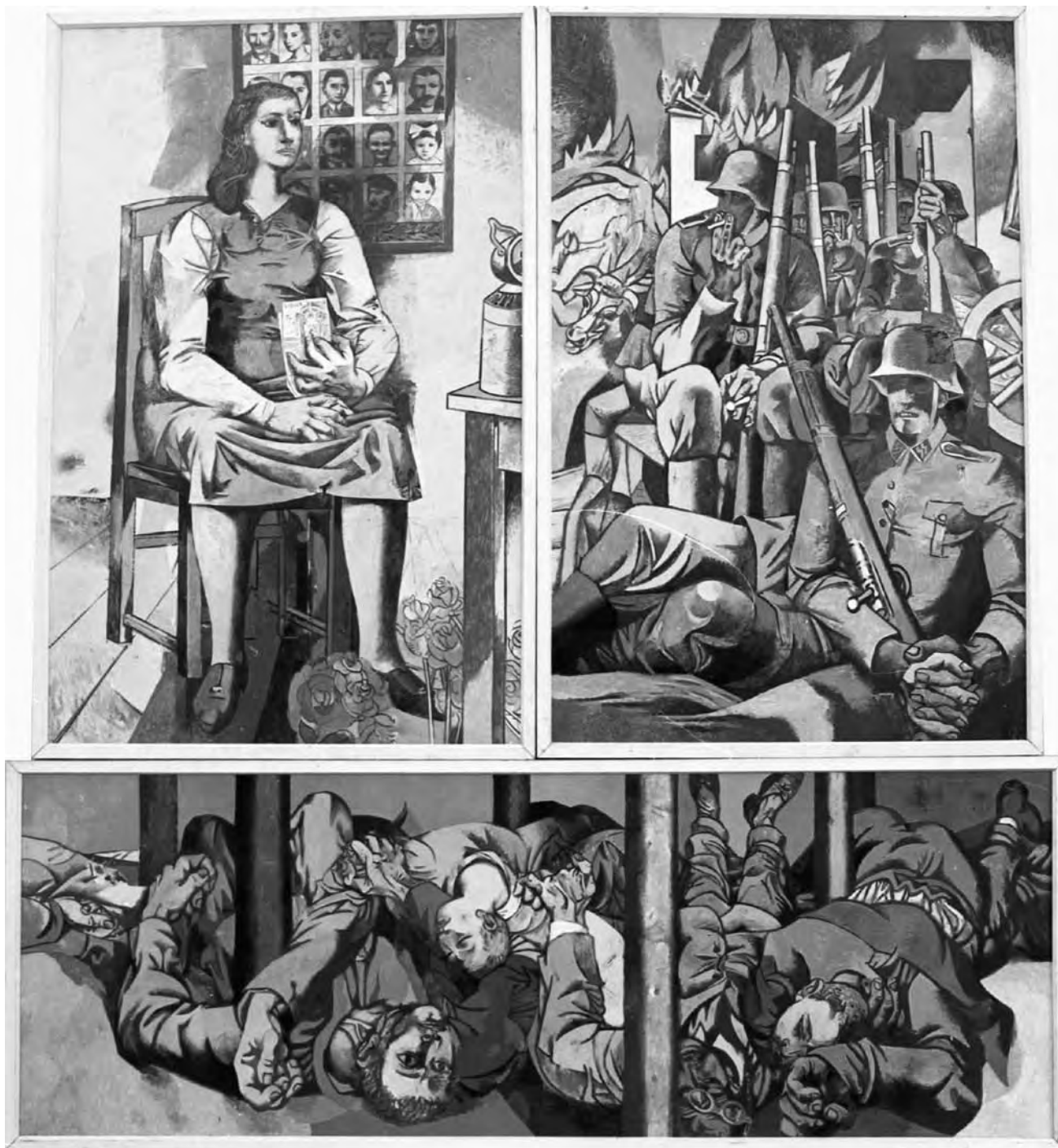
Die beiden frühen Skizzenbücher benutzte er in Küstrin, wohin er nach einer Erkrankung an Gelbsucht in eine Genesendenkompanie verlegt worden war. Bevor er wieder für den Kriegsdienst eingesetzt wurde, stellte man ihn zum Ausmalen verschiedener Räume frei, die von dem aus Berlin evakuierten Mozartchor und für den „Tag der Wehrmacht“ 1943 genutzt werden sollten. Nach dem Grauen des Russlandfeldzugs war das für Willi Sitte eine glückliche Fügung. Er hatte Zeit, zu zeichnen und auch Bücher zu lesen, die er sich aus einer Bibliothek entlieh. So enthalten seine Skizzenbücher nicht nur Entwürfe und Notizen für die vorgesehenen Wandbilder, sondern das größere ist auch mit Zitaten aus seiner Lektüre versehen. Er

