

Ausstellungen

Objektyp: **Group**

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

Band (Jahr): **57 (1970)**

Heft 12: **Einfamilienhäuser - Reihenhäuser**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

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.

Ausstellungen

Zürich

Arman: Accumulations Renault

Kunsthaus

12. September bis 18. Oktober

Seit etwas mehr als zehn Jahren ist man auf den 1928 in Nizza geborenen Arman aufmerksam geworden. Mit dem Kritiker Pierre Restany als Wortführer bildete er 1960 mit Yves Klein, Tinguely und César die Gruppe der «nouveaux réalistes»; später kamen Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri und andere dazu. Auf der documenta 68 fiel Arman durch Einfallsreichtum (stofflich und technisch) und durch «Geschmack» (wenn die Kategorie existiert) in der Zusammenstellung seiner Akkumulationen – variabler Wiederholung von gleichen Einzelteilen – vorteilhaft auf. Er bringt eine eigene Atmosphäre hervor, erscheint glaubhaft.

Die «Accumulations Renault» zeigen einen Teil dieser positiven Eigenschaften. Während früher Armans Arbeiten noch etwas von der positiven Unsauberkeit der verwendeten Materialien und der individuellen Verarbeitung besaßen, so blinkt und blitzt jetzt alles. Aus der gleichsam unendlichen Wiederholung einzelner Automobilteile (Kotflügel, taufisch aus der Fabrik, Schlußlichter, Schalter, Zylinderteile, Kabel) entstehen die verschiedensten Formen, zum Teil neue Vokabularien. Teils ergeben sich freiplastische Gebilde, deren Konzeption nicht unbedingt mit dem verwendeten Grundelement zusammenhängen muß, teils sind es in Plexiglas eingelassene «Bilder» oder Bas-Reliefs. Nichts von Schrott, Abfall, Verrostung; die Wohlstandsaspekte des Automobilteiles zeigen sich unseren Augen. Nichts von Verbrauch oder unfallverbogener Verformung. Der Künstler zeigt des Produzenten Stolz, den kalten Traum.

Das ist alles vorzüglich gemacht, nachdem es vorher vorzüglich erdacht worden ist. Es entsteht zweifellos etwas von Schönheit, heutiger Schönheit, und ein Unternehmen wie Renault braucht die Dinge vermutlich auch als unterschwellige Propaganda. Der Betrachter wird befriedigt. Wenigstens auf den ersten Blick hin. Die Idee zündet rasch, vielleicht zu rasch. Denn es stellt sich bald heraus, daß das Ganze doch recht frisiert und schick, allzu schick verpackt ist. Anspruchsvoll im Habitus und in den Maßen und schließlich eine Art von Herunterleiern. Man kann es beinahe als ein Kunstgewerbe bezeichnen, so sehr Rezept, so wenig zentral.

Die Ausstellung als solche war vorzüglich gemacht. Die innere Monotonie durch Konfrontationen verdeckt. Sehr informativ der reich illustrierte Katalog – auf Zeichnungsreproduktionen, die Arman als einen wohlherzogenen Zeichner zeigen – mit Texten Armans, sympathisch durch ihre Direktheit und Einfachheit und durch die Absence jeder philosophischen Verbrämung. Sehr kluge, skeptische Bemerkungen über die Beziehung des Künstlers, Arman bleibt selbstverständlich beim Wort «artiste», zur Industrie. («Pour moi, le rôle de l'artiste n'est pas d'apporter directement quelque chose à l'industrie qui a ses coordonnées, ses buts précis et ses spécialistes

qualifiés. Par exemple, il ne me viendrait pas à l'idée, bien que j'aie quelques connaissances esthétiques et autres, de suggérer quelque chose directement sur le problème automobile.») Von hier aus sollte man einmal weiterdenken!

Man sollte denken, daß eine solche Ausstellung – in vieler Beziehung scheinbar aktuell – attraktiv sei. Zum mindesten in Zürich war sie es nicht; der Besuch war, wie man mir sagte, schwach. H. C.

