

Emil Morgenthaler

Autor(en): **Meyer, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **44 (1957)**

Heft 11: **Geschäftshäuser**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-34234>

Nutzungsbedingungen

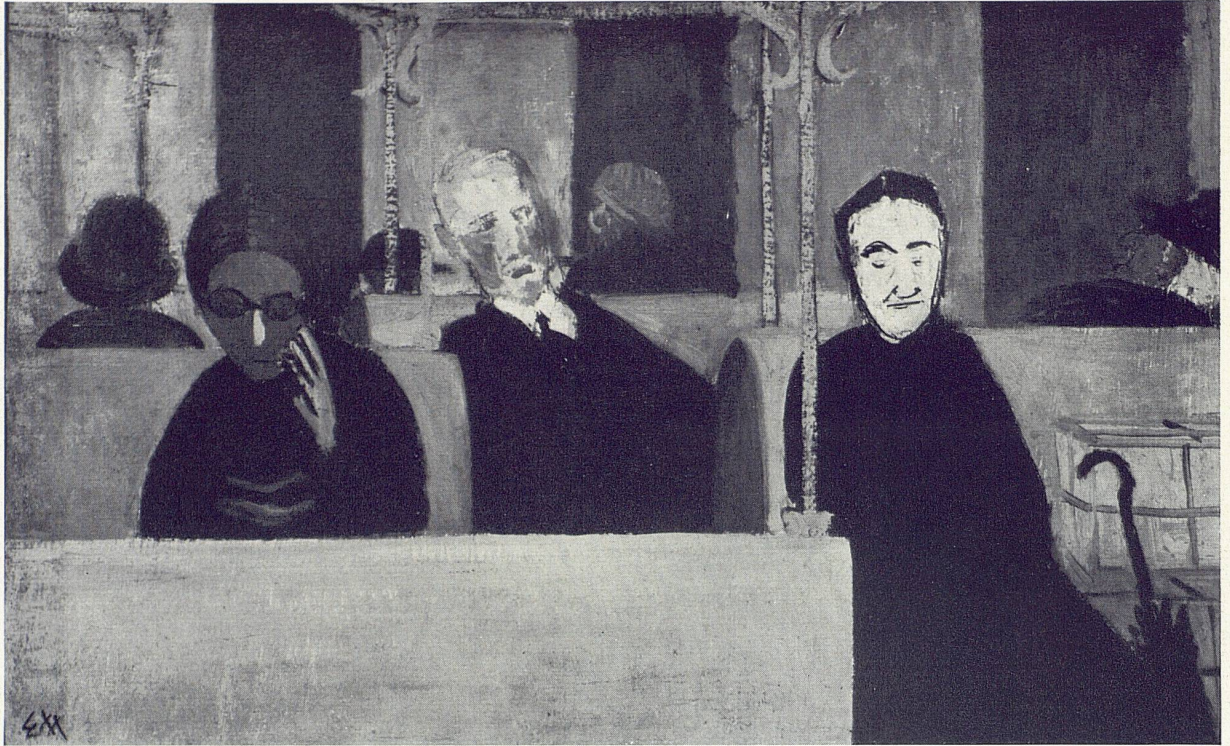
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1

Vor einigen Monaten war in der Berner Kunsthalle eine große, dem Schaffen Ernst Morgenthalers gewidmete Ausstellung zu sehen. Dabei zeigte sich, für manche Besucher vielleicht auf überraschende Weise, daß Morgenthalers Malerei nicht ein zwar schönes, aber im Grunde abgeschlossenes Kapitel der Schweizer Kunstgeschichte darstellt, sondern mit ungealterter Sprachkraft weiterwirkt. Gerade dem jüngsten Schaffen kommt ein besonders wichtiger Platz zu. Die wunderbare Verzauberung unserer Landschaft, die Morgenthaler bekannt und berühmt machte, der behutsam-zärtliche oder ergriffen-anteilmehmende Umgang mit Menschlichem in Szenenbildern und Porträts, sie finden sich zwar im ganzen Werk. In den letzten Jahren aber hat sich die Bildauffassung vereinheitlicht, und die Gestaltung scheint von einem größeren Atem durchweht. – Am 70. Geburtstag Ernst Morgenthalers, den er am 11. Dezember feiert, darf man sich also fragen, was seine Malerei so jung und gegenwartswirksam macht.

