

**Christoph Bauer M.A.
Kunstmuseum Singen****Ausführungen zum Wandbild ›Krieg und Frieden‹****Feier des 125. Geburtstages von Otto Dix
Rathaus Singen, Ratssaal
Freitag, 2.12.2016, 18 Uhr****Prolog**

Ob Otto Dix an einer solchen Feierstunde teilgenommen hätte - wir wissen es nicht. Er selbst tat in späteren Jahren Ehrungen aller Art als „Alterserscheinungen“ ab und „sonntäglich gestimmte“ Veranstaltungen schätzte er nicht besonders. Zentral für ihn war stets die Aussage seiner Bilder: „Immer geht es mir um die Aussage, so auch bei *Krieg und Frieden*.“

Dieses zentrale Werk im Oeuvre von Otto Dix und in unserer Stadt zieht hier eine Art „Synthese“ der lebenslangen Auseinandersetzung des Künstlers mit „seinen“ Themen: Krieg, Gewalt, Christus, Mensch und Menschenbild. Da Otto Dix selbst immer anschaulich und am konkreten Objekt argumentierte, soll es zum Geburtstag um ein Kunstwerk und nicht um das Leben von Otto Dix gehen.

Kurzvita Otto Dix

Zur Orientierung zur Vita nur so viel: Dix wurde am 2. Dezember 1891 in Gera geboren und bildete sich dort, von 1905 bis -09, zum Dekorationsmaler aus. Von 1909 bis 1914 studierte Dix an der Kunstgewerbeschule in Dresden. Den 1. Weltkrieg macht der Maler in Frankreich und Russland an vorderster Front, als Führer eines MG-Zuges, mit - ein Erlebnis, das seine Weltsicht und seine Sicht auf den Menschen zeitlebens prägte. Zurück in Dresden studierte er bis 1921 an der Kunstakademie Dresden, bevor er 1922, beruflich bereits erfolgreich, an die

Düsseldorfer Akademie wechselte. In den Zwanziger Jahren - Otto Dix lebt bis 1925 in Dresden, von 1925 bis 1927 in Berlin - steigt der Maler, Radierer, Aquarellist und Zeichner auf zu jenem „berüchtigten“ und „berühmten“ Künstler, der zu werden er mit seinen Kriegs-, Großstadt- und Hurenbildern angestrebt hatte. Der künstlerische Erfolg trägt ihm 1927 eine Professur an der Kunstakademie Dresden ein, aus der er 1933, mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten, entfernt wird. Daraufhin zog er sich mit seiner Familie zuerst nach Randegg, ab 1936 in das neu gebaute Haus in Hemmenhofen in die „innere Emigration“ zurück. Eingezogen zum *Volkssturm* gerät Dix 1945 in Colmar in Kriegsgefangenschaft. Bis zu seinem Tode 1969 in Singen blieb er ein Grenzgänger zwischen der Bundesrepublik und der DDR: Dix ist damit einer der wenigen deutsch-deutschen Künstler im geteilten Deutschland. Sein Werk umfasst vom Dadaismus und Expressionismus der 1910er Jahre an zahlreiche Stilstufen der Kunst des 20. Jahrhunderts über die Neue Sachlichkeit, den Verismus, die Altmeisterrezeption der 1930er/-40er-Jahre bis zum Spätexpressionismus. Ohne Zweifel zählt Otto Dix - obschon bzw. gerade weil die Auseinandersetzungen um Werk und Person bis heute nie ausgesetzt haben - zu den bedeutendsten Künstler der Moderne in Deutschland.

Das Wandbild ›Krieg und Frieden‹ (1960)

Zeitlicher Kontext

Da es sich um eine ortsbezogene, wandgebundene Auftragsarbeit handelt, gehe ich zuerst auf den Kontext, auf das Rathaus und auf die Zeitgeschichte ein. Die feierliche Vorstellung der Wandmalereien im Rahmen der Einweihung des neugebauten Rathauses am 30. Oktober 1960 markiert einen Meilenstein der Singener Stadterneuerung. Planvoll unternahm die Verwaltungsspitze seit den Fünfziger Jahren den Versuch, der Stadt eine neue Identität zu schaffen. Die Tradition sollte in der Moderne aufgehen und sich in ihr vollenden. Oberbürgermeister Theopont Diez und Stadtbaumeister Hannes Ott waren die

treibenden Kräfte der groß gedachten und umfassend angelegten
Stadtumwandlung.

