



Karl-Siegbert Rehberg

»Formalist«, Verbandspräsident, »Sündenbock«: Willi Sitte als »Staatskünstler« in der »Konsensdiktatur«*

»Staatskünstler« – analytischer Begriff oder Reizwort?

Zunehmend werden Ausstellungen als Großereignisse einer – wie man gerade in Nürnberg mit auch lokalem Bezug sagen kann – »Erlebnisgesellschaft«¹ von kommerziellen und wissenschaftlichen Rahmungen begleitet, von den oft höchst informativen, zuweilen allerdings »untragbar« gewordenen Katalogen ebenso wie – erst jüngst bei der Basler Böcklin-Ausstellung zu erleben – von Kolloquien und Vortragsreihen. Selten allerdings (vielleicht einmalig) dürfte der Fall sein, dass eine Tagung ganz an die Stelle einer Ausstellung tritt. Vielleicht lässt sich aber selbst diese Besonderheit zum Erkenntnisgewinn nutzen. Gut, dass es sich um eine falsche Systemübertragung handelt, wenn Peter Michel, der ehemalige Chefredakteur der VBK-Zeitschrift »Bildende Kunst«, in seinem Absageschreiben zum Nürnberger Kolloquium vermutet, dass durch Äußerungen des Kuratoriumsmitgliedes des Germanischen Nationalmuseums (GNM), Bernhard Frhr. von Loeffelholz² »eine Linie der Diskussion« vorgegeben und deshalb die Zielsetzung, ein Symposium mit »wissenschaftlicher Lauterkeit« und ohne »Vorverurteilung« durchzuführen, unmöglich geworden sei³. Übrigens erleben wir zunehmend, dass die – rechtsstaatlich allerdings unverzichtbare – Vermeidung jeder Art von »Vorverurteilung« inzwischen (vor allem in der Politik) zum ritualisierten Synonym für Untersuchungstabus gemacht wird. Durchaus kann und sollte man sich ein Urteil schon vor einer Diskussion wie dieser gebildet haben, aber eben eines, das durch andere Interpretationen (und vor allem: Fakten) sich korrigieren lässt.

So sollten und können uns wissenschaftliche Genauigkeit und Distanz in der Prüfung des »Falles Sitte« leiten. Das mag selbst dann gelten, wenn man die Vorgeschichte der verschobenen und dann von Sitte abgesagten Ausstellung betrachtet, etwa die nachträgliche, der dokumentierten Korrespondenz aber widersprechende Leugnung, dass man ihm nach Übergabe seines Privatarchivs an das Germanische Nationalmuseum die damit üblicherweise verbundene Dokumentationsausstellung zum 80. Geburtstag versprochen habe⁴. Ich glaube, dass trotz aller offenbaren Ungeschicklichkeiten in der Vorbereitung der geplanten Exposition, nach dem Verschiebungs-Votum des Verwaltungsrates und der schließlichen Absage durch den Künstler mit der heute be-

gonnenen Diskussion gleichwohl eine Chance zur fairen Erörterung des Lebens und Werkes Willi Sittes eröffnet wurde. Sie ist zu nutzen, indem der Künstler in den Zusammenhang des DDR-Kunstsystems gestellt wird – nicht weil das kunstfern genug wäre, um am Werk des Malers wortreich vorbeigehen zu können, sondern weil das der schicksalhaft vorgegebene und zugleich selbstgewählte Rahmen dieses künstlerischen Lebenswerkes war und insofern bleibt. Biographien erweisen sich eben als Kreuzpunkte von Zeitlagen und persönlicher Geschichte, von individuellen Charakteristika und strukturierten Gesamtzusammenhängen.

Bekannt ist, dass im Kontext der deutsch-deutschen »Kunststreite« und -kämpfe hinter fast jeder Wortwahl Abgründe lauern; ich erinnere nur an Formulierungen wie »Kunst der DDR« oder »Auftragskunst« (zu der mir der sonst eher besonnene sächsische Wissenschafts- und Kunstminister Hans Joachim Meyer schrieb, das Wort sei »ein Appell an die historische Ignoranz« und habe – »wie so manches andere im Mechanismus des Einigungsprozesses« – geradezu die Funktion, »die Deutschen aus der DDR, in diesem Fall Künstler und Freunde der Kunst, zu demütigen«)⁵. Und wie viel mehr gelten derlei emotional aufgeladene Vorbehalte für den von mir gewählten Titelbegriff »Staatskünstler«. Fast automatisch sieht sich in eine Verteidigungsstellung gerückt, wer mit solchen, als anklagend empfundenen Formulierungen konfrontiert ist. Das »Jüngste Gericht« scheint angebrochen (vielleicht im Bad Frankenhäuser Mahmal für die DDR, diesen »Kunststaat«, schon vorscheinend), oder nüchterner und mit den beliebten, aber unzutreffenden Kriegs- und Eroberungsformeln gesprochen: zumindest die vielbeschworene »Siegerjustiz«. Eduard Beaucamp sprach am Vortage des Kolloquiums in einer Glosse – welche die Berichterstattung der FAZ so ersetzte wie das Kolloquium die Sitte-Ausstellung –, es handle sich um ein Tribunal⁶. Wenn ich das auch nicht glaube, möchte ich denjenigen, die nach Amtsanmaßung und Machtmissbrauch (oder in der verbreiteten grobschlächtigeren Formulierung: »nach Leichen im Keller«) des einstigen VBK-Präsidenten suchen, doch sagen, dass es keines Heiligsprechungsprozesses bedürfte, um im Nürnberger GNM gezeigt zu werden.