Morgenthaler ist vom Formalen her schwer zu fassen. Die künstlerischen Mittel stehen immer bloß zur Verfügung; sie werden nie selbständig wichtig genommen. Alles gehorcht der naiv-spontanen, aber doch immer kritisch überwachten Inspiration, dem staunend offenen, immer neuen Sehen der Welt. Nie wird die Form dem Gegenstand gegenüber autonom, nie wird sie auch Manier. Das Gegenständliche bleibt stärker.

Aber dieses Gegenständliche ist nicht ein bloßes Gegenüber, das der Künstler kühl beobachtet, sondern etwas, in dem er sich selber sucht und findet. Sein Gegenstand ist, neben der Landschaft, in erster Linie der Mensch. In Bildern der ihm nahen Personen, seiner Frau Sasha und der Kinder und später auch der Enkel, liegt wie in einem lichten Kreis eine Welt eingeschlossen, wo die Dinge am Platz sind, in Frieden. Dem stehen die Bilder fremden, ungeborgenen Menschseins gegenüber. Es sind zuerst die «frühen Blätter», entstanden von 1911 bis 1913, in eigener, ungelöster Lebenssituation, bevor noch der Weg zum Künstlertum gefunden war. In ironisch-pointierter Gegenüberstellung sitzt da etwa ein Bettler am Parkeingang, durch den vornehmes Volk spaziert, oder ein alter Säufer in seinem Dachstüblein lehnt im trunkenen Elend über die Lehne seines Stuhls, während draußen ein Vogel jubiliert:

«Der Mai, der Mai ist da». Daß jedes Pathos durch den Humor getilgt ist, macht sie gerade zu echten Zeugnissen des Mitleidens. So wie das Formale wird bei Morgenthaler auch das Inhaltliche nicht selbständig, sondern bleibt schwebend, der realen Empfindung entsprechend. Das ist besonders der Fall, nachdem, mit dem Beginn des eigentlichen künstlerischen Schaffens, die etwas «literarische» Note der frühen Blätter wegfällt. Es gibt da die Reihe der merkwürdigen Eisenbahnbilder: das erste um 1920, das zweite (im Berner Kunstmuseum) von 1927 und das dritte von 1930, an denen sich die Stufen des frühen Werks ablesen lassen.

Sie zeigen jedesmal Menschen im Eisenbahncoupé, vor sich hindösend oder aus dem Fenster schauend. Die früheste Fassung, in ihrer weitgehenden flächigen Umsetzung und dem köstlichen Gleichgewicht zwischen dem kreidebleichen Gesicht der einen Reisenden und dem ziegelrot-dunklen der andern, ist in aller anscheinenden Naivität von nabishaftem formalem und poetischem Raffinement. Wieder in gegensätzlicher Spannung, nun aber in räumlich tiefer Staffelung, die Figurengruppe im Bild von 1927, beherrscht von der großen schwarzen Dreiecksform der mittleren Figur. Im Bild von 1930, dem Pariser «Vorortzug» endlich, müde und schwer die beiden Arbeiter, fast den ganzen Bildraum einnehmend, volumenhaft mächtig in schwerer, pastoser Pinselschrift hingemalt – hinter ihnen aber, nur in einem Ausschnitt erscheinend, als ein nun auch inhaltlicher witzig-akzentuierter Kontrapunkt, flächig wie aus dem frühen Bild entnommen, die Gestalt eines brevlierlesenden Pfäffchens. In dieser gegensätzlichen Spannung findet Morgenthaler die Einheit des Bildganzen.

