

Fritz Billeter

Vielfalt und Fülle

Eine Annäherung an Peter Dietschy

Als Paris noch der Nabel der (Kunst)welt war

1955/56 hielt sich Peter Dietschy in Paris auf. Für die Künstler der ganzen westlichen Hemisphäre galt zu der Zeit die Stadt an der Seine noch immer als der Nabel der Welt.

Dietschy verdiente sich hier seinen Lebensunterhalt als typografischer Gestalter und belegte Kurse an der Grande Chaumière. Er stiess auf KünstlerInnen, die, eine lose Gruppe bildend, als Deuxième Ecole de Paris von sich reden machten. Deren Vertreter – ich erwähne Jean Bazaine, Roger Bissière, Maurice Estève, Serge Poliakoff, Nicolas de Staël, Maria Elena Vieira da Silva – verfolgten eine Tendenz, die ich als konsequente Abstraktion¹ bezeichnen möchte. Das will heissen: Ihren Werken mochten zwar Erinnerungen oder Eindrücke der äusseren Wirklichkeit zu Grunde liegen, sie verwandelten diese aber derart stark, dass im Endergebnis eine rein malerische Struktur, eine gleichsam „ungegenständliche“² Gestaltung heraus kam. Digestion du motif par le moyen plastique nannte der Generationengenosse René Huyghe (1906 bis 1997), Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker, diesen Prozess. In ähnlichen Worten auf Deutsch: das Gegenstandsmotiv wird durch die malerischen Mittel aufgezehrt.

Peter Dietschy eignete sich die Gestaltungsweise der Deuxième Ecole de Paris an, und diese künstlerische Herkunft zieht sich bis heute als ein kräftiger Strang durch sein Schaffen. Deren Farbrhythmen empfindet er auch als Klänge, und seine besondere Sensibilität dafür dürfte sich auf den Sohn Micha übertragen haben, der die Rockmusik als seinen Beruf gewählt hat. Andererseits hatte Peter Dietschy gegenüber seinen Pariser Anregern auch einen Vorbehalt anzumelden. Er habe sie zu einer Zeit kennen gelernt, als sie bereits gefährlich einem gewissen Formalismus zuneigten. Er, für seinen Teil, habe die Erfahrung gemacht, er könne seine abstrakte Darstellungsweise dadurch auffrischen, dass er sich immer wieder der Naturbeobachtung zuwende. Diese Einsicht mag mit erklären, warum auch in Dietschys grundsätzlich abstrakten Bildkompositionen etwa Haus- und Mauersilhouetten, Andeutungen von Mineralien, Pflanzen, Parklandschaften und Menschenfiguren aufblitzen können, wobei solche Anspielungen auf die Wirklichkeit nicht von vornherein beabsichtigt sind, sondern sich während des gestalterischen Prozesses unbewusst einstellen, aber vom kontrollierenden Intellekt des Künstlers angenommen werden.

Dass Dietschy auf die Wirklichkeit immer wieder Bezug nimmt, drückt sich auch darin aus, dass er neben seinen konsequent abstrakten Bildern auf Porträt-, Akt- und Landschaftsmalerei niemals hat verzichten wollen.

Seine Unbefangenheit konnten und wollten die Bazaine, Bissière, Vieira da Silva sich nicht heraus nehmen; denn die Errungenschaft ihrer Generation zeigte sich ja gerade darin, dass sie Bilder voran trieben, die ganz aus ihrer „Ungegenständlichkeit“, aus ihren selbstreferentiellen Farb-Form-Kompositionen heraus zu überzeugen vermochten. Es gab in ihren Reihen allerdings einen, der das damalige Tabu verletzte: Nicolas de Staël (1914 bis 1955), von aussen, von St. Petersburg kommend, ein ungebärdiges und überragendes Talent, für dessen Kunst Peter Dietschy sich besonders empfänglich zeigte. De Staël wagte, erstmals mit seinen Grands Footballeurs (1952), aufs Neue den Rückschluss auf die Gegenständlichkeit. Diesen Schritt haben ihm seine Mitstreiter übel genommen, und selbst der weitsichtige Georg Schmidt (1896 bis 1965), der unvergessliche Direktor des Kunstmuseums Basel, wertete de Staëls Kehrtwendung als