Bereits in nationalsozialistischer Zeit hatte es Pläne zur Umgestaltung der Stadt und für den Neubau repräsentativer Verwaltungsbauten gegeben. In den späten fünfziger Jahren griff man diese Ansätze wieder auf und wandelte sie im Sinne des *Neuen Bauens* um. Es bot sich die Chance, die seit der Stadterhebung 1899 virulent gebliebene Frage nach der Erscheinung der Stadt zu lösen. Diese war bestimmt durch das Nebeneinander dörflicher Reste einerseits und unverbundener, planlos gesetzter städtischen Strukturen andererseits. Ott und Diez verstanden den Rathausbau - platziert an der „Grenze“ zwischen altem Dorf und neuer Stadt - als einen „Beginn, dem die weitere Gestaltung der Stadt“ folgen sollte. Der Neubau sollte den neuen „Mittelpunkt von Stadt und Landschaft“ markieren und „formgebend“ wirken: „Zu allen Zeiten ist das Rathaus das Symbol der Eigenständigkeit, des Selbstbewusstseins und des Bürgergeistes einer Gemeinde gewesen. Wir sehen die Aufgabe und die Funktion unseres neuen Rathauses nicht anders an. Wer weiß, dass die Welt nur durch den Geist zusammengehalten und geordnet werden kann, muss sich dazu bekennen, dass dieser Geist eines symbolhaften, sichtbaren Ausdruckes bedarf, um Gemeingut werden zu können. (...) es ging für uns auch darum, überhaupt erst einen Stadtkern zu bauen, also in weitem Umfang den Raum zu planen, der nicht nur nach dem Verkehr, sondern mehr noch nach seiner Gestaltung den Mittelpunkt der Stadt darstellt,“ schrieb Theopont Diez. Die Wahl der Materialien und Bauformen unterstreicht den Anspruch. Hannes Ott konzentrierte die Baumasse auf eine kompakte Vierflügelanlage und schuf ein monumentales Gebäude. Die neoklassizistischen Bauformen sollen dem Gebäude jene „notwendige äußerliche Ruhe und Würde zu verleihen“, die ihm zukam, während die modernen Materialien und Formverknappungen für den Fortschritt standen. Die vorgehängte Steinfassade symbolisiert jene Dauer, welche die angestrebte stadtplanerische Lösung haben sollte.

Die Wandmalereien aus Sicht des Auftraggebers

Die von Theopont Diez gegen Widerstände durchgesetzte „Ausschmückung“ der repräsentativen Versammlungsräume im Inneren führt die aufgezeigte Programmatik konsequent fort. Im Ratssaal ließ er die Trageisen für die von Hannes Ott umlaufend geplante Tribüne wieder abschweißen, damit hinter den Sitzen der Verwaltung ein Wandbild realisiert werden konnte. Aus einem Forum wird so ein gerichteter Saal. Die Kunst am Bau sollte sich durch die Wahl einer „symbolischen Lösung“ und durch den Ort eng mit der Symbolik des Gebäudes verbinden.

Selbstverständlich lässt sich die gewählte Thematik nur vor dem Hintergrund des erlebten, noch gegenwärtigen Weltkrieges verstehen. Dennoch lässt sich das Bild nicht auf eine einfache Mahnung gegen Krieg und gegen Gewalt reduzieren. Vielmehr fordert es zur politischen Verantwortung in Gegenwart und Zukunft auf und gibt durch ein „großes“ Thema das „große“, gemeinsame und einende Ziel vor. Die auf Christus bezogene Ikonographie verweist - aus Sicht des Auftraggebers - auf das verbindliche Modell, wie dieser Weg zu gehen ist. Während des Nationalsozialismus und im Kriege hatte Theopont Diez, der Sohn des Zentrumsabgeordneten Carl Diez (1877-1969), die katholische Kirche, die christlich-humanistische Tradition und eine personal aufgefasste Religiosität als Ort politischen Widerstandes und als geistiges Bollwerk erfahren. Er war ein überzeugter, für seine Zeit und den badischen Raum nicht untypischer, konservativ-katholischer Nachkriegspolitiker, der politisches Handeln und Gläubigkeit weder trennen wollte noch konnte. Die Erneuerung der Politik aus dem Geist eines christlichen Humanismus war ihm zentrales Anliegen. Zeittypisch wurden im Rückgriff auf christlich-humanistische Traditionen Werte beschworen, die (vermeintlich) nicht diskreditiert und damals noch für „alle“ Teile der Gesellschaft verbindlich waren. In Dix sah er einen Künstler, der „als erster eine Aussage“, „eine symbolische Lösung“ zum großen „Hauptanliegen aller politischen Tätigkeiten“ machen konnte: „Wie den Krieg verhindern und den

