Zeitschrift: Thurgauer Jahrbuch
Band: 41 (1966)

Artikel: Adolf Dietrichs Selbstbildnisse
Autor: Ammann, Heinrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-699293

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: 08.01.2026

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

Heinrich Ammann

ADOLF DIETRICHS SELBSTBILDNISSE

Im reichen Schaffen Adolf Dietrichs nehmen die Selbstbildnisse eine untergeordnete Stellung ein. Sie besitzen nicht die zauberhaft blühende Pracht seiner Stilleben, nicht die geheimnisvolle Schönheit und packende Nähe seiner Tierdarstellungen und nicht die andächtig poetische Stimmungsdichte seiner Landschaften. Auch in der stattlichen Reihe seiner Bildnisse sind sie nicht die stärksten, und sie erreichen nicht ganz die menschliche und künstlerische Ausdruckskraft seiner Elternbildnisse. Und doch bilden seine Selbstdarstellungen einen wesentlichen, nicht zu missenden Bestandteil seines Werkes. Sie helfen mit, die Gestalt und das Wesen dieses großen Malers besser zu erfassen und seine Stellung innerhalb der naiven Malerei deutlicher werden zu lassen. Diese Zusammenhänge möchten die folgenden Ausführungen zeigen.

Unzählige Künstler haben ein oder mehrere Male sich selbst dargestellt und damit ihr selbstgeschautes Bild als ein Stück Selbstbiographie der Nachwelt hinterlassen. Am großartigsten Rembrandt, der in mehr als hundert gemalten, gezeichneten und radierten Selbstbildnissen ein fast lückenloses Lebensbild seiner körperlichen, geistigen und künstlerischen Entwicklung und Wandlung geschaffen hat. «Ich male Porträts», bemerkte Kokoschka einmal, «weil ich darin meinen Weg zum Menschlichen sehe, einen Spiegel, der mir zeigt, wann und wo und wer und was ich bin.» Und auf der Rückseite seines Selbstbildnisses von 1913 notierte er: «Der aus dem Bilde sieht, bin ich, der auf mich schaut, bist du.» Womit er wohl auf die seltsame Faszination hinweisen wollte, die das Bildnis auf den Beschauer ausübt. Dieses gibt nicht nur einfach Auskunft über den Dargestellten, sondern zwingt zur Konfrontation, fordert Teilnahme. Durch die vollendeten technischen Mittel der Photographie und Reproduktion und den weitgehenden Verzicht der modernen Kunst auf die gegenständliche Darstellung scheint das menschliche Bildnis und damit auch das Selbstbildnis

überflüssig und buchstäblich gegenstandslos geworden zu sein. Da jedoch der Gang der Kunstgeschichte nicht durch ihre Propheten, sondern durch die Künstler bestimmt wird, ist jede Voraussage – ebenfalls gegenstandslos.

Gewiß, die Photographie stellt uns ein verläßliches Abbild eines Menschen zur Verfügung. Aber es ist ein äußeres Bild und, vor allem: es bleibt ein Momentbild, es fixiert das Außenbild in einem bestimmten Augenblick des Lebens. Das Bildnis eines Künstlers hingegen zeigt einen ganzen Ausschnitt, eine Summe von Lebensaugenblicken, eine Summe von Dasein, von erlebtem und erlittenem Leben, gibt Tatbestände eines menschlichen Schicksals. Die Selbstdarstellung eines Künstlers ist nicht nur Selbstbeobachtung und Selbstwiedergabe, sie ist immer auch ein Stück Selbstbekenntnis und Selbstkritik.

Zahlreiche Maler haben sich in ihrer Jugend auf der Suche nach eigenem Weg und Ziel, im Sturm und Drang ihrer Entwicklung, dargestellt und haben im reifen Mannesalter oder am Ende ihres Daseins Rechenschaft über ihr Leben und Schaffen abgelegt. Von Adolf Dietrich sind uns mehrere Selbstbildnisse bekannt, vier Ölbilder und drei Zeichnungen. Das früheste, die Zeichnung von 1906, zeigt ihn als Neunundzwanzigjährigen, das letzte hat er 1949 als Zweiundsiebzigjähriger gemalt.

Am Anfang von Adolf Dietrichs Malerei stehen die Bildnisse seiner Eltern von 1905. Es sind die ersten Versuche mit Ölfarben und sind doch schon reife Kunstwerke, noch etwas altmeisterlich gemalt und steif in der Haltung – und doch geht die sachlich präzise Darstellung und minutiöse Wiedergabe der Einzelheiten bereits in einer groß gesehenen Form und strengen Geschlossenheit auf. Schlicht und ergreifend drückt sich darin die Liebe und Verehrung des Sohnes zu seinen Eltern aus und stößt zugleich über die bloße Erscheinungsform und Individualität hinaus zum eigent-

lichen, urbildlichen Wesen von Vater und Mutter schlechthin.

