

Zeitschrift:	Schweizer Volkskunde : Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde
Band:	34 (1944)
Heft:	1
 Artikel:	Der Maler Adolf Dietrich und die Volkskunst
Autor:	Pfister, Arnold
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1004678

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Erscheint 6 mal jährlich

34. Jahrgang

Heft 1

Basel 1944

Der Maler Adolf Dietrich und die Volkskunst.

Von Arnold Pfister, Basel.

Obwohl heute die Begriffe „Bauernmaler“ oder „peintre naïf“ in aller Munde sind und die Begeisterung für solche Art Kunst bereits zum guten Ton gehört und entsprechend geschäftlich ausgebeutet wird, erheben sich erst jetzt die entscheidenden Fragen der stilgeschichtlichen und kulturellen Wertung. Bei schärferem Zusehen stellen die heutigen „primitiven Künstler“, besonders die Maler, keine in sich einheitliche Gruppe vor. Schon darum müssen die Volkskundler, in deren Schublade man die kritischen Akten über diese Kunst schieben will, vorsichtig sein. Denn Volkskunde ist gerade wegen ihrer Jugend eine philosophisch mit den letzten Mitteln des Verstandes und einer kühnen Frische ausgebauta Wissenschaft. Sie darf nicht mehr als das Sammelbecken für das betrachtet werden, was man sonst nicht unterbringt.

Als „Bauernmalerei“ und damit als Volkskunst wird auch das Werk des Berlinger Malers Adolf Dietrich bezeichnet. Von volkskundlicher Seite wurde daher der Verfasser, der Kunsthistoriker und nicht Volkskundler ist, auf diesen besonderen Fall hingewiesen¹⁾, und zwar in Hinsicht auf das jüngst erschienene Buch von Karl Hoenn über Dietrich²⁾. In dieser sorgfältigen Arbeit wird Leben und Kunst des stillen und abseits

¹⁾ Den Herren Dr. Geiger, Prof. Meuli, Dr. Wildhaber und Fräulein Dr. Stöcklin bin ich für Anregungen und Literaturhinweise zu bestem Dank verpflichtet. — ²⁾ Adolf Dietrich, „Die Schweiz im deutschen Geistesleben“, der illustrierten Reihe 24. Bd., Frauenfeld und Leipzig: Huber & Co. 1942.

lebenden Malers am Untersee nach allen Seiten beleuchtet, die Literatur gegeben, ein Werkverzeichnis und ein wertvoller Bilderanhang zugefügt. Neben einigen sachlichen Widersprüchen³⁾, die leicht vermeidbar gewesen wären, liegt der einzige Nachteil der Darstellung in ihrer vielleicht allzu grossen Breite. Das Bild des Künstlers ist schon geschlossener und mit weniger Worten gezeichnet worden von Margot Riess⁴⁾. Im übrigen vergeht fast kein Jahr, in dem nicht in Zeitungen und Zeitschriften von dem „Bauernmaler“ gehandelt wird. Des Raumes wegen muss hier auf eine Anführung auch der wichtigeren neueren Artikel verzichtet werden. Sie sind nach Möglichkeit benutzt worden.

Wenn wir die Kennworte zusammenstellen, mit denen Dietrich schon benannt und ausgezeichnet worden ist, so ergibt sich ein Bild, über das der Schalk in Berlingen wohl herzlich lachen würde. Sein Beruf wird angegeben als Tagelöhner, Arbeiter, Fabrikarbeiter, Stricker, Bahnarbeiter, Kleinbauer, Waldarbeiter und ganz besonders gern als Holzfäller. Daneben ist er als Künstler „ein primitiver Maler“, „Maître populaire“, „Arbeiterkünstler“, „der deutsche Henri Rousseau“, „Sonntagsmaler“, „Laienmaler“, „Bauernmaler“, „Maler und Holzfäller“; man wirft ihn mit den „Peintres naïfs“ und den Vertretern der „neuen Sachlichkeit“ in denselben Topf, und seine Gemälde werden mit denjenigen dieser modernen Richtungen zusammen ausgestellt. — Wie nennt er sich nun selbst? Zum Spass gelegentlich einmal „Malermeister in Berlingen“, sonst aber schlicht und einfach „Kunstmaler in Berlingen“! Hat er damit recht? Diese Frage vom Standpunkt der Volkskunst aus zu beantworten, ist der Hauptzweck unserer Ausführungen.