„Verrat“. Peter Dietschy, 1935 geboren, ist von der Unerbittlichkeit solcher Richtungskämpfe nicht mehr berührt: Er wechselt ohne Skrupel von Gegenständlichkeit zu Ungegenständlichkeit und wieder zurück. Wir Nachgeborene aber haben zu bedenken dass nach den Verheerungen des Zweiten Weltkriegs, den materiellen und den kulturellen, dass nach den Verfolgungen der Nationalsozialisten, die „modern“ mit „entartet“ gleichgesetzt hatten, sich eine Generation erst wieder mühsam sammeln musste, und diese neue Avantgarde sah das Heil in der Nichtfiguration. Um gerade auch in der Schweiz solchen Prinzipien gegenüber einer traditionellen Malweise zum Durchbruch zu verhelfen, bedurfte es strenger Gruppendisziplin. Erst in den Siebzigerjahren lösten sich die harten Konturen endgültig auf: Die Postmoderne brach an und mit ihr auch schon wieder Beliebigkeit, das Anything goes – für die einen Anlass zu Zweifel, ja Verzweiflung, für die andern, so auch für Peter Dietschy, der um 1970 als professioneller Künstler heraus tritt, eine bis anhin nie gekannte (oder auch schon wieder selbstverständliche) Freiheit.

Das Erwachen der Provinz³

Zur gleichen Zeit vollzieht sich in der Deutschschweiz eine kulturgeografische Gewichtsverlagerung: Die Provinz holt auf. Kantonshauptorte wie Aarau, Luzern, Olten, Solothurn drohen den grossen Städten wie Basel, Bern, Genf, Zürich den Rang abzulaufen. In Luzern bringen es Jean Christophe Ammann, der neue Leiter des Kunstmuseums, der Kunstkritiker Theo Kneubühler, der Herausgeber Otto Odermatt und die Galerie & Edition Raeber zu Stande, dass sich die Augen der ganzen Deutschschweiz auf eine in ihrem Selbstbewusstsein zusehends erstarkende Künstlerschaft richten: Die Innerschweiz, ein weisser Fleck auf der kulturpolitischen Landkarte der Gegenwart, beginnt zu blühen.

Auch Peter Dietschy spürt den Aufbruch. Nicht nur beteiligt er sich nun regelmässig und intensiv an den alljährlichen „Weihnachtsausstellungen“ der Innerschweizer Künstler, es entsteht auch eine Reihe von kühn bemalten Holz-Collagen, und mit der ersten Fassung der Kunst-am-Bau-Gestaltung am Schulhaus Meiersmatt in Kriens (1971) erfüllt er seinen ersten wichtigen öffentlichen Auftrag.

Im Spiegel des Freundes

1956 lernte Peter Dietschy den Maler und Plastiker Serge Brignoni (1903 bis 2002) im Atelier des Innerschweizers Werner Hartmann kennen; dann aber verloren sie sich aus den Augen. Ihre Wiederbegegnung ereignete sich über Dietschys Arbeiten, die Brignoni 1982 in Zürich im Salon Wolfsberg zu sehen bekam. Von da an war die Freundschaft trotz des beträchtlichen Altersunterschieds von über dreissig Jahren gefestigt. Als Künstler fühlten sie sich innerlich verwandt: Beide sind sie Grenzgänger zwischen Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit, indem sie Formgebilde hervor bringen, die zu Assoziationen mit Dingen der äusseren Wirklichkeit einladen; die Werke beider weisen darüber hinaus einen Grundzug auf, den Brignoni, auf seine Arbeiten bezogen, als poetisch und gleichzeitig romantisch umschrieben hat. Dietschy hat den alten Grandseigneur verehrt, weil dieser als einer der ganz wenigen Schweizer sich 1923 in Paris niedergelassen und dort eine entscheidende Phase der Avantgarde nicht nur mit erlebt, sondern direkt an ihr teilgenommen hatte. Brignoni kannte den Surrealisten-Chef André Breton persönlich und fühlte sich selbst seiner Bewegung zugehörig. In einem Interview, das ich 1997 während mehreren Wochen mit Brignoni geführt habe⁴, legte er in drei Hauptgründen dar, warum er sich als Surrealist verstehe: weil er als poetisch-romantischer Künstler auf eine Transzendenz ausgerichtet sei; weil er sich vom

Zufall getragen fühle, sowohl im Leben als auch während des Gestaltungsprozesses; und vor allem, weil er als Künstler nie glaube, am Ziel angekommen zu sein. Brignoni wörtlich im Interview: Natürlich gibt es eine ‚Masche Brignoni‘, das will ich gar nicht abstreiten. Aber immer noch kommt es vor, dass ich das Gewohnte zu durchbrechen vermag, dass Brignoni Brignoni überbietet und überrascht.