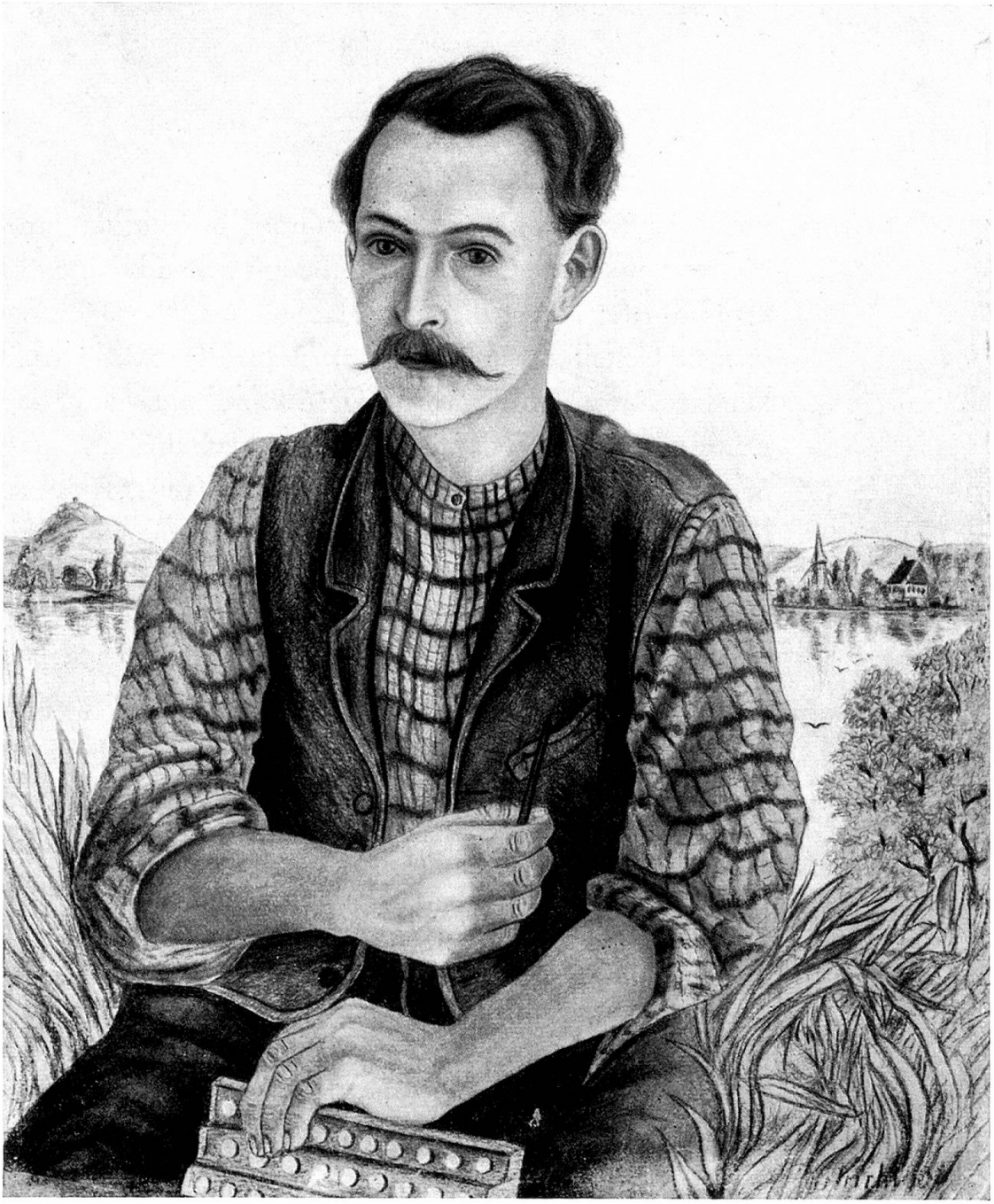
Ein Jahr später ist 1906 als Kohlezeichnung sein erstes Selbstbildnis entstanden. Das spontanere, leichtere Material der Zeichenkohle führte zu einer überraschend freien und gelösten Darstellung des Neunundzwanzigjährigen. Auffallend sind die hellen Augen, die so wach und erstaunt in die Welt hinausschauen und zugleich besinnlich und verträumt die Umwelt in sich aufnehmen. Über die schön geschwungenen Augenbrauen wölbt sich, von lockeren Haarwellen eingefaßt, die freie, blanke Stirn. Das feingliedrige, in sich ruhende jünglingshafte Antlitz erhält durch die Gestik der Hände und das bewegte Form- und Linienspiel der unbekümmert lässigen werktäglichen Bekleidung eine lebendige Kontrastwirkung, die sich in den quellenden Grasbüscheln des Vordergrundes und der idyllischen Seelandschaft wiederholt.

Weist der in der rechten Hand gehaltene Zeichenstift noch ganz schüchtern auf den künstlerischen Gestaltungstrieb hin, so drängt das schlummernde Künstlertum im «Selbstbildnis mit Handorgel», 1911 (Privatbesitz Basel) vom Vierunddreißigjährigen in Öl gemalt, zu bekenntnishaftem Ausdruck. Es ist nicht ohne Pose, doch mit bescheidener Gewißheit und staunendem Eingeständnis der Besonderheit gemalt. In dem feingeschnittenen Kopf und der gefaßten Haltung liegt das feierliche Bekenntnis zur Verantwortung im zukünftigen Leben und Tun. Bei diesem frühen Selbstbildnis scheint noch so etwas wie ein gesellschaftliches Leitbild wirksam zu sein, das in Verbindung mit dem jugendlichen Ernst und stillen Menschentum in Haltung und Ausdruck eine feierliche Würde und lautere Stimmung ausstrahlt. Es ist fast unfaßbar und gehört zu den Geheimnissen, die das künstlerische Schaffen und die nachtwandlerische Sicherheit dieses einfachen Menschen auszeichnen, wie Adolf Dietrich am Anfang seiner Malerei und noch weit entfernt

