

Zeitschrift: Jahrbuch vom Thuner- und Brienzersee
Herausgeber: Uferschutzverband Thuner- und Brienzersee
Band: - (1979)

Artikel: Auf den Spuren von Otto Morach
Autor: Schaller, Marie-Louise
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1096688>

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: 24.03.2026

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

Auf den Spuren von Otto Morach

Otto Morach war weder ein gebürtiger Oberländer, noch zählt man ihn zu den Schweizer Landschaftsmalern. Umso mehr mag es erstauen, dass sich dieser Künstler einige Zeit intensiv mit der Gegend des Thuner- und Brienzersees auseinandergesetzt hat. 1887 im Kanton Solothurn geboren und dort aufgewachsen, bildete sich Morach nach der Matur an der Universität Bern zum Sekundarlehrer der naturwissenschaftlichen Fächer aus. Diesem Beruf blieb er nur kurze Zeit treu. Bald entschloss er sich zu dem entscheidenden Schritt, die Schulstube mit einem Künstleratelier zu tauschen. Er zog nach Paris und lernte die internationale Kunstszene gründlich kennen. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges hinderte ihn, weiter in Frankreich zu bleiben. Ungern kehrte er nach Solothurn zurück. So war es also weder seine berufliche noch die darauf folgende künstlerische Tätigkeit, die ein künftiges Interesse Morachs an den zwei Schweizer Seen erwarten liess. Ebensowenig ist anzunehmen, dass er vom Aufenthalt August Mackes und Louis Moilliets am Thunersee Kenntnis nahm; denn die Werke, welche die beiden Freunde im Winter 1913/14 in Gunten und Hilterfingen schufen, entsprachen dem kubistischen Orphismus und liessen kaum auf ihren Entstehungsort schliessen.¹ Morachs intensive Auseinandersetzung mit der Landschaft zwischen Thun und Brienz ist vielmehr einem glücklichen Zufall zu verdanken. Während seiner Studienzeit in Bern hatte er den Methodiklehrer Hermann Röthlisberger kennengelernt, der sich schon damals neben seinem pädagogischen Beruf für die Propagierung neuer Kunstströmungen einsetzte.² Als im Jahr 1914 der schweizerische Werkbund gegründet wurde, stellte sich Röthlisberger als Redaktor der gleichzeitig neu herausgegebenen Zeitschrift des Verbandes, «Das Werk», zur Verfügung. Er wurde zu einem engagierten Verfechter des Werkbundgedankens, der darnach trachtete, die Trennung zwischen Kunst und alltäglichem

Leben aufzuheben. Morach war der Familie Röthlisberger freundschaftlich verbunden. Als diese im Sommer 1916 ihre Ferien in Sundlauenen am Thunersee verbrachte, schloss sich der junge Künstler ihr an. Er packte Kreide, Blei- und Kohlestifte, kleine Skizzenblöcke und einige Bogen gutes Zeichenpapier zusammen, nahm Wanderschuhe und Rucksack und machte sich auf nach Sundlauenen.

Es lohnt, die Ausflüge, die Morach im Umkreis seines Ferienaufenthaltes unternahm, nachzuvollziehen. Ersetzt man dabei den Skizzenblock durch den Photoapparat, so stellt man mit Erstaunen fest, mit welcher Sicherheit das Malerauge unscheinbare Einzelheiten der Natur registrierte, und wie die geübte Hand des Künstlers diese in raschen Zügen mit dem Stift zu geschlossenen Kompositionen zu fügen wusste. Vom Dorf Sundlauenen erfasste Morach die Häusergruppe am See (Abbn. 2, 3). Zum Zeichnen suchte er nach einem geeigneten Standpunkt, bis sich auf natürliche Weise ein einfassender Rahmen um die Bauten bildete: links die Ufermauer und der Fussweg mit seinem Holzgeländer, die zusammen ein senkrechtes, nach vorn perspektivisch sich verbreiterndes Band bilden, unten der Schifflandesteg, der mit den liegenden Holzlatten waagrecht vom Ufer abstösst, rechts die aufragenden Signalstangen, welche die Szene gegen das offene Wasser abschliessen, oben der Hügelrücken, dessen Lichtungen, die sich vom dunklen Wald deutlich abheben, vom Künstler als weich liegende Linienzüge mit leichter Bewegung nachgezogen wurden, um einen schwingenden Abschluss zu erreichen. Die Häusergruppe am See wird so auf natürliche Weise in eine festgefügte Ordnung eingebettet. Versucht man nun, diesen vom Künstler so glücklich gewählten Standpunkt nachträglich ebenso zu nutzen, so stellt man nach vergeblichem Bemühen enttäuscht fest, dass dies nicht gelingen will. Man fragt sich, ob Morach nach aufwendigen Vorbereitungen denjenigen Standpunkt eingenommen habe, von dem aus vermutlich seine Dorfansicht gewonnen werden kann: ca. drei Meter westlich vom Steg, zwei Meter über dem Wasser, also auf einer Leiter in einem Ruderboot, oder ob er beim Reinzeichnen der Skizze die einzelnen Teile wie Geländer, Steg, Holzpflocke als dekorative Versatzstücke willkürlich verschoben und zusammengerückt habe. Eine dritte Möglichkeit, wie Morach 1916 zu seiner Ansicht von Sundlauenen gelangt ist, die wir heute umsonst zu erreichen suchen, lässt sich an einer kleinen Skizze, die an Ort und