Serge Brignoni hat wiederholt die Kunst des Jüngeren zu umschreiben versucht. So rühmte er im Katalog, der 1991 zu Dietschys Ausstellung in der Berner Galerie Verena Müller erschien, dessen Mut und Abenteuerlust; er begrüßte ihn als einen Künstler, der die Farbe als dynamische Kompaktheit einsetze; Dietschy sei einer, der sich beständig sucht, und darum sei das letzte Wort über ihn noch nicht gesprochen.

Ein Leser dieser Rezension erkennt unschwer, dass Brignoni der Kunst Dietschys sein eigenes surrealistisches Credo unterschiebt – doch das zu Recht.

Wir haben uns allzu sehr angewöhnt, dem Surrealismus einen bestimmten Stil, einen Naturalismus der Traumbilder, eine sofort erkennbare Motiv- und Formenwelt zuzuordnen. Die Surrealisten der ersten Stunde, vor allem auch André Breton selbst, verstanden ihre Bewegung in erster Linie als eine Haltung: nämlich dass der echte surrealistische Künstler sich nie am Ziel, sondern sich stets auf dem Weg wisse und mit ungebrochenem Wagemut sich immer aufs Neue erfinde. Und genau diese Mentalität hat Brignoni für sich in Anspruch genommen und auch Peter Dietschy zugestanden.

Dietschys Vielfalt: das Porträt zum Beispiel

Das Freiheitsgefühl der Postmoderne oder aber jene lebenslänglich anhaltende surrealistische Aufbruchsstimmung, wie sie Brignoni Dietschy bescheinigt hat: diese beiden Faktoren sind in seiner ungewöhnlichen Wandlungsfähigkeit wirksam. So hat er sich in mannigfaltigen Gestaltungstechniken und in fast allen Untergattungen der Malerei ausgedrückt; neben den Werken von konsequenter Abstraktion entstehen immer wieder Porträts, Akte und Landschaften, nicht zu reden von den zahlreichen Auftragsarbeiten im öffentlichen Raum. 2007 hat er auch eine Skulptur aus in einer Fabrikhalle vorgefundenen Metallteilen zusammen geschweisst: ein begehbare Eisenhaus von der Silhouette eines lanzettförmigen Blattes.

2004 gestaltete er für das Pfarreilokal der Bartholomäus-Kirche in Knutwil ein Wandbild zum Thema Kommunikation: typisierte und überdimensionierte Menschenköpfe, einer frontal, drei einander zugekehrt im Profil; Auge und Ohr sind jeweils besonders deutlich heraus gearbeitet.

In einem weiteren Sinn kann man dieses Wandbild auch dahin verstehen, dass Dietschy hier seinen Grundsatz sichtbar macht, gerade der abstrakt arbeitende Künstler tue gut daran, sich von Zeit zu Zeit mit der ihn umgebenden Wirklichkeit zu befassen.

Genau hinsehen muss auch der Porträtist. Seit seinem Beginn, seit 1953, beschäftigt sich Dietschy mit der Bildnismalerei, aber im Vollbesitz der dafür erforderlichen Fähigkeiten sieht er sich erst seit den siebziger Jahren. Er konzentriert sich auf das Allerwesentlichste. Das hat zur Folge, dass er an seinen Modellen vieles skizzenhaft behandelt, zum Beispiel die Kleidung, dass er meist auf die Ganzfigur, ja schon auf die Arme verzichtet, dass er die Hände (die man doch sonst allgemein als „sprechend“ empfindet) oft nur nebenher notiert oder ebenfalls weg lässt; auch die Umwelt des

Modells wird kaum angedeutet. Bleiben Gesichtszüge, Pose und Gebärde, wobei er letztere auch eher selten hervor hebt.