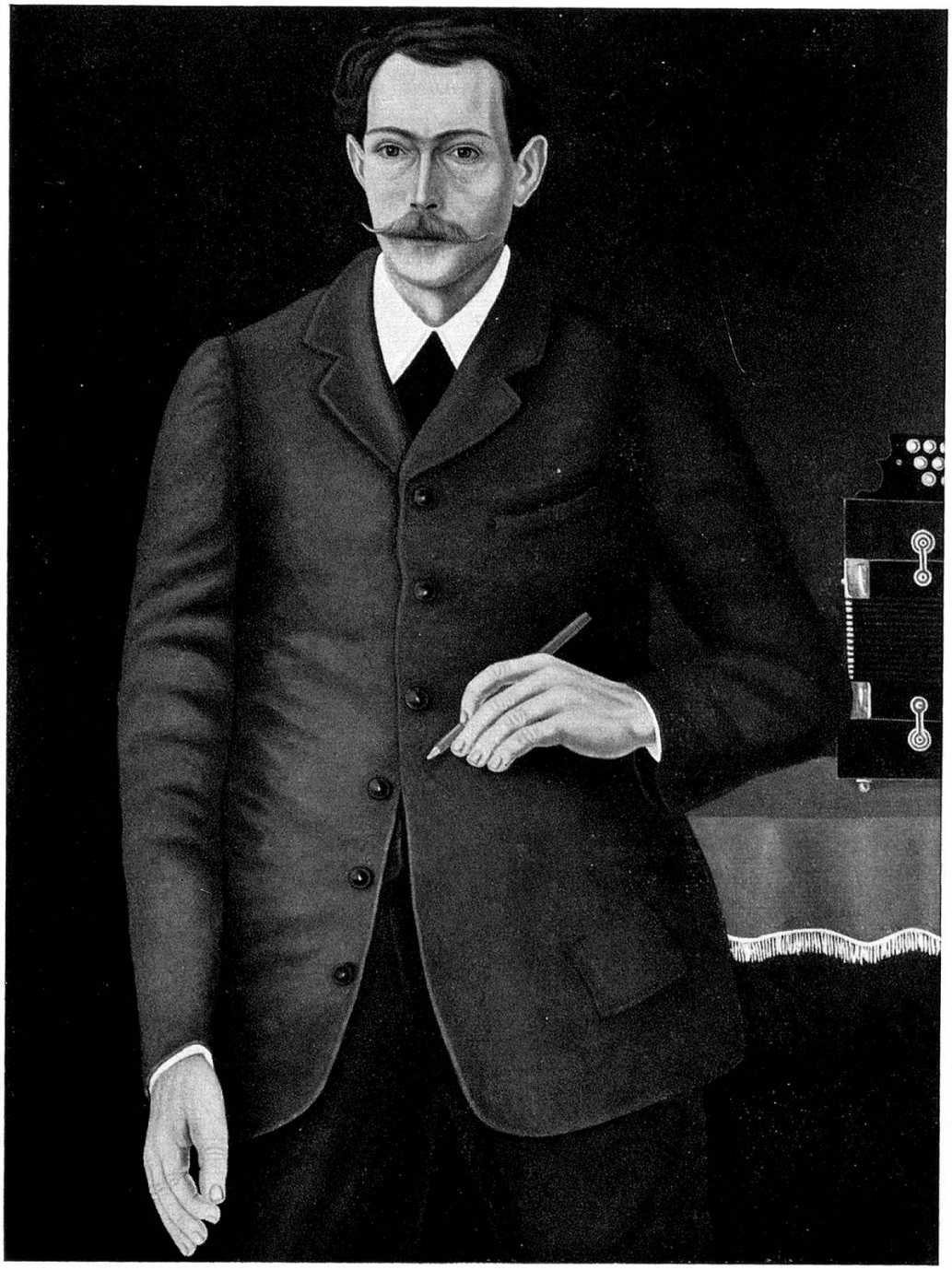
von jeder Beachtung und Anerkennung in seiner kümmerlichen Umwelt dieses erstaunliche Selbstbildnis malen konnte. Seine bekenntnishafte Aussagekraft in Haltung und Gestus, seine straffe formale Gestaltung finden in dem noblen Farbklang von Braun, Dunkelgrün und Rot ihre gültige Entsprechung und Steigerung. Damit erinnert es an das frühe, altmeisterlich dunkeltonig gemalte Selbstbildnis des siebzehnjährigen Hodler (1874, Kunsthaus Zürich): Die wie zum Schwur erhobene Rechte und sein ernstes Antlitz bringen auch hier den verpflichtenden Entschluß zum Ausdruck, die Kunst und das Leben ernst zu nehmen.

Und doch ist bei Dietrich keine Spur von Abhängigkeit vorhanden. Der Bildaufbau ist gänzlich verschieden, und die unbändige Lebenskraft und der Trotz gegen die Umwelt, die in der scharfen Profilansicht Hodlers den künftigen Weg anzeigen, stehen in völligem Gegensatz zu der treuherzigen Verbundenheit im angestammten menschlichen, kreatürlichen und geographischen Lebenskreis und zur Spiegelruhe des Auges und der Seele, wie sie uns in dem en face gemalten fein geprägten Antlitz Dietrichs entgegentreten. Gerade hier in der Gegenüberstellung der beiden Maler, im Gegensätzlichen wie im Gemeinsamen, mag uns der Wurzelgrund von Dietrichs Kunst und damit das Wesen der naiven Malerei sichtbar werden. Zugleich läßt sich von hier aus ein Maßstab für die in unübersehbarer Spannweite sich ausbreitende Laienmalerei gewinnen, die vom rührenden Kitsch bis zum Gipfel vollendeter Kunst hinaufreicht.