Die Figuren aber beziehen sich nicht aufeinander; ihre Blickrichtungen gehen aneinander vorbei, ins Leere, in die Landschaft draußen oder ins Buch vor den Augen. Morgenthaler schuf so in diesen Eisenbahnbildern so etwas wie das Grup-

1

Ernst Morgenthaler, III. Klasse, um 1920. Privatbesitz Rikon
En troisième classe
IIIrd Class



2

penbild unserer durchschnittlichen sozialen Existenz, des anonymen Nebeneinander. Jeder dieser Menschen hat zwar als Lesender, als Nachdenkender, als Träumender seinen eigenen Lebenskreis. Er ist irgendwo zuhause, wenn auch vielleicht nur in Gedanken, nur in der Erinnerung. Aber hier in der Eisenbahn ist er Fremder unter Fremden. Die Bilder leben inhaltlich gerade aus der Spannung zwischen den eigenen Lebenskreisen der Coupépassagiere und ihrem unverbundenen Zusammensein. Wenn nun Eigenes und Fremdes, Heimat und anonyme Welt als Gegensatzpaare in Morgenthalers Frühzeit eine große Rolle spielen, so mögen die eigenen Leiden wäh-

2
Ernst Morgenthaler, Bildnis Dr. Hans Ernst Mayenfisch, 1928. Sammlung Dr. H. E. Mayenfisch, Zürich
Portrait du Dr. Hans Ernst Mayenfisch
Portrait of Dr. Hans Ernst Mayenfisch

3
Ernst Morgenthaler, Mondnacht am Thunersee, um 1920
Le lac de Thoune sous la lune
Lake of Thun by Moonlight

4
Ernst Morgenthaler, Vorstadt, 1922. Depositum der Eidgenossenschaft im Kunstmuseum Aarau
Faubourg
Suburb

rend der konfliktreichen Jugendjahre mitspielen, die ihm damals, vor dem Hintergrund der Erinnerung an das Paradies der Kindheit, als grundsätzliche Heimatvertriebenheit erscheinen mußten. Dieses Erleben gewann später immer wieder Gestalt in Bildern, und besonders auch in jenen, in denen er Anteil am Schicksal der Menschen nimmt, die auch auf äußere Art ihre Heimat verloren haben: den «Emigranten» (um 1940), den «Auswanderern» (1951) und besonders in der letzten, größten und eindeutigsten Formulierung, dem ergreifenden Winterbild der «Flüchtlinge» (1956).