Einige der letzten Beurteiler von Dietrichs Malerei, besonders Hans Ulrich Gasser in einem guten Aufsatz der Weltwoche, rücken zwar scharf von der Meinung ab, dass sie der „Folklore“ angehöre⁵⁾. Auch Hoenn schildert keineswegs einen Bauern-, sondern einen Laienkünstler. Trotzdem taucht das Wort „Bauernmaler“ immer wieder in Titeln und Unterschriften auf, und auch diejenigen, die den Maler als „Kunstmaler“ anerkennen, lassen mit Ausnahme Gassers doch offen, ob es sich dabei etwa

³⁾ Vgl. Anm. 11. — ⁴⁾ Der Maler und Holzfäller Adolf Dietrich. Berlin Verlag der Neuen Gesellschaft 1927. Neudruck: Zürich und Leipzig, Rascher Verlag (1937). — Schöne Bilder im Aufsatz derselben Verfasserin in: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 57. Bd., 29. Jg., 1927—28, S. 55—62. — ⁵⁾ Adolf Dietrich. Die Weltwoche, 8. Jg., Nr. 363, 25. Okt. 1940. Gasser schreibt: „Das Gewagte, Tollkühne, das Hart-am-Unmöglichen-vorbei, ist fast in jedem Werke Dietrichs enthalten, das ist es, was ihn vom rein Folkloristischen abhebt ... Er ist kein Kuriosum, kein Bauer der malt, keine Sensation.“

im weiteren Sinne um einen Vertreter der Volkskunst handle. Nirgends aber wird auf Grund der Ikonographie und einer strengen Formanalyse seiner Bilder untersucht, worin denn ihr Inhalt und ihre Stilelemente sich von wirklicher Volkskunst unterscheiden. Dabei drängen sich die Vergleiche mühelos auf. Sozusagen gleichzeitig mit Dietrich wirkten in der Ostschweiz, ganz in seiner Nähe, die letzten bedeutenderen Appenzeller Bauernmaler. Gute Proben ihrer Werke sind im Anschluss an die Basler Ausstellung von Schweizer Volkskunst veröffentlicht worden⁶⁾). Zudem besitzt das Schweizer Institut für Volkskunde in Basel ein reiches, von Erwin Burckhardt gesammeltes Material an Photographien nach der Appenzeller Senntum-Kunst. Selbstverständlich ist auch die umfängliche Literatur über die sonstige Bauernmalerei und die Schattenrisse in den grossen Beständen der Bibliothek des genannten Institutes beachtet worden. Es kann sich hier aber nicht darum handeln, ein theoretisches System zu geben, gewissermassen eine philosophische Quintessenz des Wesens der Volkskunst⁷⁾). Dazu reicht einmal der Raum nicht aus, und weiterhin würde der Leser keine lebendige Vorstellung derjenigen bildhaften Elemente gewinnen, auf deren einfache Erkenntnis durch das Auge es allein ankommt. Wir begnügen uns deshalb mit einem knappen Vergleich der wenigen hier abgebildeten Werke. Was für ein Graben sich zwischen den Bildern echter Bauernkunst, wie sie die Appenzeller Senntum-Malerei vorstellt, und den Gemälden Dietrichs auftut, werden wir sogleich erkennen.