entdeckte Neuausgaben zu Raffael, Michelangelo und Philipp Otto Runge und setzte seine autodidaktische Ausbildung fort. Wie auf der Flucht vor den erlebten Schrecknissen des Krieges suchte er nach einem Lebenssinn in der Kunst der Vergangenheit und in der Welt der Denker. Er notierte sich Gedanken, die seine Sehnsucht und seine Orientierung an den großen Vorbildern betrafen, wie beispielsweise Aussprüche von Friedrich Nietzsche: „Das Schlechte gewinnt durch die Nachahmung an Ansehen, das Gute verliert dabei, namentlich in der Kunst.“ Oder: „Was ist Genie? – Ein hohes Ziel und die Mittel dazu wollen.“ Auch in einem Zitat von Joseph von Führich drückt sich sein damaliges Streben aus: „– kein Zurücksehen, kein Sichzurückträumen in alte Zeit, sondern das Schaffen und Wirken aus ihrem Geist und ihrer Kunst heraus für die Neuzeit.“ Er begegnete Anselm Feuerbach, dessen Zeichnungen und Malereien ihn ebenso begeisterten, wie ihn dessen Äußerungen zur Kunst anregten: „Kolorit ist das vergeistigte Spiegelbild der in der Schöpfung zerstreut umherliegenden Dinge in ihrer Gesamtheit, ihr verklärter Abglanz in einer künstlerisch begabten poetischen Seele. – Wer in asiatische Prunkteppiche eingehüllte Schemen ohne Fleisch und Knochen für große Kunst hält, der besehe sich in Italien die alten Originale, welche alle von dem tiefsten Respekt für die Natur beseelt sind. Wollte einer unserer berühmten Modernen eine einzige seiner ephemeren Gestalten so durcharbeiten, wie er es an diesen ewig gültigen Mustern vor Augen sieht: sofort würde sein koloristisches Kartenhaus zusammenstürzen, und beschämt müßte er sein lebendes Modell nach Hause schicken.“ – „Die Größe der Bildfläche hat auch hier keine Bedeutung. Die typische Größe der Form und Gestaltung, gleichviel ob farbig oder grau in grau, ist allein maßgebend.“

Das kleine Skizzenbuch füllen in Bleistift, Rötél oder Tusche ausgeführte allegorische Darstellungen, Reiterszenen und Landschaften, Figurenstudien sowie Möbelentwürfe für ein Offizierskasino (Abb. 2–7). Gleich auf dem ersten Blatt erscheint der Tod als Knochenmann, doch vor allem ist es das Leben, das der Künstler darstellt. So ist es die Allegorie des Le-

benswillens, die er neben den Tod auf einer als Wand a bezeichnete Fläche skizziert. Auf dem Entwurf für eine als Triptychon gegliederte Wand b flankieren, wie aus der Beschriftung hervorgeht, die Verkörperungen des Denkens und des Wollens die Tat, letztere veranschaulicht durch die Bändigung eines wilden Pferdes (Abb. 3, 4). Zur Kriegsgegenwart finden sich keine direkten Bezüge mit Ausnahme von Skizzen für ein Denkmal, das Willi Sitte für einen gefallenen Offizier entwerfen sollte (Abb. 6, 7).<sup>18</sup> Aber auch diese Entwürfe stehen außerhalb der Zeit: Zwar ist ein Sockel vorgesehen, aber jede Art von Heldenverehrung fehlt. Nur Trauer drückt sich in der Gestalt des reiterlosen Pferdes mit seinem weit vorgereckten Hals und in der gebeugten Haltung der es begleitenden Menschen aus. In dem größeren Skizzenbuch bezieht sich eine Zeichnung von Soldatenköpfen mit Stahlhelmen unmittelbar auf die Gegenwart, doch das darunter gesetzte Zitat aus Hölderlins *Hyperion* verrät des Künstlers Haltung: „----. Wo aber so beleidigt wird die göttliche Natur und ihre Künstler, ach! Da ist des Lebens beste Lust hinweg.“ Es ist der Idealismus des 19. Jahrhunderts und die Kunst der Renaissance, die bei den Skizzen Pate standen und Sittes Fantasie beflügelten. Auch dieses Skizzenbuch nutzt er neben langen schriftlichen Einträgen für die Raumausstattung. Erfindungsreich verwandelt er die Themen, die ihm aus der Kunstgeschichte vertraut waren. So zeichnet er den Tod mit Stundenglas und Fabelwesen, lässt mit sicherem Strich die Jahreszeiten auftreten, zeigt den Frühling auf einem Triumphwagen mit einem Pferd, das er als „Symbol d. Stärke, d. Kunst“ bezeichnet. Zwischen allegorischen Figuren erscheinen Darstellungen zeitgenössischer junger Menschen, „bürgerliche Alltagsszenen“, wie er notiert (Abb. 8–12).