Stelle entstanden ist, ablesen. Darauf verläuft das Holzgeländer am Ufer deutlich in vier Abschnitten in gerader Linie bis zum Punkt, an welchem der Steg im rechten Winkel vom Ufer abstösst. Heute jedoch zieht sich das inzwischen durch Metallstangen ersetzte Geländer um diese Ecke der Ufermauer herum und weiter nach Westen, um erst nach zwei weiteren Abschnitten auf den ins Wasser gebauten Steg zu stossen. Die Vermutung, nicht der Künstler habe das Landschaftsbild der geschlossenen Komposition zuliebe verändert, sondern die Landungsstelle sei nach dem Sommer 1916 umgebaut und nach Westen versetzt worden, wird bestätigt durch einen Bericht der Schiffahrtsgesellschaft, nach dem im Winter 1960/61 der Steg erneuert wurde. Diese bauliche Veränderung bewirkt, dass wir vom damaligen Standpunkt des Künstlers aus nicht mehr das waagrechte Geländer und den Lattenrost mit ins Bild hineinnehmen können; der gewünschte rahmende Abschluss zur Dorfansicht fällt somit weg.

Die Uferpartie von Sundlauenen lohnt jedoch für Zeichner immer noch eine Reise; denn die zweite Ansicht, die Morach hier entdeckt hat, lässt sich wie ehemals aufnehmen (Abbn. 4, 5). Der Maler schritt von der Schiffstation dorfeinwärts und blickte dann in die Gegenrichtung. Vermutlich betrat er dabei die kleine vorspringende Landspitze, heute ein abgetrenntes Privatterrain, und hatte die Sicht frei auf die mächtige Felswand, die gegen das Wasser abfällt. Im Gegensatz zur harmonisch auf ein Zentrum ausgerichteten ersten Zeichnung betonte der Künstler auf diesem Blatt zwei Grundlinien: die Senkrechte des Absturzes rechts, nach einem Unterbruch fortgesetzt im Uferweg, und die Waagrechte des Landungssteges — hier deutlich an seiner ursprünglichen, noch nicht nach Westen versetzten Stelle. Trotz dieser einseitigen Belastung findet die Komposition ihr Gleichgewicht, und zwar in den feingeschwungenen, ruhenden Linien, die den gegenüberliegenden Uferstrich mit seinen Hügelzügen andeuten, und in den im Wasser stehenden Holzpfehlern, die in ihrer Staffelung auf natürliche Weise der dominierenden Senkrechten antworten.

Diese zwei Zeichnungen, die aufgrund von naturgetreuen Skizzen an Ort und Stelle entstanden sind,³ zeigen, dass der Künstler nicht auf berühmte Aussichtspunkte angewiesen war. Ob er die Felswand hinaufwanderte und die touristische Attraktion von Sundlauenen, die

Beatushöhlen, nach denen heute die Schiffstation benannt ist, aufsuchte, ist wohl anzunehmen, für sein Werk jedoch war dies belanglos. Selbständig entdeckte, unbekannte Stellen reizten Morach weit mehr als von Besuchern überflutete, von Photographen bereits zur Genüge ausgewertete Orte.