Unser Appenzeller Senntum-Bild, das nicht einmal zur urwüchsigsten und primitivsten Gattung gehört und sich darum Dietrichs Kunst grundsätzlich nähern könnte, ist gemalt von Franz Anton Heim von Haslen (1830—1890). Es stellt eine Alp mit allem Drum und Dran ihrer Bewirtschaftung dar. An der Strasse im Vordergrund liegt eines jener bekannten Gasthäuser, vor denen jeweils den Sennen bei Alpaufzügen Wein gereicht wird. Auf den Wegen, ja in einem tieferen künstlerischen Sinn sogar an sie gefesselt, bewegt sich der „Reihen“ der Kühe und Ziegen sowie der Säumerzug der Grempler. Einer dieser Alpwege, an der Basis des Bildes, ist zur Strasse ausgebaut und bildet den Sockel der ganzen Komposition. Gleich

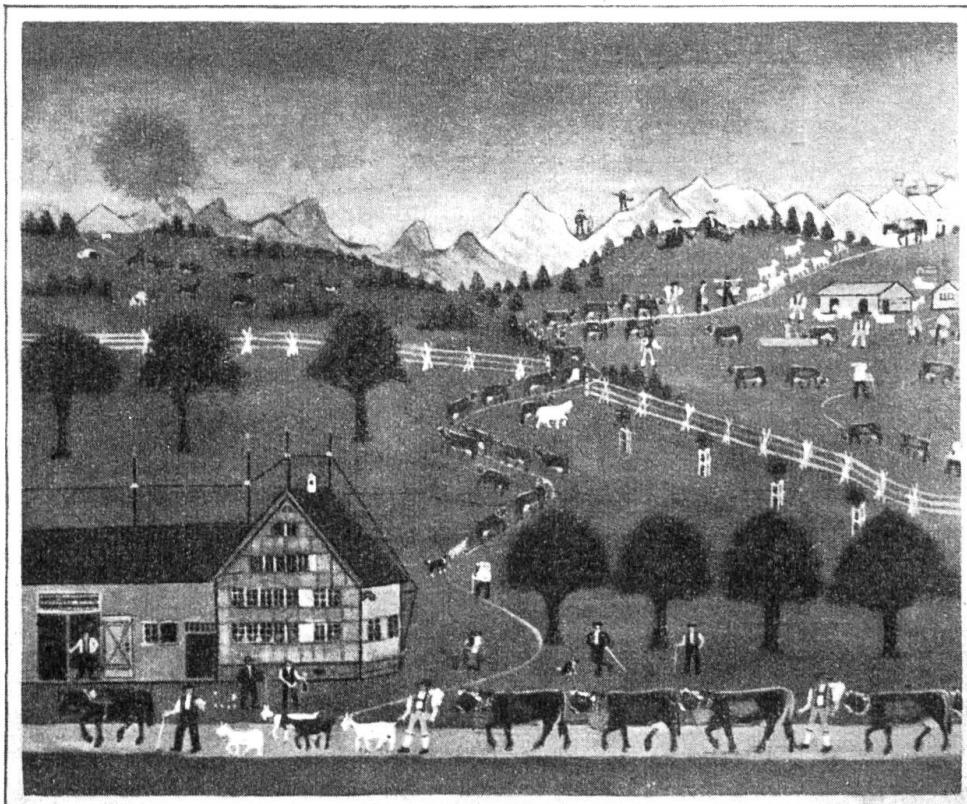
⁶⁾ Christoph BERNOLLI und Erwin BURCKHARDT, Appenzeller Bauernmaler. Basel und Olten, Urs Graf Verlag 1941. — Lucas LICHTENHahn und Titus BURCKHARDT, Schweizer Volkskunst. Basel, Urs Graf Verlag (1941). — ⁷⁾ Die beste neue philosophische Definition der Volkskunst, allerdings nur für die europäische und nachmittelalterliche gültig, in: Kurt Stavenhagen, Kritische Gänge in die Volkstheorie. Abhandlungen der Herder-Gesellschaft und des Herder-Instituts zu Riga, Bd. 5, Nr. 7, 1936, S. 5—97. Ich verdanke den Hinweis Herrn Prof. Meuli.



Adolf Dietrich, Schafherde (Oel), 1933.