The Concerned Photographer

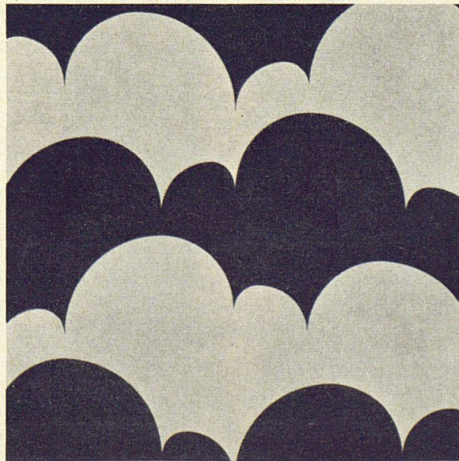
Centre Le Corbusier (Forum für Umweltgestaltung)

25. Oktober bis 29. November

Die im Gedenken an Werner Bischof, Robert Capa, David Seymour errichtete Stiftung «International Fund for Concerned Photography», die «der Unterstützung und Förderung der Photographie als Dokumentation menschlicher Existenz, zur Interpretation des Zeitgeschehens» dient, zeigt im Le Corbusier-Pavillon, der sich zu einem lebendigen Ort der Begegnung und Diskussion entwickelt hat, eine nachdenklich stimmende Ausstellung der sechs Photographen Robert Capa, Werner Bischof, David Seymour, Dan Weiner, Leonard Freed und Lewis W. Hine. Nachdenklich deshalb, weil man sich die Frage vorlegt, was eigentlich die weitere Wirkung der aus heißem Herzen entstandenen Photos ist, die den Schrecken der Welt von heute so ungeheuer direkt anschaulich machen. Setzt sich die Anschauung in politische Aktivierung um, oder bleibt es bei, vielleicht avantgardistischer, Sensation?

Auch bei dieser Ausstellung ist man auf tiefste betroffen vom Mut und der Meisterschaft dieser Photographen. Eine Entdeckung ist der Vorläufer Lewis W. Hine (1874–1940), der, ursprünglich Lehrer, ohne die Effektmöglichkeiten der modernen Kamera und ohne das Photographenaue von heute vom ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts an das eingezwängte Leben von Kleinbürgern und Proletariern meisterhaft fixiert hat. Ein sehr reich bebildeter Katalog begleitet die zum Nachdenken stimmende, ausgezeichnete Ausstellung, die in deutscher Sprache «der engagierte Photograph» genannt wird.

H. C.



Verena Loewensberg

Galerie Suzanne Bollag

23. Oktober bis 24. November

Die Loewensberg gehört zum Stamm der Zürcher Konkreten, chronologisch zu den frühesten; sie beginnt schon in den dreißiger Jahren – sie stand damals in der Mitte ihres dritten Lebensjahrzehntes – sich mit den Problemen konkreter Gestaltung zu beschäftigen. Ihre Amplitude besitzt ein bestimmtes Maß, aber innerhalb dieses Feldes hat sie immer mit vielerlei Formelementen und -kombinationen experimentiert. Immer klar, manchmal vielleicht bis an die Grenze der möglichen Reduktionen, oft etwas hart, aber immer lebendig; dogmatische Schübe hat sie stets rasch aufgelöst und überwunden. So blieb sie beweglich, keineswegs verspielt, immer bestimmt, nie schematisch. In bestimmten Phasen glückte Ausgezeichnetes.

Die Ausstellung bei Suzanne Bollag bestätigte Verena Loewensbergs Talent, ihre Fähigkeit zu höchst klarer Konzeption, ihre Form- und Beziehungsfähigkeit, ihre Kraft, Bilder zur Einheit zusammenzuschließen. Vielleicht nicht ganz glücklich bei den Bildern mit differenzierten, asymmetrischen Rundformen (quasi Flächenwolken, wenn die Allusion zum optischen Naturbild angewandt wird), um so überzeugender und erfreuender bei den in den Farbtönen sehr sensibel aufgebauten Kreiskombinationen, bei Bildern mit Überschneidungen, mit dynamischen, in Symmetrien sich entwickelnden Spitzformen und anderem mehr. Hier spielen künstlerische Intelligenz, intuitiver Formsinn und im Unterton freundlicher und spitzer Humor zusammen. Eine seltsame Kombination vielleicht, aber eine sehr persönliche, ohne das, was heute als «Individualismus» ange schwärzt wird. Und noch ein anderes Zusammenspiel: die Bilder sind voller anregender Rätsel (sie liegen nicht auf der Hand), sie sind streng und zugleich auch angenehm. H. C.