Obwohl in Sundlauenen am Thunersee stationiert, suchte Otto Morach in jenen Sommertagen häufiger die Orte am Brienzersee auf. Er hielt sich dabei an keinen festen Routenplan. Jedesmal, wenn er von einer bemerkenswerten Ansicht überrascht wurde, nahm er Stift und Zeichenblock, um das Gesehene rasch zu notieren. So fuhr er mit dem Raddampfer von den Giessbachfällen Richtung Interlaken. Er stand am Heck, blickte zurück und warf die Umrisse des bewaldeten Abhanges mit Schiffanlegestelle und Bahnstation aufs Papier. In einer ersten Skizze schenkte er einem Detail besondere Aufmerksamkeit: der symmetrischen Wellenspur, die durch die zwei Schaufelräder des Schiffes in das Wasser gepflügt wird. Der Genuss einer solchen Wasserfahrt auf einem Dampfschiff gewinnt heute bereits einen historischen Wert und wird auf einigen Seen der Schweiz als «Dampfschiff-Nostalgiefahrt» gepriesen.⁴ Vielleicht unternahm Morach damals seine Fahrt auf demselben Schiff, das heute noch als letzter Raddampfer auf dem Brienzersee dieses Erlebnis möglich macht, dem «Lötschberg». Die eigens notierte doppelte Wasserspur gab der Künstler bei der Ausarbeitung der Skizzen jedoch auf zugunsten anderer, ihm wichtiger erscheinenden Formen: des Steilhanges mit den spitz zulaufenden Tannen, der wie ein Trichter sich nach vorn erweiternden Seilbahnhalle, des Hotelbaus mit Turm und Giebelaufbau und schliesslich der entfernten Silhouette der Brienzerrothornkette. Das Resultat all dieser Beobachtungen ist eine kräftige Kohlezeichnung mit heftig aufeinanderstossenden hellen und dunklen Flächen (Abb. 10), eine Simultandarstellung von mehreren, nacheinander gewonnenen Ansichten vom fahrenden Schiff aus (Abbn. 6—9): Kurz nach der Abfahrt skizzierte Morach Schifflande und Bahnstation aus der Nähe, wobei er Details wie beispielsweise den Farbanstrich der Fensterrahmen bemerkte (Abb. 6). Erst beim Weiterfahren taucht langsam hinter den Bäumen das grosse Hotel auf (Abb. 7), dessen Dachkonstruktion der Künstler in wenigen Zügen in sein Skizzenbuch zeichnete. Die in der endgültigen Kohlezeichnung deutlich markierten Tannenspitzen heben sich, von

dieser mittleren Distanz betrachtet, dunkel gegen den Himmel ab. Entfernt sich das Schiff noch weiter Richtung Iseltwald, so bildet sich die charakteristische Silhouette des Waldes mit dem Mittelhöcker, die nach der Umschreibung eines Buckels in dreifacher Schwingung gegen das Wasser abfällt (Abb. 8). Langsam wird der Hintergrund mit Brienz am Wasser und dem aufragenden Rothorn sichtbar (Abb. 9). Diese verschiedenen, während der Fahrt gewonnenen Beobachtungsstufen fasste Morach in einem Konzentrat zusammen, das zugleich und in einheitlichem Maßstab die architektonischen Formen aus der Nah- und die Landschaft aus der Mittel- und Fernsicht zeigt (Abb. 10). Dies erklärt, warum die übergrossen Bauten von Bahnstation und Hotel den Steilhang zu sprengen drohen; sie bewirken so, zusammen mit der wolkenbruchartigen Beleuchtung und der herangerückten Rothornkette eine dramatische Stimmung.

In Iseltwald verliess Morach das Dampfschiff, um diese — damals noch — stille Gegend zu Fuss ausgiebig kennenzulernen. Als er über dem Dorf Richtung Giessbachfälle wanderte, konnte er beim Zurückblicken die «Burg» von Iseltwald erblicken. Beim Weitermarschieren sah er im Hintergrund die Senggflue auftauchen. Er witterte nun ein dankbares Motiv. Er verliess den Weg, kletterte einen steilen Abhang hinauf und hatte die Fluh nun genau so hinter das markante Gebäude geschoben, wie er sie für seine Zeichnung brauchen konnte (Abbn. 11, 12). Dem gemütlichen Sonntagswanderer würde sich diese kugelige Silhouette niemals als solche Hintergrundkulisse anbieten. Morach liess sich demnach Motive nicht auf bequeme Art zufallen. Die Suche danach, das feine Gespür, noch einige Meter hinüberzurücken oder hinaufzusteigen bis zur Erreichung des voll befriedigenden Zusammenspiels der sich zeigenden Formen war für ihn bereits ein Teil des bewussten Komponierens. Er scheute keine Anstrengung, wenn er mit Wanderschuh und Rucksack zum Skizzieren auszog.

Morach nahm sich auch die Mühe, weit über das Dorf hinauf gegen den Fahrnihubel zu steigen, bis er die langgezogene Halbinsel unter sich zu liegen hatte, und die im Westen aufsteigende Pyramide des Niesens immer mehr ins Zentrum rückte (Abbn. 13, 14).

Die Aufenthalte in Iseltwald regten den Künstler zu verschiedenen Skizzen, Bleistift- und Kohlezeichnungen und Oelbildern an. Die traumhafte Stille, das stets tief blaugrün leuchtende Wasser des unergründ-