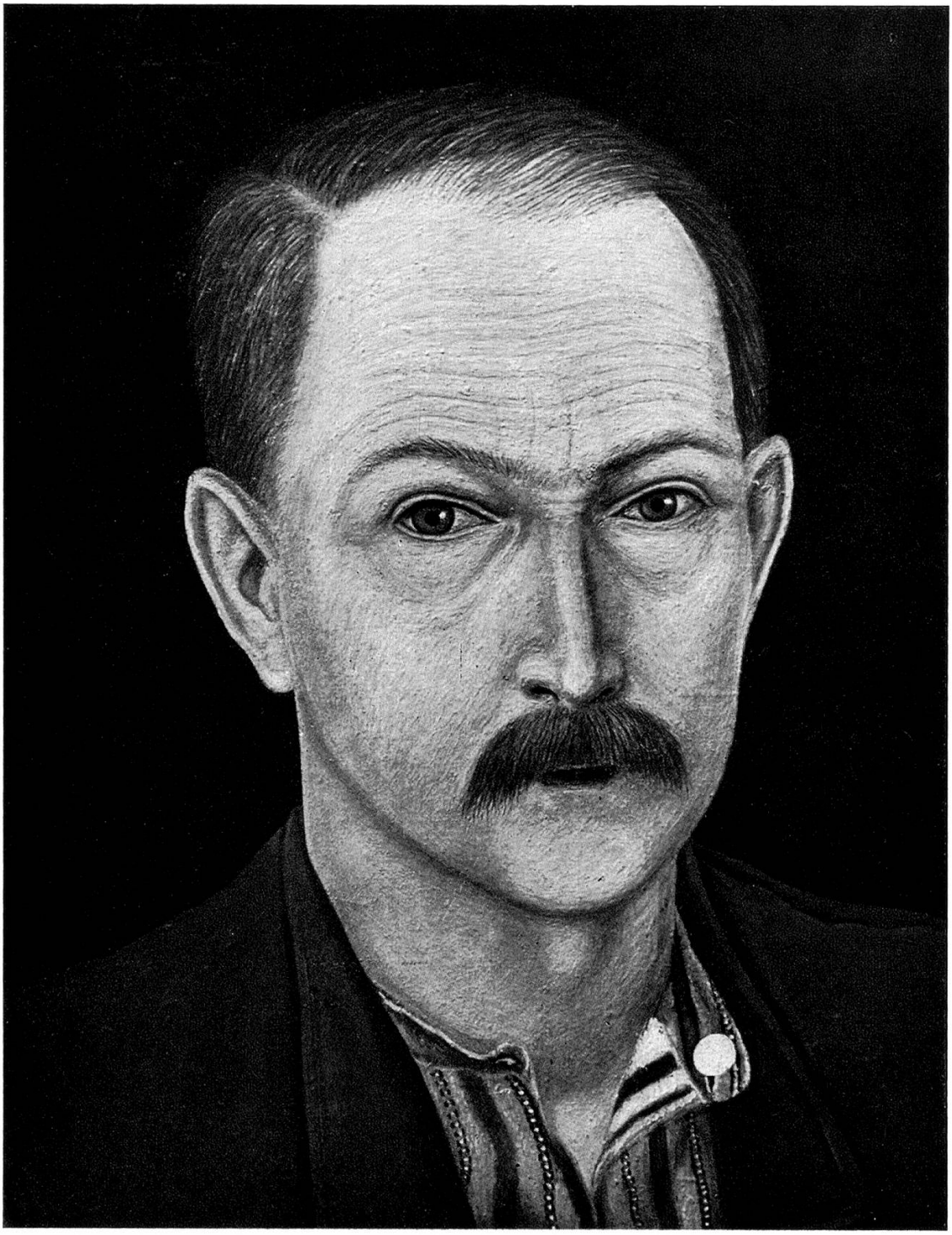
Beiden gemeinsam, dem Meister von der Zunft wie dem ungeschulten Laienmaler, ist die überragende künstlerische Begabung, das angeborene urwüchsige Genie, das zur bildnerischen Gestaltung drängt und die inneren Erlebnisse mit großartiger Intensität und unverwechselbarer Handschrift ins Werk umsetzt. Der Wurzelgrund ist derselbe, doch das Wachstum und die reifenden



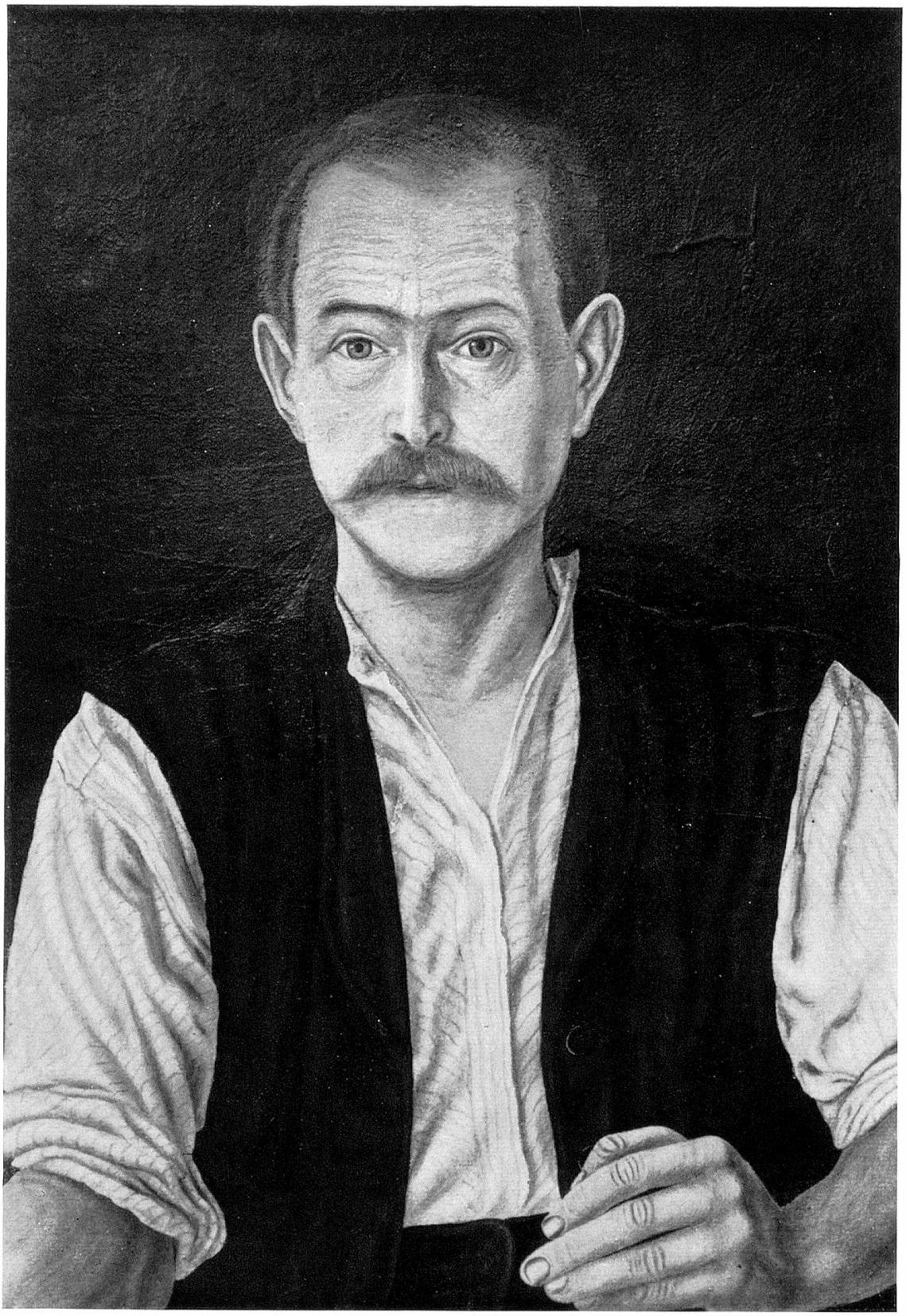
Kohle. 1906. Nachlaß.