Von »Staatskünstlerschaft« will niemand mehr hören. Wie beim »Auftrag« wird eine einst nobilitierende Nähe des Künstlers zur Politik, zur Herrschaft und dem geschichtlich vor-



gezeichneten Weg der Gesellschaft nun zum Schimpf. Und was Sitte betrifft, kann sich deshalb Gisela Schirmer in ihrem ansonsten informativen »Katalogbeitrag« zur nicht realisierten Nürnberger Sitte-Ausstellung⁷ nicht genug damit tun, den Maler vor dem als Anschuldigungsbegriff empfundenen »Staatskünstler«-Etikett in Schutz zu nehmen. Sie sieht darin die Unterstellung, dass alle Kunst aus der DDR, soweit sie nicht »autonom« war, als bloße »Staatskunst oder gar Propagandakunst, also Un-Kunst« abgetan werde⁸.

Um zu illustrieren, wie wenig Sitte als staatlicher Großrepräsentant auftrat oder sich in zeremonielle Weltabschlüsse einfangen ließ, führt Schirmer als »kleines Beispiel« Sittes Besuch in dem ihm 1964 während seiner China-Reise ausdrücklich verbotenen Alt-Peking an (Sitte sah sozusagen eine doppelt »Verbotene Stadt«). Dort hatte er heimlich sozialrealistische Skizzen (wie die von einem Fleischerstand, Abb. 4) verfertigt, um »Widersprüche in diesem Land authentisch zu belegen«⁹. Erst recht könnten die zahlreichen Konflikte Sittes mit »seiner Partei« – von denen es zwischen den Kunstfunktionären (bevor er selbst einer wurde) und ihm ja nun tatsächlich nicht wenige gab, eine Haltung zeigen, welcher die Bezeichnung »Staatskünstler« geradezu Hohn sprechen würde.

Beispiele für Sittes Unbeirrbarkeit über lange Zeit hin werden noch häufig genannt werden: etwa der Streit um das Picassos »Guernica« nachempfundene Diptychon »Lidice« (1959/1960) oder die Schurigelei anlässlich der Entwürfe Sittes zu einem Historienbild zur Erinnerung an die Völkerschlacht bei Leipzig (Abb. 2).

Willi Sitte wurde einer protektionistischen Pädagogik unterworfen, an die er sich heute nicht mehr erinnert. Der Hallenser SED-Chef Horst Sindermann – der den Maler geradezu als Knecht des amerikanischen Monopolkapitals verunglimpft hatte und den später eine »Männerfreundschaft« mit Sitte verband – kümmerte sich um dessen Bildgestaltung. 1955 hatten die »Militaria-Experten« des Museums für Deutsche Geschichte Entwürfe zu einem Völkerschlacht-Bild wegen »unklarer Personen«, »uniformkundlich« unmöglicher Gruppierungen, unglaubwürdiger Szenen und einer Frauengestalt, die den ganzen dramatischen Kampf zu einer reinen Theaterpose macht« gerügt. Zwar mag Sitte sich über solche Gutachter-Einwände »souverän« hinweggesetzt haben. Aber er veränderte sein Bild, und aufschlussreich ist, dass die Kulturabteilung beim ZK der SED festlegte, »es wurde deutlich, daß beim Genossen Sitte ein Klärungsprozess eingesetzt hat. Die Arbeit, die der Genosse Sindermann leistet, muß fortgesetzt werden.«¹⁰ Übrigens war es dann ja auch der heilende Einfluss des später bis zum Präsidenten der Volkskammer und zum Vorsitzenden des Ministerrates der DDR aufgestiegenen Sindermann, der 1964 bei Beendigung des gegen Sitte gerichteten »Operativvorgangs« durch die Stasi erklärend ins

Feld geführt wird: »Positiv hat sich bei der Entwicklung des Sitte der Einfluß des Kandidaten des Politbüros und Ersten Sekretärs der Bezirksleitung der SED [Halle], Gen. Sindermann ausgewirkt, der einen guten Kontakt zu Sitte pflegt.«¹¹

Sitte selbst hat sich – wie auch andere Großkünstler aus der DDR – stets mit Nachdruck gegen die Kennzeichnung »Staatskünstler« gewehrt. Nachdrücklich betont er heute, wenn man ihn zu seiner Erinnerung und seiner derzeitigen Position befragt, dass er bei der gerontokratischen Machtelite und den höchsten Amtsträgern von Staat und Partei zu keiner Zeit wie einer der ihren ein- und ausgegangen sei; Honecker etwa habe er nie in dessen Dienstzimmer gesehen und von Kurt Hager nur schwer einen Termin bekommen. Und was die Kontakte als späterer Präsident des Künstlerverbandes mit dem Ministerium für Staatssicherheit betrifft, so behauptet er auch hier größte Distanz. Deshalb und weil er seine künstlerische Arbeit nicht an Weisungen von Staats- und Parteifunktionären gebunden habe, verbittet er sich die Bezeichnung »Staatskünstler«, die aus der Perspektive der Abwehr möglicher Vorwürfe zum Schlagwort im wahrsten Sinne gemacht wird, das darauf abziele und geeignet sei, alle Leistungen – nicht nur die künstlerischen, sondern auch solche einer Verbesserung der »Arbeits- und Existenzbedingungen der Künstler« – nachträglich zu entwerten, wenn nicht aus der (Polit- und Kunst-) Geschichte ganz zu tilgen¹².

Man kann das Kränkende, das nach einem Systemzusammenbruch in dem Wort liegt, durchaus nachvollziehen. Auch nach anderen Herrschaftsumbrüchen hatten Künstler demütigende (oft sogar lebensgefährliche) Geltungsverluste zu ertragen. Etwa nach der Französischen Revolution oder dem Waterloo Napoleon I. wurden alle, die in höfischem Auftrag gearbeitet hatten, ganz grundsätzlich verdächtigt, Fürstendiener gewesen zu sein. Und man könnte meinen, dass zweihundert Jahre später der deutsche Äquivalenzausdruck eben »Staatskünstler« heißt¹³. Aus dem damaligen Umbruch speiste sich im 19. Jahrhundert übrigens auch die Abwertung aller Auftragskunst in breiten Kreisen des Bürgertums (obwohl gerade die bürgerlichen Kunstvereine immer auch bemüht waren, den großen Ereignissen ihres eigenen Aufstiegs und der durch sie angeeigneten Geschichte einen symbolischen Ausdruck im Historienbild zu verleihen). Dominant wurde jedoch die Vorstellung, der Künstler müsse aus sich selbst heraus seine Werke schaffen – sozusagen ohne jede äußere Veranlassung.

