

Misappropriation: *In Defense of the Real Adolf Dietrich*

RICHARD PHILLIPS

KRONENHALLE

I was first introduced to Adolf Dietrich's (1877–1957) work in 2003 by the artist Peter Fischli following a dinner at the legendary Kronenhalle restaurant in Zurich. After our meal, I accompanied Peter on a tour of the restaurant's collection where, after seeing works by Matisse, Kandinsky, Braque, and Picasso, I was led into a dining room on the second floor and shown a pencil drawing of two squirrels in a tree. I was told that the drawing was by an early twentieth-century artist considered a "Swiss national treasure." I was surprised by the drawing, struck by the unique qualities of realism carried out by the artist's extraordinary sensitivity to light and tone and by his democratic recording of detail, from the squirrel's fur to the trees' bark to the snow's melting surface. There seemed to be a willingness to invest in the life of the image far beyond any initial painterly representation. The effect of such commitment to rendering drew out the specificity (and thus psychology and attitude) of place and of the animals, which, imbued with such intensity, seemed to take on human quali-

RICHARD PHILLIPS is an artist who lives and works in New York.

ties. Within the context of works by modern masters, all with their recognizable styles, Dietrich's drawing truly stuck out, seeming all the more masterful.

While Dietrich may have been a "national Swiss treasure," I soon came to the realization that it was a reputation he'd acquired for the wrong reasons. In my mind, he was, and still is, a completely misunderstood artist. Since there are no texts on Dietrich in English, I have been at the mercy of whatever limited information I have been able to find (or have had translated into English), all of which claimed the artist, whose work stylistically shared some of the formal traits of so-called "naïve artists," to be an "outsider artist." Such mislabeling certainly has had a negative effect on the trajectory of Dietrich's career and has severely limited his international exposure to a broader, critically engaged audience.

In 2004, with little more than a rough idea of his output and very little knowledge about the artist's biography (and a great deal of misunderstanding, I later determined), I began work on a large-scale painting after Dietrich's *ZWEI EICHHÖRNCHEN* (Two Squirrels, 1948). The piece, titled *SIMILAR TO SQUIRRELS* (2004), was intended for an exhibition at Le Consortium in Dijon themed around represen-



ADOLF DIETRICH, TOUCAN, 1927, oil on cardboard, 18 x 15" / PEFFERVOGEL, Öl auf Karton, 46 x 38 cm. (PHOTO: KUNSTMUSEUM THURGAU, ITTINGER MUSEUM, WARTH)



ADOLF DIETRICH, *TWO SQUIRRELS*, pencil on paper, 18 x 11 1/2" / *ZWEI EICHHÖRNCHEN*, Bleistift auf Papier, 46 x 29 cm.

(PHOTO: RESTAURANT KRONENHALLE AG, ZÜRICH)

tations of identity and nation states. As I worked on my painting, my goal was to amplify those qualities which, in my mind, formed the basis of Dietrich's highly idiosyncratic construction of the real. While devising my composition, I followed Dietrich's use of elevated perspective, which allowed for a candid gaze upon the subject from high up in the trees and created an unmitigated relationship between viewer and subject. The goal was simply to put the "act of looking" and "nature" on the same footing.

TRAVEL

Since 2004, my fascination with Dietrich has continued to grow, and finally, a few months ago, when in preparation for writing the article you are currently reading, I decided it was time to pay a visit to Switzerland's Kunstmuseum Thurgau, home to one of the largest Dietrich collections in the world. Upon my arrival to the museum in Ittingen—having taken two trains, a bus, and walked a long distance down a

country road to get there—I saw, in person for the first time, many of the paintings I'd previously only experienced as reproductions in books. Along with the extraordinary pieces being exhibited, I was fortunate enough to be taken by the museum's curator, Markus Landert, to see many of the works in the estate that were not on view—paintings, drawings, photographs, sketches, notes, and letters. This exposure to the depth of material in the archives entirely changed my perceptions of the artist. It made me see, for one, that Dietrich may not have been as much of an outsider as people thought (and still think), and that there may be another version of the events of his life that contradicts what we know of him and his art.

Walking into the gallery, I confronted two Dietrich portraits, one picturing him as a stern, elderly man, and another—much tougher in nature—of his elderly father. The dates of these two paintings and their subjects immediately revealed one misconception: that Dietrich didn't begin painting until late in life. In fact he completed his first paintings in 1902 at the age of twenty-five. I then began to focus on many of the other works installed around the gallery, thrilled by my first opportunity to see so many of Dietrich's strengths as an artist operating all at once and in full view. It occurred to me that one of Dietrich's most popular subjects—a local Bernese Mountain Dog named Balbo, who appears in many paintings—in many ways steals the show. The dog is simply more disarming (not to mention charming) than all of the other human portraits put together. In the famous *GELBROTER ABENDHIMMEL* (Yellow-Red Evening Sky, 1925), there is a luminous, orange sky amidst an array of unusual cloud and tree formations. The landscape is punctuated by a bunny running through the lushly painted foreground epitomizing the Rousseauian goals of the Neo-Romantic movement. The classic *SCHIFFSSTEG IM WINTER* (Boat Pier in Winter, 1940) opens onto a barren icescape with a decaying dock and a pair of swans—all articulated with Dietrich's typical complexity, highlighting a certain depth of emotion: what I might call his unique portrayal of deathly absence. As art historian Christoph Vögele wrote in 1994: "Dietrich saw his own living conditions mirrored in the seasonal bareness and coldness, abandonment and emptiness; his existen-

tial fears of poverty and war, his feelings of loneliness."¹¹ After seeing this body of work in person, it was easy to understand how Dietrich came to be associated with the late-New Objectivism and Neo-Romantic movements.