Weder weisen seine Bildnisse eine stark verzerrende, aggressive Deformation auf, wie bei Picasso oder Francis Bacon, noch legen sie seelische Abgründe frei wie der junge Kokoschka oder Lucian Freud. Dietschy nimmt porträtierend seine eigene Subjektivität zurück, er wird in der Auseinandersetzung mit dem Modell diesem sozusagen objektiv gerecht, erfasst es in seiner Eigenart. Sein Antrieb zum Bildnismalen liegt offensichtlich darin, dass er die Menschen mag. Sie fesseln ihn als Komparsen der Comédie humaine, und seine Bildnisse bezeugen seine Empathie. Zwar wendet er sich allen Altersklassen zu, aber er scheint doch die Alten, die Charakterköpfe zu bevorzugen: ihre Weisheit und Verschmitztheit, ihre Fleisch gewordene Bitterkeit oder Verbissenheit.

Verwurzelung und Weltoffenheit

Seit 1970 lebt Peter Dietschy in St. Erhard. Dieses Dorf bildet zusammen mit Knutwil eine Doppelgemeinde im Kanton Luzern. Während diese Zeilen geschrieben werden, läuft im Knutwiler Gemeindehaus eine Ausstellung; Dietschy ist mit 25 Bildern daran beteiligt. In zehn davon sind Bewohner von St. Erhard und Knutwil quer durch die verschiedensten Schichten und Berufsklassen im Porträt festgehalten. Darunter befindet sich das Bildnis eines einfachen Bauern, für den Dietschy mit der Zeit zwölf Bilder gemalt hat, die alle seinen Hof, sein engeres Umfeld schildern.

Peter Dietschy ist offensichtlich in seiner Wohngemeinde verwurzelt; seine Teilnahme an der Ausstellung soll unter anderem sein Gefühl der Dankbarkeit gegenüber den kunstinteressierten Mitbürgern und Mitbürgerinnen ausdrücken, und es hat sich jäh gezeigt, dass es von denen erstaunlich viele gibt.

1976 gründete Peter Dietschy zusammen mit anderen den Naturschutzverein Knutwil. Einmal im Jahr fand ein Waldfest mit Fachleuten statt, an dem er für alle kochte. Zum Vereinsprogramm gehörten auch Reisen in Naturschutzgebiete des Auslands. Diese wandelten sich im Lauf der Zeit zu Kulturreisen, auf denen Leute aus der ganzen Schweiz historische Stätten und Kunstwerke besuchten. Bis heute bestreitet Dietschy solche Bildungsreisen mit Leidenschaft.

Aus all dem geht hervor: Weltoffenheit und Verwurzelung in der Gemeinde, gepaart mit einem sozialen Bewusstsein (wobei die letztgenannte Eigenschaft bei Künstlern, die meist durch Egozentrie und überspitzten Individualismus auffallen, selten anzutreffen ist) ergänzen sich bei Peter Dietschy.

Als ich seine persönliche Bekanntschaft machte, kam gleich auch seine soziale Kompetenz zum Tragen. In Luzern wurde im Sommer 1990 ein neues Verwaltungsgebäude der Suva errichtet. Die Bauherrschaft war entschlossen, die in den Verordnungen zwar verankerten, aber dennoch so leicht zu umgehenden Prozente der Bausumme für die Kunst voll auszuschöpfen, obwohl die Wirtschaft wieder einmal kriselte. Dietschy, der in die Jury gerufen worden war, musste feststellen, dass er sich als Künstler allein unter Technokraten und Beamten befand. Er machte nun seinen Verbleib in der Jury davon abhängig, ob auch ein Kunstkritiker und ein weiterer Künstler aufgenommen werde – und zwar Leute von auswärts, um der zentralschweizerischen Vetternwirtschaft einen Riegel zu schieben. Dabei schlug er mich vor, und mit Peter Hächler (1922 bis 1999) konnte ein angesehener Plastiker aus dem Aargau gewonnen

werden. Zu Dritt hatten wir nun einen einigermaßen umfassenden Überblick auf die Kunstszene der Deutschschweiz.