Daraus auch ergab sich eine ästhetische Selbstinstitutionalisierung der Künste, welche sich als »autonom« verstehend, sich nun auch nicht mehr gesellschaftlich oder historisch verorten lassen wollten – allenfalls vielleicht noch von Kunsthistorikern, weil diese immerhin mit schmeichelnden und erhöhenden Vergleichsbegriffen operieren –; es ist eben weniger schlimm, Sitte einen »DDR-Rubens« zu nennen oder Lovis



Corinth und Max Beckmann (m. E. auch James Ensor) als Vergleichsgrößen für Bernhard Heisig anzuführen, als von Nationalpreisen, Auftragshonoraren oder gar den Stasi-Akten zu sprechen oder – wie die Soziologen – entauratisierend von der »Relationierung« (wie Karl Mannheim das genannt hatte) eines Werkes zu bestimmten historisch-sozialen »Seinslagen«.

Trotz alledem können Begriffe – auch wo sie schmerzen – erkenntnisfördernd sein, wenn sie dazu beitragen, Gründe, Motive, Handlungsabläufe und Einflusskonstellationen exakt zu benennen, wenn sie helfen, die Systembedingungen und institutionellen Rahmen künstlerischen Schaffens in einer bestimmten Epoche (hier in der DDR) besser verstehbar zu machen. Aber die Widerstände und die Wünsche nach Begriffsvermeidung sind beträchtlich. So hat Eduard Beaucamp, auf Werner Tübke bezogen, ja geradezu die Urteilskraft all derer in Frage gestellt, die diese »bedeutendste Figur« auf dem »Terrain eines neuen Historismus im Stil, einer neuen Historienmalerei im Sujet« der »Staatskünstlerschaft« geziehen hätten: »Eigentlich war er das nie«, vielmehr »lange ein der Subjektivität und Phantastik bezichtigter Abweichler«. Tübke sei bis in die sechziger Jahre hinein (auch von Künstlerkollegen) attackiert worden »ob seiner rückwärtsgewandten Neigungen und raffinierten Versuche, die Gegenwart in den Phantasie-, Bild- und Sprachformen der Geschichte zu spiegeln und zu interpretieren, beide aneinander zu messen, zu entzünden und weiterzuentwickeln«¹⁴. All das ist zutreffend, und vieles davon wird man auch für Willi Sitte anführen können, wenngleich er ein Maler und Temperament ganz anderer Art ist. Aber allein daran bewähren sich typisierende Begriffe, dass sie Vergleichbares und Unterschiedenes deutlicher markieren können.

Nicht zu übersehen ist allerdings, dass über »Staatsnähe« und dergleichen zumeist in einem sehr unbestimmten Sinn gesprochen wird. Oft werden zu »Staatskünstlern« schon alle jene erklärt, die der DDR den Rücken nicht gekehrt haben, werden nur diejenigen ausgenommen, die der dissidentischen Szene zugerechnet werden oder einige »Autodidakten«. »Staatskünstler« wären dann alle von den staatlichen Instanzen und Funktionären abhängigen, kontrollierten und belohnten Künstler gewesen. Damit wäre aber die Mehrheit derjenigen erfasst, die in der DDR als Künstlerin oder Künstler ein gutes Auskommen hatten (wenn ich etwa daran denke, dass Paul Kaiser für den Bezirk Dresden nachweisen konnte, dass die überwiegende Mehrheit der im VBK organisierten Künstler z. B. im Jahr 1981 mehr als 24.000 Mark verdient haben, während Jahresgehälter in Wissenschaft, Industrie und Verwaltung in der mittleren Führungsebene eher zwischen 10.000 und 15.000 Mark lagen¹⁵).

Anderen wiederum suggeriert die Bezeichnung »Staatskünstler«, dass nur jene gemeint sein könnten, die willfährig

alle Vorgaben der Führungsgremien und Funktionärskader erfüllt hätten, die sich stilistisch und thematisch anbieterten oder einspannen ließen in jedwede Instrumentalisierung. Das ist dann fast notwendig mit der Vorstellung verbunden, dass es sich vielleicht um korruptierte und schwache Menschen, mehr aber noch um schwache Künstler und Künstlerinnen gehandelt haben müsse und somit notwendig um plakative Werke, um Massenware und Propagandakunst. Wenn man als Definitionskriterien lediglich Unterwerfungsbereitschaft und allenfalls so etwas wie eine »blinde« Begeisterung für den Realsozialismus nimmt (obwohl das bei manchem gute Voraussetzungen gewesen sein mögen) und wenn man dies noch definitorisch mit qualitativer Schwäche verbindet – so würde man unter den bekannten Vertretern der DDR-Kunst tatsächlich kaum jemanden finden, auf den das dann tatsächlich zum Verdikt gemachte Etikett passen würde. Aber schon deshalb sind solche Kriterien soziologisch, d. h. für eine Verstehen der Zusammenhänge, in keiner Weise brauchbar. Übrigens schon deshalb nicht, weil das Kunstprojekt und die Entscheidung für den Sozialismus nach der durch Krieg und den Faschismus verdunkelten ersten Jahrhunderthälfte in einem anderen Licht erscheint, als nach dem Zusammenbruch zuerst der Hoffnungen, schließlich der hegemonial gestützten »realsozialistischen« Systeme.