Frieden sichern.“ Und: Christus „zu folgen entscheidet zwischen Krieg und Frieden. Macht ernst mit Eurem Christentum, dann habt Ihr den Schlüssel zum Frieden.“ Gerade das, was viele Kritiker am „katholisch gewordenen“ Dix irritierte - seine Hinwendung zu biblisch-christlichen Themen nach ´45 nämlich, gestaltet in einer expressiven Formensprache - faszinierte Diez. Sie bürgte für die Vermittlung des Lehrgehalts. Das für moderne Auftragswerke so charakteristische Spannungsverhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler lösten die beiden selbstbewussten Männer konstruktiv. Im Hemmenhofener Atelier erzielten sie Konsens: „Religiöse Malerei“ dürfe nicht bloß erzählen, sondern müsse „den Menschen aufrütteln, müsse ihn unruhig machen. Der Maler müsse „künden“, die religiösen Aussagen seien in die Zeit zu übersetzen. Nicht nur an „Kunst“ war Theopont Diez interessiert, sondern auch an einer kraftvoll-klaaren Aussage und so wies er Dix den Ratssaal, nicht den festlichen Bürgersaal zu: „... wenn Sie ein *Guernica* malen, sind wir überglücklich.“ In diesem Sinne schaltete er sich mehrfach in den Entwurfsprozess ein. So berichtet Diez, dass ihm die Komposition des ersten Entwurfes „zu wenig ausgewogen“ erschien. Die linke Seite mit der Darstellung des Krieges erschien ihm farblich und kompositionell „zu schwer“; die Friedensseite zu wenig dicht, „zu leicht“. Es ist bezeichnend, dass Diez anmahnte, die beiden Seiten „kompositorisch gleichgewichtig“ zu gestalten - nur so konnten sie auch inhaltlich gleichwertig sein; nur so machte in seinen Augen die Teilung des Bildes durch den Gekreuzigten Sinn.

Die Realisation des Wandbildes *Krieg und Frieden*

Nachdem sich Diez und Dix in Gesprächen auf das Thema geeinigt hatten, führte Dix einen ersten farbigen Entwurf aus, der sich heute im Kunstmuseum Singen befindet. Während die Gesamtkomposition bereits 1959 festgelegt war, änderte Dix im Frühjahr 1960 immer wieder Teile des Entwurfes. Der Ausgleich zwischen Kriegs- und Friedensseite wurde erwähnt. Dix scheint die schwarze Düsternis des Panzers aufgehell, den am Grab des Auferstehenden platzierten Baum

verlängert und die Darstellung der Friedenstaube mit ihrem farbigen Hof vergrößert zu haben. Zweimal wurde die Auferstehungsszene verändert. In einem Zwischenstadium schwebte Christus aus dem Grab; dann aber kehrte Dix zur ersten Fassung zurück: Christus schreitet aus dem Grab.

Der definitive Entwurf für das Wandbild wurde mit Kartons auf die Wand übertragen. Zuerst war der Saalwand aus Beton eine zweite Wand aus Backsteinen vorgeblendet worden, auf die man einen speziellen, rauhen Mörtelputz aufgetragen hatte. Dann wurde die Komposition aus dem Farbwurf, Quadratnetz für Quadratnetz, auf vorbereitete Papierbahnen übertragen. Diese Bahnen wurden dann im Ratssaal oben an der Putzwand fixiert; die Komposition entlang der durchstochenen Konturlinien mit dem Staubbeutel, in dem sich feiner Graphitstaub befindet, durchgeschlagen. Nach Abnahme der Kartons fanden sich die Konturen der Bildgegenstände als feine Pauspunkte auf dem Weißputz wieder. Sie zog man in einem ersten Arbeitsschritt nach. Und erst dann begann man, Feld für Feld, Bildgegenstand auf Bildgegenstand, mit dem Farbauftrag.