Willy Weber: Metallreliefs

Gimpel & Hanover Galerie

23. Oktober bis 21. November

Willy Weber, der – Berner des Jahres 1933 – einen Anlauf vom Gegenständlichen zum Surrealistischen gemacht hat, wandte sich 1961 plötzlich der abstrakten Plastik zu; seine Arbeit entwickelte sich im Kreis der jungen Berner, die in Harald Szeeman Rückhalt und Anregung fanden. Bei Gimpel & Hanover zeigte er seine Sprengbilder. Hinter Metallplatten werden kleine Sprengladungen abgefeuert. Es entstehen aufgerissene Löcher, Verbiegungen, aber es bleiben durch den Spiegelschliff elegante Objekte. Ähnlich verfährt Weber mit Rohren, die verformt werden. Die Tafeln sind eine Art Fortsetzung dessen, was Lucio Fontana tat. Was bei Fontana doch unheimlich wirkt, erscheint bei Weber eher hübsch, fürs Avantgarde-Boudoir geeignet. Vom «Explosionszeitalter», von dem das Schweizer Künstlerlexikon spricht, habe ich nichts verspürt. Auch in den Rohren kann man, wenn man will, Zeitbezug finden: der Betrachter sieht sich selber verformt, in dynamische Perspektiven gestellt. Bewußtseinsweiterung? Hier wäre so etwas wie eine Spiegelung

Verena Loewensberg, Komposition, 1969

der Zeitsituation. Ob sich künstlerische Vorgänge abspielen, bleibt offen. Auf jeden Fall treten das Erschrecken oder der Spaß, der mit der Explosion verbunden ist, vieldeutig auf. In diesem Zusammenhang wäre zu sagen, daß sich der Mensch von heute mit Realisierungen von Kategorien umgibt, die früher wenig tiefere Gültigkeit besaßen. Wir stellen dies ohne Ressentiment fest.

H. C.

Luzern

Josef Beuys, Michael Buthe, Franz Eggenschwiler, Markus Raetz und Diter Rot

Kunstmuseum

19. September bis 25. Oktober

Die Ausstellung zeichnete sich besonders durch eine Vielschichtigkeit der Themata, der Ideen, der Sensibilitäten und deren künstlerische Sichtbarmachung aus. Die Ursache dafür ist in der starken Eigenständigkeit der fünf ausgestellten Künstlerpersönlichkeiten zu suchen.

In der Luzerner Presse herrschte der Grundtenor vor, daß die Ausstellung nicht provokativ wirkte. Das «Luzerner Tagblatt» schrieb: «Im Vergleich mit ihren Vorgängerinnen scheint die jetzige Schau interessanter und gehaltvoller zu sein, sie ist zudem frei von Provokationen und Sensationen, ohne indes fürs Publikum leichter verständlich oder zugänglicher zu sein.» Im Unterschied zu den vorhergehenden Ausstellungen (Düsseldorfer Szene, die visualisierten Denkprozesse der jungen Schweizer und jungen italienischen Künstler) verwenden die Künstler für ihre Visualisierungen unspektakuläre Materialien, was aber nicht mehr als eine Oberflächlichkeit ist. Die traditionellen Ausdrucksformen der Zeichnung (Beuys, Buthe, Raetz), des Objektes (Eggenschwiler) und der Malerei (Rot) mögen bewirkt haben, daß die Rezeptionsschwelle diesmal leichter zu überschreiten war. Das Traditionelle der Medien ist jedoch nur eine scheinbare Angelegenheit; das heißt, die Medien sind die gleichen geliebten, die Art jedoch, wie diese Medien mit Inhalten aufgeladen werden, hat grundlegend geändert. Die Inhalte der Werke und deren Zusammenhänge lassen erkennen, daß die Medien nicht die Funktion haben, im Kontext mit einem traditionellen Kunstbegriff Stilistisch-Formales zum Ausdruck zu bringen: die Bedeutung von Eggenschwilers Objekten beispielsweise liegt nicht im Ästhetisch-Skulptural-Plastischen (die Rezeption erschöpft sich nicht im Sinnlichen), sondern es handelt sich um Bewußtseinsobjekte, deren Bedeutung erst im Zusammenhang mit mehreren Werken deduzierbar wird, und zwar indem die Zusammenhänge Denkprozesse auslösen, Impulse vermitteln. Der Code der Entschlüsselung liegt im Begrifflichen der Werke.