Es ist nicht zu übersehen, dass seit dem überraschenden »Fall der Mauer« (welcher in vielen Sprachen zum Synonym für den Zusammenbruch des Staatssozialismus geworden ist), etwa seit Ulrich Greiners erstaunter Entdeckung, in welchem Maße selbst eine mutige Autorin wie Christa Wolf Privilegien des Staates genossen hatte¹⁶, das Wort »Staatskünstler« als Erledigungsbegriff kursiert. Immerhin hätte westdeutschen Kennern, wie Greiner, nicht verborgen bleiben sollen, dass diese Autorin – wie auch Sitte – Mitglied bzw. Kandidatin des Zentralkomitees der SED war. Und es bedürfte schon einer gewissen Einfalt, würde man das in alt-bundesrepublikanischer Perspektive etwa damit vergleichen, dass schließlich ja auch der Schriftsteller Dieter Lattmann Mitglied des Bundestages war oder Günter Grass umherzog für den Willy-Brandt-Aufbruch »Demokratie zu singen«. Keineswegs ignoriere ich also die emotionale Besetztheit dieses und ähnlicher Begriffe. Gleichwohl will ich den Begriff »Staatskünstler« entfalten, weil es um die Prüfung der Beziehung von staatlich-parteilicher Leitung und künstlerischer Produktion, weil es um die Verknüpfung von Kunst mit den zentralen (und daraus abgeleitet auch regionalen) Machtapparaturen geht.

Zu fragen wäre, ob auf den Reizbegriff »Staatskünstler« nicht einfach verzichtet werden könne, dies sozusagen als »vertrauensbildende Maßnahme« nehmend, als Vorschussleistung für die Versachlichung der Diskussion. Aber das überzeugt mich nicht, denn die Brauchbarkeit des Begriffs ist nicht dem Analytiker zuzurechnen, vielmehr dem kulturfeudalisti-



schen System, das die staatliche Überformung aller gesellschaftlichen Prozesse und aller kulturellen Produktion von Anfang an in den Mittelpunkt seiner Kulturpolitik gestellt hatte. Staatlich sollte garantiert werden, dass die Kunst zum »Erziehungsmittel« werde¹⁷, staatlich wurden die enormen Fördergelder und großen Auftragssummen – und da muss man nicht nur an das Bad Frankenhausener Bauernkriegs-Panorama denken – bereitgestellt, und in die Staats- und Parteiorgane stiegen wichtige Repräsentanten der Kultur ja auch auf. Dieser Rahmen definiert »Staatskünstlerschaft«, und es ist keineswegs so, dass der beste »Staatskünstler« der am meisten angepasste gewesen wäre. Eher ist an jene zu denken, die ihre (zuweilen große) Begabung loyal in den Dienst von Partei und Staat gestellt haben. Auch dann gab es unterschiedliche Freiheitsgrade oder – wie im Falle Tübkes – geradezu eine dramatische Verschiebung der Machtbalance¹⁸ zugunsten des Künstlers. Mit den – damals auch Sitte so ärgernenden¹⁹ – Privilegierungen des Leipziger Großmeisters war ja geradezu die Umkehrung verbunden, dass die führenden Staatsorgane schließlich glücklich waren, wenn Tübke es ihnen erlaubte, ihm einen Auftrag zu erteilen. Wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, war dies kein Einzelfall, wenn auch ein in besonderer Weise hervorstechender.

Zu erwägen wäre noch, ob nicht richtiger von »Partei-künstlern« zu sprechen sei, da der gesamte Staatsapparat doch von der führenden Partei geprägt wurde, es sich also tatsächlich um einen »SED-Staat« handelte²⁰? Das dürfte jedoch kein tragfähiger Terminus sein, weil – wie bei den Nazis – der Staat zur institutionellen Hülle des parteiischen Willens gemacht wurde, weil man gerade auch dort hatte »Staat machen« wollen, wo es um den Kampfauftrag der Partei ging. Sicher waren es die Spitzengremien der SED, waren es ZK und Politbüro, in denen die wichtigen Beschlüsse gefasst und als »Vertrauliche Dienstsache« selbst detaillierte »Lageeinschätzungen« (wie die aus anderen Verbänden) eingehend, wenn auch folgenlos studiert wurden. Jedoch war es das Ministerium für Kultur (MfK), welches in Kooperation mit den – Autonomie suggerieren sollenden, jedoch der SED-Spitze unmittelbar zugeordneten – Verbänden (Verband der bildenden Künstler, Schriftstellerverband, Verband der Komponisten und Musikschaffenden etc.) als konkreter Träger der wichtigsten kulturellen Initiativen – etwa der großen Kunstausstellungen in Dresden – auftrat. Und auch im Rahmen der auswärtigen Kulturbeziehungen war man eben doch froh, dass man Botschaften hatte und den diplomatischen Status (wie die DDR ihn schließlich durch Menschenrechts-Zugeständnisse in vielen Hauptstädten auch des Westens bekam, noch nicht ahnend, was es für die Spannungsdynamik im eigenen Land bedeuten würde, wenn die Bürgerinnen und Bürger sich nun selbstständig aus »Helsinki-Körben« mit Rechtspositionen versorgen konnten).

Klaus Gysi etwa vermittelte als Botschafter der DDR in Rom Werner Tübke manch künstlerisch und geschäftlich wichtige Italien-Beziehung, und es war die staatlich-diplomatische Weihe, die dessen Einzelausstellungen zumindest befördert hat. Übrigens ist gerade in diesem Zusammenhang Willi Sitte weniger staatsoffiziell dahergekommen. Gerade in Italien, seinem Traumland, knüpfte er vor allem Eigenkontakte zu (meist links regierten) Kommunen und der Künstlergewerkschaft (schließlich hatte er schon während des Italienfeldzuges und nach seiner Desertion von der deutschen Wehrmacht Italienisch gelernt). Aber es ist bei allen qualitativen Differenzen doch nicht ganz unwichtig, dass Sitte (außer als junger Genre-Maler nach 1945 in Mailand) nie eine Personalausstellung in Italien bekommen hat, wenngleich seine Bilder im Verbund mit denen anderer Künstlern durchaus gezeigt wurden.

