

Peter H. Feist

Der Spanische Bürgerkrieg in der bildenden Kunst der DDR

Dem Andenken an Jutta Held

Vor zwanzig Jahren behandelte ich das gleiche Thema wie heute in einer Tagung über bildende Kunst, zu der die Kunsthistorikerin Jutta Held nach Osnabrück eingeladen hatte. Ich widme meine heutigen Ausführungen dem Gedenken an diese großartige Forscherin.

Damals wollte ich zu mehr Kenntnis und Wertschätzung von Kunst, die in der DDR entstand, in der Bundesrepublik beitragen. Die spezifische Geschichte von Kunst in der DDR endete zwei Jahre später. Heute, im vereinigten Deutschland, ist sie häufig noch weniger bekannt als damals, weil viele ihrer Beispiele entfernt, magaziniert, auch zerstört sind. Dem generell entgegenzuwirken, was ich gern tue, ist allerdings kein Anliegen für unsere heutige Tagung.

Mein Vortrag von 1987 liegt im Protokollband der Tagung gedruckt vor (Feist 1989). Weitere nennenswerte Beispiele sind meines Wissens nicht mehr hinzugekommen. Ich will den damals gegebenen Überblick nicht wiederholen und sehe auch keinen Anlass, meine Wertungen zu revidieren. Ich möchte statt dessen hier nur drei der in Betracht kommenden Werke eingehender daraufhin befragen, *was* sie und *wie* sie über den Spanienkrieg mitzuteilen versuchten und welche besonderen Anliegen ihre Autoren dabei bewogen haben mögen.

Der Maler Willi Sitte (*1921 in Halle), der als späterer Präsident des Verbandes Bildender Künstler der DDR einer der nach 1990 am heftigsten attackierten sogenannten "Staatskünstler" war, hatte sich als einer der ersten im Lande diesem Stoff zugewandt (Hütt 1995; Schirmer 2003). Welche Rolle der Spanische Bürgerkrieg im Legitimationsdiskurs der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) und DDR spielte, wurde hier schon erörtert. Ich meine, dass er deshalb so besonders beachtet wurde, weil er viel Internationalität aufwies, es trotz schließlicher Niederlage eindrucksvolle Siege gegeben hatte, und

– was freilich ganz brisant war – ein Beispiel für die innere Zerrissenheit, ja Feindschaft der verschiedenen antifaschistischen Bewegungen abgab.

Nun zu meinem eigentlichen Gegenstand. Im Unterschied zu Schriftstellern, zu dem Sänger Ernst Busch und zu einigen führenden Politikern der DDR war unter den ostdeutschen bildenden Künstlern kein ehemaliger Interbrigadist, der persönliches Erleben verarbeiten konnte. Hingegen war Pablo Picasso, der u.a. das berühmte Bild *Guernica* geschaffen hatte, ein zentraler Bezugspunkt in den Nachkriegsdiskussionen darüber, in welche Richtung sich Malerei und Grafik weiterentwickeln sollten. Sitte suchte in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre noch verblüffend vielseitig nach einem persönlichen Stil. Er wollte dabei u.a. an Formen Picassos anknüpfen, um aus ihnen etwas Eigenes und für sozialistische Ideen Taugliches zu machen. Er wollte, wie andere auch, den sozialistischen Realismus modernisieren und von dessen damaliger Ausprägung in der sowjetischen Kunst wegkommen. In den Kampagnen, die seit 1948 gegen den Formalismus geführt wurden, trug ihm das mehrmals scharfe Kritik ein.

Außerdem wollte Sitte an der kulturpolitisch begünstigten Entwicklung von Historienmalerei und ihrem Seitenzweig, den sogenannten Ereignisbildern, teilnehmen. Mit letzterem Begriff kennzeichnet die Kunstwissenschaft Darstellungen von *aktuellen* besonderen Ereignissen wie Hochwasserkatastrophen oder auch verschiedenartige Kampfhandlungen. Zu Sittes Arbeitsweise gehörte es ferner, sich über Jahre hinweg gleichzeitig mit mehreren anspruchsvollen Stoffen und dem Finden von dafür geeigneten Formen zu befassen. Einzelne Motive ließ er dabei aus einem Thema in ein anderes hinüberwandern.