Abb. 13, aus dem Buche von Hoenn „Adolf Dietrich“, mit freundl. Erlaubnis des Verlags Huber & Co., Frauenfeld.

wichtig für den Aufbau sind die übergross dargestellten Zäune, welche das Bild in dekorative Felder aufteilen. Es herrscht Ordnung in dieser „Landschaft“ und soweit entspricht die Schilderung auch durchaus den natürlichen Gegebenheiten im Kanton Appenzell. Ob der Künstler aber diesen Charakter der einheimischen Alpwirtschaft mit solcher Schärfe und solcher Übertreibung hätte herausheben müssen, ist eine Frage, die durch die übrigen Bildelemente beantwortet wird. Horizontal und in einer strengen Parallelle zur Strasse stehen zwei Gruppen vollkommen gleichartiger Laubbäume mit kegelartigen Kronen. Die hinteren sind in ihrer Grösse kaum von den vorderen unterschieden, sodass wir die beiden Zeilen zusammensehen — und die einzelnen Bäume wie auf einem Rechenrahmen aufgereihte Kugeln zu zählen beginnen. Ihre Gesamtzahl ist sieben. Eine heilige Zahl, die zunächst kaum etwas besonderes in unserm Bilde zu bedeuten hat, aber immerhin tief im Bewusstsein des



Franz Anton Heim (1830—1890), von Haslen.
Alp im Appenzell (Oel).

Volkes haftet. Der völlige Mangel an Differenzierung der Bäume im Raum und nach Wuchs bedingt den symbolischen Charakter der Darstellung. Die Gewächse sind versetzbare Typen genau so wie die ihnen zur Seite aufgereihten Menschen, Tiere und Häuser. Wir überlassen der Kürze halber dem Betrachter, dies in Einzelheiten zu verfolgen. Der verhältnismässig hohe Horizont, den fast alle diese Bilder mit den Schilderungen der alten, rund vier Jahrhunderte vorher gemalten Schweizer Chroniken, etwa eines Schilling in Luzern, gemeinsam haben, gestattet die bequeme Ausbreitung der einzelnen Typen in der Fläche und zwar in der sogenannten Frontalität, der Darstellung der Figuren usw. genau von vorne, und im Profilismus, der gegensätzlichen Ansicht genau von der Seite⁸⁾. Es sind Stellungen, die sich zur Bildfläche genau parallel ausbreiten. Die bezeichnenden Dreiviertelswendungen der Sennen, etwa im Vordergrund, haben nichts für die Tiefenschilderung zu bedeuten: sie erlauben im Gegenteil,

⁸⁾ Vgl. zu den Begriffen „Frontalität“ und „Profilismus“ in der primitiven Kunst: Arnold PFISTER, Das deutsche Speculum humanae salvationis ... und der frühe Basler Inkunabelholzschnitt. Dissertation Basel 1937, S. 87—88.

die Beine und ihren Schritt in scharfem Profil zu zeigen. Die ebenfalls geometrisierten Strassen, Wege, Zäune und Baumzeilen im Hintergrund (Tännchen) sind zur übersichtlichen Einteilung des Ganzen und zur dekorativen Einfassung der figürlichen Typen so überdeutlich und übergross gestaltet, wie wir das oben bereits festgestellt haben. Die ganze Darstellung gibt inhaltlich nichts anderes, als was unmittelbar zur Sache, zur Alpwirtschaft und zu ihrem landschaftlichen Rahmen gehört. Es kommen keine Sentimentalitäten oder dergleichen vor. Denn die Touristen der Hintergründe in den Senntum-Bildern sind ebenfalls keine freien Erfindungen, wenn sie natürlich für den naiven Maler auch einen besonderen Reiz haben. Die inhaltliche Beschränkung auf die gewohnte Umwelt steht im innersten Zusammenhang mit der künstlerischen Wahl von formalen, versetzbaren Typen. Beide Züge gehören zum Grundwesen der Volkskunst.