Landert informed me that Dietrich was the youngest of four brothers and that he was from a very poor family. While his brothers left home seeking employment in larger towns and cities, Dietrich stayed in Berlingen to help support his parents, which meant running their small farm and tending to their single cow and goat. For additional income, he worked as a lumberjack and at a local textile mill. Nevertheless, he showed talent in his art and was encouraged by his elementary school teachers to pursue his artistic abilities. Looking at his earliest watercolors, one can see how committed he was to being taken seriously as an artist; he borrowed freely from popular publications, designing his own *Nouveau Art* borders in order to give them a "contemporary" look. Some of his earliest paintings combine still life imagery with romantic motifs. Their palettes are extremely saturated in hue and have remarkable intensity, as is the case with *HERMELIN UND TOTE MÖWE IN MONDSCHNEINLANDSCHAFT* (Ermine and Dead Seagull in Moonlight Landscape, 1908), a nocturne that pictures an ermine and a hanging bird.

I made an interesting discovery while comparing the front and back of many works, where I found clear evidence of the artist's poverty. His supplies must have

been limited, forcing him to make use of all surfaces. In one work on paper, for example, there's a highly detailed rendering of a tiger (inspired by a trip to the zoo) with two disassociated landscapes drawn on the back of the same sheet. Early drawings—one of his father and another of a hare—reveal the artist's unusual sensitivity both in charcoal and chalk on toned paper. Pencil drawings likewise display his ability to create atmosphere, which he carried over to his paintings on cardboard and wood panel. Dietrich's sketchbooks show how extensive and relentless he was at recording all sorts of compositional ideas, as well as keeping detailed notes on color, time of day, and even weather—all of which facilitated his early Romantic works and his methodical transition to the "Swiss Picturesque."

Yet, along with his conventional painterly exploration, he also conducted more audacious experiments, such as allowing children to finish his drawings for him in order to capture their unselfconscious expressiveness. Dietrich never made paintings from these particular drawings (what if he had?), as he considered them finished works on their own, a kind of side project used to provide a playful critique to his more stable working method. Where he combined disparate, often contradictory aspects of his practice, he did so with specific, refined intentions. He brought together, for example, direct observation (usually still life) with the landscape notations he'd recorded in his sketchbooks. As Dietrich's colleague and fellow



ADOLF DIETRICH, *BALBO LYING IN THE MEADOW*, 1955, oil on fiberboard, 35 1/2 x 40" / *BALBO AUF DER WIESE LIEGEND*, Öl auf Pavatex, 90 x 101,5 cm.

(PHOTO: KUNSTMUSEUM THURGAU, ITTINGER MUSEUM)



ADOLF DIETRICH, WINTER AT LAKE CONSTANCE, 1941, oil on cardboard,
18 x 23 1/2" / WINTER AM UNTERSEE, Öl auf Karton, 46 x 59,5 cm.
(PHOTO: KUNSTMUSEUM THURGAU, ITTINGER MUSEUM)

New Objective painter Georg Schrimpf said in reference to their similar working process: "Although I draw the composition of a landscape outside with a few strokes in a sketchbook, I paint the oil paintings later when I'm alone and everything is quiet around me; I don't merely paint the landscape I see, but the landscape that I see inside me."²⁾

ART WORLD

Around the year 1916, Dietrich was discovered by the German art dealer Herbert Tannenbaum, who represented the artist until 1937 when he had to flee the Nazis. Sales made during these years led to a period of modest prosperity for Dietrich, allowing him to make a major acquisition—a camera—that wound up having a significant effect on his working process for the rest of his career. The use of photography galvanized Dietrich's commitment to the pic-



RICHARD PHILLIPS, MESSAGE FORCE
MULTIPLIER, 2009, oil on canvas,
78 x 58 1/2" / MEINUNGSVERSTÄRKER,
Öl auf Leinwand, 198,1 x 148,6 cm.
(PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, NEW YORK)

turesque and to the process of recording subtle shifts in atmosphere.

Together with his notational sketches, the small black-and-white photos he took became further tools for refining his imagery. This led to the production of a few extremely detailed, photo-realistic paintings, including a portrait of a toucan titled, PFEFFERVOGEL (Toucan, 1927), and a still life of taxidermied ducks called GROSSES STILLEBEN MIT ENTEN, EISVÖGELN UND FISCHEN (Large Still Life with Ducks, Kingfishers, and Fish, 1925). He also created larger and more complex drawings, which he then transferred onto cardboard or panel and traced repeatedly until they were entirely worn out.

The medium of photography also played a part in Tannenbaum's effort to introduce Dietrich's work—to "campaign" him, so to speak—to a broader audience. Part of this involved showing his work to Franz Roh, who immediately championed Dietrich, referring to him as a kind of naïve realist, and thus the embodiment of the ideals of New Objectivity and the Post-/Anti-Expressionist movement. In 1925, Dietrich's work was included in an exhibition of New Objective artists at the Kunsthalle in Mannheim: "Neue Sachlichkeit: Deutsche Maler nach dem Expressionismus" (New Objectivity: German Painters after Expressionism). It was then that Tannenbaum and Roh hatched a scheme to promote Dietrich as the New Objectivity's "Rustic" Rousseau. A photographer was immediately sent to Berlingen to begin the myth-building process by staging the artist in a variety of tableaux all of which portrayed him as a hermit living in the forest and painting in a small dilapidated woodshed. Misleading photos were also taken of the artist painting outdoors, which he did do but only rarely. He was fictitiously cast as a man entirely isolated from society, when, in fact, he was quite socially active, living in the center of Berlingen's square, where he was keenly aware of daily town life from the perch of his front window. He also welcomed and regularly entertained visitors, who occasionally commissioned him to paint their portraits. The odd, un-modulated, flat lighting of the portraits is due to the fact that he worked from photographs of his sitters.