Nachdem Beuys letztes Jahr in Luzern nur seine Fetten zeigte – die «Luzerner Neueste Nachrichten» schrieb, daß diese «in den Augen vieler beinahe zum Schandfleck des Kunstmuseums geworden» sind –, wurden nun Zeichnungen aus den Jahren zwischen 1948 und 1966 gezeigt. Die Grundideen seines ganzen reichhaltigen Œuvres werden durch diese Blätter aufgezeigt. Im Laufe der Zeit geschieht ein Abstrahierungsprozeß des Inhaltlichen (bei paralleler Kompromittierung und Essentialisierung). Der letztjährige Fettraum (überhaupt die Fettobjekte) stellen das

Destillat dieser Abstraktion dar. Folgerichtig wäre gewesen, die Zeichnungen zusammen mit den Fettobjekten auszustellen.

Rot und Raetz sind Ironiker. Von Rot waren Postkartenverfremdungen (Übermalungen und Collagierungen) ausgestellt: artistische postalische Grüße an Freunde in aller Welt. Der verhinderte Kunstmaler Diter Rot bedient sich augenzwinkernd (vielleicht auch wehmütig) der malethischen Mittel. Raetz spielt mit begrifflich Fixiertem, läßt eine gleiche Form in einem jeweils andern Kontext eine neue Bedeutung annehmen, macht Insider-Witze (Verpackung von «Idee-Kaffee»), paraphrasiert Werke der jüngeren Kunstgeschichte (Picassos Stierkopf aus Velo-lenkstange und Sattel stellt er ein «nordisches» Äquivalent entgegen), transponiert Auditives in Visuelles, erzählt private Geschichten.

Eggenschwiler zeigte Arbeiten aus dem Werk- und Ideenkreis der Grenzbereiche. Seine Arbeiten stecken den transitorischen Raum zwischen Realität und Irrealität, zwischen Rationalität und Irrationalität ab: UFOs (fliegende Untertassen), extraterrestrische Antlitze, ein versetzbarer Grenzstein, Mondfähren, Stühle, reserviert für außerweltliche Wesen: diese Inhalte sind Signale der Infragestellung. Totale Verunsicherung wird zum konkreten Bilde.

Buthes Zeichnungen sind ambivalent. Er macht aus formalen und strukturellen Grundelementen wunderschöne Kompositionen. Man kann ihn als Nach-Informellen ansprechen. Doch gebricht es dieser Rubrikation an Stichhaltigkeit, weil auch hier Stilistisches in einem evolutionär-abstrahierenden Sinne (das auf Geradlinigkeit bedacht ist) fehlt. Die Luzerner Ausstellung – die «schwierigste» Schweizer Ausstellung seit der Berner «Attitüden» – machte bewußt, bedingt durch die stark ausgeprägte Eigenständigkeit der fünf Künstler, wie komplex die aktuelle Kunstszene ist und wie das traditionelle Begriffsarsenal der Kunstkritik mit rein formal-beschreibendem Anliegen nicht mehr ausreicht, um der Komplexität gerecht zu werden.