Der Vergleich des Wandbildes mit den Kartons zeigt, dass noch während des Malens Veränderungen vorgenommen wurden. So beruhigte Dix die Gesichter des gegeißelten und des gekreuzigten Christus - die Münder wurden geschlossen; ebenso die Augen des Gekreuzigten. Stärker abgewandelt wurden die Gebäude im Hintergrund des Auferstehenden. Zeigt der Karton noch einen einzigen, verblockten Hochhausturm mit Rasterfassade streng frontal, schrägte Dix das nunmehr gestaffelte Gebäude im Wandbild dynamisch an. Die Fenster löste er in farbige Felder auf. Auf diese Weise setzt sich die aufsteigende, das gesamte Wandbild durchmessende Diagonale auch in diesem Bildteil fort. Der das Werk am rechten Rand abschließende Maurer wurde vollständig ins seitliche Profil gedreht, doch weniger massig ausgeführt. Ob es sich, wie mehrfach geäußert wurde, um ein Selbstbildnis des Malers handelt, sei dahingestellt.

Otto Dix, der nie in klassischer Freskotechnik malte, doch bereits Wandmalereien ausgeführt hatte und über langjährige Erfahrungen mit der Karton-Übertragung verfügte, realisierte das Wandbild nach der Methode Kurt Wehltes vom *Institut für Technologie der Malerei* Stuttgart in der Keimschen Mineralfarbertechnik A. Da bei dieser Silikattechnik das stückweise Putzen in Tagwerken wegfällt, wird sie gerne dann angewandt, wenn der Künstler große Flächen zu bewältigen hat, zugleich aber den Gesamtüberblick wünscht. Ein Stab an Mitarbeitern unterstützte Dix. Am 2. Mai 1960 begannen die Arbeiten. Egon Lustner, Student bei Wehlte, fungierte als technischer Berater. Der eigens aus Dresden angereiste Vertraute Ernst Bursche (1907-1989) half, wie Lustner auch, an der Wand. Jean Paul Schmitz (1899-1970), der Malerfreund von der Höri, und Ursus Dix (1927-2002), der in London als Restaurator tätige Sohn, unterstützten. Köpfe und Hände blieben gemäß alter Werkstatttradition Dix vorbehalten. Zuerst wurde auf den genässten Putzgrund die Malschicht dünn aufgetragen, diese dann zur Entfernung der Sinterhaut geätzt und die aufgepauste Zeichnung verstärkt. Wie beim Fresko können nun die in Wasser angeteigten, kalkechten Pigmente direkt mit destilliertem Wasser deckend oder dünn lasierend vermalt werden. Durch Besprühen mit Wasser wird der jeweils zu malende Bildteil feucht gehalten, so dass man Nass-in-Nass malen konnte. Anders aber als beim Fresko sind bis zuletzt Korrekturen durch Abwaschen mit dem Schwamm möglich. Die chemische Festigung erfolgt erst zum Abschluss durch das mehrfache, gleichmäßige Aufsprühen eines Fixativs, das die Silikatbildung bewirkt (Versinterung) und den Freskoeindruck erweckt. Die Beziehung Ernst Bursches, für dessen Ausreise aus der DDR Dix eine Sondergenehmigung erwirkte, dokumentiert nicht allein die langjährige Künstlerfreundschaft beider Maler, sondern auch Dix' hohes Ansehen in der DDR.