Contrary to any portrayal of him as an unsophisticated "outsider" artist, Dietrich was a consummate

technician and was always devising new ways of improving his painting and achieving specific visual effects in certain works. Yet, social interaction especially of an intimate nature was difficult for Dietrich, who never married. It can be noted in reading his correspondence that he employed a dating service to help introduce him to women, but to no avail. Significantly, many of the views that he favored for his paintings were also the sites he considered to be most romantically enticing. His efforts in matters of love and intimacy, even while unrequited, further dispel the myth of him as a "loner" intentionally withdrawn from society. Dietrich also happened to be a prolific writer; he wrote more than a thousand letters to friends and admirers of his work.

He is known to have ridden on the back of a friend's motorcycle to Munich—one of his few trips out of Berlingen—where he made a pilgrimage to the Alte Pinakothek to see paintings by Albrecht Dürer. These paintings inspired him to make technically stronger work. Upon his return from Munich, he is said to have invited painters to visit his studio, at which point he asked them, flat out, for advice on how he could improve his methods. With this advice and inspiration his interior world grew exponentially. While, geographically speaking, he was somewhat provincial, his openness, curiosity, social ambitions, and eagerness to achieve technical mastery made him the direct opposite of a naïve/romantic/rustic outsider artist. If anything he was technological, appropriate, innovative, and thus a parallel-modern (though in a more rustic way), which clearly distinguishes him from the metropolitan or at least urban artist culture. His fascination with animals, botany, and atmosphere led to a mode of pictorial representation that was totally animated, if not hyper-animated.

Dietrich developed the ability to use his various sources and techniques to completely synthesize the real. This took him far beyond the painterly mode of careful observation while giving him means to evade strict abstraction. The radicality of his vision might thus be seen as a reinterpretation of the constituent forms of representation for the purpose of creating an advanced emotional and physical connection to places and things. It allowed him to invest sites and animals with an internal realism, animating them

from within and psychologically expanding them beyond what we see on the surface.

The efforts of Roh and Tannenbaum to falsify Dietrich in a way that would bolster his marketability did result in short-term financial gain, but had the lasting effect of severely marginalizing and limiting our access to one of the most important artists of his generation. As a Swiss national treasure he remains to this day a kind of enigma. When Tannenbaum was forced to flee Europe, Dietrich's active relationship with his exploitative dealer abruptly ended although Tannenbaum was able to continue selling the work during the war, thus maintaining the positive and negative effect he was having on the artist.

MECHANIZED WAR

Following World War I, realism in painting split into two camps, or coalesced around two different positions. There was New Objectivity with its pessimism and alienation, and post-expressionist tendencies, which were in favor of an un-idealized representation of the failure of the Enlightenment. Then there was Neo-Romanticism, which turned away from industrial society and represented a nature made vulnerable by the onset of human treachery, a nature seen slipping away. The idealization of the landscape through naïve and neo-primitive styles drifted toward a conservative style that was eventually appropriated by the Nazis and used for propaganda as in Dietrich's inclusion in *NS Frauenwarte*, September 1937, a Nazi lifestyle magazine for women.

The relationship Dietrich's paintings had to either of these concepts is dubious, as he was not a polemical or ideological theoretician; while he was aware of some of the artists involved, he claimed in letters to have no use for them. Instead of using his observations and constructions as a way to communicate the obvious turmoil in society, and thus succumbing to one of the predominant discourses, he used his detailed representation of nature to stabilize the act of looking so that experiencing his art would evoke sustainable emotional and psychological responses beyond that of formal gestures.

The relative simplicity of his auto-didactic work was therefore an alternative to the didacticism of an over-strategized, synthetic formalism. In retrospect,

Dietrich's art can be seen to have been paradoxically built in to and out of Weimar art history. While it was made in a rural setting and in the midst of great hardship, Dietrich's art is still a giant achievement of modern art from that time and was only, in fact, marginalized by the efforts of a few. When removed from the context of false mythologies and commercial ploys, the paintings themselves hold the truth of their own making and of a lost thread in modernity. They are neither centered on negotiation with projected future styles nor are they a tactical reprisal of previous genres. Nevertheless, Dietrich strove to make a connection with his audience using a combination of science (photography), media (tourist brochures and magazines), observation (sketches and notations), and technique.

Dietrich's intense focus on the vicissitudes of contemporary life in Berlingen and the deliberate autonomy of his style offer an alternative to the version of events in a hierarchically perceived history of modern art that we have grown accustomed to and accept as fact.

In the wake of World War II and the clash between the aesthetics of expressionism and abstraction—the binary opposition of expressionism and abstraction—the “representational image” was thought of as either reactionary or the result of misplaced propaganda. But the experience of looking at a Dietrich painting in person refutes this fiction outright while illuminating the underpinnings of an alternative reading of history. When I went to Ittingen to see Dietrich's paintings, I had a strong sense that I was independently mending something that had been tethered—tying back together the experience that had been thoroughly cut apart by forces entirely outside the art.

Art professionals with their conduit to history have misappropriated the work of Dietrich, thereby succeeding in being conventionally wrong. When I reached the museum in Ittingen and stood in front the paintings, I knew that it was the exact opposite: that Dietrich, if anything, had been unconventionally right.

1) Christoph Vögele, “Landschaft” in *Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland* (Winterthur: Kunstmuseum, 1994; Oldenburg: Landesmuseum, 1995), p. 69.