1953 bis 1956 arbeitete Sitte auftragsgemäß an einem Bild *Der Untergang der napoleonischen Armee in der Völkerschlacht bei Leipzig*.¹ Zwischendurch entwarf er aber 1954 in einer Zeichnung ein Bild über den Spanienkrieg. Vier Jahre später vollendete er es, wobei er ausnahmsweise ziemlich genau seiner ersten Idee folgte (Hütt 1995: Abb. 21). Ich muss offen lassen, ob die Hinwendung zu diesem Thema durch ein Gespräch mit Fritz Johne ausgelöst wurde, einem Bekannten aus der Jugendzeit des Malers in der Tschechoslowakei, nämlich einem Genossen von Sittes Vater. Johne war 1936 in die Interna-

1 Leipzig, Museum für Geschichte der Stadt Leipzig (Hütt 1995: Abb. 19).

tionalen Brigaden gegangen und wirkte 1947 im Parteiapparat in Halle. Später war er als General am Aufbau der 1956 beschlossenen Volksarmee beteiligt, wurde Leiter ihrer Militärakademie in Dresden und veranlasste 1956, dass Sitte aus seinem Entwurf ein Gemälde für das Foyer des Akademiegebäudes machen konnte. Dem Maler war ein solcher Auftrag sehr willkommen. Über das weitere Schicksal des 1958 fertiggestellten Bildes herrscht Unklarheit. Wurde es überhaupt aufgehängt, oder als formalistisch abgelehnt? (Schirmer 2003: 36, 74-75).² Anfang 1962 wurde es in der Zeitschrift *Bildende Kunst* abgebildet und kritisch besprochen (Schmidt 1962: 8). Später war es im Armeemuseum in Potsdam. Demzufolge ruht es jetzt wohl in einem Depot des Militärhistorischen Forschungsinstituts der Bundeswehr. In der Publikation der Osnabrücker Tagung von 1987 wurde die kleine Abbildung leider auf den Kopf gestellt (Feist 1989: Abb. 2).

Sitte konzentrierte sich auf die Wiedergabe von Schlachtgeschehen. Schießende Interbrigadisten hinter einer Barrikade bzw. im Schützengraben, mit Gewehren auf Tiefflieger feuernd. Das brachte die vom Hitlerreich entsandte "Legion Condor" ins Bild. Ihr Bombardement von Guernica, das Thema von Picassos Gemälde, war für bildende Künstler ein Hauptanknüpfungspunkt beim Spanienkriegsthema. Picassos Bild war 1955/56 erstmals wieder aus New York nach Europa zurückgekommen und in München, Köln und Hamburg ausgestellt gewesen (Picasso 1955: Abb. 79).

Auch Kunstinteressierte in der DDR kannten aus älteren Publikationen oder durch Westberliner Zeitungen das Aussehen des Bildes und die Diskussionen, die es auslöste. In Sittes Bild ist in der Mitte eine schmale, stillere Szene eingefügt: Eine Frau füllt ein Getränk in eine Feldflasche. Solche Beruhigung eines dramatischen Geschehens liebte der Maler. Kritiker stießen sich immer wieder daran. Unten ist ein Bildfeld mit mehreren Toten. Einer davon hält noch einen Stift fest, mit dem er etwas geschrieben hat, einen Augenzeugenbericht oder Aufruf. Alles ist mit wenigen Farben, mehr in holzschnittartigem Hell-Dunkel, hart konturiert und in expressiver Verknappung ausgeführt.

2 Im Ausstellungs-Katalog (Sitte 1986: Abb. 9) heißt es: 1958 beendet, ausgestellt auf der IV. Deutschen Kunstausstellung in Dresden. In deren Katalog ist es aber nicht verzeichnet (Sitte 1986: 176).

Abb. 1: Kampf der Thälmann-Brigade in Spanien



Quelle: Willi Sitte (1958). Dresden: Armeemuseum.