Zu Bildfindung, Komposition und Deutung

Bildsegmente aus Farbfeldern, in welche die figürliche Szenen eingestellt sind; einige wenige, große Bildachsen und farbige Akzentuierungen bestimmen die Bildkomposition. Die Dreiteilung folgt klassischen Kreuzigungs-, Weltgerichts- oder evangelischen *Gesetz und Gnade*-Darstellungen, in denen der Lehrgehalt dreiteilig durch antithetische Gegenüberstellungen und Auflösung in einer zentralen Synthese vermittelt wird. Für Dix, der gern auf alte Stoffe und Kompositionen zurückgriff, ist das Verfahren typisch. Auf der linken Seite stehen die Geißelung Christi, ein feuerspeiender Panzer, zermalmte Opfer auf dem Schlachtfeld, Menschen im Verlies für den „Krieg“. Über die historisierende Architektur wird zusätzlich auf die „alte“ Zeit verwiesen. Der aus dem Grab schreitende Christus, die Friedenstaube, aufschießende Bäume, eine Mutter mit unbesorgt spielenden Kindern, aber auch ein Maurer und Neubauten in „moderner“ Form bezeichnen auf der gegenüberliegenden, rechten Seite den Frieden bzw. die „neue“ Zeit. Sie ist mit dem Wiederaufbau verbunden. Der auf der Mittelachse, bewusst über dem Stuhl des Oberbürgermeisters an einem Astkreuz hängende Christus trennt und vermittelt zwischen beiden Bildhälften. Anders als die seitlichen Christusszenen ist die Kreuzigung in der Mitte vom unteren Bildrand hochgerückt; Raumentiefe wird angedeutet. Eine aufsteigende Diagonale, die das gesamte Wandbild von unten links nach oben rechts quert, reiht die Elemente des ansonsten eher statisch und gleichgewichtig aufgebauten Bildes dynamisch aneinander. Inhaltlich ist diese Diagonale als Progression zu lesen: Der Weg vom Krieg in die neue Zeit des Friedens führt durch das christliche Kreuzopfer hindurch.

Entwurf und Ausführung vereinen mehrere biblisch-christliche Bildfindungen, die Dix nach ´45, erarbeitet in rund 15jähriger Arbeit am Christusbild, als Repertoire zur Verfügung standen. So lässt sich das Drei-Figuren-Schema der Geißelung bis zum Pastell *Geißelung II* und bis zum Tafelbild *Geißelung Christi*, beide aus dem Jahr 1948, zurück verfolgen. In beiden „Vorläufern“ zeigt Dix Christus gebeugt,

mit Wunden überzogen und wandelt die Schergen in einen Häftling und einen Uniformierten um. Im Singener Wandbild spitzt Dix diese Idee kühn zu. Er verzichtet auf alle erzählenden Details wie die Geißelsäule oder die Dornenkrone und rückt die Gestalt Jesu zwischen die Schergen. Christus ist nackt; kahlgeschoren wie ein Häftling. Auf auszeichnende Attribute, wie z.B. auf einen Heiligenschein, verzichtet Dix. Durch die fahle Hautfarbe werden die blutigen Striemen betont. Die Uniform des rechten Schergen mit Maschinengewehr verweist auf einen Wachsoldaten; sein Ochsenziemer auf die SS. Der in Gefangenenkleidung auftretende Scherge trägt die Gesichtszüge Adolf Hitlers. Dix aktualisiert die Szene und überführt sie in die jüngste Zeitgeschichte: Christus tritt uns in Gestalt eines „gewöhnlichen“ Gewaltopfers, als Mensch entgegen. Eingekleidet in die traditionelle Ikonographie wird uns in knappster Form eine zeitgenössische Folter gezeigt. Die abgründige Ambivalenz der Gewalt fasst Dix in das ungewöhnliche Bild des knüppelnden Schergen mit Sträflingskleidung und den Gesichtszügen Adolf Hitlers – eine Art Kapo, der Täter und Opfer zugleich ist.

Den Krieg hat Dix einprägsam in das Bild eines massigen, feuerspeienden Panzers gekleidet. Über ein Totenfeld rollt er hinweg. Antithetisch werden die Flammenzungen aus den Panzerrohren den züngelnden Sonnenstrahlen auf der gegenüberliegenden Seite entgegengesetzt. Die im Kellerverlies dicht gedrängten Menschen hat Dix schon einmal, 1948, in seinem Gemälde *Kriegsgefangene* gezeigt. Hier wie dort werden Köpfe und Körper seriell mit diagonal gesetzten, schwarzen Konturlinien aneinander gestückt. Individuelle Gesichtszüge sucht man vergebens. Die Totenbleichen sind eine einzige, verängstigte Masse. Der Panzer ist „kubistisch“ verfremdet und man erinnert sich Diez´ Hinweis auf Picassos *Guernica*. Nicht dass es hier tatsächlich Übertragungen gäbe – solche wären eher zu Picassos Werk *Massaker in Korea* (1951) auszumachen –: es ist das Verfahren, das in Parallele zu setzen ist. Kubistische Dissoziation, Zeichenhaftigkeit, Ineinander von Farbfläche und