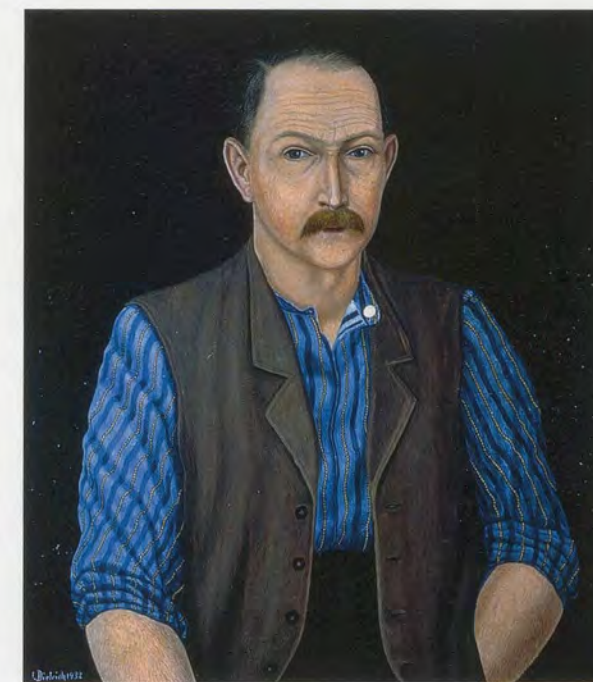
2) *Ibid.*, p. 73.

Zu Unrecht vereinnahmt *Ein Plädoyer für Adolf Dietrich*

RICHARD PHILLIPS

KRONENHALLE

Meine erste Begegnung mit dem Werk von Adolf Dietrich (1877–1957) fand 2003 in der legendären Kronenhalle in Zürich statt. Nach dem Essen machte ich mit dem Künstler Peter Fischli einen Rundgang durch die Sammlung des Restaurants. Wir hatten bereits Werke von Matisse, Kandinsky, Braque und Picasso gesehen, als er mich in eine Stube im zweiten Stock führte und mir eine Bleistiftzeichnung von zwei Eichhörnchen auf einem Baum zeigte. Ich erfuhr, dass die Zeichnung von einem Künstler aus dem frühen zwanzigsten Jahrhundert stammte, der als «Schweizer Kleinod» galt. Ich war wie von ihr geblendet, hingerissen von der einzigartigen Qualität ihres Realismus in der Ausführung, dank der ausserordentlichen Sensibilität des Künstlers für Licht und Tonwerte, und von seiner «demokratischen» Akribie im Detail – vom Eichhörnchenpelz über die Baumrinde bis zur schmelzenden Schneeoberfläche. Da war eine Bereitschaft, sich für die Lebendigkeit des Bildes einzusetzen, die weit über den einfachen malerischen Darstellungswillen hinausging. Die Wirkung dieser hingebungsvollen Wiedergabe entzog dem Ort und den Tieren ihren spezifischen Charakter (und damit auch ihre Psychologie und Verhaltensweise); sie waren von solcher Intensität durchtränkt, dass sie menschliche Qualitäten anzunehmen



ADOLF DIETRICH, SELF-PORTRAIT, 1932, oil on cardboard, 24 3/4 x 21 3/4" / SELBSTBILDNIS, Öl auf Karton, 63 x 55 cm.

(PHOTO: KUNSTMUSEUM THURGAU, ITTINGER MUSEUM)

RICHARD PHILLIPS ist Künstler. Er lebt und arbeitet in New York.



RICHARD PHILLIPS, *SIMILAR TO SQUIRRELS*
AFTER A. DIETRICH, 2003, oil on linen,
102 x 78" / EICHHÖRNCHEN NACH A. DIETRICH,
Öl auf Leinen, 260 x 198,1 cm.
(PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, NEW YORK)

schiene. Im Kontext der Werke moderner Meister mit ihren je unverwechselbaren Stilen stach Dietrichs Zeichnung deutlich hervor und wirkte dadurch noch meisterhafter.

Dietrich mag ein «Schweizer Kleinod» sein, mir wurde jedoch bald klar, dass ihm dieser Ruf aus den falschen Gründen zugeschrieben wurde. In meinen Augen war er ein komplett missverständlicher Künstler – und ist es noch. Da es keine englischen Texte über Dietrich gibt, war ich auf die spärlichen Informationen angewiesen, die ich aufzuspüren vermochte (oder ins Englische übersetzen liess); darin hiess es ausnahmslos, der Künstler, dessen Werk stilistisch gewisse formale Ähnlichkeiten mit der sogenannten «naiven Kunst» aufweist, sei ein «künstlerischer Aussenseiter». Diese falsche Etikettierung hat sich mit Sicherheit negativ auf den Verlauf von Dietrichs Karriere ausgewirkt und schränkte seine Chancen, sich

international einem breiteren, kritisch interessierten Publikum zu präsentieren, drastisch ein.

Im Jahr 2004 begann ich – mit einer lediglich groben Vorstellung vom Werk und sehr mageren Kenntnissen über die Biographie des Künstlers (und, wie ich später feststellen musste, in etlichen Missverständnissen befangen) – ein grossformatiges Gemälde nach Dietrichs *ZWEI EICHHÖRNCHEN* (1948). Die Arbeit mit dem Titel *SIMILAR TO SQUIRRELS* (Eichhörnchen nach A. Dietrich, 2004) war für eine Ausstellung im Consortium in Dijon gedacht, in der es thematisch um Bilder über Identität und nationale Identitäten ging. Bei der Arbeit am Bild ging es mir darum, jene Eigenschaften zu betonen, die meiner Meinung nach Dietrichs höchst eigenwilliger Konstruktion von Realität zugrunde liegen. Beim Erarbeiten meiner Komposition übernahm ich Dietrichs erhöhten Blickwinkel, was den ungehinderten Blick auf das Sujet von hoch oben in den Bäumen erlaubte und eine unmittelbare Beziehung zwischen Betrachter und Gegenstand schuf. Das Ziel war schlicht, den «Akt des Betrachtens» und die «Natur» auf eine Ebene zu stellen.