Man sieht mittels dieses kleinen Schlaglichts, dass die staatlichen Formen der Parteiherrschaft in vielen Fällen ausschlaggebend waren – und deshalb mag es motivational »Parteikünstler« zwar gegeben haben, aber sie wurden eben als »Staatskünstler« wirksam. Auch konnten gute Beziehungen zu Inhabern hoher staatlicher Ämter durchaus schützen: Sitte berief sich, als er noch angefeindet war, gern auf seine Kontakte zu DDR-Außenminister Lothar Bolz (NDPD), und in einem MfS-Bericht über die Lage an der Burg Giebichenstein heißt es bedauernd: »Die Arbeit der Leitung der Hochschule wird vor allem auch dadurch erschwert, daß vom Ministerium für Kultur die Richtlinie erteilt wurde, Prof. Sitte nicht zu verärgern.«²¹ Wichtig blieb jedoch für alle offiziellen Funktionen in einer Struktur, die Ernst Fraenkel für den Nationalsozialismus »Doppelstaat« genannt hat²², dass man die Unterstützung der SED hatte; die Partei der Arbeiterklasse war eben die wichtigste Legitimationsquelle.

Es sollte klar geworden sein, dass es mir nicht auf Diffamierung ankommt, vielmehr auf trennscharfe, die Wirklichkeit aufschließende Begriffe. Gegen alle unklaren Verwendungen will ich als »Staatskünstler« jene bezeichnen, die mit Privilegien, Auszeichnungen, großen Aufträgen und oft erheblichen Dotationen herausgehoben waren, die in den VBK-Kongressen im Präsidium saßen oder als Aushängeschilder künstlerischer Höhe in den Protokollbänden portraitiert erschienen (selbstverständlich meint das nicht jeden, der dort auf einem Photo zu sehen ist). Diejenigen, die als »Kulturschaffende« in die Volkskammer oder vielleicht sogar ins ZK der SED kamen (was beides für Willi Sitte zutrifft), diejenigen, die in den Bezirken oder in der Berliner Zentrale oberste Verbandsfunktionäre wurden und/oder in repräsentativen Gremien von Staat und Partei mitwirkten, oft auch diejenigen, die Rektorenämter innehatten oder in den wichtigsten Jurys saßen, sind als »Staatskünstler« sehr wohl zu beschreiben. Damit ist keinerlei Gleichsetzung im Künstlerischen verbunden, ebenso wenig



Beharren auf einer relativen Unabhängigkeit der Künste und auf einer Vielgestaltigkeit der Ausdrucksmittel. Deutlich wird in den Geheimberichten sein Trotz geschildert, dass er beispielsweise die Ansicht vertrete, »nicht über seinen eigenen Schatten« springen zu können: »Das heißt, daß er nicht nach der Methode des sozialistischen Realismus malen kann«. Dem, was die Partei als »Formalismus« brandmarkte, räumte Sitte »eine Zukunft« ein und behauptete sogar frech, »daß er mit seiner Schaffensmethode recht behalten« und sich die »moderne Kunstrichtung durchsetzen« werde³⁶. Und da hatte der »Geheime Hauptinformer (GHI)« dann wohl doch recht. Denn vieles, was sich besonders in den achtziger Jahren vollzog – etwa die bewegte und farbige Sprengung des vormals trockenen Brigadesujets und die ironische Auflösung der Arbeiter-Ikonen in einem nicht mehr teleologischen, wohl aber problemorientierten »Realismus« –, steht Sittes Werk (unabhängig von manchem Qualitätsunterschied und der unverbrauchten Frische der Jüngeren) doch nahe. War Sitte also durchaus eigensinnig gewesen und auch durch Parteiversammlungen und erzieherische Maßnahmen nur schwer zu überzeugen, entsprach sein Verhalten doch ganz und gar nicht dem Rollenmuster der letzten künstlerischen DDR-Generation.

Zwar gab es auch in den fünfziger und sechziger Jahren viele Freundes- und Künstlerkreise, also Eigenwelten, die verdächtigt und beobachtet wurden, aber gleichermaßen nicht aufgelöst werden konnten – und in Sittes Fall waren das die »gefährlichen« Beziehungen zu unabhängig bleiben wollenen kommunistischen Künstlern in Berlin, aber auch vielfach zu Kollegen und Freunden, die »in den Westen«³⁷ gegangen waren –, so zeigte sich am Ende der DDR in den verschiedenen Nebenszenen und Subkulturen ein anderer Geist: Keine Energien wollte man mehr in die Veränderung der DDR investieren, vielmehr nur noch »autonom« sein. Das aber wollte Sitte nie, wenngleich er für die Eigenständigkeit der Künste eintrat, jedoch immer in Verbindung mit dem politischen Projekt des Arbeiter- und Bauernstaates.

Wenn dieses Kolloquium vom Verwaltungsrat des GNM zur Aufklärung der Vita Sittes anempfohlen wurde, so dürfte es ein Ergebnis der Recherchen sein, dass er mit den Kunstkontrolleuren, besonders mit den »informellen Kunstfreunden« des MFS tatsächlich in enger Beziehung stand. Aber die meiste Zeit über war er Gegenstand der verdeckten Beobachtung und nicht deren Akteur – das hat die Mehrzahl der Akten produziert, die mit seinem Namen (oder Decknamen) verbunden sind. Über sehr lange Zeit wurde er als »negativ«, als »gefährlich« abgestempelt, selbst als einer, der – wollte man Horst Sindermann glauben – »den Kriegstreibern einen großen Gefallen« leiste und als »Jünger der amerikanischen Unkultur« anzusehen sei³⁸. Der Hallenser Kunsthistoriker Wolfgang Hütt hat das in einem auf eigener Erfahrung und umfangreichen Archivrecherchen basierenden Manuskript be-

schrieben³⁹, in dem die Verbindung von Künstlern aus Halle etwa mit der Berliner Szene um Fritz Cremer und Herbert Sandberg geschildert wird. Selbst der alte Kommunist Cremer, seiner unheroischen Buchenwald-Denkmalentwürfe wegen über Jahre hin drangsaliert, wurde mit Telefon- und Briefüberwachung überzogen.