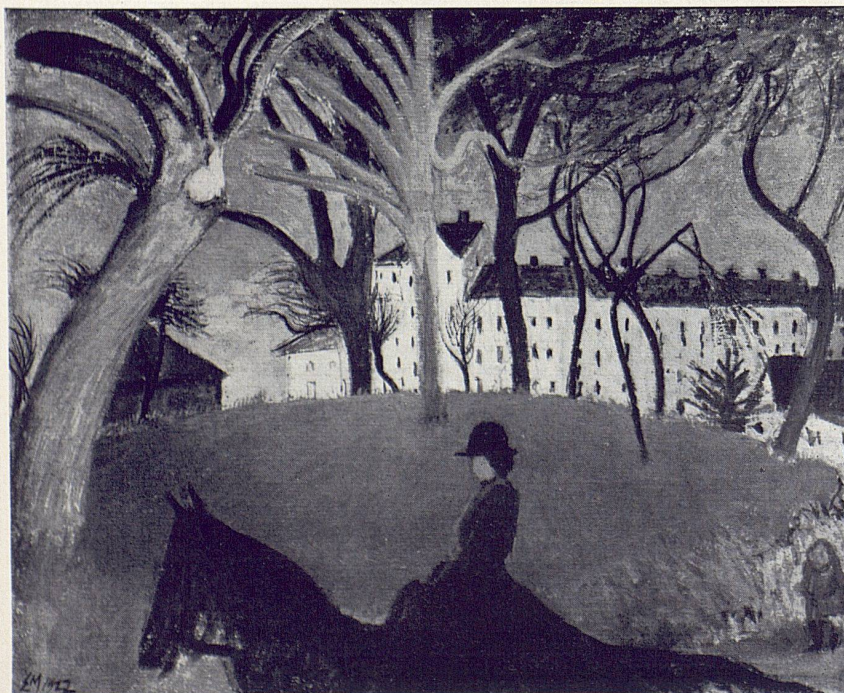
Neben den Szenen- und Gruppenbildern stehen die Bildnisse einzelner. Man findet Figuren glanzvoller Ironie, liebevoll und fast zärtlich herausgeputzt, wie es oft Robert Walser getan hat (so etwa im «Atelierbesuch» von 1923). Oder dann ein Bild, wie der «Hamo» aus dem Winterthurer Museum (ebenfalls von 1923), das Porträt seines Veters, des Dichters Hans Morgenthaler – es spricht von einer Begegnung mit genialem, unter dem Antrieb des Dämonischen stehenden Menschentum. Gerade weil für Morgenthaler als Maler der Mensch kein zufälliger Gegenstand ist, sondern ein Gegenüber, das ihm ein immer neues Erlebnis bedeutet, wurde er auch ein hervorragender Porträtmaler. «Menschen darstellen, in sie eindringen, sie interpretieren, ist eine Aufgabe, die mich von jeher gereizt hat», schreibt er einmal. Es gibt da die zauberhafte Reihe der Kinderbildnisse – für diese Begegnung ist Morgenthaler immer offen – aber auch alle andern, Bildnisse von Dichtern, Geschäftsleuten, älteren Damen und jungen Mädchen, bei denen der Maler eins um das andre Mal, oft in mühsamster Auseinandersetzung, bis zum Wesen der Person vordringt. Das Porträt Dr. Mayenfischs von 1928 – wohl das stärkste der Bildnisse – wird so in einer viele Monate währenden Arbeit zur ganz einfachen, spezifischen Aussage über den Sammler. Eine ganze Reihe von Bildern entsteht, als Morgenthaler 1945 Hermann Hesse malt: die Auseinandersetzung mit dem Modell wurde von einer zur andern Leinwand weitergetragen. Einen ganz besondern Reiz besitzen die Bilder, die nach der Anspannung für ein «großes» Porträt, nachher, als skizzenhafte Wiedergaben der selben Person – aus der Erinnerung – entstehen: sie sind oft von ganz wunderbarer Lebendigkeit und Frische. Das ist der Fall beim «Kunstsammler» (Josef Müller) von 1947 und bei Thomas Mann – einem wahren Faustus-Bildnis – von 1953.

Manchmal ist die Blickrichtung aber nicht so sehr auf den individuellen Menschen, sondern auf das Typische, zum Beispiel einer Berufsgattung, ausgerichtet. Davon zeugen die großen Arbeitertriptychen: Holzarbeiter um eine Bauszene (1945) und Gießereiarbeiter um das Mittelteil des Gießereitriptychons in der Eingangshalle zum Bürogebäude von Escher-Wyss (1946). Ebenso wie beim individuellen Bildnis geht das Interesse hier aber auf das Besondere, Sonderbare, menschlich Bewegende des Typencharakters.

Das andere große Thema Morgenthalers ist die Landschaft. 1914, bei Cuno Amiet, entstand die erste. Wenn man sie neben ein kleines Bildchen hält, das Amiet selbst ein paar Jahre später vom selben Baumgarten malte, ist man frappiert von der Eigenwilligkeit des Jüngern. Alles bei Amiet ist Freude am Seienden, Glanz der Erscheinung. Morgenthalers verhalteneres, aber nicht weniger kräftiges Bild dagegen ist ganz auf Ausdruck gerichtet, auf Wiedergabe einer seelischen Stimmung. Alle Landschaften, bis heute, sind in diesem Sinn Stimmungsmalerei, Korrespondenzen zu Empfindungszuständen. Wie bei den menschlichen Szenen geht es darin nicht um objektive Bestandaufnahme – noch um die Strukturgesetze der Wirklichkeit –, sondern um die Wiedergabe einer Erregung, einer zärtlich-tiefen Anteilnahme an der Welt. Morgenthaler ist ein Lyriker der Malerei, ein Lyriker, der die Wirklichkeit, so wie sie vor Augen ist, fraglos ernst nimmt und der darüber ins Träumen, ins Dichten kommt.