Theo Kneubühler

Karl Fred Dahmen

Galerie Raeber

10. Oktober bis 30. November

Zusammen mit Emil Schumacher, Hanns Trier, E. W. Nay, Fred Thieler und anderen legte der 1917 geborene Dahmen das Fundament der höchst lebendigen heutigen deutschen Kunstszene.

Dahmens Bilder der späten fünfziger Jahre waren klar gebaute, das Material der Farbe betonende, ungegenständliche Kompositionen.

Mitte der sechziger Jahre verfestigte sich die Bildkomposition in der Folge einer Reduktion im Formalen und im Farblichen. Die vorher schrundigen und stark texturierten Farbschichten machten einer geglätteten, quasi monochromen Bildfläche Platz. Das früher aus Formmasse bestehende Pseudo-Relief-Bild wurde zu einem realen plastischen Objekt, oberflächlich mit den «Kissenbildern» von Graubner verwandt. Das Symmetrische vieler früherer Arbeiten wurde beibehalten, sogar noch intensiviert, indem vielfach eine vertikale (oder horizontale) Nute in der Mitte die Grundfläche unterteilt. Was für diese Schaffensperiode die wichtigste Novität darstellt, ist der Einbezug von realen Objekten wie Schnüren, Kordeln, Fell- und Haarteilen, Ketten, Federn



Karl Fred Dahmen, Tele-Landschaft mit Haarkasten, oder Ländliche Venus, 1968

usw. Der archaisch-brutalistische Charakter der früheren Werke ist, mit andern Mitteln realisiert, weiterhin bestimmendes Moment des Expressiven. Durch die Reduktion auf Monochromie ist jedoch heute nicht mehr die Poesie der Farbe, der Farbtextur und des Tonalen dominierend, sondern die Poesie ist das Resultat der in die Bildorganisation einbezogenen Fundstücke, die eine reliquiäre Emanation haben. Daß man dabei den Fetischcharakter nicht übersehen kann, dafür sorgt die sakralisierende Isolation der Objekte in einem abschließenden schreinartigen Kasten. Dahmens Fetischismus kommt jedoch vielfach in die Nähe eines banalen pubertären Erotismus, der an Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrigläßt.

Die in Luzern gezeigten rund 50 Werke stammen durchwegs aus der Zeit zwischen 1968 und 1970. Dahmen überzeugt dabei mit den Bildern am nachhaltigsten, bei denen er das reale Objekt (Fundstück) sich nicht zum Fetisch verdinglichen läßt, wo es so eingesetzt ist, daß es formal vollständig integriert ist. Dies läßt sich nicht aus einer übergeordneten «objektiven» Ästhetik folgern, sondern ergibt sich aus der von Dahmen selber gewählten bildnerischen Organisationsart und den gestalterischen Mitteln, die mehr durch das Handwerkliche und durch das «Retinale» bestimmt sind als durch das Ideelle.

Theo Kneubühler

Genève

Chronique genevoise

Il en est de certains artistes comme de certains textes: on peut revenir à eux sans cesse et chaque fois y découvrir de nouvelles richesses. C'est une constatation qui s'impose en face de l'œuvre du grand Alberto Giacometti dont les expositions n'ont pas manqué depuis quelques années, particulièrement à Genève qui peut n'avoir pas très bonne conscience d'avoir fait si peu de cas de lui lors de son séjour dans ses murs dans les années de guerre. La dernière en date a été organisée par la Galerie Engelberts qui depuis longtemps porte un intérêt soutenu au maître de Stampa et à son œuvre graphique. C'est une belle et précieuse collection où sont réunis dessins, lithographies,