Volumina, unregelmäßige perspektivische Verkürzungen, Dynamik aus der Mitte nach außen, kontrastreiche Verteilung heller und dunkler Partien, Bedeutungsmaßstab – all diese Mittel waren geeignet, das Blindwütige kriegerischer Gewalt herauszustellen. Selten hat Dix´ seine Bewunderung für den Erneuerer Picasso so deutlich ausgedrückt wie im Singener Wandbild. Gerade an Picassos *Guernica* entzündete sich in der DDR der fünfziger Jahren die Diskussion um die angemessene Form des politisch engagierten Bildes. Man mag in Dix´ Bildfindung einen Reflex hierauf erkennen.

Was die Darstellung des Gekreuzigten anbetrifft, so sei an Dix´ Gespräch mit Freunden von 1963 erinnert: „Sie [die Kirche] sagt, man muss das verkleistern, man muss das verschönlichen, nicht wahr. Und da verschönlichen die das dann. Na ja, es muss ja irgendwie verdaulich gemacht... Wer will denn diese, diese Figur, diese, diese ganz einfache Figur eines Menschen! Er war nämlich ein Mensch! Was heißt Gottes Sohn. Er war Mensch! Alle Menschen sind Gottes Kind. Er war Mensch! ... Er ist gestorben wie ein Mensch! (...) Da hängt man ihn dann als, als, als Balletttänzer hängt er am Kreuz, nicht wahr, schön und poliert und schön, wunderbar gewaschen, nicht wahr. Und wenn man dann ´ne genaue Beschreibung liest, wie ein Kreuzestod ist, ja, das ist so was Grässliches, so etwas Fürchterliches. Wie die Glieder anschwellen, nicht wahr. Wie der Atemnot kriegt. Wie das Gesicht sich verfärbt. (...) Anstatt alles genau, ganz realistisch genau zu sehen, um das Wunder der Auferstehung noch viel größer zu machen. Nein, da musste man ihn dann als Schönling da dranhängen. (...) Ich lehne das ab. (...) Die [die Pfarrer] haben das dargestellt, als wär´ das geradezu ein Haupttheater gewesen. Das war schlimmer als wie im Krieg. Er war einsam. Als einzelner musste er es erleben. Kein Mensch hat ihm geholfen. Kein Mensch war bei ihm. Alle haben ihn verlassen. Eine großartige Schilderung des Menschen, der allein ist!“ Tatsächlich zeigt Dix den gekreuzigten Christus als verlassen, keineswegs schönen Mann. Niemand ist bei ihm. Der Körper hängt durch; der Kreuzbalken biegt sich; Hände und Beine sind zum Schrei verkrampft. Kein Leuchtlicht, kein

Heiligenschein zeichnet den Menschen am Kreuz aus. Das Blut ist in die violett gemalten Beine gesackt, die Haut ist fahl, der Schädel wie bei einem Häftling kahl rasiert. Die Körperlichkeit Christi stellt Dix heraus und kombiniert den Aspekt des Menschlichen mit der expressiven Symbolik übergroßer Hände. Christus am Kreuz - dieses Thema hat Dix nach 1945 vielfach, nicht zuletzt unter Verweis auf den Isenheimer Altar von Matthias Grünewald, variiert. Wie schon im Gemälde *Große Kreuzigung* (1948) und in den zugehörigen Lithographien (1949) wird Christus frontal als „großes Zeichens“ für den geschundenen Menschen vorgestellt.