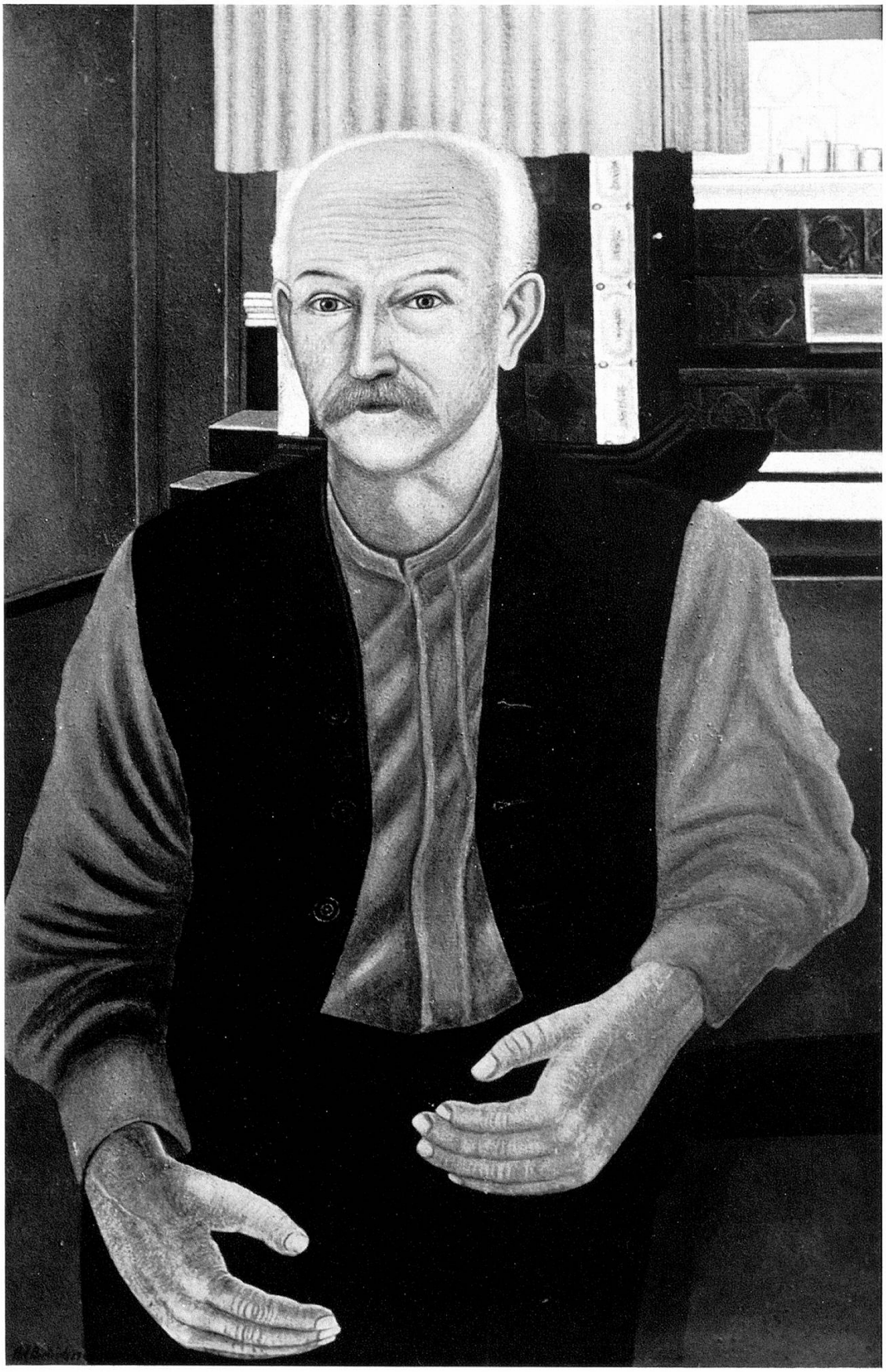
Öl. 1911. Privatbesitz.



Öl. 1918. Privatbesitz.



Ausschnitt aus einem Ölbild. 1932. Eigentum Staat Thurgau.



Öl. 1949. Privatbesitz.