Dieses Bild mit dem Titel *Kampf der Thälmann-Brigade in Spanien* war Sittes erstes Beispiel für ein Bild aus mehreren, aufeinander Bezug nehmenden Tafeln. Er griff damit für Historien- oder Ereignisdarstellung eine Form wieder auf, die vor allem Otto Dix und dann Hans Grundig in den zwanziger bis vierziger Jahren mit eindrucksvollen Ergebnissen benutzt hatten.³ Sitte wählte aber erstmals nicht die aus der christlichen Sakralkunst übernommene Anordnung von Mittel- und Seitenflügeln, sondern eine eigenartige, asymmetrische Anordnung, weshalb die übliche Bezeichnung als Triptychon nicht genau zutrifft. Man darf davon ausgehen, dass die Bildform, die eine neuartige, kombinierende Aussage ermöglicht, das Denken des Malers stär-

³ Zum Beispiel Otto Dix: *Der Krieg*, 1929-1932. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen (Löffler 1960: Tafel 97). Hans Grundig: *Das Tausendjährige Reich*, 1935-1938. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen (Olbrich 1990: Abb. 270).

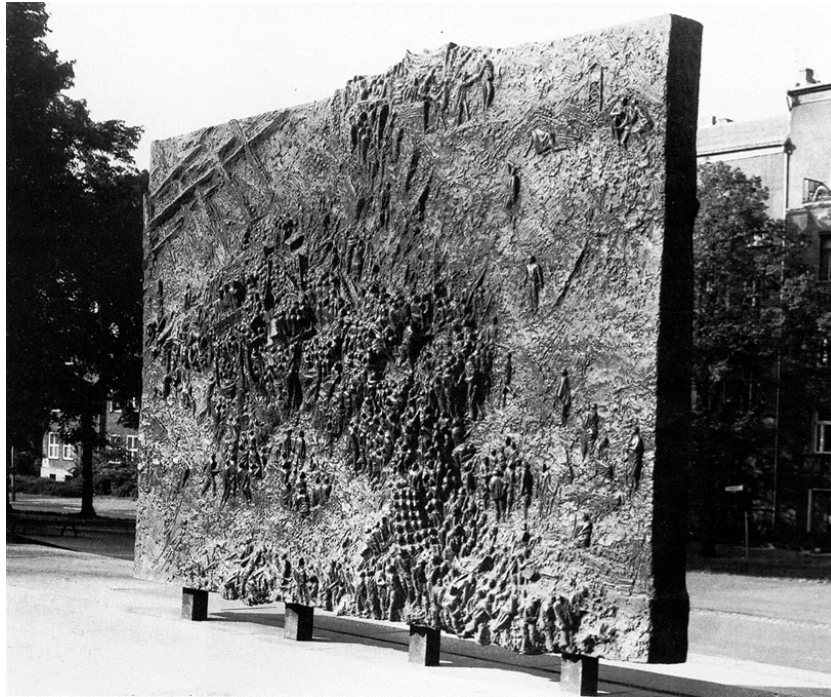
ker beschäftigte als der konkrete Stoff. Er stellte, zugespitzt gesagt, irgendeinen Krieg und dessen Opfer dar. Das Motiv der liegenden Toten kehrte später in mehreren thematisch unterschiedlichen Historienbildern wieder.⁴