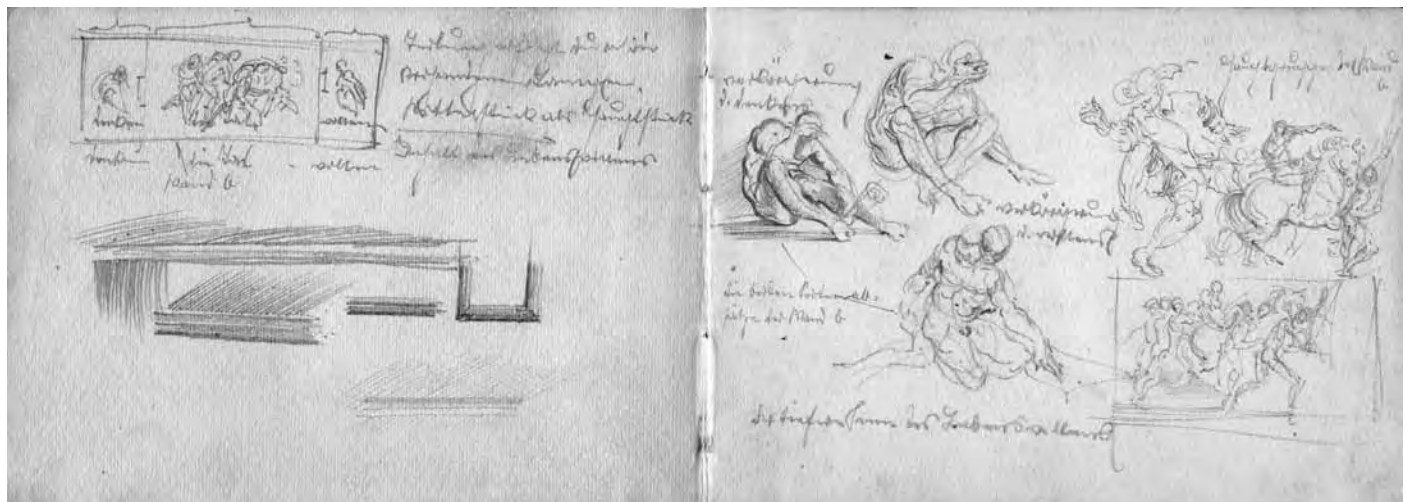
Was er von der Fülle der allegorischen Szenen auf Wände oder Möbel übertrug, lässt sich nicht mehr sagen, da die Gebäude im Krieg zerstört wurden. Wandbilder für den Aufenthaltsraum des Mozartchores in einer Pension, für die sich keine Skizzen finden, sind durch Fotos überliefert, die Mitglieder des Kinder- und Jugendchores bewahrt haben. Sie zeigen Allegorien der Kammermusik, des Liedes und der Symphonie



1. Lidice, 1959 (verschollen)



2

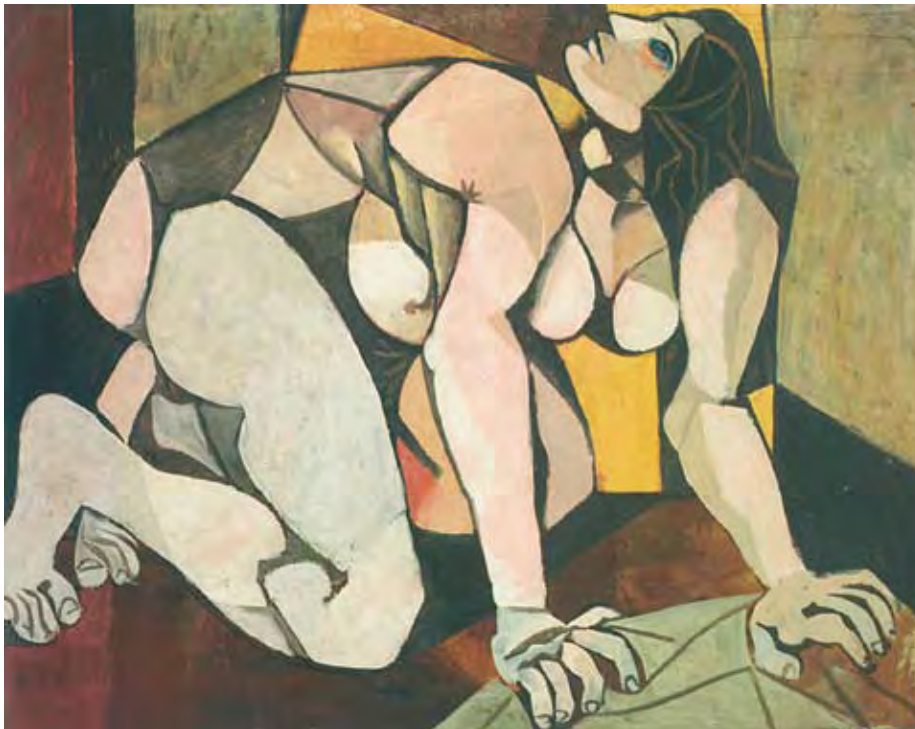


3

2. Skizzenbuch A, Entwurf für Wand a, Allegorien des Todes, des Lebens und des Lebenswillens, 1942
3. Skizzenbuch A, Entwurf für Wand b, Allegorien des Denkens, des Wollens, der Tat, 1942
4. Skizzenbuch A, Die Tat, Darstellungen der Lebensalter, 1942
5. Skizzenbuch A, Möbelentwürfe, Allegorie eines Stromes, 1942/43



10



11

- 10. Studie zu Lidice, 1956
- 11. Kauernder Akt, Studie zu Lidice, 1956
- 12. Am Boden sich aufrichtende Frau, Studie zu Lidice, 1956