REISE

Seit 2004 hat die Faszination, die Dietrich auf mich ausübt, stetig zugenommen. Also beschloss ich vor wenigen Monaten, als ich begann, den Text zu schreiben, den Sie jetzt vor sich haben, dem Kunstmuseum Thurgau in der Schweiz und damit einer der grössten Dietrich-Sammlungen der Welt einen Besuch abzustatten. Nach meiner Ankunft im Museum in der Kartause Ittingen – nachdem ich zwei Züge und einen Bus genommen und dann noch eine Strecke zu Fuss auf der Landstrasse zurückgelegt hatte, – sah ich zum ersten Mal viele der Bilder im Original, die ich bisher nur als Reproduktionen aus Büchern gekannt hatte. Ich sah nicht nur die wunderbaren Werke in der Ausstellung, sondern hatte das Glück, dass mir der Kurator, Markus Landert, auch viele nicht ausgestellte Arbeiten aus dem Nachlass zeigte (Gemälde, Zeichnungen, Photographien, Skizzen, Notizen und Briefe). Dieser Einblick ins Archivmaterial hat meine Wahrnehmung des Künstlers radikal verändert. Zum einen wurde mir klar, dass Dietrich wohl gar kein so grosser Aussenseiter war, wie die



ADOLF DIETRICH, *LADY'S SLIPPER*, 1928, oil on cardboard, 19 3/4 x 19 3/4" / FRAUENSCHÜELI, Öl auf Karton, 50 x 50 cm.
(SAMMLUNG BRUNO BISCHOFBERGER, ZÜRICH)

Leute dachten (und immer noch denken), und dass vielleicht eine andere Version der Ereignisse in seinem Leben existiert, die dem, was wir über ihn und seine Kunst wissen, widerspricht.

Beim Betreten des Museums sah ich mich zwei Dietrich-Porträts gegenüber, das eine zeigte ihn selbst als strengen, alten Mann, und das andere – sehr viel kompromisslosere – seinen bejahrten Vater. Die Entstehungsjahre der beiden Bilder und ihrer Sujets stellten sogleich das Missverständnis richtig, Dietrich habe erst spät in seinem Leben zu malen begonnen. In Wirklichkeit vollendete er seine ersten Gemälde schon 1902, im Alter von fünfundzwanzig. Danach begann ich viele weitere im Museum ausstellte Werke genauer zu betrachten, fasziniert von dieser ersten Gelegenheit, Dietrichs künstlerischen Stärken gleichzeitig und eins zu eins auf mich wirken zu lassen. Mir fiel auf, dass eines seiner populärsten Sujets – ein lokal bekannter Berner Sennenhund namens Balbo (der in vielen Bildern auftaucht) – den andern in mancher Hinsicht die Schau stiehlt. Der Hund ist schlicht entwaffnender (und natürlich viel charmanter) als alle menschlichen Porträts zusammen genommen. Im berühmten GELBROTEN ABEND-

HIMMEL (1925) sieht man einen leuchtend orangen Himmel hinter einer Reihe ungewöhnlicher Wolken- und Baumformen. Die Landschaft wird lediglich von einem Häschen durchkreuzt, das gleichsam als Verkörperung der Rousseau'schen (Henri Rousseau 1844–1910) Ziele der Neuen Romantik über den saftig gemalten Vordergrund hoppelt. Der klassische SCHIFFSSTEG IM WINTER (1940) gibt den Blick frei auf eine unwirtliche Eislandschaft mit einem maroden Steg und einem Schwanenpaar – alles in Dietrichs charakteristischer Dichte dargestellt, die eine gewisse emotionale Tiefe unterstreicht: ich möchte es als seine einmalige Wiedergabe eines tödlichen Mangels bezeichnen. Wie der Kunsthistoriker Christoph Vögele 1994 über Dietrich schrieb: «in der jahreszeitlichen Kargheit und Kälte, Verlassenheit und Leere sieht er die eigenen Lebensbedingungen gespiegelt: seine existentiellen Ängste vor Verarmung und Kriegsgefahr, seine Gefühle der Einsamkeit.»¹⁾ Nachdem ich diesen Werkkomplex mit eigenen Augen gesehen hatte, konnte ich gut verstehen, warum Dietrich mit der späten Neuen Sachlichkeit und neu-romantischen Strömungen in Verbindung gebracht wurde.



ADOLF DIETRICH, BOAT PIER IN WINTER WITH SWANS, 1940, oil on plywood, 15 1/8 x 18 1/2" / SCHIFFSSTEG IM WINTER MIT SCHWÄNEN, Öl auf Sperrholz, 38,5 x 47 cm.