Acht bis zehn Jahre später entstand das offizielle Denkmal der DDR für die deutschen Spanienkämpfer am Rand des Volksparks Berlin-Friedrichshain (Brüne 2005: 283-289, Abb. 151-156). Im November 1965 beschloss das Zentralkomitee der SED, einen Gedenkstein zu setzen. Im Mai 1966, zum 30. Jahrestag des Kriegsbeginns, wurde feierlich der Grundstein gelegt. Im Januar des folgenden Jahres 1967 waren das Ministerium für Kultur und das Komitee der antifaschistischen Widerstandskämpfer immer noch uneins, auf welchem Wege das Denkmal zur Ausführung gelangen sollte: per Auftrag an einen bestimmten Bildhauer oder durch einen Wettbewerb. Die Beauftragten des Komitees Albert Schreiner und Walter Vesper holten sich Rat bei dem angesehenen Bildhauer Fritz Cremer (1906-1993).⁵ Sie stellten sich eine Figur mit Bajonett vor, die aus einem Schützengraben zum Angriff übergeht, dazu zwei kleine illustrative Reliefs am Sockel. Fünf Tage später teilte ihnen Cremer mit, dass er selbst das Denkmal machen wolle und schon nach zwei oder drei Wochen konnte über seinen Entwurf beraten werden. Cremers "Spanienkämpfer", nun nicht mit einem Bajonett, sondern mit einem symbolischen, emporgerecten Schwert und über dem angedeuteten Schützengraben mehr fliegend als aufspringend, war Mitte des folgenden Jahres bereits in Bronze gegossen. Am 7. September 1968 wurde das Denkmal für die 3.000 gefallenen deutschen Interbrigadisten mit einer Rede von Franz Dahlem, einst hoher Funktionär der Brigaden, jetzt stellvertretender Hochschulminister, eingeweiht. Kein anderes großes Denkmal in der DDR ist so rasch und konfliktfrei entstanden.

4 *Die Überlebenden*, 1963. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen (Hütt 1995: 131). *Son-My*, 1970. Halle: Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt (Hütt 1995: 138-139). *Jeder Mensch hat ein Recht auf Leben und Freiheit*, 1973. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen (Hütt 1995: 143).

5 Zu Fritz Cremer siehe Schmidt (1972), Brüne (2005), Cremer (2004).

Abb. 2: Denkmal für die deutschen Interbrigadisten



Quelle: Siegfried Krepp: Relief. Berlin: Volkspark Friedrichshain.

Ich konzentriere mich hier auf das zugehörige große Relief, das ich 1987 nur kurz erwähnt habe. Cremer und die Vertreter des Komitees hielten eine zusätzliche anschauliche Information über die historischen Umstände für notwendig. Cremer wählte dafür seinen ehemaligen Meisterschüler Siegfried Krepp (*1930),⁶ dem er künstlerisch und politisch vertraute. Für den war ein solches großes Werk im öffentlichen Raum eine wichtige Gelegenheit, sein Können zu beweisen. Er entwarf eine frei stehende, doppelseitig reliefierte Platte von 2,70 Meter x 4 Meter. Die Motivwahl, das Finden der Komposition und die Ausführung einschließlich des Gusses in Lauchhammer mussten ebenso schnell bewältigt werden wie Cremers Figur. Krepp konsultierte

⁶ Zu Siegfried Krepp siehe Jacobi/Tschirner (2003: 142-143); Brüne (2005: 433, Anm. 112), die Liste der Themen des Reliefs. Ansicht der jetzigen Rückseite (Feist 1996: 218).

u. a. José (Josep) Renau (1907-1982), der 1936-1938 Generaldirektor der Schönen Künste in der spanischen Republik gewesen war und seit 1958 in Ostberlin wirkte. Den Beauftragten des Komitees gefiel das Relief, das Krepp als zweite, als Rückseite wollte, besser als das andere. Es wurde zuerst gegossen und bei der Einweihung des Denkmals der Straße zugewandt aufgestellt. Die andere Seite kam erst ein Jahr später hinzu. Die Vervollendung schien sogar gefährdet, weil Siegfried Krepp in diesem ereignisreichen Herbst 1968 gegen die sowjetische Niederschlagung des "Prager Frühlings", des tschechoslowakischen Versuchs zu einem humaneren Sozialismus protestiert hatte und deshalb aus der SED ausgeschlossen wurde. Er konnte dennoch weiter arbeiten. Die Veränderung seines Konzepts, was Vorder- und was Rückseite der Tafel sei, hat er nie akzeptiert. Als nach 1990 Cremers Figur neu verankert werden musste – sie stand weiterhin unter Denkmalschutz –, bot ihm der neue Bezirksbürgermeister an, das Relief umzudrehen. Bürgermeister Helios Mendiburu (*1936) war Sohn eines baskischen Kommunisten und republikanischen Offiziers und lebte seit seiner Kindheit in der DDR. Er bekam aber nicht das Geld für diesen Umbau. Das Denkmal erhielt nur eine neue lapidare Widmungsinschrift an Stelle der wortreichen, die die Interbrigadisten als Vorbilder der Jugend "unseres sozialistischen Deutschlands" gefeiert hatte.