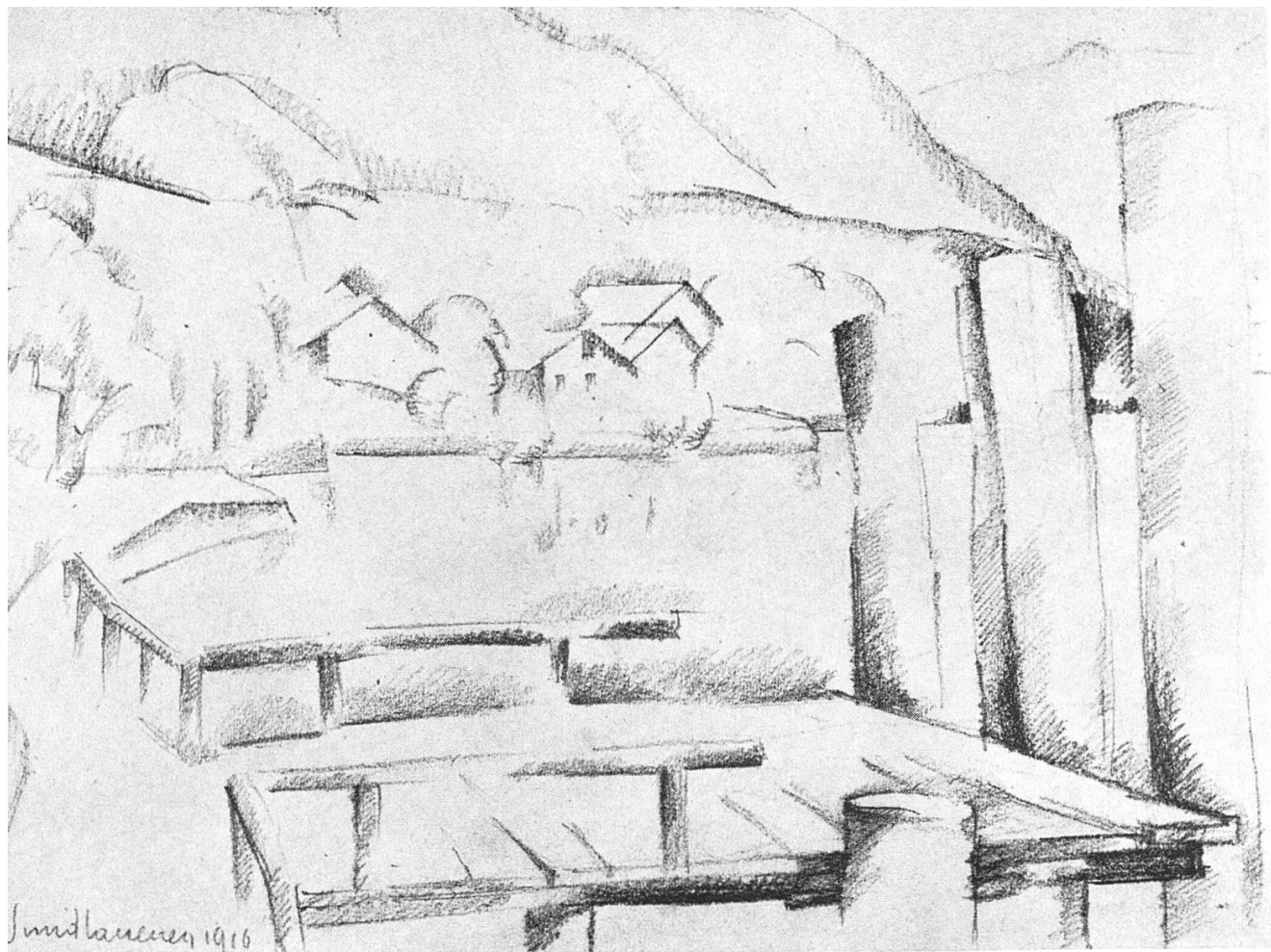
lichen Sees und der dunkle Baumbestand der Ufer beeindruckten ihn tief. Das ungestörte, ruhige Leben am Wasser betonte er in den Werken jeweils durch ein dahingleitendes Ruderboot oder durch langsam hinüberziehende Schwäne.

Versucht man, die Stimmung von Morachs Oelbild mit dem Titel «Iseltwald» (Abb. 17) an Ort und Stelle mit dem Photoapparat einzufangen, so erkennt man, dass der Künstler wohl viele Stunden zu verschiedenen Tageszeiten bei abwechselnden Lichtverhältnissen an diesem Ufer verbracht hat, um später in diesem grossformatigen Bild alle seine Beobachtungen zu einer Einheit zu verschmelzen: Die Abhänge des gegenüberliegenden Seeufers rücken wie in Föhnstimmung sehr nahe. Ihre Erhebungen und Einschnitte sowie die markante Aufteilung in helle Weiden und dunkle Wälder gestaltete der Maler zu einer gebrochenen Fläche um, die wie ein steifes, an einem Punkt zusammengeschobenes Tuch aufstehende Falten bildet und als starkfarbene Kulisse distanzlos hinter dem weissen Schloss zu hängen scheint. Die helle Ufermauer der Halbinsel zog der Maler nicht naturgetreu um die Spitze der Landzunge herum, sondern führte sie, in der Höhe verschoben, weiter bis an den rechten Bildrand; so rückte er den in Wirklichkeit von ferne herüberblickenden Ufersaum mit den hellen, am Wasser stehenden Häusern von Oberried ganz nahe an den Betrachter heran. Diese Tendenz, die Staffelung der Dinge gemäss ihrer natürlichen Raumperspektive aufzuheben und überzuführen in eine neue Sicht auf der Bild-Fläche, wird am deutlichsten bei der Gestaltung des Wassers im Vordergrund, welches das Gegenüberliegende spiegelbildlich umklappt und dem Betrachter direkt zu Füssen legt. Auf dem Bild werden das körperliche Volumen von Bucht, Halbinsel, fernem Ufersaum, Hügelzug und Himmel in eine einheitliche Mal-Fläche integriert, in der Wasser, Laub, Erde, Stein und Luft ihren eigenständigen Materialcharakter aufgeben zugunsten einer neuen, leuchtenden Farbqualität. Die gleitenden Schwäne lösen die drohende Kälte und Härte dieses kristallklaren Formenspiels wieder auf. Ihren biegsamen, schmalen Hälsen antworten geschwungene Zweige von einrahmenden Bäumen eines Seegartens, in dessen Geborgenheit sich der Künstler dem Zauber des Ortes hingab.