Weit aufgerissene, farblich betonte Augen bleiben dem Auferstehenden vorbehalten. Eingefasst in ein rotes, unregelmäßig gezacktes Farbfeldes setzt Christus seinen Fuß auf die scharf konturierte Rahmung des Grabes. Diese Formel - in der altdeutschen Malerei, z.B. bei Lucas Cranachs d.J. (1515-1586), vorgeprägt - hat Dix immer wieder genutzt. Im Gegensatz zu vielen dynamischen Darstellungen der Nachkriegszeit, in denen Christus wundersam, meist von Engeln umgeben, aus dem Grab aufschwebt, lässt Dix seinen Christus aus eigener Kraft aus dem Grab steigen. Rote Flammen züngeln auf - dieser Mensch ist durch die Hölle hindurch gegangen, hat die Hölle erlebt und starrt uns direkt an - fast möchte man das Wort „ungläubig“ verwenden. Der übergroße Segensgestus wird ungewöhnlicherweise mit der linken Hand erteilt. Die gängige Ikonographie ist zugunsten der diagonalen Aufwärtsbewegung aufgegeben worden. In einer Bleistiftzeichnung bereitete Dix diese Lösung vor.

Wie auf der linken Seite, in der die Geißelung durch Beiszenen eindeutig dem Thema Krieg zugeordnet wird, so wird auch die Auferstehung durch beigegebene Assistenzfiguren und Bildgegenstände als Friedensseite ausgedeutet. Mutterschaft - eine Darstellung, die Dix seit Geburt seiner Kinder in den dreißiger Jahren häufig und gerne aufgriff -, der aufragende Lebens-Baum, spielende Kinder, das Symbol der Friedenstaube - in den sechziger Jahren insbesondere

von Picasso in zahlreichen Lithographien und Plakaten der Friedensbewegung quasi zum Signet erhoben –, das Bild des Maurers vor Neubauten – all diese symbolischen Darstellungen treten zum christologischen Gehalt hinzu. Und auch die Erinnerung an den Paradiesgarten klingt an.

Zur Rezeption der Singener Wandbilder in der Zeit

Mit Vollendung beider Wandbilder war Dix für die Singener Bürger zu einem der ihren geworden. Diez formulierte es 1961 so: „Der Meister hat in unserem Rathaus ein Werk besonderer Art und Bedeutung geschaffen. Er hat für unsere Gemeinde gesprochen und ist uns deshalb näher verwandt geworden.“ Zwar stießen einige Freiheiten des Malers lokal auf erhebliche Kritik, doch waren die Reaktionen in der Region insgesamt positiv. Man anerkannte die Leistung des „großen“ Malers stolz an und würdigte das Werk als ein herausragendes Beispiel für die Kunst am Bau, die sich in den fünfziger und sechziger Jahren hoher Akzeptanz erfreute.

Die Kunstkritik der DDR feierte das Werk als „antifaschistisch“ und „humanistisch“; als Beispiel für den propagierten „Realismus“ und als eindrückliche Anklage gegen imperialistische Kriege. Die biblisch-christliche Thematik und die Form des Kunstwerks aber wurden verdrängt, indem man diese als bloße Einkleidungen des politischen Gehalts deutete.

Die Reaktion der überregionalen Presse in der Bundesrepublik Deutschland war dagegen enttäuschend. Sie fand überhaupt nicht statt; die großen Kritiker blieben stumm. In ihren Augen war das „große Thema“ zu konventionell und traditionell, zu didaktisch, zu gegenständlich, zu religiös. Auch wurde der scheinbar affirmative Rekurs auf die abendländische, humanistisch-christliche Tradition, welcher die politische und kulturelle Nachkriegssituation in Süd-Baden noch bis weit in die sechziger Jahre kennzeichnete, so in anderen Teilen der Bundesrepublik längst nicht mehr geteilt. In den Kunstzentren diskutierte man die Kunst des abstrakten amerikanischen Expressionismus und lehnte die Leitideen der Kunst am Bau aus den fünfziger Jahren zunehmend ab.

Avantgardistische Kunst hatte widerständig, entgrenzend, frei und absolut zu sein. So stufen denn diese Kritiker Dix´ Singener Werk als regional und unzeitgemäß ein. Dix hatte es - wieder einmal - keiner Seite wirklich recht gemacht.

Intentionen des Künstlers

Kehren wir abschließend noch einmal zu den Intentionen des Wandbildes zurück. Die Interessen des Auftraggebers, letztlich Theopont Diez´, haben wir erschlossen. Abzuheben bleibt noch einmal auf das Christus- und Menschenbild bei Otto Dix.