Früchte sind andere. Die Wege und die Werke sind verschieden, weil die körperliche und geistige Konstitution ihrer Schöpfer ganz verschieden sind. Der Bildungsweg führt den Berufskünstler in die Auseinandersetzung mit der Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart, in ein Spannungsverhältnis mit dem Geist der Zeit und mit der Umwelt und zwingt ihn zur reflektorischen Einstellung zur Welt. Sein Schaffen ist der Kampf um die Lösung geistiger, formaler und farblicher Probleme. Für den Laienmaler und naiven Künstler hingegen ist der Geist nicht der Widersacher der Seele. Problemlos und zeitlos lebt er sozusagen außerhalb der Zeit und der Stile. Die große Welt und die eigene kleine Umwelt ist für ihn kein Schauplatz der Auseinandersetzung, sondern das stille Refugium seines andächtigen Selbstgesprächs. Und die Welt ist für ihn kein Feld für Spekulation und Experiment, sondern der Lebenskreis, dem er als Teil der Schöpfung in unverbrüchlicher Liebe verbunden bleibt. Er staunt über die Schönheit der Welt und die bescheidenen Dinge des Alltags; und aus Liebe und Verehrung stellt er sie dar. Die reinen Gefühle seines einfältigen Herzens und die absolute Hingabe seines Pinsels verleihen ihnen poetischen, festlichen Glanz. Er verwandelt sie zum Kunstwerk, indem er aus angeborenem Instinkt und innerem Drang, unbewußt und mit unfehlbarer Sicherheit, die Dinge durch Auswahl, gesetzmäßige Ordnung und Zusammenschau zu einem rhythmischen Formgefüge und ihre farbige Erscheinung zu einem vollen und reinen Klang erhebt. Weil er die intellektuellen und künstlerischen Probleme nicht kennt, gelangt er weder zu den gleichsam über den Dingen vibrierenden atmosphärischen Licht- und Farbschwingungen der Impressionisten noch zu den gleichnisstarken Farb- und Formausbrüchen und Übersteigerungen der Expressionisten. Gewisse Berührungspunkte in der Einstellung zur Dingwelt scheinen ihn mit dem «magischen Realismus» eines Schrimpf und

Dix zu verbinden, oder mit der «pittura metafisica» eines Chirico und Carrà – doch entstammen ihre Denk- und Gestaltungsmethoden einer bewußten, intellektuellen Haltung und sind keineswegs naiv. Der echte «Naive», dessen inneres Weltbild nie in Frage gestellt wurde, kann weder vom modernen Zweifel der Vollendbarkeit, dem Non finito des Kunstwerkes und der Auflösung der Form, noch von der Verbannung des Gegenstandes aus der zeitgenössischen Kunst beeindruckt werden. Deshalb verloren die Dinge für ihn nie ihre Realität, und deshalb konnte er sie abseits der Stilentwicklungen darstellen als ungebrochene Aussage der Wirklichkeit – auch sein Bildnis –, und er entging damit der Gefahr, zum Relikt eines verstaubten Naturalismus abzusinken.
Es ist bezeichnend, daß Kandinsky, einer der Revolutionäre und Wegbereiter der modernen Kunst, der den Schritt zur Abstraktion vollzog, im größten naiven Maler, in Henry Rousseau, seinen Gegenpol, das «große Reale», verwirklicht sah.
Auch in der Kunst Adolf Dietrichs ist das «große Reale» zum Bild erhoben, und auch in seinen Bildnissen ist es verwirklicht. Wenn wir daraufhin das Selbstbildnis von 1911 nochmals ansehen, wird uns die magische, zwingende Ausdruckskraft der vorgenannten elementaren Merkmale der naiven Malerei deutlich werden. Die pedantische «Dingtreue» beispielsweise der leuchtend weißen Hemdkragenspitzen und Manschetten, der weißen Fransen am Tischtuch und der weißen Tasten und Riegel der Handorgel wirkt köstlich und witzig – und ist formal wie farblich gleich vollkommen bildmäßig empfunden und dem Bildaufbau und Farbdreiklang einverschmolzen. (Auf der Schwarz-Weiß-Photo leider nicht zu sehen, das «Du»-Heft 1/1958 enthält davon eine vorzügliche Farbtafel, sowie von den großartigen Bildnissen «Vater, die Treppe heraufsteigend» und «Mädchen mit Maikäfer» und anderen.)
Das nächste Selbstbildnis (1918, Privatbesitz Toronto, Kanada)

bannt den Beschauer durch die magische Kraft des scharfen Blickes. Erstaunt schauen die blanken Augen in die Welt und durchdringen sie. Auffallend sind die wunderlich steife Haltung und Verkürzung der Unterarme und die übertriebene Modellierung der Fingernägel und Falten der Hand. Im übrigen hat das Bild große Ähnlichkeit mit einem weiteren Selbstbildnis, das Adolf Dietrich 1932 als Fünfundfünfzigjähriger gemalt hat.

Dieses Selbstbildnis hängt als Eigentum des thurgauischen Staates in der Frauenfelder Sammlung im «Bernerhaus». War das sonntäglich feierliche Bildnis von 1911 ein jugendliches Bekenntnis zu ernstem Künstler- und Menschentum, so stellte er sich einundzwanzig Jahre später hemdärmlig im werktäglichen Habitus des Kleinbauern und Waldarbeiters dar. Ganz ohne Pose, mit derselben wachen, sachlichen Anteilnahme wie vor irgendeinem Gegenstand oder Lebewesen, steht er vor dem Spiegel, vor sich selbst, und gibt er sein Bild. Kein Stift und kein Pinsel in der Hand bezeugen hier seine künstlerische Existenz, nur die für einen Bauern und Arbeiter allzu feinen Gesichtszüge mit den überaus zarten Nasenflügeln, dem kleinen, kichernden Mund und den klaren und hellen Augen unter den hochgezogenen Brauen deuten darauf hin. Dietrich gibt sich selbst darin nicht voll und ganz. Behutsam verbirgt er die geheimsten Gefühle, die er nicht preisgeben will, sie aus angeborner Scheu nicht preisgeben kann. Sein schüchternes Wesen zeigte sich übrigens auch in seinen eigenen Bewegungen und Mienen, die oft an das scheue Verhalten wild lebender Tiere gemahnten. Es ist nichts Hintergründiges in diesem mit sachlich-nüchterner Frische gemalten Bildnis. Vielleicht liegt gerade in dieser Zurückhaltung und im Weglassen dessen, was ihn von seinen Dorfgenossen unterscheidet, etwas, das über die individuelle Charakterisierung hinaus zu einem Allgemeinen, Typischen vorstößt: zum Typus des ostschweizerisch-alemannischen Menschenschlages.