Was Krepp als Vorderseite gedacht hatte, wirkt wie ein Satellitenbild Spaniens mit gebirgsähnlichen Menschenscharen. Über die Grenze rechts oben, an Wachtürmen vorbei, eilen Menschen herbei. Sie sammeln sich zu einem wahren "Bienenschwarm" von Demonstrierenden und Bewaffneten unter Fahnen. Vieles Verschiedenes geschieht. An einer Stelle wird der "Pasionaria" Dolores Ibárruri zugehört. Wie Schatten tauchen links oben Kreuzformen auf, in denen sich ein Flugzeuggeschwader erkennen lässt.

Die andere Seite des Doppelreliefs ist noch detailreicher. Sie zählt mehr unterschiedliche Szenen auf und gefiel daher den Auftraggebern besser. Die angreifenden Bombenflugzeuge sind jetzt zahlreicher, genauer erkennbar und stoßen nun vom unteren Rand nach oben. Zuerst türmt sich burgartig eine Stadt auf. Es ist Madrid, *mamita mia*. So verkündet ein Spruchband nach Art mittelalterlicher Bildgestaltung, das sich wie eine Stadtmauer um die Architektur schlingt. Wir sehen in unregelmäßiger Folge Heerscharen, Kämpfe, Erschießungen,

Folterungen, Verwundetenpflege, Flüchtlingsströme, die Verhandlungen an einem runden Tisch, die zur Nicht-Intervention Großbritanniens und Frankreichs führten und einen Ansturm von Kapitaleignern auf die Säulenfassade eines Bankgebäudes. Nach oben rechts flüchten Überlebende über die Grenze nach Frankreich.

Krepps Art, ein figürliches Relief zu gestalten, hatte erst ganz wenige Vorläufer.⁷ Er grenzt die Darstellung nicht fest durch einen Rahmen ein; stattdessen wird der Rand nach oben leicht überschritten. Das Geschehen soll als Ausschnitt aus einem Welt- und Geschichtszusammenhang begriffen werden. Der Reliefgrund ist weder eine feste, abschließende Fläche noch die perspektivische Illusion eines tiefen Raumes, was zwei traditionelle Gestaltungsweisen waren, sondern eher ein diffuser Existenzraum der kleinen Figuren. Die Überschau über vielfältiges Geschehen wechselt bei der Nahaufnahme auf Details unmerklich den Blickwinkel. Vor allem werden die vielen örtlich und zeitlich unterschiedenen Szenen nicht voneinander getrennt, sondern sie verschmelzen zu einem Ganzen, einem Sinnzusammenhang. Geschichte soll als eine Summe widersprüchlicher Einzelvorgänge anschaulich werden. Auch bei diesem Stoff braucht es für das volle Verständnis ein Vorwissen der Betrachter und Betrachterinnen, genau so, wie es beispielsweise bei einem christlichen Altarbild oder einem Fürstendenkmal der Fall ist. Aber allein die Hauptwirkung der Gesamtform vermittelt schon die Aussage, dass hier Zeugnis abgelegt wird von einem Zusammenströmen und gemeinsamen Wollen und Handeln von Volksmassen, das ein ganzes Land erfasste. Darum ist dies ein hervorragendes Denkmal für die internationalen Brigaden im Spanienkrieg.

Einige Jahre später war der Spanienkrieg für den Maler Arno Rink (*1940) nicht länger ein stolzer Hinweis auf frühere Heldentaten, sondern nur noch ein Anlass zu einer Totenklage. Sein nur mittelgroßes Bild *Spanien 1938* von 1974 wurde besonders oft in der DDR und auch in der Bundesrepublik ausgestellt und abgebildet, aber nur wenig analysiert.⁸ Rink, ein Schüler von Bernhard Heisig (Heisig 2005),

7 Zum Beispiel Werner Stötzer: *Fragen eines lesenden Arbeiters*, Relief, 1959-1961. Berlin: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Haus 1, Unter den Linden (Stötzer 1991: Tafel 1).