Wie auch Jürgen Schweinebraden in seinem Konferenzbeitrag dargelegt hat⁴⁰, fehlte es nicht an kunstpolitischen Skandalen, wenn Cremer etwa als Sektionssekretär in der Akademie der Künste zu einer Ausstellung aufrief, zu der 632 Arbeiten eingereicht wurden. Am Eröffnungstage »hing Kurella, damals Leiter der Kulturkommission beim Politbüro des Zentralkomitees der SED, eigenhändig Bilder ab, die ihm nicht gefielen«, und Stefan Hermlin notierte: »Die Akademiemitglieder verteidigten sie, das Publikum feierte die Künstler, die Funktionäre wurden ausgelacht.«⁴¹ Diesen Berliner Kreisen wurde vorgeworfen, sie seien beeinflusst von der »Ideologie der ungarischen Revisionisten«, also von jenen (Georg Lukács eingeschlossen), welche den Aufstand 1956 unterstützt und getragen hatten. Schlimmer noch gab es – etwa im Donnerstagskreis – auch Berührungen zur »Plattform des Parteifeindes Harig« [richtig: Harich]⁴². In allen Fällen der Kontakte mit den Berliner Künstlern spielte in Halle auch Sitte eine Rolle und kam deshalb ins Visier der Stasi, die später übrigens durchaus auch nicht froh darüber sein wird, dass er es ist, der in Halle einen Auftritt Wolf Biermanns anregt⁴³.

Am 25. September 1963 wurde von der Abteilung V/1 ein »Operativvorgang gem. § 19 StGE« mit der Beschuldigung angelegt, dass Sitte fortgesetzt in »negativer Form gegen die Kulturpolitik der DDR« aufgetreten sei, etwa mit der Behauptung, es gebe »eine Diktatur der Kultur« (was doch wohl eher heißen sollte: ein Diktat über die Kultur). Ingeborg Klemm, eine leitende Mitarbeiterin des Bezirks Halle, sollte als IM »Händel« ihre Kontakte zu Sitte vertiefen, um den Nachweis zu führen, dass dieser »staatsgefährdende Hetze und Propaganda betreibt«⁴⁴. Der Kampf um die Leitideen in der Kulturpolitik war auch noch nicht stillgestellt, als Sitte mit ihm im VBK auf dem Präsidentenstuhl konfrontiert wurde – dass es eben nicht so sein solle, wie Bernhard Heisig es ausdrückte: »Die Partei behandelt die Künstler wie Kinder.«⁴⁵

Sittes Isolierung, die Widersprüchlichkeiten von politischer Identifikation und stilistischer Abweichung, die Loyalitäten dem sozialistischen Projekt wie den Künstlerkolleginnen und -kollegen gegenüber brachte – neben privaten Verstrickungen – Sitte in eine damals von ihm als ausweglos empfundene Lage. Das dies nicht bloß eine nachträgliche Stilisierung ist, sondern sich zu einem existentiellen Konflikt zugespitzt hatte, belegt die oft angedeutete Lebenskrise im Jahre 1961, das, was Gisela Schirmer als »Nervenzusammenbruch« bezeichnete und was dazu führte, dass Sitte fast ein ganzes Jahr lang seine Arbeit auf Burg Giebichenstein nicht mehr aufnehmen



konnte. Ein MfS-Bericht⁴⁶ vom 3. 3. 1961 konstatiert ganz offen, dass er an seinem vierzigsten Geburtstag nach einem kleinen Umtrunk in der Hochschule versucht hat, durch »Einnahme einer Überdosis von Schlafmitteln« aus dem Leben zu scheiden. Ein Motiv wird durch die Ansicht des Rektors dokumentiert (welche von dessen Stellvertreter Vahlen eifrig weitergegeben worden war), »dass bei Sitte eine nervliche Belastung dadurch entstanden ist, weil es bei ihm auf künstlerischem Gebiet keine Anerkennung durch Partei und Staatsorgane gab«⁴⁷.

Etablierung und Aufstieg

Nach der tiefsten Demütigung begann dann Mitte der sechziger Jahre die Suche nach der schützenden Gemeinschaft, nach der Verankerung des eigenen Lebens im Schutzraum derjenigen Gesellschaft, für die Willi Sitte von Anfang an hatte streiten wollen und der er bis heute seine Loyalität erweist. Nun begann sein Aufstieg zum Spitzenfunktionär. Das setzte allerdings »Selbstkritik« voraus (Abb. 3), die als »Stellungnahme« unter dem Titel »Meine ganze Kraft dem sozialistischen Realismus« am 2. 2. 1963 in der »Freiheit« (und wenige Tage später im »Neuen Deutschland«) publiziert wurde⁴⁸. Nun begann auch die Phase einer zehnjährigen Aktenexistenz des widerborstigen Malers, der von der Stasi ironischerweise unter dem (selbstverständlich falsch geschriebenen⁴⁹) Decknamen »Guttuso« als IM geführt wurde. Mit seiner »zu den Akten genommenen« Zustimmung, jedoch ohne schriftliche und unterschriebene Bereitschaftserklärung wird missmutig eine »Zusammenarbeit« reportiert⁵⁰, in der man Sitte seitens des MfS nie zu trauen schien; unzuverlässig blieb er, missbilligend sogar, als es gegolten hätte, den Einmarsch der »Brudertruppen« in die CSSR zur Zerschlagung des Prager Frühlings zu loben⁵¹. Sitte scheint ein lauer Zuträger gewesen zu sein, ohne den Besuch konspirativer Wohnungen, ohne Auszeichnungen durch das MfS – eher beobachtete man dort ein wenig verständnislos, dass er staatliche Orden erhielt etc.⁵²