(PHOTO: KUNSTMUSEUM THURGAU, ITTINGER MUSEUM)

Landert erzählte mir, dass Dietrich der jüngste von vier Brüdern gewesen sei und aus einer sehr armen Familie stammte. Während seine Brüder von zu Hause weggingen, um Arbeit in grösseren Dörfern und Städten zu suchen, blieb er in Berlingen, um seine Eltern zu unterstützen, das hiess, ihren kleinen Bauernhof zu bestellen und für die einzige Kuh und Geiss zu sorgen. Um etwas dazuzuverdienen, arbeitete er als Waldarbeiter und in einer lokalen Tuchfabrik. Dennoch zeigte er künstlerisches Talent und wurde von seinen Primarschullehrern ermutigt, seiner Begabung zu folgen. Betrachtet man seine ersten Aquarelle, sieht man, wie sehr ihm daran gelegen war, als Künstler ernst genommen zu werden; er entlieh nach Belieben Elemente aus bekannten Publikationen für seine eigenen Jugendstil-Ornamente, damit sie «zeitgenössischer» wirkten. Einige seiner ganz frühen Bilder verknüpfen das Bildvokabular des Stilllebens mit romantischen Motiven. Die Farbpalette ist ausgesprochen satt, reich nuanciert und von bemerkenswerter Intensität, wie etwa im Fall von HERMELIN UND TOTE MÖWE IN MONDSCHENLANDSCHAFT (1908), ein Nachtstück, das ein Wiesel und einen an den Füßen aufgehängten Vogel zeigt.

Eine interessante Entdeckung machte ich, als ich zahlreiche Vorder- und Rückseiten seiner Arbeiten miteinander verglich und auf eindeutige Spuren der Armut des Künstlers stiess. Sein Materialvorrat muss beschränkt gewesen sein, sodass er gezwungen war, alle Flächen zu nutzen. Bei einer Arbeit auf Papier finden sich beispielsweise die höchst detaillierte Zeichnung eines Tigers (inspiriert von einem Ausflug in den Zoo) und zwei voneinander unabhängige Landschaften auf der Rückseite desselben Blattes. Frühe Zeichnungen – eine zeigt seinen Vater, eine andere einen Hasen – zeugen von der ungewöhnlichen Sensibilität des Künstlers im Umgang mit Kohle und Kreide auf getöntem Papier. Auch Bleistiftzeichnungen verraten diese Gabe, eine Atmosphäre zu erzeugen, die man auch in den Gemälden auf Karton und Holzplatten wiederfindet. Seine Skizzenbücher belegen, wie ausführlich und hartnäckig er alle möglichen kompositorischen Ideen festhielt, enthalten aber auch detaillierte Notizen über Farben, Tageszeit und sogar das Wetter: All dies begünstigte seine frühen romantischen Werke und seinen

methodischen Übergang zu einer Art «Schweizer Pittoreske».

Doch neben seinen eher konventionellen malerischen Studien, beschritt er auch kühnere, experimentelle Wege, so erlaubte er beispielsweise Kindern, seine eigenen Bilder zu vollenden, um ihre unbefangene Ausdruckskraft festzuhalten. Dietrich malte nie Bilder nach diesen speziellen Zeichnungen (Was, wenn er es getan hätte?), weil er sie als eigenständige, in sich geschlossene Werke betrachtete, eine Art Nebengleis im Sinne einer spielerischen Kritik an seiner strengen geregelten Arbeitsweise. Wenn er disparate, oft widersprüchliche Aspekte seines Vorgehens miteinander vereinte, so tat er dies stets in konkreter, raffiniert durchdachter Absicht. So kombinierte er beispielsweise die direkte Beobachtung (gewöhnlich ein Stillleben) mit landschaftlichen Aufzeichnungen aus seinen Skizzenbüchern. Wie Georg Schrimpf, Dietrichs Malerkollege und Mitvertreter der «Neuen Sachlichkeit», zu seiner ähnlichen Arbeitsweise vermerkte: «Wohl zeichne ich draussen die Kompositionen eines Bildes mit ein paar Strichen ins Skizzenbuch; das Ölbild aber – alle Bilder entstehen im Atelier – später, wenn ich allein bin und alles still ist um mich. Denn was ich malen will, ist ja nicht einfach eine Wiedergabe der Landschaft, es ist die Landschaft, wie ich sie sehe und wie sie in mir bleibt.»²⁾

KUNSTBETRIEB

Um 1916 herum wurde Dietrich vom Mannheimer Kunsthändler Herbert Tannenbaum entdeckt, der sein Werk bis 1937 betreute, als er vor den Nazis fliehen musste. Die in diesen Jahren getätigten Verkäufe verschufen Dietrich eine Periode bescheidenen Wohlstands und ermöglichten ihm eine grössere Anschaffung zu tätigen, nämlich eine Kamera, die seine Arbeitsweise für den Rest seiner Karriere entscheidend beeinflussen sollte. Das Photographieren weckte schlagartig Dietrichs Hang zum Pittoresken und zum Festhalten subtiler atmosphärischer Veränderungen.

Zusätzlich zu seinen notizartigen Skizzen wurden die kleinen Schwarz-Weiss-Photos, die er nun schoss, zu einem weiteren Instrument der Verfeinerung seiner Bildsprache, was zur Entstehung einiger extrem

detaillierter photorealistischer Gemälde führte, darunter auch das Porträt eines Tucans mit dem Titel PFEFFERVOGEL (1927) und ein Stilleben mit toten Enten, GROSSES STILLEBEN MIT ENTEN, EISVÖGELN UND FISCHEN (1925). Er machte nun auch grössere und komplexere Zeichnungen, die er dann auf Kartons oder Platten übertrug und immer wieder durchpauste, bis sie völlig verschlissen waren.