3



4

Nach der Zeit auf der Oschwand geht der Maler, 1916, nach München und hat dort Kontakt mit Klee. Es entsteht das «Waldmärchen», das erste der Mondbilder. Die Quelle der deutschen Romantik hat sich hier, für einen in Lauterkeit und kindlicher Innigkeit Empfangenden, aufgetan. Dann folgt das Jahr in Hellsau mit der Weite des Bernbiets vor Augen. In der Auseinandersetzung mit der Amietschen Farbigkeit findet Morgenthaler dort den Weg zu seiner persönlich geprägten Landschaftsauffassung, die das Gesicht seiner Malerei in den Zwanzigerjahren bestimmte. Wie beim Münchner Mondbild von 1916 sind die Bilder zum Teil recht eigentlich Landschaftsauffassung, in denen die Bäume neben den zierlichen menschlichen Profilfiguren als Personen mitspielen, so etwa im «November» von 1920, wo Schmerz und Sehnsucht einer Vorwinterstimmung Gestalt gewinnen, oder im vorfrühlingshaft hellen, zauberhaften Bild «In der Vorstadt» (1922, Museum Aarau) mit der Reiterin unter den Bäumen. Man mag andere Bilder daran reihen, spätere, bei denen immer wieder die Bäume als Träger der Bildstimmung auftreten, vom «Haus in Küsnacht» an (1927, Kunsthaus Glarus) zu den «Bäumen an der Limmat» (1935) im kühlen Spätherbst und schließlich zu den «Schwarzen Bäumen» von 1956 inmitten der Schneelandschaft bei untergehender Sonne. Das Märchenhafte in den Bildern der Zwanzigerjahre beruht auf einem in gewisser Weise naiven Verhältnis zu den Dingen: ihre Personalität ist stärker als die traditionelle Vorstellung vom sie einschließenden Raum, und sie erscheinen drum im Bilde mit einer besonderen kindlichen Unschuld und kausigen Freiheit. Das gilt für die kleinen intimen Interieurs und Szenenbilder um 1920 wie für die Landschaften der Küsnachter Jahre mit dem Dampfschiff auf dem winterlichen See oder den hellen Büschen vor dem Lichtgefunkel des Wassers.

Aber Morgenthaler hat das Bedürfnis, den Bereich seiner Malerei zu erweitern, und das kann nur im längeren Kontakt mit Frankreich, mit Paris geschehen. Einige Jahre lebt Morgenthaler in Meudon. Der Tiefenraum seiner Bilder wird nun atmosphärisch nuancierter, und an Stelle des trocken-pointierten Kolorits tritt eine verbundener Farbigkeit. Impressionistisch helle Bilder stehen neben dunkeltonigen, wo tiefe Mauve und Grün vorherrschen. Das Meisterwerk dieser Zeit sind die «Weidenden Pferde» von 1930. Man spürt die Verbundenheit mit der Erde, mit den braunen Tierleibern im abendlich gebrochenen Grün der Landschaft. An Stelle des zauberhaft Spielerischen der früheren Bilder ist nun eine ernste, tiefe Einstimmung mit der Natur getreten: ein neuer Abschnitt im Schaffen hat begonnen.

Wieder zurück in der Schweiz, läßt sich Morgenthaler in Höngg nieder, im Hause über der Limmat mit dem Blick auf die Kessel des Gaswerks. Die Landschaft auf den Bildern erscheint nun zärtlich eingetaucht in eine den ganzen Bildraum zusammenschließende Atmosphäre: so gerade in den Limmattal-Landschaften mit ihrem unnachahmlichen, wehmütigen Zauber. Oft ist nun auch die malerische Faktur schwerer, pastoser als früher, als müßte der Maler auch darin einem neuen Seinsgefühl Ausdruck geben. Alles ist gereifter, abgerundeter, tragener – manchmal allerdings auch, aus der Annäherung an traditionellere Lösungen, konventioneller als früher. Das Bedürfnis, sich im Herkömmlichen eine Verankerung zu suchen, entsprach einer Verbreiterung der Basis, einem Reifeprozess – es war zu Zeiten wohl aber auch eine Gefahr für den Maler. Der ganze Vorgang gehört wohl mit zu der in der Schweiz immer besonders akuten und langwierigen Auseinandersetzung zwischen Künstlertum und Bürgerlichkeit. Aber Morgenthaler bestand den Kampf, und die ihm eigene dichterische Verzauberung erwies sich, ganz besonders in den letzten Jahren, stärker als alles andere.