Allerdings muss in die Analyse einbezogen werden, dass Sitte, der schließlich so hoch stieg, dass man seine IM-Akte resigniert schloss⁵³, keineswegs ohne Berührung mit dem »Schild und Schwert der Partei« blieb: An ihn gerichtete Briefe und Bitten von Künstlerkollegen, »Einschätzungen« von Personen u. a. fanden sich schließlich eben doch in den Aktenbergen der Gauck-Behörde⁵⁴. Auch hatte die Verbandsspitze (vor allem durch den Ersten Sekretär, Horst Kolodziej) ständige Verbindung mit den Sicherheitsorganen (nicht nur der Reisefragen wegen⁵⁵). Und schließlich muss man noch ein Beobachtungssystem besonderer Art ins Bewusstsein heben: In der Nähe der privilegiertesten Künstler wurden Begleit- und Schutzpersonen postiert – sozusagen »Eckermän-

ner« für den Geheimdienst –, die beispielsweise als Kunstwissenschaftler zur Durchsetzung der Geltung »ihres« Großmalers beitrugen und mit deren Hilfe zugleich manches zu hören war, was im Umfeld der so schwer Kontrollierbaren der Beobachtung wert war; im Falle Sittes hatte diese Rolle der von der Stasi benutzte und zugleich beargwöhnte Hermann Raum (als IM »Hausmann«), im Fall der Leipziger Maler war Max Kober (als IM »Dr. Werner«) diese Rolle zugefallen. Gerade der Fall Raums zeigt, dass es sich dabei durchaus auch um kritische Geister handeln konnte; seine mutige Rede auf dem V. VBK-Kongress 1964 beängstigte ihn nachträglich selbst⁵⁶. Mir scheint sicher, dass Raum – den Sitte unbedingt von Rostock nach Halle in sein näheres Umfeld haben wollte – eher dessen Sprachrohr war als dessen Geheimbeobachter⁵⁷. Aber diese indirekten Verbindungen mit dem MfS dürfen nicht ausgeblendet werden, wenn man die »Täterakte« richtig einordnen will, die keinen Bericht des sogenannten »IM« Sitte ausweist.

1965 wurde Willi Sitte Mitglied des Zentralvorstandes des VBK, zu dessen Vizepräsident er 1970 gemacht wurde; vier Jahre später übernahm er dann auch dessen Präsidentschaft, die er bis 1988 innehatte. Vom X. VBK-Kongress, der 1988 erfolglos noch einen Neuanfang versuchte, wurde er (sozusagen als Trostpflaster und um allen Seiten den Übergang zu erleichtern) schließlich zum Ehrenpräsidenten gekürt (Abb. 14).

Schon Anfang der siebziger Jahre war er inoffiziell (wahrscheinlich auf Betreiben von Ursula Ragwitz) als Kandidat für das ZK gehandelt worden, ohne diese Position offiziell je einzunehmen. Vielmehr wurde er 1986 – sozusagen im Zuge einer Kulturalisierung des ZK – gemeinsam mit dem Brecht-Schüler und Akademie-Präsidenten Manfred Wekwerth und mit Hermann Kant, dem Präsidenten des Schriftstellerverbandes, sofort Vollmitglied dieses Gremiums⁵⁸. Sitte legt großen Wert darauf, dass er die VBK-Präsidentschaft nur unter bestimmten Bedingungen angetreten habe, zuerst derjenigen, dass eine geheime Wahl stattfinden müsse, sodann dass die »Legislative« gegenüber den ausübenden Organen zu stärken sei und dass der VBK Beschlüsse fassen und ausführen dürfe, »ohne dass sich das ZK oder irgendeine Massenorganisation oder das Ministerium für Kultur« einschalteten; dies sei nur die Umsetzung der Formel Honeckers gewesen, wonach die Künstler gegenüber der Gesellschaft Verantwortung zu übernehmen hätten⁵⁹. Die Kritik an der VII. Kunstausstellung der DDR hätte in einer Situation, in der unter der Präsidentschaft Gerhard Bondzins im Verband nichts mehr funktionierte, dazu geführt, dass die Parteispitze Bernhard Heisig und ihm als den Vertretern der Kritiker gesagt habe, da sie doch immer so schlau seien und alles besser wissen wollten, sollten sie es »doch selbst machen« und zeigen, wie man den Verband wieder stärken könne⁶⁰. Zur Kandidatur für das Präsidentenamt habe ihn Bernhard Heisig gedrängt, der sich be-



reit erklärte, als Vize-Präsident sozusagen in der zweiten Reihe tätig zu sein – und mit dem er stets alles, was zu entscheiden gewesen sei, abgesprochen habe⁶¹. Personell forderte Sitte, den mit einer (mehrjährigen, für die neue Funktion jedoch ausgesetzten) Parteistrafe belegten Horst Kolodziej als Verbandssekretär einzusetzen, programmatisch die Öffnung der Kunstpolitik und Künstlerkontakte gegenüber den westlichen Ländern, was vor allem auch spezielle Reiseprivilegien für Künstler einschloss, allerdings nahtlos auch in das außenpolitische Konzept der DDR-Führung passte. Dass Sitte sein Amt damals jedenfalls noch nicht als Liebling der Parteioberen angetreten hat, mag dadurch belegt sein, dass der einzureichende Entwurf seiner Präsidialrede um alle Aussagen zur Selbstständigkeit des VBK zensorisch verkürzt wurde und er diese Passagen wiederhergestellt beim VII. VBK-Kongress in Karl-Marx-Stadt nur vortragen konnte, weil er Kurt Hager in der Nacht vor der Wahl gedroht hatte, sich sonst von der Kandidatur zurückzuziehen. Auch mag er heute mit Genugtuung erzählen, dass der Künstlerverband der UdSSR ihn als »Querulanten« ansah und auf seinen Antrittsbesuch als VBK-Präsident gerne verzichtete, dafür lieber seinen Vorgänger Bondzin einlud⁶².