Zeichen für Gott und geheiligtes Leben

Nicht jeder Künstler ist gewillt oder eignet sich, im Auftrag und für den öffentlichen Raum zu arbeiten. Bei Kunst am Bau beispielsweise ist er gezwungen, sich mit den Benützern, mit einer Baukommission und vor allem mit einem vorgegebenen architektonischen Rahmen auseinander zu setzen. Ausserdem braucht es Verhandlungsgeschick, einen Realitätssinn fast, mit dem ein Politiker ausgestattet sein sollte – Eigenschaften, die ich bei Peter Dietschy immer wieder wahrnehme. Von da her ist es nicht verwunderlich, dass ihm immer wieder Kunst-am-Bau-Aufgaben anvertraut werden. Ich beschränke mich hier, auf lediglich zwei Beispiele näher einzugehen, auf ein Wandbild für die protestantische Kirche in Emmenbrücke-Erlen (1981) und auf die Glasfenster der Kapelle von St. Erhard (1984). Dabei stehe ich nicht an, beide Arbeiten als meisterhaft zu bezeichnen. Ihnen ist eine vielschichtige, vom Künstler selbständig konzipierte Ikonografie gemeinsam, während an der Franziskus-Kirche in Kriens (1976) die Wirkung der 1'100 quadratischen Kristallglas-Fenster auf einer reinen Farborchestrierung beruht. Zum zweiten bedient sich Dietschy bei beiden Gotteshäusern einer eindrücklich knappen, ich möchte sagen bedürftigen, nämlich deutungsbedürftigen Zeichensprache, wie sie in der Schweiz als erster Ferdinand Gehr (1896 bis 1969) gefordert und entwickelt hat und wie sie genau betrachtet dem wahren Geist des Christentums entspricht.

Im Zentrum des Freskos der Kirche von Emmenbrücke-Erlen steht eine menschliche Figur, eingeschrieben einem Quadratfeld von aufgehelltem Caput mortuum. Als blosse, leere Kontur sichtbar, breitet sie in einladender Gebärde die Arme weit aus. Für Dietschy vertritt sie in erster Linie den Menschen; aber ein christlich bestimmter Kirchenbesucher wird in ihr Christus sehen, der mit seiner empfangenden Geste die Gläubigen zu sich ruft. Die aufrechte Haltung zusammen mit den weit ausgebreiteten Armen können die Assoziation zum Kreuz wecken, das als solches nicht dargestellt ist. Die Figur im Bildzentrum wird von einer empor wachsenden Weinrebe überdeckt. Lange bevor diese als Symbol Christi verstanden wurde, war sie dem antik-griechischen Dionysos als Attribut beigegeben und versinnbildlichte Vergehen und Auferstehen. Derart ist auf dem Fresko von Dietschy das Leiden und Sterben am Kreuz nur gerade mit gedacht; die Botschaft der Erlösung und das Bekenntnis zum Leben treten in den Vordergrund.

Der Künstler hat in seinem Fresko auch berücksichtigt, dass sich der Protestantismus in erster Linie auf das Wort abstützt. Er hat daher in den Winkeln der äusseren vier Rechtecke des Bildrasters den ersten Satz der vier Evangelien hin geschrieben. Zwischen diesen Sätzen und der zentralen Christusfigur hat er Blüten andeutende Farbflecken eingestreut, welche für die Freuden des Alltags stehen, darüber hinaus Szenen aus dem Neuen Testament: etwa Jonas, der vom Wal ausgespieden wird, das Gleichnis vom verlorenen Sohn, die Episode von Christus und dem ungläubigen Thomas. Dietschy hat diese Szenen mit Kohle auf die Mauer gezeichnet, was ihnen eine beabsichtigte Beiläufigkeit verleiht, die sich dem ganzen Wandbild mitteilt. Derart trägt der Künstler der bis heute latenten Bilderscheu der Protestanten Rechnung, hebt sie (im philosophischen Sinn) aber gleichzeitig auf.

Zu dieser protestantischen Zurückhaltung steht die Bilderfreude in der Kapelle St. Erhard im Gegensatz. Obwohl es sich um einen nur mässig grossen Bau handelt, wurde Dietschy die Gelegenheit geboten, in ihm ein ganzes ikonografisches Programm zu

entfalten, auf dessen reiche Vielfalt ich hier jedoch nicht in wünschbarer Ausführlichkeit eingehen kann. Indem ich mich auf die beiden grossen, nach Süden gerichteten Glasmalereien⁵ beschränke – auf das Giebelfenster und auf das Fenster im Innern – glaube ich dennoch, einige weitere Besonderheiten von Dietschys christlich-religiöser Kunst nahe bringen zu können.