Damit hat er dem bescheidenen Bauern und Arbeiter als dem Vertreter des kleinen Mannes ein ebenso schlichtes wie eindrückliches Denkmal gesetzt. Wie er sich nicht von seinen Dorfgenossen abheben wollte, so hat er als einer der Ihren sich selbst beobachtet und dargestellt. Dieses objektive Sachinteresse gegenüber dem Gegenstand und die gleichzeitige Identifikation mit ihm ist ein wesentliches Merkmal von Dietrichs Kunst. Weil ihm der intellektuelle Weg und die bewußte Gestaltung unbekannt blieben, bewältigte er sie unbewußt, vor-bewußt durch die unmittelbare intuitive Erfassung, ohne geistige Anstrengung, instinktiv, wie von selbst.
Adolf Dietrich beim Malen zuzuschauen war stets ein hohes Vergnügen. Er saß in der niedrigen Stube mit dem gemütlichen grünen Kachelofen auf dem Bänklein hinter dem alten Tisch, neben sich eine verkrustete blecherne Palette und zerdrückte Farbtuben, vor sich flach hingelegt einen billigen Karton oder ein Stück Sperrholz, auf die er mit feinstem Pinsel seine farbige Wunderwelt hinzauberte. Als er einmal ein Mädchenbildnis malte und das dargestellte Mädchen ihm dabei zusah, pinselte er, leicht über das Bild gebückt und ohne einmal das Mädchen anzusehen, unentwegt drauflos und erzählte irgend etwas von seinen Meerschweinchen. Er drehte das Bild, so daß das Mädchen auf dem Kopf stand, um die Haare am obern Bildrand bequemer malen zu können. Er hatte das Bild des Mädchens ganz in sich, und die Hand schien von selbst den Pinsel zu führen. Als ich ein anderes Mal in seiner Stube saß, besuchte ihn der Direktor eines großen deutschen Kunsthauses. Da trat ein Nachbarsbub mit einem toten Distelfink auf der Hand herein und fragte: «Du Adolf, wotsch dä zum Moole?» Und Dietrich beschaute und behandelte den toten Vogel, den Buben und den Museumsdirektor mit genau demselben sachlichen Interesse und dem gleichen unverfälschten Berlinger Tonfall. Ja, manchmal schien ihm das Kreatürliche sogar näher zu sein als das Menschliche. Auf

dem Bild «Anbetung der Könige» von 1934 beispielsweise sind Ochs und Esel ungleich ausdrucksvoller gemalt als die Köpfe der Hauptpersonen Maria, Josef und die drei Könige. Selbst die Hühner und die Täubchen auf dem Pflaster schienen ihn mehr zu interessieren. Die Abwendung vom Menschen zeigte sich auch darin, daß er in den dreißiger Jahren die Bildnismalerei fast völlig aufgab. Nach langem Unterbruch entstand 1949 nochmals ein Selbstbildnis (Privatbesitz Kreuzlingen). Während er bei den beiden vorangegangenen sich nur im Brustbild wiedergab, stellte er sich hier wie im Bildnis von 1911 in den Raum, aber nicht mehr in jenen idealisierten, sondern in seine eigene Stube. Und der schöne alte Bauernofen mit den leicht abgewetzten weißen und dunkelgrünen Kacheln, dem gelben Messingtürchen, dem Bänklein und dem gefältelten Vorhang von der Decke bildet den Hintergrund und schafft zugleich den Bildraum. Der inzwischen zweiundsiebzigjährig Gewordene steht mitten in der Stube und nimmt doch fast die ganze Bildfläche ein. Die Haare sind weiß geworden und zurückgewichen; sie lassen die gefurchte Stirn größer und gewölbter erscheinen. Der wache, staunende und scharf beobachtende Blick ist geblieben, aber die Falten und Furchen zeigen bereits die Spuren des Alters; Müdigkeit, Resignation und Vereinsamung künden sich an. Das Hemd, auf früheren Bildern mit seinem blauen Streifenmuster wundervoll präzis in seiner stofflichen Schönheit gemalt, wird nur mehr summarisch behandelt. Die Hände jedoch erhalten durch ihre Geste und Größe, durch ihre betonte Modellierung und Herausarbeitung des feingeäderten Handrückens eine besondere Bedeutung. Es ist durchaus verständlich, daß Adolf Dietrich das Bedürfnis verspürte, die Hände, dieses unentbehrlichste und edelste menschliche Werkzeug, dem er alle seine Werke verdankte, durch eine gebührende Darstellung auszuzeichnen. Zeigt ihre übersteigerte Formulierung und unbehol-

fene Haltung wesentliche Elemente naiver Malerei, so besticht das Bildnis gleichzeitig durch die Sicherheit des Bildaufbaus und die Geschlossenheit des Bildraumes und erhebt es zum bedeutenden Kunstwerk.

Anläßlich seines fünfundsiebzigsten Geburtstages 1952 hat sich Adolf Dietrich nochmals auf zwei Bleistiftzeichnungen dargestellt; sie sind, offensichtlich nach viel früheren Photos, fein und zart ausgeführt.

Es mag hier noch eine Berichtigung vermerkt werden: Das « Selbstbildnis mit Handorgel» von 1911 wird meist irrtümlich ins Jahr 1909 verlegt. Ferner handelt es sich beim Bild Nummer 7 im Katalog des Zürcher Kunsthauses von 1957 nicht um ein Selbstbildnis, sondern um das Bildnis eines Neffen des Malers.