Sitte betont rückblickend vor allem die Belastungen des Amtes. Jedoch bot es ihm auch viele Möglichkeiten und Privilegien – wenn auch nicht ein eigenes Büro im Berliner Zentralvorstand, so doch Dienstwagen mit Chauffeur und vor allem die von ihm mit Nachdruck durchgesetzte Sondergenehmigung für ein nur Spitzenfunktionären erlaubtes Überschreiten der sonst vorgeschriebenen Höchstgeschwindigkeit auf der Autobahn⁶³ sowie Möglichkeiten zu einer ausgedehnten Reisetätigkeit. Sitte, der 1976 auch als Volkskammerabgeordneter und ab 1986 zudem als ZK-Mitglied die bildenden Künste repräsentieren durfte und im Präsidentenamt eine wichtige Rolle in den minutiös protokollarisch ausgehandelten Ritualen, etwa bei den Eröffnungen der großen Kunstausstellungen (Abb. 10, 12), einnahm, erwies sich im ganzen als loyaler Spitzenfunktionär. Aber man darf ihm wohl glauben, dass er sich als »Diktator« nicht aufgespielt hat; eher füllte er die Position durch Ausgleichsversuche zwischen den unterschiedlichen Interessen aus, eine Haltung, die mit der Verschärfung der Konflikte zunehmend unglaubwürdig und unersprießlich wurde. Es scheint, als wäre er für die Dogmatiker akzeptabel gewesen, ohne dass diese ganz zufrieden mit ihm hätten sein können, und dass umgekehrt die auf ihre Unabhängigkeit drängenden und ihre Unzufriedenheit artikulierenden ebenso wie die ihre privilegierten Sonderstellungen verteidigenden Künstler ebenfalls ganz gut mit ihm fuhren, ohne ihrerseits ganz zufrieden mit ihm zu sein.

Diese Balanceposition drückt sich auch im Künstlerischen aus: Nachdem kubistische Einflüsse in seinen Bildern kaum noch zu spüren waren, hatte seine Malweise, auch wo sie um

konventionelle DDR-Themen bemüht war – etwa im Beitrag zum Palast der Republik (Abb. 7) – etwas Beunruhigende konnte Sitte deswegen als jemand wirken, der zu integrieren versteht, ohne selbst ganz integriert zu sein. Eben deshalb sind der Funktionär und der Maler in ihm nicht zu trennen. I gibt übrigens wie bei den meisten Künstlern auch bei Sitte keine abrupte Stilverschiebung, eher unsicher nebeneinander laufende Ungleichzeitigkeiten (Abb. 5).

Die gewollte Spannungserhöhung bei gleichzeitiger biographischer Entspannung, eine angestregte Malerei zwischen Akzeptierbarkeit und Anstößigkeit⁶⁴, aber auch die Doppelrolle als Funktionärskünstler zeigte sich beim 60. Geburtstag, als der Katalog zur Festausstellung in der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle durch Worte eröffnet wurde, welche diejenigen, die von einer »Staatskünstlerschaft« heute nichts mehr hören wollen, damals doch eher positiv aufgenommen haben dürften. Kulturminister Har Joachim Hoffmann schrieb in seinem Grußwort, dass er die »Anerkennung der künstlerischen Leistung« auch »den Dank an den Präsidenten des Verbandes Bildender Künstler in der DDR« anfüge, »der mit hoher Verantwortung, Umsicht und Unermüdlichkeit die Interessen der Künstler dieses Landes vertritt, indem er ihre volle Integration in den revolutionären Gesellschaftsprozess verfehlt. Dabei ist er mir zum zuverlässigen und streitbaren Partner geworden. So ist eine Freundschaft entstanden, die mir wertvoll und teuer ist.« Auch wies Hoffmann darauf hin, dass man an der Ausstellung sehe, »da der Maler, der Überfülle seiner vielen gesellschaftlichen Arbeiten und der Last der Verantwortung als Kulturpolitiker zu Trotz, Neues und Wesentliches zur Entwicklung des sozialistischen Realismus« beigetragen habe, was auch international »als Ergebnis sozialistischer Kunstpolitik weit über die Grenzen der DDR hinaus« gewirkt und Achtung gewonnen habe⁶⁵. Andererseits aber wurde das spezielle Spannungsbildnis Willi Sittes zum roten Faden, so wenn Hermann Raur Sittes »Leib- und Magenkritiker« (wie die Stasi etwas misstrauisch über ihren Gewährsmann formulierte⁶⁶) künstlerisch »Die Unruhe des Sozialismus« beschwört (Abb. 6): Alles, was von Sitte komme, sei

»eine stürmische, spannungsvolle, leidenschaftserfüllte, konfliktreiche Wirklichkeit ohne Schleusen [...]. Der Ruhelose beunruhigt verschiedenere Partner und Kontrahenten [...]. Es läßt sich nicht leugnen, daß Beschaulichkeit, stumme Zwiesprache, leise Modulation, behutsame Andeutung und der Hauch der Innerlichkeit [...] seinem Wesen als Zeichner und Maler nicht entsprechen: Ruhelosigkeit, Erregung, Spannung, Turbulenz, Fülle, Ballung sind Merkmale der Arbeiten, Teil der Formcharakteristik und des Stilausdrucks aber nicht Zweck oder Inhalt, nicht ideelle Substanz oder ikonografisches Programm.«⁶⁷

Im Rahmen der Außenbeziehungen, die für die DDR-Kunst durchaus folgenreich wurden, war es vor allem Sittes Kontak