1

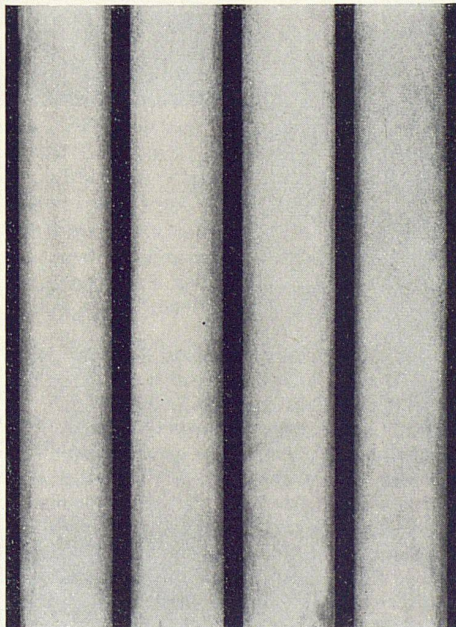
eaux-fortes, livres illustrés d'estampes originales, en tout pas loin d'une centaine de pièces se référant aux diverses périodes de la carrière de l'artiste depuis 1931. Il est intéressant dans les dessins les plus anciens de suivre quelques repères de l'évolution du style précédant l'apparition de celui qui le personnifie, révélé ici par un « Nu debout » de 1947, mais ces quelques nuances ne font que souligner l'absolue unité de toute une œuvre. C'est la démarche unie d'un être abstrait dans une recherche fondamentale et obsédante, l'approche hésitante, scrupuleuse, inquiète de la réalité par l'intérieur dans le but de rendre palpable et sensible l'entité à la fois éternelle et fugitive du monde visible. L'émouvant, c'est l'intense désir de communication vraie qui transparait dans ces portraits cent fois répétés de Diego et d'Annette, comme d'ailleurs dans tout les thèmes retenus par l'artiste tendu vers la révélation de secrets qu'il ne pouvait trouver qu'en lui-même. Notons que la *Galerie Engelberts* a édité pour la circonstance un catalogue méthodique reproduisant avec annotations toutes les œuvres de l'exposition (du 15 octobre au 12 décembre).

Si Alberto Giacometti est l'artiste d'une seule démarche, Giuseppe Capogrossi est le peintre d'un seul signe, ce qui ne nous empêche pas de désigner en lui l'une des personnalités marquantes de l'art international de ces vingt dernières années. A cet égard, nous avons une réelle reconnaissance à la *Galerie Georges Moos* (du 22 octobre au 22 novembre) à qui nous devons, enfin, de voir en Suisse romande un aperçu très représentatif de cet art si profondément original. Artiste romain, Capogrossi fut en 1933 l'un des promoteurs du groupe «Romano», puis après 1945, du groupe «Origine». C'est vers 1949 qu'il passa à l'abstraction, inventant peu après l'écriture hiéroglyphique qui devait le rendre célèbre. Son vocable essentiel est un signe ayant la forme d'une griffe ou d'un peigne, dont il se sert à l'exclusion de tout autre pour élaborer des compositions d'une infinie variété, témoignant par là d'une imagination inépuisable et d'un sens plastique non moins admirable. Jouant des juxtapositions des différences de dimensions et d'épaisseurs, faisant intervenir à partir d'une certaine époque

des éléments de couleur pure dans des harmonies de base limitées au noir et blanc, il réalise des peintures d'une étrange sensibilité où nous trouvons à la fois l'étrange finesse d'antiques grimoires et la puissance de créations monumentales, qui toutes parlent à l'imagination et nous touchent par leur résonance poétique. Parmi les œuvres les plus récentes, on a remarqué deux panneaux totalement blancs sur lesquels, par un procédé de collage, les signes se détachent en relief. Capogrossi n'est pas au bout de son inspiration.

Les problèmes vécus par un Giacometti et à une époque au moins par Capogrossi sont-ils différents pour les générations plus jeunes? Tout au plus aggravés par les violentes mutations qui secouent notre monde actuel, et donc plus difficiles à résoudre. Le Bâlois Pierre Haubensak lui aussi poursuit son long cheminement vers une visualisation de sa pensée qui satisferait à la fois son cœur et sa raison. Depuis deux ans il poursuit à New York un stoïque combat au bout duquel se profile une approche de l'absolu. La *Galerie Bonnier*, qui reste l'un de ses points d'attache au pays, a présenté un ensemble de ses dernières réalisations: neuf grandes peintures et des dessins eux aussi tous exécutés sur le même thème: de grandes surfaces claires partagées verticalement par des bandes de tons foncés. Une façon intéressante de prendre la mesure de l'espace, dans un style proche de l'art construit si des irisations ne venaient pas atténuer les rigueurs de la géométrie et nous diriger vers un climat différent. Haubensak nous met là en présence d'un art austère amené à un haut degré de dépouillement, d'un abord sans doute difficile, mais où se reconnaît l'empreinte d'un artiste de race (du 20 octobre au 20 novembre).