Ein Rätsel, das auch die Selbstbildnisse nicht hinreichend zu lösen vermögen, ist der unbegreifliche Widerspruch zwischen der zauberhaften Schönheit und intuitiven Sicherheit in seinen Werken und dem ausgesprochen schlechten Geschmack in seinem dürftigen Leben und seiner kärglichen Behausung. Manuel Gasser spricht von einem Gespaltensein von Mensch und Künstler. Davon ist in seinen Selbstbildnissen nichts zu spüren. Diese zeigen, was auch ein langjähriger freundschaftlicher Umgang bestätigte, daß sich in seiner Person eine sehr sensible und intuitive, naturhafte Seelenanlage auf natürlichste Weise mit einem einfachen, erfrischend naiven, unproblematischen und unkritischen Geist verband, die beide nie dem bescheidenen bäuerlichen Habitus und der traditionsverhafteten Dorfgemeinschaft zu entwachsen verlangten. Ist es vielleicht nicht so, daß ein ästhetischer Geschmack eine reflektierende Urteilskraft voraussetzt, die er einfach nicht besaß? Da er die Welt malte, wie er sie sah, sie in brüderlicher Liebe und ordnender Zusammenschau mit seinem Pinsel poetisch verklärte, mußten auch die bescheidenen und armseligen Dinge in der Wirklich-

keit für ihn schön sein – gleichgültig ob unser wertendes Kunsturteil sie als Kitsch bezeichnet. Wenn wir ferner bedenken, daß viele große Künstler die Qualität fremder Kunstwerke oft nicht zu sehen vermögen, können wir uns auch vorstellen, daß ein naiver Maler, der a priori alle Dinge schön findet, keine Veranlassung hat, sie in schöne und häßliche einzuteilen.

Dasselbe einheitliche Wesen seiner Person, wie es uns in seinen Selbstbildnissen entgegentritt, spricht auch aus den Zeilen seines 1937 für Direktor Wartmann vom Zürcher Kunsthaus verfaßten Lebenslaufes, und es drückt sich in seiner persönlichen Handschrift aus. Seine zarten, haarfeinen, drucklosen, ebenmäßigen und regelmäßigen Schriftzüge, die in natürlicher Neigung und Weite das Blatt bis ganz an den Rand gleichmäßig ausfüllen, spiegeln in seltener Eindeutigkeit einen sensiblen, gefühlshaften, bescheidenen, sparsamen Menschen reinen Herzens und ohne Arg, von heiterer Gelassenheit und Beständigkeit, genauer Beobachtungsgabe, unbeirrbarer Selbstdisziplin und Hingabe.

Sein ganzes Werk offenbart Natürlichkeit, Sachlichkeit, intuitive Natur- und Menschenkenntnis – nicht als bewußten Akt und Formproblem, sondern ganz einfach als Ausdruck seines innersten Wesens. Kein einziger der naiven Maler hat sich selbst so sachlich genau beobachtet und dargestellt wie Adolf Dietrich. Allen andern ist ein gewisser summarischer, schematisch-stereotyper Zug eigen, der wenig Persönliches über den Dargestellten aussagt, sondern ihn meist zwischen den Polen des Dekorativen und des Magischen ansiedelt. Ihre Bildnisse haben oft die Unbekümmertheit und die unpersönlichen Formen der Selbstdarstellungen von Zwölf- bis Fünfzehnjährigen, sind stark ornamental aufgefaßt, wie etwa beim Amerikaner Hirsfield, oder sie besitzen eine idealisierende, beschwörend priesterliche Gebärde, wie etwa beim Polen Nikifor.

Von allen Bildnissen, die Adolf Dietrich gemalt hat, sind diejenigen seines Vaters die stärksten und bedeutendsten. Kein anderer naiver Maler hat etwas Ähnliches geschaffen. Gleicherweise den Bildaufbau wie den Bildraum intuitiv und monumental erfassend und gestaltend, von einem strengen und sicheren Formwillen zu packender Ausdruckskraft und Geschlossenheit gebracht, zeugen sie überaus eindrucksvoll von der künstlerischen und menschlichen Größe und Eigenart Dietrichs. Es sind vor allem: «Vater, die Zeitung lesend» (1913), «Vater auf der Ofenbank» und «Vater, die Treppe heraufsteigend» (beide 1918). Anschließend hat er ein Bild begonnen, das den kranken Vater im Bett liegend darstellte: der alte, schon vom Tode gezeichnete Kopf erhebt sich mit Anstrengung aus den Kissen, und der müde gewordene Blick dringt nur noch zaghaft in die Welt, die er bald nicht mehr sehen wird. Wie eine unheimliche, drohende Wolke türmt sich das riesige, weiße Deckbett vor ihm auf. Die dumpfe Luft der Kammer erzeugt eine beklemmende Stimmung und läßt die Nähe des Todes ahnen. Bei diesem unvollendeten und später verschollenen Bild mußte man an Kafka denken. Eigenartig aber war, daß hier, wie auf keinem Bildnis sonst, der Vater dem Maler selbst glich. So sehr, daß es viele für ein Selbstbildnis hielten und von seiner gleichnishaften Kraft beeindruckt wurden: Wie der Sterbende sich still in seine Kammer zurückgezogen hat – der Kreatur gleich, die beim nahenden Tod sich in der Einsamkeit verbirgt –, so ist Adolf Dietrich ebenso unauffällig und lautlos vom Leben und von der Welt weggegangen. In der ärmlichen Kammer seines kleinen Häuschens ist er ganz allein und ohne daß seine Freunde und Nachbarn es gewahrten, in den Schoß der Schöpfung zurückgekehrt, jener Schöpfung, die er so innig geliebt und durch seine Kunst so einzigartig verehrt und verherrlicht hat. In seinen Werken blüht und leuchtet sie unvergänglich wie am ersten Tag.