8 Arno Rink: *Spanien 1938*, 1974. Berlin: Nationalgalerie SMPK (Jacobi/Tschirner 2003: Nr. 426, Farbabbildung, Liste von 14 Abbildungsnachweisen).

hatte bereits mehrere Historiendarstellungen geschaffen. Er lehrte damals als Oberassistent in Leipzig und wurde später Dozent, Professor und Rektor seiner Hochschule bis über die Wende hinaus. Sein Bild kam rasch als Leihgabe des Kulturministeriums in die Berliner Nationalgalerie, die es 1984 erwarb. Die Jahreszahl 1938 im Bildtitel dürfte darauf Bezug nehmen, dass damals die Interbrigaden den Kampf verloren gaben und Spanien verließen. Die "Legion Condor" feierte ihren Sieg erst 1939 mit einer Parade in Berlin.

Das Gemälde gibt mit präziser Zeichnung, distanzierend harter Modellierung und kühler Farbigkeit eine öde Sandfläche mit scharfer Horizontlinie vor einem fernen Felsgebirge und unter verhangenem Himmel wieder. Drei tote Männer liegen starr und einsam auf dem Boden. Einer ragt ganz vorn, am unteren Bildrand, nur mit dem Oberkörper in den Bildraum. Einer, auf seinem Bajonett liegend, ist mit einer roten Fahne bedeckt. Bildbeherrschendes Motiv ist ein sattelloses, angebundenes Pferd, ein Rappe, der erschrocken und den Kopf wendend einen Klageschrei ausstößt. Auf dem Sand liegen zwei scharfkantige Steinbrocken. Zugespitzte oder abgebrochene Eisenstäbe ragen vorn aus dem Erdreich. Solche Einzelformen und die Gesamtgestalt des Bildes geben ihm einen Ausdruck, in dem sich schmerzliches Erschrecken und feierliche, erhabene Trauer vereinen.

Es ist als sicher anzunehmen, dass der junge Rink einen Wettbewerb mit einem Bild des bereits hoch angesehenen Leipziger Professors Werner Tübke (1925-2004) aufnahm, das am Anfang des selben Jahres entstanden war und das er in der Hochschule gesehen haben mag.⁹ Tübke malte ganz anders als Rinks Lehrer Heisig, nämlich präzise zeichnend. Mit *Chilenisches Requiem* reagierte er auf den Putsch des Generals Pinochet vom September 1973, auf das Ende der Hoffnungen auf Salvador Allendes Sozialismus. In einer Ebene vor einem Gebirgsmassiv, wie bei Rink, liegt ganz vorn ein Toter, daneben eine chilenische Fahne. Der Tote ist hier jedoch nackt, liegt parallel zum Bildrand und wird von einer gebeugten Frau betrauert. Rinks Spanienbild und Tübkes Chilebild wurden beide im Sommer 1974 in der Leipziger Bezirksausstellung gezeigt. Tübkes Bild kam gleich ins

9 Werner Tübke: *Chilenisches Requiem*, 1974. Leipzig: Museum der bildenden Künste (Meissner 1989: 124, Farbtafel 144). Tübke war 1973-1976 Rektor der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und seit 1971 wiederholt nach Italien gereist.