Werfen wir nun einen Blick auf die Schafherde, die Adolf Dietrich (geb. 1877) nach dem Verzeichnis bei Hoenn im Jahre 1933 gemalt hat. Schon das Motiv kann überraschen. Die Schafzucht wird mit wenigen Ausnahmen im Kanton Thurgau nicht im Grossen betrieben. Und das wäre die Voraussetzung für die Haltung von Herden. Dietrich hat den Vorwurf daher nicht aus einem gegebenen äusseren Zwang, wie er sich in den Bildern der Senntum-Maler ausspricht, sondern aus einer individuellen Vorliebe gewählt. Schon das unterscheidet ihn von den gewöhnlichen Bauernmalern. Deren Stoffe decken sich mit solchen, die ihre Besteller verlangen und von ihrem Herkommen und ihrer Umgebung gewohnt sind. Auch formal ist die Herde ganz anders dargestellt als die Tiere in den Appenzeller Senntum-Bildern. Der Horizont der Landschaft liegt tief. Nicht nur, weil keine Höhen und Berge sich im Hintergrund auftürmen, sondern weil der grosse Himmel die Wirkung der perspektivisch gestaffelten Herde steigert. Und welches Leben ist in dieser Herde! Es wird erzielt durch die individuelle Lockerung in Gruppen und durch verschiedene Motive: die einen Tiere liegen, die andern stehen, die dritten wandern. Nun bietet zwar die in Bewegung weidende Schafherde an sich ein reicheres Bild als weidende Kühe, der häufige Gegenstand der Appenzeller Bauernmalerei. Doch es genügt, die Stellungen der Schafe zu beachten, um die ganz andere formale Absicht Dietrichs zu verstehen. Sie werden von allen Seiten vom Künstler erfasst. Das sind eben keine Typen, die wesentlich an Grundansichten, etwa ans Profil gebunden sind wie in den Appenzeller Senntum-Bildern. Dieselbe individuelle Gestaltung zeigt auch der Pflanzenwuchs,



Der zit do ging vñ ein ge/
bott von dem keyser august
d3 geschriben würde alle di/
se welt · Diſe erste beschri/
bige geschach von de richt

Holzschnitt aus dem Spiegel menschlicher Behaltnis.

Basel: Bernhard Richel 1476.

etwa der Wald, dessen Silhouette sich nicht aus der Addierung einzelner Tännchen wie in Heims Helgen, sondern aus der Erfassung des ganzen Umrisses ergibt. Dass die Elemente der Raumtiefe und alle, nicht nur einzelne Größenverhältnisse richtig aufeinander abgestimmt sind, zeigt der erste Blick.

Wie schildert aber reine Volkskunst eine Schafherde? Wir greifen über Jahrhunderte zurück und vergleichen einen Basler Holzschnitt vom Jahre 1476 aus dem Spiegel menschlicher Behaltnis, gedruckt von Bernhard Richel, also auch ein Erzeugnis des Volkes am Oberrhein. Nur wenig nuanciert zeigen sich dieselben Grundgesetze wie in der Appenzeller „Bauernkunst“, obwohl es sich hier um ein städtisches Kunstwerk handelt. Die Schafe sind Typen, die einfach zur Herde addiert werden. Die Zusammenfassung wird durch das rein äusserliche Mittel des geometrisierten Gesamtkonturs, der die einzelnen Rücken bindet, erreicht. Der Künstler beherrscht diese Art dekorativer Linie und darum entsteht ein hochwertiger Holzschnitt. Das ändert nichts an der volkstümlichen Struktur, an den formalen Stilgesetzen. Weil der Zeichner die Vorderansicht scheut, greift er zu dem bekannten archaischen Mittel, das schon die alten Griechen in ihren Vasenbildern anwandten: zur Klappung⁹⁾. Die eine Hälfte der Herde wird nach links, die andere nach rechts gewendet: drei Schäflein links, drei Schäflein rechts. Also in der Neigung zuzählbaren Bildteilen im innersten verwandt mit unserm Appenzeller Senntum-Bild und seinen sieben Bäumen! Für den Baum mit den Blattbüscheln gibt es eine ganze Reihe ähnlicher typologischer Lösungen ebenfalls in der Appenzeller Bauernkunst, z. B. in der Tafel 2 bei Bernoulli und Burckhardt, und sogar die grossen Augen und die Nasen-Stirnlinie kehren in den Sennen-Gesichtern der Kuhstreifen und Alpenbilder wieder. Einzig die Kreuzung der Glieder, der sogenannte Chiasmus¹⁰⁾, den wir im Holzschnitt an den übereinander gelegten Pfoten des Hundes sehen, ist eine auf das Mittelalter, besonders auf die Spätgotik beschränkte Erscheinung. Diese archaische Überspitzung des Stiles, tief in der Kultur der Zeit verankert, fehlt den auf barocker Grundlage beruhenden Bauernbildern vollständig. Unbekümmert um den Ablauf der Jahrhunderte hält sich aber im Ganzen das Gemeinsame aller echten Volkskunst und taucht mit denselben Eigenheiten primitiver Gestaltung in allen Stilen und an allen Orten immer wieder auf.