Die Gestaltung der Giebelfenster stellt die beiden Testamente der Bibel einander gegenüber: links der Rauchaltar, wie Jahve ihn Moses, der im Begriff ist, die Israeliten ins Gelobte Land zu führen, zu errichten befohlen hat. Dietschy hat diesen als Form aufs Äusserste reduziert, zu einem ocker getönten, hoch rechteckigen Element, auf dem ein leidenschaftlich-tiefrotes Opferfeuer lodert; anschliessend an dieses Hauptmotiv ist links ein Zeichen für den Dornbusch gesetzt (durch den Jahve sich Moses ebenfalls offenbart hat); oben ist die Abreviatur für die Jünglinge im Feuerofen als Symbol der Glaubensstärke zu erkennen.

Dem lodernden Rot des alttestamentlichen Opferfeuers steht als zweites Hauptmotiv die ultramarinblaue Fläche des Wassers, des Taufwassers gegenüber, welches das Neue Testament versinnbildlicht: zwei Farbschwerpunkte, in einem sonst farblich kargen Umfeld, die das Auge des Betrachters sofort an das inhaltlich Wesentliche heran führen. Entsprechend der Bildanordnung, die dem Alten Testament gewidmet ist, sind auch dem Hauptmotiv des Taufwassers zwei weitere Metaphern zugesellt: rechts das schwarz umrandete Fisch-Zeichen, seit Anbeginn ein geheimer Hinweis auf Christus und den christlichen Glauben; oben Fischer, Jünger im Kahn, die das Netz (des Glaubens) ausbreiten. Beim grossen inneren Südfenster hingegen schlägt Dietschy, wenn ich so sagen darf, eine andere Tonart als im Giebelfenster an. Hier hat er sich auf die Ebene der Heiligenlegenden begeben, und hier verbreitet er sich entsprechend erzählerisch. Jedoch, das muss hervor gehoben werden, er „erzählt“ nicht in diskursiver Ausführlichkeit, sondern sprunghaft, indem er stark abstrahierende Zeichen von jener erwähnten Gehrschen Bedeutungsbedürftigkeit neben einander setzt.

Besonders deutlich prägt sich das zum Zeichen verknappte Bild eines Karrens ein, der in der obersten Fensterzone etwa in deren Mitte platziert ist. Dieser Karren erinnert daran, dass die Kapelle, genauer ihre Vorgängerin, dicht am Gotthardweg gelegen war, der Italien mit dem Elsass verband und schliesslich bis nach Holland führte. Die Kapelle ist dem Heiligen Erhard geweiht, ihn hatten die Karrer aus dem Elsass zu ihrem Patron. Dessen zum Teil wunderbares Wirken wird auf weiteren Fensterflächen in Dietschys eigener Metaphernsprache ausgebreitet, wie ich sie nahe zu bringen versucht habe; doch sollen Inhalt und Darstellung der Erhard-Legende, so reizvoll sie auch sein mögen, hier nicht länger erläutert werden. Dagegen möchte ich erwähnen, dass andere Teile des Südfensters an das Wirken der beiden heiligen Männer Eligius und Blasius erinnern: Der Erstgenannte ist als Heiler von Pferdekrankheiten und Tierseuchen, der Zweitgenannte als Beschützer von textilen Frachten angerufen worden. Dietschys Entwürfe lösten in der Baukommission, der ja auch der Pfarrer und der Kirchenrat angehörten, zunächst Bestürzung aus. Es stellte sich heraus, dass der Kirchenrat von der Bedeutung der beiden Heiligen für dieses Gotteshaus, die der Künstler durch eigene Recherchen (auch auf den von ihm geleiteten Bildungsreisen) an den Tag gebracht hatte, kaum etwas wusste. Aus dieser Ignoranz heraus fürchtete er anfänglich, Dietschys ikonografisches Konzept sei mit katholischen Vorstellungen nicht vereinbar.

Mit seinem eigenständigen Forschen hat sich Peter Dietschy in eine lange Tradition eingereiht. Spätestens die Künstler der Renaissance legten die Bibelstellen, auf die sich ihre Bilder bezogen, oft scharfsinniger oder eigenwilliger als ihre Auftraggeber aus, was auch damals zu Spannungen führte.