Das Medium Photographie spielte auch eine Rolle bei Tannenbaums Bemühungen, Dietrichs Werk einem breiteren Publikum näherzubringen – ihn sozusagen «zu promoten». Dazu gehörte auch, dass er seine Arbeiten Franz Roh zeigte, der sich sofort für Dietrich einsetzte, ihn als eine Art naiven Realisten pries und somit als Verkörperung der Ideale der Neuen Sachlichkeit und der Post-/Anti-Expressionistischen Bewegung. 1925 wurden Dietrichs Werke zusammen mit Vertretern der Neuen Sachlichkeit in der Kunsthalle Mannheim unter dem Titel «Neue Sachlichkeit: Deutsche Maler nach dem Expressionismus» ausgestellt. Daraufhin heckten Tannenbaum und Roh den Plan aus, Dietrich als «rustikalen» Rousseau der Neuen Sachlichkeit zu propagieren. Unverzüglich wurde ein Photograph nach Berlingen entsandt, um die entsprechende Mythisierung in Gang zu bringen, indem sie eine Reihe von Tableaus mit dem Künstler inszenierten und aufnahmen, die ihn allesamt als im Wald lebenden Einsiedler zeigten, der in einem maroden Holzschuppen malt. Es wurden auch irreführende Photos gemacht, die den Künstler beim Malen im Freien zeigten, was er zwar auch tat, aber nur selten. Man entwarf von ihm die fiktive Gestalt eines Mannes, der von der Gesellschaft völlig isoliert lebte, obwohl er in Wirklichkeit ein ziemlich aktives Sozialleben pflegte, zentral am Dorfplatz von Berlingen wohnte und den dörflichen Alltag von seinem Fensterplatz aus sehr genau mitverfolgte. Er empfing und bewirtete auch regelmässig Besucher und malte hin und wieder auf Bestellung deren Porträts. Diese Porträts verdanken ihr seltsames, wenig differenziertes, flaches Licht den Photographien, die er jeweils zu Beginn machte, um seine Modelle festzuhalten.

Entgegen allen Darstellungen, die ihn als ungebildeten «Aussenseiter»-Künstler schildern, war Dietrich ein besessener Techniker und suchte ständig

nach neuen Mitteln, um seine Malerei zu perfektionieren und in einzelnen Werken besondere visuelle Effekte zu erzielen. Doch Dietrich tat sich schwer mit zwischenmenschlichen Beziehungen, besonders mit solchen intimer Art, und er hat nie geheiratet. Wenn man seine Briefe liest, erfährt man, dass er, wenn auch vergeblich, einen Vermittlungsdienst beauftragte, der ihm helfen sollte, Frauen kennenzulernen. Umso berührender ist, dass viele seiner gemalten Lieblingsansichten für ihn auch die in romantischer Hinsicht lauschigsten Plätze waren. Seine Suche nach Liebe und Nähe – wenngleich sie nicht erwidert wurde – lässt den Mythos vom bewusst zurückgezogen lebenden Einzelgänger noch fragwürdiger erscheinen. Ausserdem war Dietrich ein fleissiger Briefschreiber; er schrieb über tausend Briefe an Freunde und Bewunderer seiner Werke.

Man weiss, dass er auf dem Motorrad eines Freundes nach München gefahren ist – einer seiner wenigen Ausflüge über Berlingen hinaus – und dass er dort in die Alte Pinakothek pilgerte, um Bilder von Albrecht Dürer zu sehen. Diese Bilder stachelten ihn an, sich technisch zu verbessern. Nach seiner Rückkehr aus München soll er Maler in sein Atelier eingeladen und sie ganz direkt um Rat gefragt haben, wie er seine Arbeitsweise verbessern könne. Durch diese Ratschläge und Anregungen erfuhr seine Innenwelt eine geradezu exponentielle Ausweitung. Obwohl er, rein geographisch gesehen, etwas provinziell war, machten ihn seine Offenheit, seine Neugier, seine gesellschaftlichen Ambitionen und sein eifriges Bemühen um technische Meisterschaft zum puren Gegenteil eines naiv-romantisch-bäuerlichen Aussenseiters. Wenn er eins war, dann technisch versiert, appropriativ, innovativ und damit ein Parallelmoderner (wenn auch auf bodenständigere Art), und dies unterscheidet ihn klar von der grossstädtischen oder zumindest urbanen künstlerischen Kultur. Seine Begeisterung für Tiere, Botanik und Atmosphäre führte zu einer Form der malerischen Darstellung, die durch und durch lebendig war, wenn nicht gar hyperlebendig.

Dietrich entwickelte die Fähigkeit, seine diversen Quellen und Techniken dazu zu benutzen, die Wirklichkeit vollkommen zu synthetisieren. Das ging weit über die malerische Methode der sorgfältigen Beobachtung hinaus und erlaubte es ihm, die strenge Ab-

ADOLF DIETRICH, RED EVENING CLOUDS ABOVE
THE LAKE, 1917, oil on cardboard, 15 1/8 x 19" /
ROTE ABENDWOLKEN ÜBER DEM SEE,
Öl auf Karton, 38,5 x 48,5 cm.
(PHOTO: KUNSTMUSEUM WINTERTHUR)



straktion zu vermeiden. Die Radikalität seines Blicks kann daher als Neuinterpretation der darstellerischen Formkomponenten verstanden werden, mit dem Ziel, eine intensivere emotionale und physische Bindung zu Orten und Dingen herzustellen, die Örtlichkeiten und Tiere durch einen Realismus belebt, der sich von innen ausbreitet und wächst und psychologisch über das Sichtbare hinausreicht.

Die Versuche von Roh und Tannenbaum, Dietrich zu verfälschen, um ihn besser vermarkten zu können, führten zwar zu einem kurzfristigen finanziellen Erfolg, hatten jedoch den bleibenden Nachteil, uns den Zugang zu einem der wichtigsten Künstler seiner Generation erheblich zu erschweren und ihn zu marginalisieren. Als «Schweizer Kleinod» bleibt er bis heute eine Art Rätsel. Als Tannenbaum aus Deutschland fliehen musste, endete Dietrichs Beziehung zu diesem ausbeuterischen Händler abrupt, obwohl Tannenbaum auch während des Krieges noch Arbeiten verkaufen konnte und weiterhin seinen sowohl positiven wie negativen Einfluss auf den Künstler ausübte.