Morgenthaler ist viel gereist, vor allem in Südfrankreich, Italien, und Nordafrika. Skizzen und Bilder zeigen die Ergriffenheit



5

von südlicher Licht- und Farbenintensität. Aber das Hauptinteresse galt doch immer der Schweizer Landschaft, vor allem der des Zürich- und Bernbiets. Ihr ist er ganz besonders nahe, und ihr verhaltener und doch so beharrlicher Zauber, ihre Innigkeit, blitzblanke Schönheit und scheue Wehmut findet sich in vielen seiner Bilder. Andere sahen diese Landschaft prächtiger und festlicher, monumentaler. Aber Morgenthaler hat einen Schlüssel zu ihr, der ihrem Wesen ganz besonders entspricht. Der Maler sieht überall besonders das Individuelle, das Sonderbare oder auch Sonderliche eines Wesens oder Dings. Gerade durch diesen individuellen Charakter eines jeden Elements, jedes Baumes, Hügels, Straßenstücks frappiert jedoch die schweizerische Mittellandschaft – Wurzel und Spiegel schweizerischer Art. Es geht Morgenthaler bei den Landschaften wohl nicht viel anders als bei den Bildnissen: es steht immer eine personale Begegnung dahinter, eine Zwiesprache von Mensch und Gegenstand, die im Bilde Form gewinnt. Ein weit hingebreitertes Ackerfeld, Bäume, die Gartenbank unter dem Blütenstrauch, ein auffälliges Haus können im einen oder andern Fall ein solches Gegenüber abgeben. Sie malt er so «persönlich», so als lebende Wesen, wie den Bauern mit seinem Karren, das junge Kalb im Stall. In all diesen Beziehungen meldet sich eine Liebe zur Sache, zum Gegenstand, eine wirkliche Freundschaft mit den Dingen. Man spürt die bäuerliche Erbschaft dahinter, die Erinnerung an die glückliche Kindheit im Emmental. Und aus dieser Verbundenheit heraus wird Morgenthaler zum Maler schweizerischen Wesens – auf eine ganz neue Weise.

Denn diese «Sachlichkeit» in der Beziehung zum Gegenstand und zum Boden findet ihre Ergänzung in einer andern Seite seiner Malerei. Die Gegenstände nämlich erscheinen ja nicht in möglichst objektiver und neutraler Beleuchtung, und selten malt Morgenthaler die Landschaft in der Fülle des Tags unter krudem oder scharf modellierendem Lichteinfall – aber um so

eher in der silbernen Helle des Morgens, bei winterlich verschleierter Beleuchtung, im Zwielflicht des Abends oder immer wieder bei Nacht, unter dem Mond. Das immer andere Licht rührt die Gegenstände an wie ein Zauberstab, der alles zum Reden und zum Klingen bringt. Mondbilder besonders gibt es in seinem ganzen Werk eine große Zahl – das früheste von ihnen ist das «Waldmärchen» von 1916. Ein paar Jahre später, 1921 in Oberhofen, werden reine Nachtbilder ohne figürliche Staffage gemalt. Eines, mit dem Thunersee unter dem Vollmond, ist bei aller Intensität von einer Einfachheit der Formulierung, die zeigt, daß Morgenthaler da auf eine Goldader seiner Malerei gestoßen ist. Von solcher Einfachheit ist dann wieder die «Mondnacht» von 1944 im Basler Museum mit dem fast taghellen Licht des Nachtgestirns auf Garten und Feld. Besonders seit dieser Zeit erscheint das Thema häufig, am schönsten vielleicht in der «Föhnacht» von 1948 mit den bewegten Wolkenbildern über dem blinkenden Fluß und im jüngsten Bild, das die Berner Ausstellung zeigte, in der heimlich-geheimnisvollen Mondnacht mit dem Zigeunerwagen und dem Feuer und dem silberweißen Dunst über den Wipfeln der Tan-