In Oberried, am gegenüberliegenden Ufer des Brienersees, zeichnete Morach nicht die Landschaft mit ihrer Vegetation. Hier interessierte

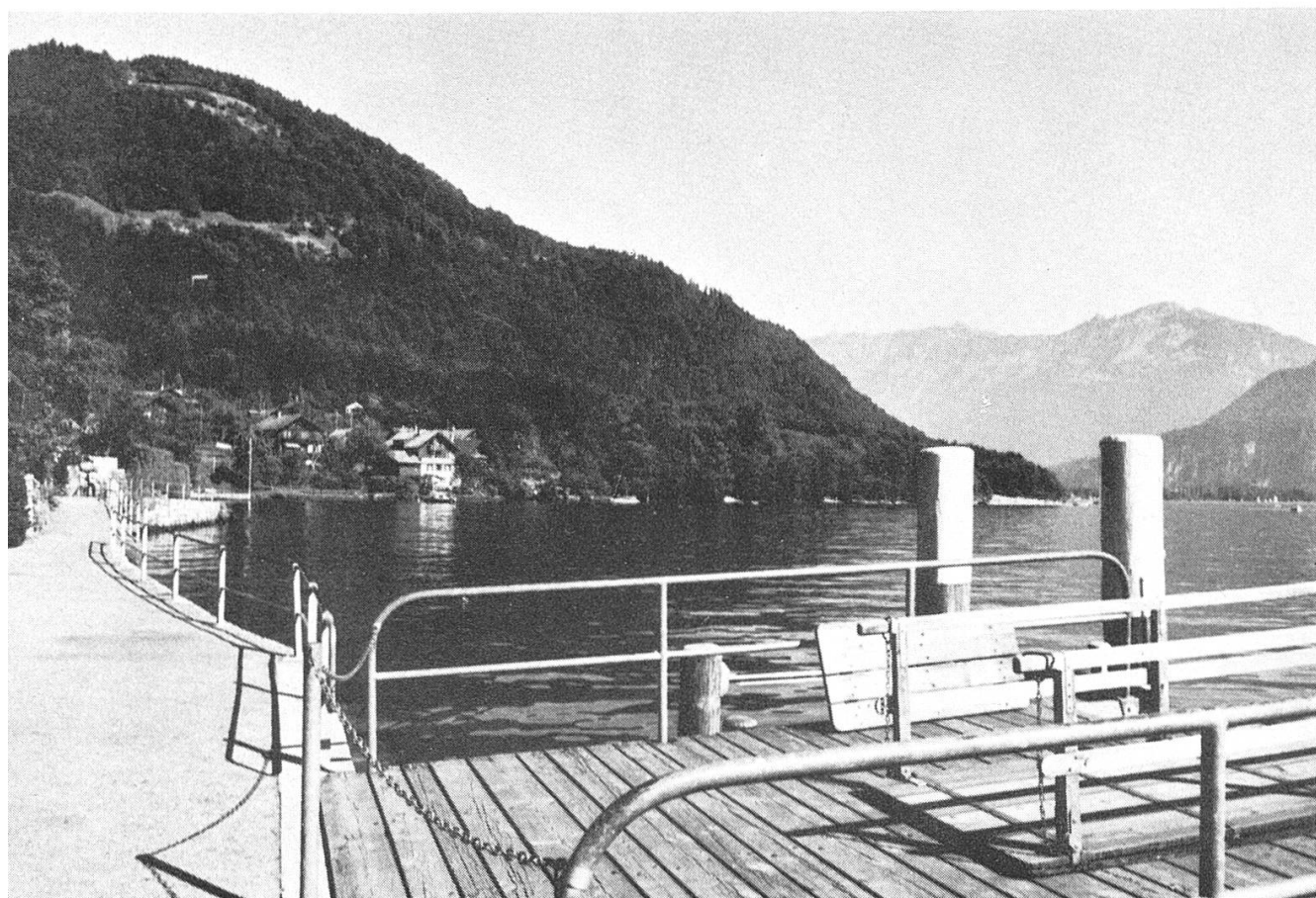


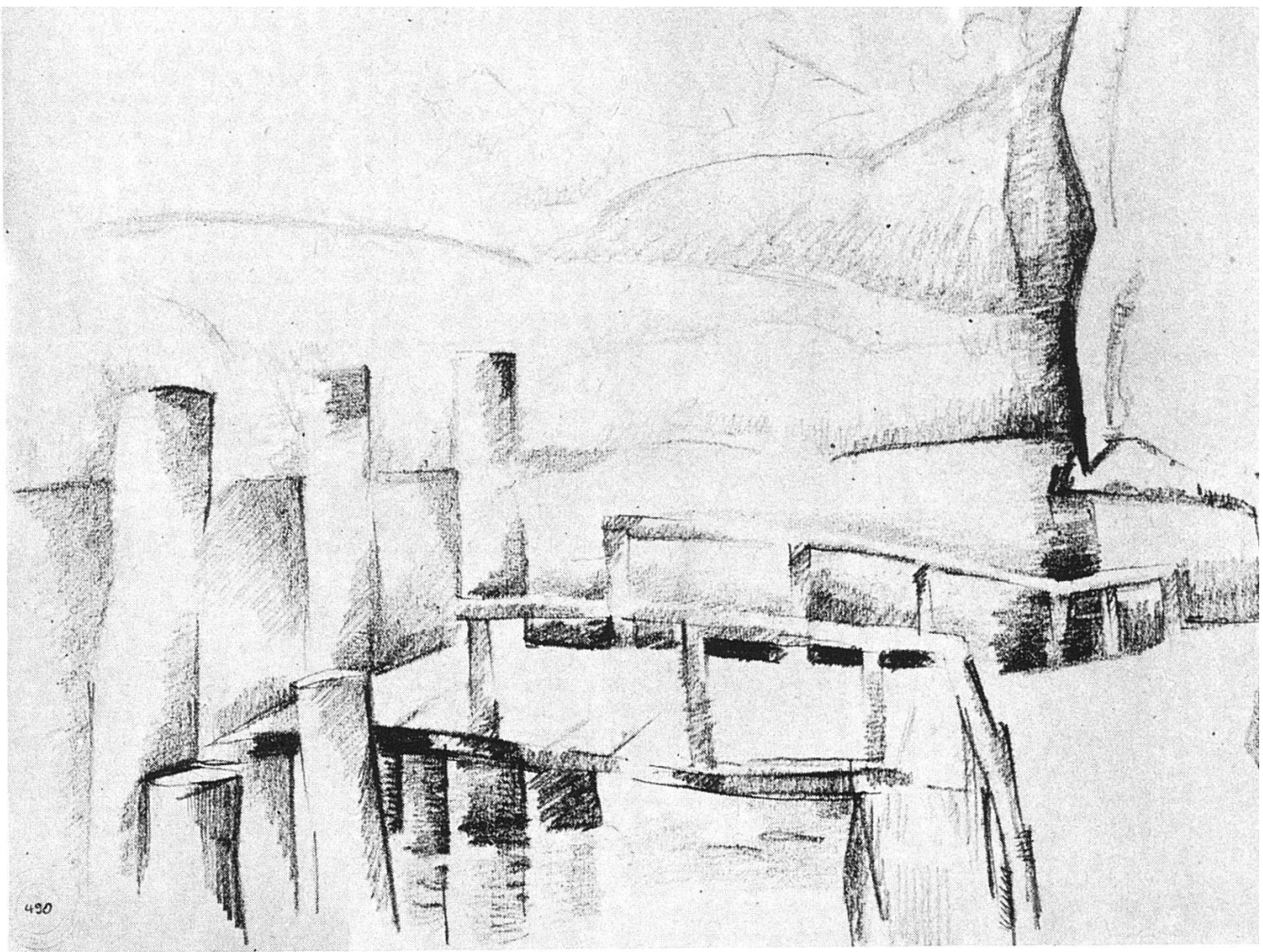
Otto Morach. *Bootsfahrer auf dem Brienzersee*, um 1916. Öl auf Jute, 53x63 cm:
im Nachlass des Künstlers.



2 Otto Morach. «Sundlaunen», 1916. Bleistift auf festem, hellbraunen Zeichenpapier. 25x32,5 cm; im Nachlass des Künstlers.

Abbildung 3





4 Otto Morach. *Am Landungssteg von Sundlauenen* (1916). Bleistift auf festem, hellbraunen Zeichenpapier, 24,5/24,8x32,5 cm; im Nachlass des Künstlers.