Gesetzmässigkeit in der Fülle

Von Picasso ist das Wort überliefert: Wie muss sich dieser Kerl langweilen, er malt ja während seines ganzen Lebens immer das gleiche Bild. Picasso meinte Mondrian damit, und sein Spott ist fehl am Platz. Wenn wir auf das 20. Jahrhundert zurück blicken, erkennen wir zahlreiche Künstler, die immer „das gleiche Bild“ gemalt haben – ich erwähne etwa Modigliani, Morandi, Balthus, Serra, Alberto Giacometti in seiner zweiten Lebenshälfte. Die Bedingungen und Motive für solche Beschränkung mögen bei den genannten Künstlern verschieden sein, in keinem Fall sind sie als Zeichen für deren Zweitrangigkeit zu verstehen, wie es Picasso hat durchblicken lassen. Dieser freilich gehörte zu den Vielgestaltigen, Proteushaften, die ebenfalls eine grössere geistige Familie bilden. Ich erwähne Kandinsky, Klee, Max Ernst, Marcel Duchamp, wobei letzterer die ständige Wandelbarkeit des Künstlers reflektiert und gleichzeitig gefordert hat: Wer sich wiederhole, sei nicht als Künstler, sondern als Kunsthandwerker einzustufen. Dieselbe Forderung wie Duchamp erhoben, wie ich gezeigt habe, auch die Surrealisten und mit ihnen Serge Brignoni, und erfüllt hat sie, was ich hier ebenfalls ausgeführt habe, gerade auch Peter Dietschy.

Man kann sich damit begnügen, jene Einsinnigkeit oder aber jene Vielfältigkeit mehr oder weniger differenziert zu beschreiben, man kann sie kunsthistorisch-soziologisch oder psychologisch zu ergründen versuchen, oder man kann versuchen, aus der jeweiligen Vielfalt trotz allem eine Einheitlichkeit heraus zu filtern, was ich hier wenigstens ansatzweise bei Dietschy ins Auge fasse. Und zwar glaube ich, dass bei ihm, auch in Bildern von unterschiedlicher Thematik und von verschiedenen Entstehungsdaten, eine gemeinsame Grundstruktur zu entdecken ist: ein orthogonales (auf dem Rechteck beruhendes) Strukturschema, und eines, das als mehr oder weniger offene Kreisschwünge in Erscheinung tritt. Die orthogonale Struktur, das sei vorläufig gesagt, erzeugt optisch-emotional Ruhe oder Stetigkeit, die Struktur der offenen Kreise und Bögen tendieren zu einer starken bis explosiven Bewegtheit.⁶

Die orthogonale Grundstruktur kann sich gleichsam naturgemäss für die Landschaft eignen. Man kann sich eine bis zum Äussersten reduzierte Urlandschaft denken, bei der das waagrechte Element durch die Horizontlinie, das vertikale etwa durch die aufrechte Menschenfigur, durch Baum, Haus oder Turm gegeben ist. Ein solcher vertikal-horizontaler Aufbau findet sich häufig auch bei Dietschy und ist in dieser einfachen Form kaum eine Erwähnung wert; für diesen Künstler besonders typisch erscheint mir aber, wenn sich die orthogonale Struktur zur Vergitterung verdichtet, wie das durch die aufragende Stämmchen im Vordergrund schon 1954 in einer Landschaftsdarstellung von St. Niklausen geschehen ist. In Mauensee (2001) steigert sie sich zur Verschachtelung, die den Bildraum in die Tiefe erschliesst. Bei einer anderen Fassung von Mauensee (1998) hilft die Spiegelung im Wasser die orthogonale Struktur mit zu erzeugen. Im Aquarell Wintergarten (1997) wird diese durch bläulich-schleierartige, vertikale und nicht zweifelsfrei identifizierbare Bahnen verdeutlicht.

Zuweilen erkenne ich solche betonte Rechteckstrukturen auch in Aktdarstellungen, zum Beispiel in einer Strandszene von 2006 (Acryl auf Baumwolle) und in zwei 1998 und 2002 in Öl gemalten Fassungen von Nathalie. Endlich wären auch abstrakte Bilder zu nennen, bei denen ebenfalls eine orthogonale Struktur hervor tritt. Deren optisch-emotionale Wirkung ist dieselbe wie bei den gegenständlichen Werken: Sie strahlen etwas Beruhigendes oder Festgefügtes aus. Ein in Acryl und Öl gemaltes Bild aus dem Jahr 2006 vermittelt den Eindruck von auf einander gepassten Steinblöcken, was durch den Titel „Megalith“ die Bestätigung findet.