MASCHINENKRIEG

Nach dem Ersten Weltkrieg spaltete sich die realistische Malerei in zwei Lager beziehungsweise sammelte sich um zwei unterschiedliche Positionen herum. Da

war einmal die Neue Sachlichkeit mit ihrem Pessimismus, ihrer Entfremdung und ihren postexpressionistischen Tendenzen, die sich für eine unbeschönigte Darstellung des Scheiterns der Aufklärung aussprachen. Und dann war da noch die Neue Romantik, die sich von der Industriegesellschaft abwandte und eine Natur zeigen wollte, die durch den an ihr begangenen Verrat des Menschen verwundbar geworden war, eine Natur, die zu entschwinden drohte. Die Idealisierung der Landschaft durch naive und neo-primitive Stile bewegte sich zusehends auf einen konservativen Stil zu, der schliesslich von den Nazis instrumentalisiert und zu Propagandazwecken eingesetzt wurde, wie Dietrichs Vereinnahmung durch die Nazi-Frauenzeitschrift *NS Frauenwarte* vom September 1937 zeigt.

In welchem Verhältnis Dietrichs Bilder zu diesen beiden Konzepten standen, ist unklar, denn er war weder ein polemischer noch ein ideologischer Denker; obwohl er einige der beteiligten Künstler kannte, schrieb er in seinen Briefen, dass er mit ihnen nichts anfangen könne. Statt seine Beobachtungen und Auslegungen dazu einzusetzen, den offensichtlichen politisch-gesellschaftlichen Aufruhr zum Ausdruck zu bringen und sich damit einem der sich anbietenden, herrschenden Diskurse anzuschliessen, verwendete er seine detailgetreue Wiedergabe der Natur



ADOLF DIETRICH, *LARGE STILL LIFE WITH DUCKS, KINGFISHERS, AND FISH*, 1925, oil on cardboard, 32 x 20 1/4" / *GROSSES STILLEBEN MIT ENTEN, EISVÖGELN UND FISCHEN*, Öl auf Karton, 81,5 x 51,5 cm.

(PHOTO: KUNSTMUSEUM THURGAU, ITTINGER MUSEUM)

darauf, den Akt des Sehens derart zu festigen, dass die Begegnung mit seinen Bildern nachhaltige, alles Äusserliche hinter sich lassende, emotionale und seelische Reaktionen auslöste.

Die vergleichsweise Schlichtheit seines offensichtlichen Autodidaktentums war für ihn also wie geschaffen als Alternative zum Didaktizismus eines strategisch überfrachteten, synthetischen Formalismus. Im Rückblick lässt sich Dietrichs Kunst als eine paradoxerweise zugleich in die Weimarer Kunstgeschichte hinein und aus ihr heraus entstandene verstehen. Obwohl sie in einem ländlichen Umfeld und unter widrigen Umständen geschaffen wurde, stellt Dietrichs Kunst eine gigantische Leistung der modernen Kunst jener Zeit dar und wurde tatsächlich allein auf das Betreiben weniger Leute hin marginalisiert. Sind die Bilder erst einmal aus diesem Kontext falscher Mythen und kommerzieller Machenschaften befreit, wird die Wahrheit über ihre Entstehung und eine untergegangene Tendenz der Moderne in ihnen selbst deutlich. Es geht in ihnen weder um eine Auseinandersetzung mit zukünftigen Stilrichtungen noch um einen taktischen Rückgriff auf frühere Gattungen. Dennoch bemühte sich Dietrich mit einer Mischung aus Wissenschaft (Photogra-

phie), Medien (Touristenbroschüren und Zeitschriften), Beobachtung (Skizzen und Aufzeichnungen) und Technik darum, einen Kontakt zu seinem Publikum herzustellen.

Dietrichs intensive Konzentration auf die Wechselfälle des täglichen Lebens in Berlingen und seine bewusste Autonomie (nicht Abschottung) vermitteln uns ein anderes Bild der Ereignisse und der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, als wir es gewohnt sind und als Tatsache hinnehmen.

Als Folge des Zweiten Weltkriegs und des Kampfes zwischen den herrschenden ästhetischen Ideen – des Dualismus zwischen Expressionismus und Abstrak-

tion – galt die «figürliche Darstellung» entweder als reaktionär oder als Produkt einer verfehlten Propaganda. Doch die Erfahrung, die man beim Betrachten eines Originals von Dietrich macht, widerlegt diese Annahme sogleich und bringt die Grundlagen für eine andere Auslegung der Geschichte ans Licht. Als ich nach Ittingen reiste, um Dietrichs Malerei im Original zu sehen, hatte ich das überwältigende Gefühl, dass ich auf eigene Faust etwas heil machte, was abgeschnürt gewesen war – indem ich eine Erfahrung wieder zum Ganzen fügte, die durch ganz und gar kunstferne Kräfte komplett abgeschnitten worden war.

Die Kunstprofis und ihr Zugang zur Geschichte haben das Werk von Dietrich zu Unrecht vereinnahmt und es geschafft, ordentlich falsch zu liegen. Als ich im Museum in Ittingen angekommen war und vor den Bildern stand, wusste ich, dass alles ganz anders war: Dietrich hatte ausserordentlich richtig gelegen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Christoph Vögele, «Landschaft», in Dieter Schwarz (Hg.), *Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur, 1994; Landesmuseum Oldenburg, 1995, S. 69.

2) Ebenda, S. 73.