Es fragt sich zum Schlusse nur noch, ob sich in Dietrichs Werk wenigstens Züge finden, die das Urteil, er sei ein Bauern-

⁹⁾ PFISTER, op. cit., S. 85 ff. — ¹⁰⁾ PFISTER, op. cit., S. 88 ff.

maler oder, allgemeiner gesagt, ein Vertreter der Volkskunst, begreiflich erscheinen lassen. In der Tat zeigt näheres Zusehen, dass wenigstens Reste der „primitiven“ Form im wahren Sinne des Wortes vorhanden sind. Die drei schreitenden Schafe in unserm Bilde rechts sind in einer Weise umrisseen, die das Ähnliche im Motiv unterstreicht. Dasselbe beweisen die gestaffelt gelagerten Hunde, Tiere, die übrigens ausgezeichnet liegen! Beim Hirten im Vordergrund ist der eine Fuss leicht nach unten geklappt. Das Männchen ist klein, und darum vermeidet der Künstler die Verkürzung. Würde man die Einzelfiguren vergrössern, so zeigte sich dasselbe wie in allen Bildern Dietrichs, die bewegtes und organisches Leben schildern: sie erscheinen auf den Grund mehr aufgesetzt als mit ihm verschmolzen. Aber Typen im Sinne der Volkskunst sind es deshalb noch lange nicht! Nur beweist der Künstler mit solchen Zügen, die sich häufen können, dass ihm das akademische und rationale Studium der Formen nicht von letzter Wichtigkeit ist. Und darin liegt ein Stück Volkstum, das aber die Gesamterscheinung seiner Kunst höchstens färbt und sie keineswegs einheitlich durchgestaltet!

Die volkstümlichen Eigenheiten in Dietrichs Bildern sind nämlich nach seinen Stoffen sehr ungleich und in einer ganz bestimmten Weise verteilt. Diejenigen Vorwürfe, die das Studium des Organischen in Anatomie und Bewegung des menschlichen oder tierischen Körpers voraussetzen, verraten die Mängel seiner künstlerischen Bildung am meisten. Im Tierbild umgeht er deshalb gern die Schwierigkeiten, indem er sich ausgestopfter Modelle bedient. So hat er sich eine ganze Sammlung an Naturalien angelegt, die seinem aufs Dekorative gerichteten Sinn zeichnerische und malerische Vorbilder liefert. In manche Landschaft und in manches Stilleben wurden diese Objekte eines fast gelehrten Sammelefers einfach eingesetzt. Am wenigsten, ja oft gar nicht entbehren wir die akademische Schulung in seinen wunderbar gepflegten Blumenstillleben und in der Schilderung der Landschaft. Diese Vorwürfe standen ihm von seiner Kindheit an nahe und in sie versenkte er sich mit dem urwüchsigen Instinkt einer dekorativen und auf Farben empfindlichen Begabung. Das von uns abgebildete herrliche Flieder-Stilleben beweist es. Selten nur sind die Ober- und Unterseiten der Blätter und die Bewegungen der Dolden dieser Pflanze so schwungvoll und fein zugleich zu einem einheitlichen Bilde geformt worden. Aber noch eine andere, grossartigere Gattung von Motiven würde durch eine genauere organische Durchbildung der Einzelheiten nur einbüßen: die Stimmungs- und Erinnerungsbilder in Haus und Landschaft. Hier wäre mehr wahrscheinlich weniger! Die

erschütternden Zeugnisse des gealterten Vaters, der die Treppe hinaufsteigt (Hoenn Tafel 4), oder des Marders, der im Frieden der Mondnacht wie ein böser Dämon erscheint (ebenda Tafel 30), würden an Schlagkraft verlieren oder eine andere Nuance erhalten, wenn sie ganz organisch gestaltet wären. In den Bildnissen aber entsteht leicht eine gewisse Leere, wenn sie rein dekorativ aufgefasst werden. Das menschliche Antlitz und auch die menschliche Figur enthalten eben mehr als nur die Anregung zu Ornamenten.