Die Bäume am Wasser sind als Motiv so stark von den malerischen Mitteln aufgezehrt, dass da kaum mehr Landschaftliches zu erkennen ist. In diesem Aquarell treffen sich vom linken und rechten Bildrand her kommende offene Kreisformen. Es ist 1962 entstanden; aus dem gleichen Jahr stammt das ganz auf Blau- und Olivtöne gestimmte Gitarrenspiel. Diese beiden Bilder sind die frühesten, mir bekannten Werke, in denen Dietschy die Grundstruktur des offenen Kreisbogens erprobt hat; die meisten weiteren Arbeiten mit diesem Gestaltungsprinzip wurden in den späten Neunzigern und ums Jahr 2000 geschaffen. Eines der Bilder aus dieser Zeit heisst Gebaut im Raum; darüber hinaus gibt es eine ganze Anzahl weiterer titelloser Werke, die an architektonische Anlagen, etwa an Arenen, Rampen, Treppenaufgänge anklingen. Allen diesen Beispielen eignet eine starke, zuweilen wirblige Dynamik.

Dabei fällt ein hauptsächlich in fein gestuften Schwarz, Grau und Grüngrau gehaltenes Bild aus dem Jahr 2000 ins Gewicht, in dem sich mehrere kleinere und grössere Kreissegmente um ein Zentrum ordnen. Diese sind gleichzeitig mit orthogonalen Strichstrukturen verwoben, so dass sich zwischen der Dynamik der Kreisschwünge und den rechteckig angelegten schwarzen Strichrhythmen eine solide Balance herstellt.

Eine derart zwischen Dynamik und fester Ruhe vermittelnde Komposition habe ich jedoch bei Dietschy selten angetroffen. Meistens lässt er die Kreis- und Bogensegmente frei, ja heftig oder ungebremst ausschwingen. Er selbst hat mir gegenüber erwähnt, in solcher Heftigkeit drücke sich eine innere Ungeduld aus, etwa die Frage, wie geht es weiter?

Wie es weiter geht? Erinnern wir uns an einen früher zitierten Satz von Serge Brignoni: Das letzte Wort über Peter Dietschy ist noch nicht gesprochen.

Anmerkungen

¹ Jeder Künstler, selbst ein Naturalist, abstrahiert in seinen Bildern von der Wirklichkeit. Konsequente Abstraktion meint jedoch eine Gestaltungsweise, bei der die Abstraktion so weit getrieben wird, dass sich für den Betrachter der Eindruck der „Ungegenständlichkeit“ einstellt (s. Anmerkung 2).

² Gemeint ist eine Kunst, die keine Gegenstände der sicht- und erfahrbaren Wirklichkeit abbildet. Die Anführungszeichen deuten an, dass mich der allgemein gebräuchliche Begriff „ungegenständlich“ nicht befriedigt. Sind reine Farb-Form-Rhythmen und -strukturen, die lediglich sich selbst abbilden, für den Künstler nicht auch „Gegenstände“? Zu solchen schwierigen Fragen (auch zur Problematik von Anm. 1) s. Konkrete Kunst, Manifeste und Künstlertexte, zusammengestellt und herausgegeben von Margit Weinberg Staber, 2001, erhältlich im Haus Konstruktiv, Zürich.

³ Zu diesem Thema s. Fritz Billeter, Der Künstler Percy Slanec, Wege und Werk, Benteli Verlag, Wabern-Bern, 2003, p. 13-17.

⁴ Fritz Billeter, Serge Brignoni, ABC-Verlag, Zürich, 1997, besonders 16 ff, p 22 ff.

⁵ Vgl. Die Glasfenster von St. Erhard, hrsg. von Vreni und Rainer Nick, Autor Peter Dietschy, St. Erhard, 1989; die kunsthandwerkliche Ausführung der Glasfenster ist Hans Wallimann, Alpnach, zu verdanken.

⁶ Es ist durchaus möglich, das Werk von Peter Dietschy im Hinblick auf weitere solcher Grundstrukturen zu analysieren, z. B. im Hinblick auf die Diagonale und deren bildkompositorische, einen bestimmten Ausdruck erzeugende Wirkung. Da sich aber unter Dietschys Bildreproduktionen, die mir dauernd zur Verfügung stehen, nur wenige befinden, in denen der diagonale Werkaufbau eine gewisse Rolle spielt, habe ich hier von einer solchen erweiterten Untersuchung abgesehen.