5
Ernst Morgenthaler, Weidende Pferde, 1930
Chevaux au pâturage
Grazing Horses

6
Ernst Morgenthaler, In Maloja, 1955. Kunsthaus Glarus
A Maloja
At Maloja

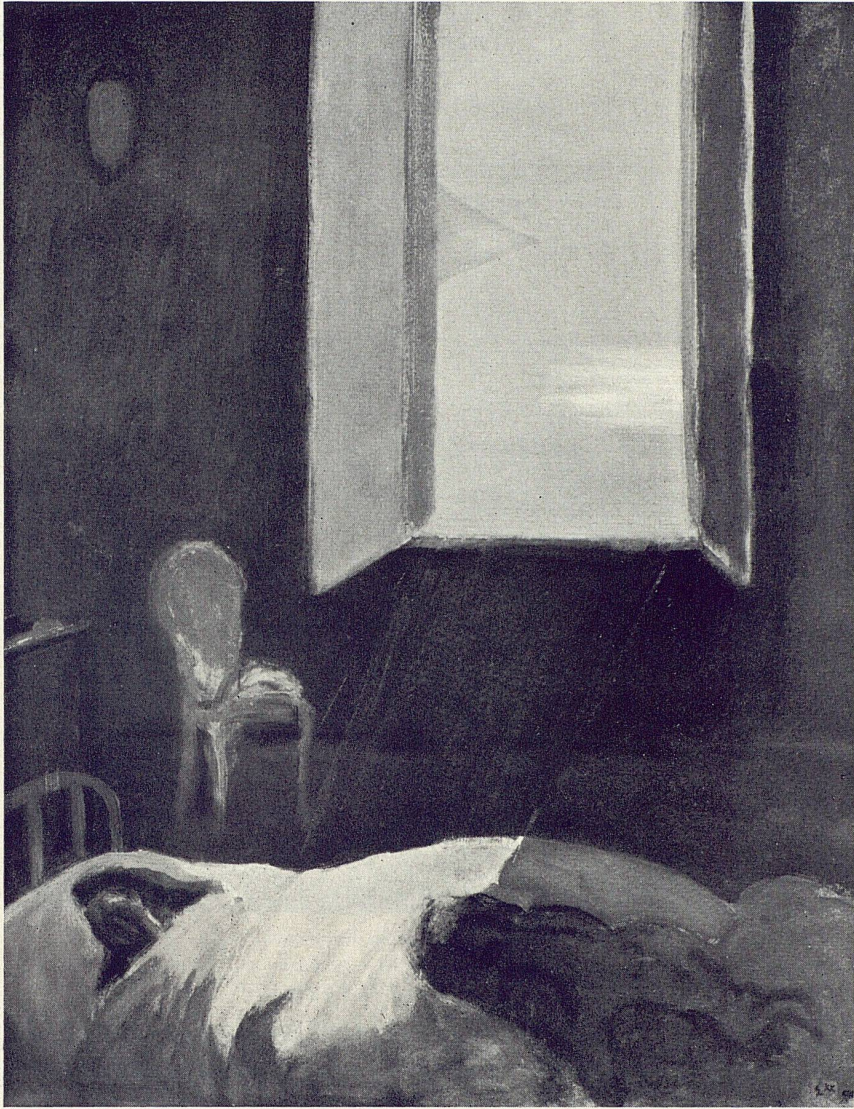
7
Ernst Morgenthaler, Sommer im Limmattal, 1957
La vallée de la Limmat en été
Valley of the Limmat in Summer



6



7



8

8
Ernst Morgenthaler, Im Hotel zu Sestri Levante, 1956
A l'hôtel de Sestri Levante
In the hotel at Sestri Levante

nen. Eichendorff ist da nahe, Gottfried Keller auch, und Morgenthalers Werk ordnet sich unter diesem Aspekt in eine fort-dauernde Romantik ein, der auch das Schaffen Othmar Schoecks und Hermann Hesses angehört – mit beiden war und ist Morgenthaler freundschaftlich verbunden. Seine Malerei bildet so innerhalb der Schweiz die deutlichste Korrektur zum Pathos und zum Willen zur Monumentalität des Hodlerschen Werks und dessen Nachfolge: Nachtseite gegenüber Tagseite, seelische Stimmung gegenüber Kraft der Formulierung. Sie kann diese Rolle besonders gut erfüllen, weil sie nicht einseitig ist und in ihr romantische Tendenz und Nähe zur Dingwelt zum Ausgleich kommen.