Es ist sehr interessant und beweist die nicht fügsame Seite im Wesen des Künstlers, dass er ganz gut auch organischere Bildnisse malen könnte, wenn er allein seinen Skizzen folgte. Die drei Zeichnungen nach der Mutter und einem Mädchen bei Hoenn Tafel 43—45 sind Zeugnisse für den sichern „ersten“ Blick des Malers¹¹⁾. Aber bei der Durchführung in Öl und im Grossen gleitet er ab in jene dekorative Ornamentierung mit den Fältchen im Gesicht und dergleichen mehr, die ihm so lieb ist und die das Skurrile in seinem Charakter bezeichnet. Dieser Zug ist nur sehr bedingt naiv und volkstümlich. Nämlich darin, dass er die Scheu vor der psychologischen Darstellung, die bei tieferer Durchbildung hervortreten müsste, verrät. Er ist beim Landvolk häufig und verleitet den Städter zur irrtümlichen Auffassung, als sei der Bauer ein schlechter Psychologe. Das ist er keineswegs; aber er hält es nicht für nützlich, seine diesbezüglichen Erkenntnisse anders als praktisch zu verwenden. Dietrich jedoch weiss im Grunde genau darum, wenigstens in der Zeichnung. Und gerade das würde ein reiner Volksmaler nicht einmal da verraten.

Die vielen Beschäftigungen, denen Dietrich nachgehen musste, um sein tägliches Brot zu gewinnen — er ist nach Hoenn allerdings nie Holzfäller, sondern nur Waldarbeiter gewesen — sind vielen Bauernmalern eigen. Wir erinnern in diesem Zusammenhang an das Wanderleben der Toggenburgerin Anna Barbara Aemisegger-Giezendanner (1831—1905)¹²⁾. Aber das hat nicht verhindert, dass die ursprünglichen Bauernmaler

¹¹⁾ Hoenn übersieht diesen wichtigen Zug des Künstlers völlig. Es fehlt ihm überhaupt etwas der Blick fürs Bildnis, sonst könnte er nicht auf S. 26 bis 27 das Bildnis im Arbeitskleid (seine Abb. 1) als „Auftakt“ zu dem rund zwanzig Jahre früher entstandenen Porträt mit der Ziehharmonika (sein Titelbild) bezeichnen. Dass das Bildnis im Arbeitskleid 1932 entstanden ist, gibt er selbst auf S. 105 und im Werkverzeichnis S. 93 an. Das Stehporträt (Titelbild) ist aber schon 1914 und nicht 1911, wie Hoenn auf S. 87 und 105 angibt, gemalt und vom Künstler selbst so datiert worden. Dass das Porträt, das den Auftakt vorstellen soll, nicht nur einen reiferen und kompakteren Stil, sondern auch einen älteren Mann zeigt, sieht man schon am gelichteten Haar über der Stirne. — ¹²⁾ Otmar WIDMER, 's Giezedanners Babeli..... Fremdenblatt „Das Toggenburg“ Nr. 6, 1937 und Separatdruck. Den Hinweis verdanke ich Frl. Dr. A. Stöcklin.



Adolf Dietrich, Flieder mit Schwärmer und Raupe (Oel auf Karton), 1937.
Basel, Privatbesitz.

sich trotzdem in Motiven und Darstellung dem Brauch fügten. Dietrich aber hat sich in Berlingen eine ihm eigene Welt geschaffen, die einen sehr individuellen, ja fast eigenbrötlerischen Zug aufweist. Das soll nicht der geringste Vorwurf sein. Denn der Künstler rechtfertigt durch das Werk sein Gehabt. Aber er scheidet damit aus den Reihen der Volkskünstler und Bauernmaler im strengen Sinne aus. Er ist wirklich genau das, als was er sich selbst bezeichnet: „Kunstmaler in Berlingen“.