Bewusst rückt Dix von der gängigen Christus-Ikonographie ab. Damit verfolgt der Chronist Dix zwei Anliegen:

Zum einen sucht er die Darstellung aus biblisch-historischer Ferne in die unmittelbare, eigene Gegenwart hinein zu reißen. Hier und Jetzt geschieht all dies, lautet die Botschaft. 1966 schrieb Dix seinem Biographen Fritz Löffler: „Ich wollte mit meinem Werk den unverbesserlichen Nazis (...) die nackte Wahrheit um die Ohren hauen.“

Zum anderen aber und zugleich möchte Dix den Blick des Betrachters vom Ereignis weg auf grundsätzliche, überzeitliche Aussagen hin lenken. War der Auftraggeber primär am humanistischen Lehrgehalt interessiert, so Dix am Existentiell-Menschlichen: „Zu einer überzeugenden Darstellung des christlichen Themas“, so Otto Dix 1957, „gehört eine gewisse Härte. Man muss sich identifizieren können mit den Ereignissen, wie das auch die alten Meister taten. Man muss auch eine Marter anschauen können, ohne in Mitleid zu zerfließen.“ An dieser Verschiebung machte sich denn auch die Kritik fest. Verbürgt ist, dass die Darstellung unter Gemeinderäten und in Teilen der Bevölkerung Verwunderung, gar Ablehnung erfahren hat. Man tadelte sie als „zu demonstrativ“.

Insbesondere die Aktualisierung der Geißelung, die Nähe des „vermenschlichten“ Christus zu einem Lagerhäftling, der Bezug zur SS, ganz besonders aber die Züge Adolf Hitlers in der Darstellung eines Schergens empfand man als provokativ: „Bei dem Bild im Ratsaal wird immer wieder kritisiert, daß der Herr des Dritten Reiches grausige Urstände feiert und auf einen hilflosen Menschen einprügelt“, berichtete z.B. der Schwarzwälder Bote. Gerade aber in der Geißelung scheint Dix´ ambivalentes Menschenbild auf. Es wäre Dix ein Leichtes gewesen, Hitlers Züge dem uniformierten Schergen zuzuordnen, doch Dix hat sie einem Sträfling, der selbst prügelt, verliehen. Das Böse, für das Hitler in der Geschichte steht, wird eben nicht einseitig einem politisch-ideologischen System zugeschrieben. Es lässt sich von seiner Natur, in der der Mensch gefangen ist, nicht trennen. Für die Paradoxien des Lebens und der Bibel besaß der Einzelgänger Dix, der um seine eigenen Abgründe wusste, einen sicheren Blick. Und so konnte es für ihn in Singen nicht darum gehen, die kirchliche Lehre oder das politische Programm des Auftraggebers lediglich zu „illustrieren“. Vielmehr galt es, sich die künstlerische Freiheit zu nehmen, die eigene, in zwei Kriegen geschulte Lebenserfahrung, die eigenen Zweifel in das Werk hineinzulegen. Die Geißelung ist folglich kein historisches Ereignis, sondern ein paradoxes Sinnbild für die Abgründe jedes Menschen und die Erfahrung des Unmenschlichen. Die Kreuzigung erinnert an die totale Einsamkeit jedes Menschen im Leid. „Ecce homo“ – seht diesen exemplarischen Menschen! Und die Auferstehung ist weder sichere Gewissheit noch ein vom Körperlichen abgelöstes Wunder, sondern steht für die Hoffnung auf ungeahnte Kräfte des Menschen im Durchgang durch das Leid. Deutlich wird, dass für Dix „wahre Realistik“ eine Haltung, nicht ein Stil war. In diesem Sinne lässt sich das Wandbild „Krieg und Frieden“ als ein Selbst- und Programmbild für Dix´ Erfahrung des Leids deuten: „Es gilt die Dinge zu sehen, wie sie sind, das ist die Voraussetzung für eine wahre Realistik. (...) Die außergewöhnlichen Situationen zeigen den Menschen in seiner wahren Größe, aber auch in seiner Verworfenheit, Viehmäßigkeit. In den außergewöhnlichen Momenten erweist sich der Mensch in allen seinen Möglichkeiten“, so Dix 1957.