Morgenthalers Beziehung zur Farbe ist eine ganz ursprüngliche, und schon das erste bei Amiet gemalte Bild ist durchaus farbig empfunden. Aber auch hier gilt wieder, was von seinem Verhältnis zu den Dingen gesagt wurde: eher als von der Farbe muß man von den Farben sprechen, von allen zwar, aber von jeder für sich, mit ihrem eigenen, individuellen, persönlichen Charakter. Man möchte etwa anführen, in welchem liebenden Ton der Maler von den einzelnen Farben spricht – im kurzen Aufsatz «Über die Farbe Blau» – als wären es lebendige Wesen. Und das Bild ist dann, unter anderm, ein Versuch, diese verschiedenen, in ihrer Eigenart erfaßten Stimmen zusammenzubringen. «Malen heißt, Ordnung schaffen, eine kleine Welt erzeugen, in der sich alles einem Willen zur Harmonie unterordnet», wie der Maler an einem andern Ort anführt.

Die Farbe hat ihre Geschichte im Werk Morgenthalers. Besonders deutlich ist die Stufung vom trockenen Kolorit der Zwanzigerjahre zur atmosphärischen Farbigkeit der Dreißigerjahre. Seit etwas mehr als einem Jahrzehnt bereitet sich wieder eine neue Auffassung vor. Sie zeigt sich besonders in der Beschränkung der Farbwahl. Im «Souvenir de Genève» von 1944 spielt die das ganze Bildfeld einnehmende, nur rechts oben von der Brücke angeschnittene und von den Möwen und Tauchvögeln belebte Wasserfläche der Rhone in Opalgrün und verschiedenen Blau. Einige Jahre später, im «Abend in Fuorn» von 1956, bildet das Blau des brechenden Tags die einzige Bildfarbe, und in diesem gegenständlich nicht mehr gebundenen Farbraum erscheinen, zeichenhaft fast, die Tannen, der Weg, die heimkehrenden Kühe. Im «Orion» von 1956 – nun wieder unter dem Eindruck südlicher Landschaft, einer Sternennacht auf Ischia, entstanden – ist der nächtliche Himmel rauchgrau, und nur ein Grün und das sanft leuchtende Gelb der Häuser im Vordergrund vermögen die Steigerung der weiten Himmelsfläche zum sterndurchstrahlten nächtlichen Firmamentraum herbeizuführen.

Alles ist jetzt weiter und einfacher. Aber Morgenthaler bleibt der selbe, der er immer war. In einem Bild wie «Im Hotel zu Sestri Levante» von 1956 mit dem Mondschein, der durchs Fenster auf die Schlafende fällt, sind intimer menschlicher Bezug und Weite der Naturempfindung zu einem märchen- und zauberhaften Ganzen verwoben. Morgenthaler hat sich die Naivität, die Reinheit des Herzens bewahrt, so etwas darstellen zu können. Es gehört dazu die unreflektiert persönliche Beziehung zu den Dingen, zu den Ereignissen, die sich in seinem ganzen Werk findet, darüberhinaus aber eine neue, erst in den letzten Jahren herausgebildete Einfachheit im Gebrauch der Mittel, diese Beziehung auszudrücken. Ähnliches ist zu sagen vom großen Flüchtlingsbild und vom intimeren, der Familiensphäre angehörenden Werk «In Maloja» mit dem Blick durchs Fenster auf die Schneelandschaft unter dem Mond (1956, Kunsthhaus Glarus). Daß Morgenthaler so naiv und direkt zu erzählen weiß und daß er dabei immer als Maler, «unliterarisch» und in künstlerisch reiner Sprache formuliert, das ist der Grund, warum sein Werk, in einer Welt, in der die lebendigsten künstlerischen Schöpfungen sich andern Stilgesetzen unterordnen, mit solcher intensiver poetischer Kraft weiterwirkt.