G. Px.



2

1
Giuseppe Capogrossi, Superficie 515, 19632
Pierre Haubensak, Peinture, 1970

Monographie über Otto Morach

Peter Wulliman: O. Morach – Leben und Hauptwerk des Malers

98 Seiten mit 29 schwarzweißen Abbildungen und 21 farbigen Tafeln
Verlag Galerie Bernard, Solothurn 1970, Fr. 34.80

Otto Morach, 1887 im Solothurnschen geboren, heute in Zürich lebend, ist in den letzten Jahren nach längerem Schweigen bei verschiedenen Ausstellungen, zuletzt in der eindrucksvollen Zusammenstellung Heinz Kellers im Winterthurer Museum «Kubismus Futurismus, Orphismus in der Schweizer Malerei», stark hervorgetreten. Er gehört zu den primären Schweizer Malern seiner Generation. Als Typ Schweizer, als Künstler früh offenen Auges und weltläufig während seiner Werdezeit in Paris, München, Dresden, Berlin, Prag. Der aus einem Lehrerhaus Stammende besitzt ein außerordentliches Sensorium, das aktiv auf die eingreifenden Vorgänge reagiert, die sich in den zehner und zwanziger Jahren abspielen. In Morachs Malwerk spiegelt sich Europäisches bis zu Delaunay oder Klee, aber der Duktus der eigenen Handschrift bleibt original und unverwechselbar. Die fruchtbarste Schaffensperiode liegt in den zwanziger und beginnenden dreißiger Jahren.

Es ist in der Ordnung, daß jetzt, in der Rückschau, ein Buch über Morach erscheint. Peter Wullimann hat es mit Zuneigung und warmem Herzen konzipiert, der Verlag stattet es musterhaft aus. In knappen prägnant formulierten Abschnitten – unter anderem: im Spannungsfeld von Religion und Technik, Rauschschwaden, O. Morach und die Dadabewegung, Zauber an dünnen Fäden (Über Morachs ausgezeichnete Arbeit mit Marionetten), O. Morach an der Kunstgewerbeschule – zeichnet Wullimann die wichtigsten Stationen des künstlerischen Lebensweges nach. Zu den Abbildungen gibt er fein empfundene Kommentare, Beschreibung des Sichtbaren und seiner Wirkung auf den Betrachter. Die Abbildungen selbst sind technisch vorzüglich, mit der ganzen Tiefe und Lebendigkeit der Töne, durch die sich Morachs Bilder auszeichnen. H. C.

Eingegangene Bücher

Lucas Heinrich Wüthrich: Spätgotische Tafellerei 1475 bis 1520. 20 Seiten und 16 Tafeln. «Aus dem Schweizerischen Landesmuseum» 23. Paul Haupt, Bern 1969. Fr. 5.40

Rembrandt van Rijn. Hundertguldenblatt. Die große Krankenheilung. Betrachtungen von Gerhard und Helmut Gollwitzer. 56 Seiten mit 29 Abbildungen im Text und 17 Tafeln. Evangelisches Verlagswerk, Stuttgart 1969. Fr. 20.90

Walter Hugelshofer: Schweizer Zeichnungen. Von Niklaus Manuel bis Alberto Giacometti. 268 Seiten mit 100 schwarzweißen Abbildungen und 8 farbigen Tafeln. Stämpfli & Cie. AG, Bern 1969. Fr. 48.–

Jörg Schulthess: IV. Buch. 128 Seiten mit 64 Abbildungen. Patjs-Verlag, Basel 1969. Fr. 30.–