Leipziger Museum, Rinks Bild, wie gesagt, in die Nationalgalerie. Während Tübke wie immer mit gestalterischer Bezugnahme auf Renaissance-malerei oder "altdeutsche" Malerei operierte, war Rinks schreiendes Pferd ein stark abgewandeltes, dennoch deutliches Zitat aus Picassos *Guernica*. Die Gesamtstimmung des Bildes, auch die seehundartige Glätte und Weichheit des Pferdeleibs, musste hingegen unweigerlich Assoziationen an Bilder Salvador Dalís wecken.¹⁰ Dessen Surrealismus gehörte aber zu dem in der DDR kunstpolitisch am wenigsten gewünschten "Erbe". Umso stärker fiel eine solche riskante Anspielung auf. Die Kunstkritik hat das tunlichst nicht öffentlich erwähnt. Das für uns hier Wichtigste ist meines Erachtens, dass – sicher unter dem Einfluss der verbreiteten Erschütterung über das Ende des Sozialismusversuchs in Chile – nun auch beim Spanienkrieg nicht mehr an internationale Solidarität und zeitweilige Siege gedacht wurde, sondern nur die beklemmende Erinnerung an eine Niederlage, an das Ende einer Hoffnung blieb.

Generell lässt sich sagen: Das Nachdenken über Geschichte verschwand auch in den späten Jahren nicht aus der Kunst in der DDR, es trat aber hinter anderer Thematik eher zurück. Vor allem ließ sich daraus kaum noch Zuversicht für die Zukunft schöpfen. Historienmalerei hatte damit ihre bewusstseinsbildende Funktion geändert.

Literaturverzeichnis

- Brüne, Gerd (2005): *Pathos und Sozialismus. Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (1906-1993)*. Phil. Diss. Kassel/Weimar: VDG (Schriften der Guernica-Gesellschaft, 15).
- Cremer, Fritz (2004): *Nur Wortgefechte? Aus Schriften, Reden, Briefen, Interviews 1949-1989*. Ausgewählt und kommentiert von Maria Rüger. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg (Schriftenreihe des Wilhelm-Fraenger-Instituts Potsdam, 6).
- Feist, Peter H. (1989): "Der Spanische Bürgerkrieg in der Kunst der DDR". In: Held, Jutta (Hrsg.): *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*. Hamburg: Argument (Schriften der Guernica-Gesellschaft, 1), S. 211-226.
- (1996): *Figur und Objekt. Plastik im 20. Jahrhundert*. Leipzig: Seemann.
- Heisig, Bernhard (2005): *Die Wut der Bilder*. Ausstellungskatalog hrsg. von Eckhart Gillen. Köln: DuMont.

10 Zum Beispiel Salvador Dalí: *Vorahnung des Bürgerkriegs*, 1936. Philadelphia: Museum of Art.

- Hütt, Wolfgang (1995): *Willi Sitte, Gemälde 1950-1994*. Hrsg. von Hartmut Kettler. Katalog: Ingrid Sitte. Bönen (o.J. [1995]).
- Jacobi, Fritz/Tschirner, Manfred (Hrsg.) (2003): *Kunst in der DDR, Katalog der Gemälde und Skulpturen*. Leipzig: Seemann.
- Löffler, Fritz (1960): *Otto Dix, Leben und Werk*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Meissner, Günter (1989): *Werner Tübke. Leben und Werk*. Leipzig: Seemann.
- Olbrich Harald (Hrsg.) (1990): *Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945*. Leipzig: Seemann.
- Picasso (1900-1955)* (1955): München: Haus der Kunst/Köln-Deutz: Rheinisches Landesmuseum/Hamburg: Kunstverein. Ausstellungs-Katalog.
- Schirmer, Gisela (2003): *Willi Sitte, Farben und Folgen. Eine Autobiographie*. Leipzig: Faber & Faber.
- Schmidt, Diether (1972): *Fritz Cremer. Leben, Werke, Schriften, Meinungen*. Dresden: Verlag der Kunst. 2. verb. Aufl. 1973.
- Schmidt, Jutta (1962): "Auf dem Wege zum sozialistischen Realismus. Zu den 'Triptychen' von Willi Sitte". In: *Bildende Kunst*, Jg. 10, H. 1, S. 7-12.
- Sitte, Willi (1986): *Epochenbilder. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausstellungskatalog*. Berlin: Henschel.
- Stötzer, Werner (1991): *Skulptur und Zeichnung*. (Ausstellungen in Berlin, Bonn, Rostock.) Ausstellungskatalog. Redaktion: Thomas, Karin. Köln: DuMont.