Abbildung 5



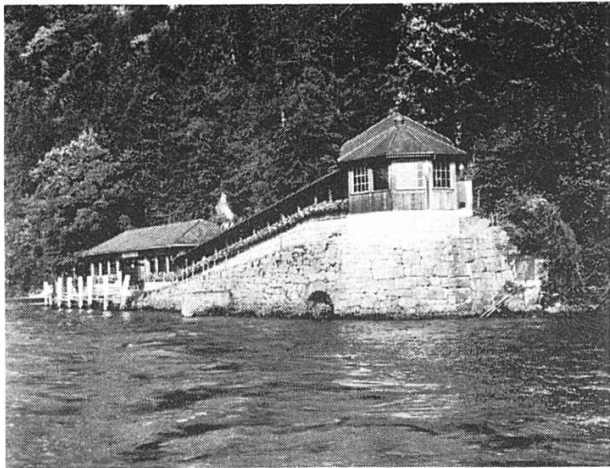


Abbildung 6

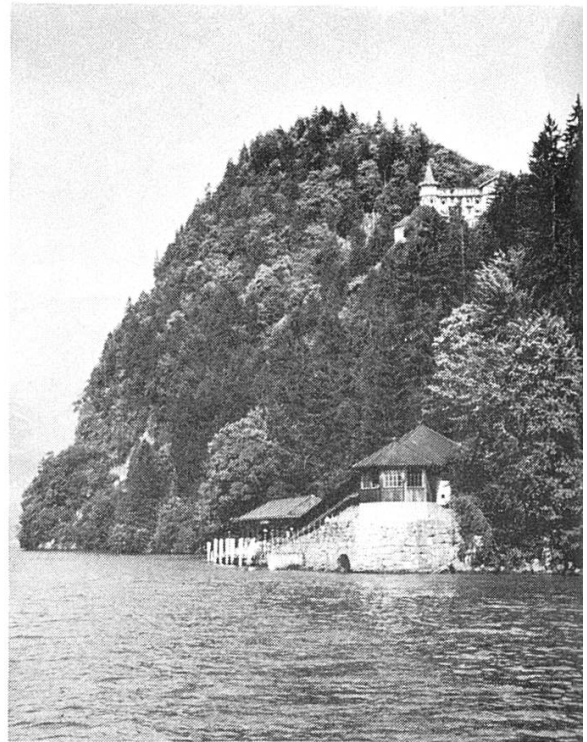


Abbildung 7

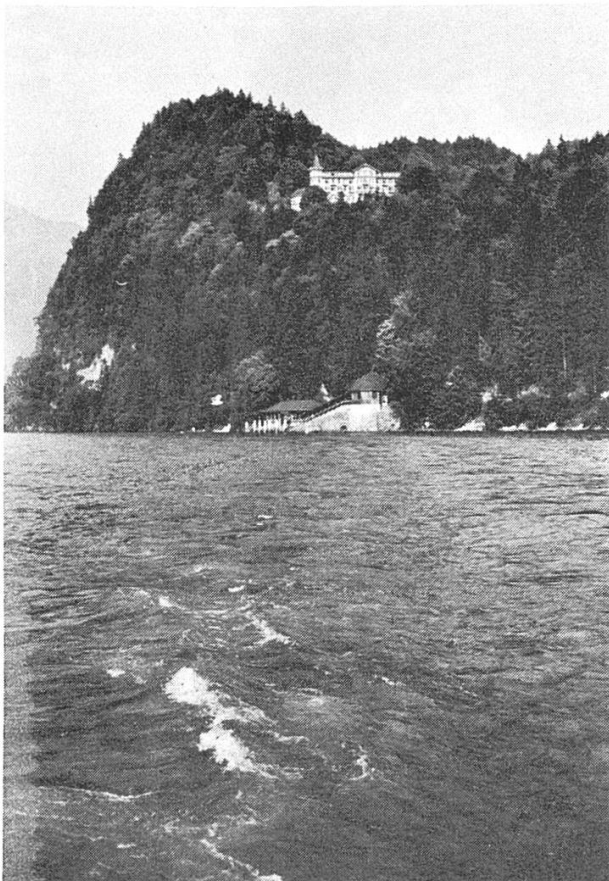


Abbildung 8

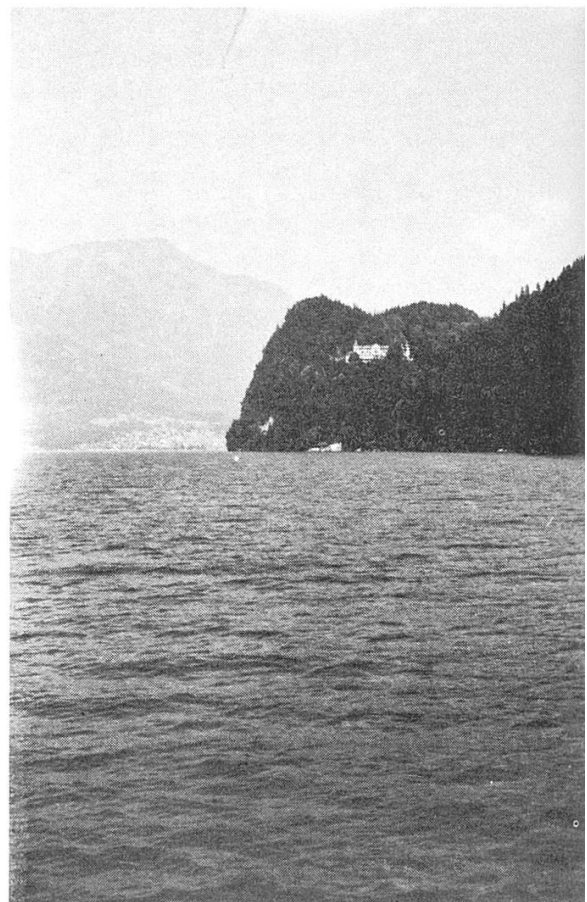


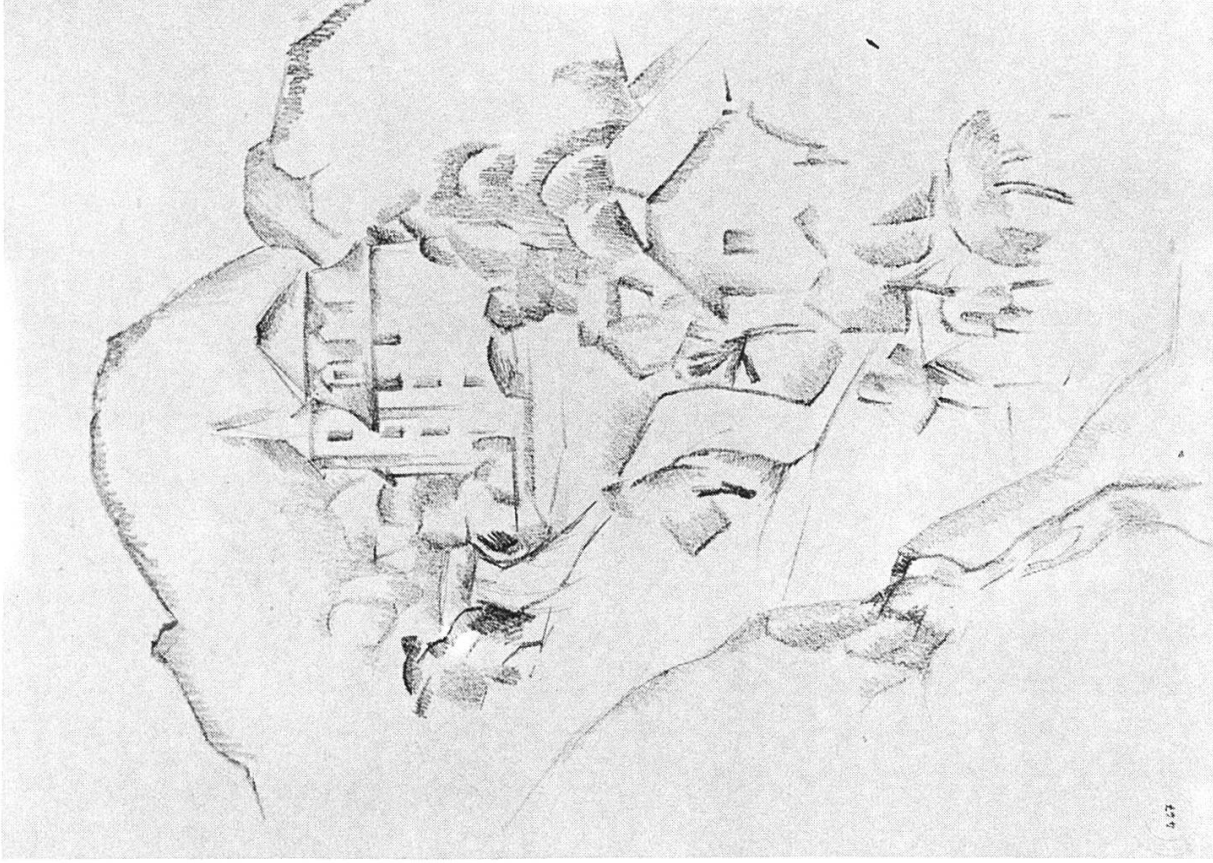
Abbildung 9



Otto Morach, «Am Brienzersee» (1916). Kohle, gewischt, auf festem Zeichenpapier.
32,3x37,5 cm ; Privatbesitz Baden.



Abbildung 11



12 Otto Morach, Die «Burg» in Iseltwald, mit Senggfluh (1916). Bleistift auf festem Zeichenpapier, 31,2x22 cm; im Nachlass des Künstlers.



13 Otto Morach, *Iseltwald, im Hintergrund der Niesen* (1916). Bleistift auf festem, hellbraunen Zeichenpapier, 24.5x32.3 cm; im Nachlass des Künstlers.

Abbildung 14



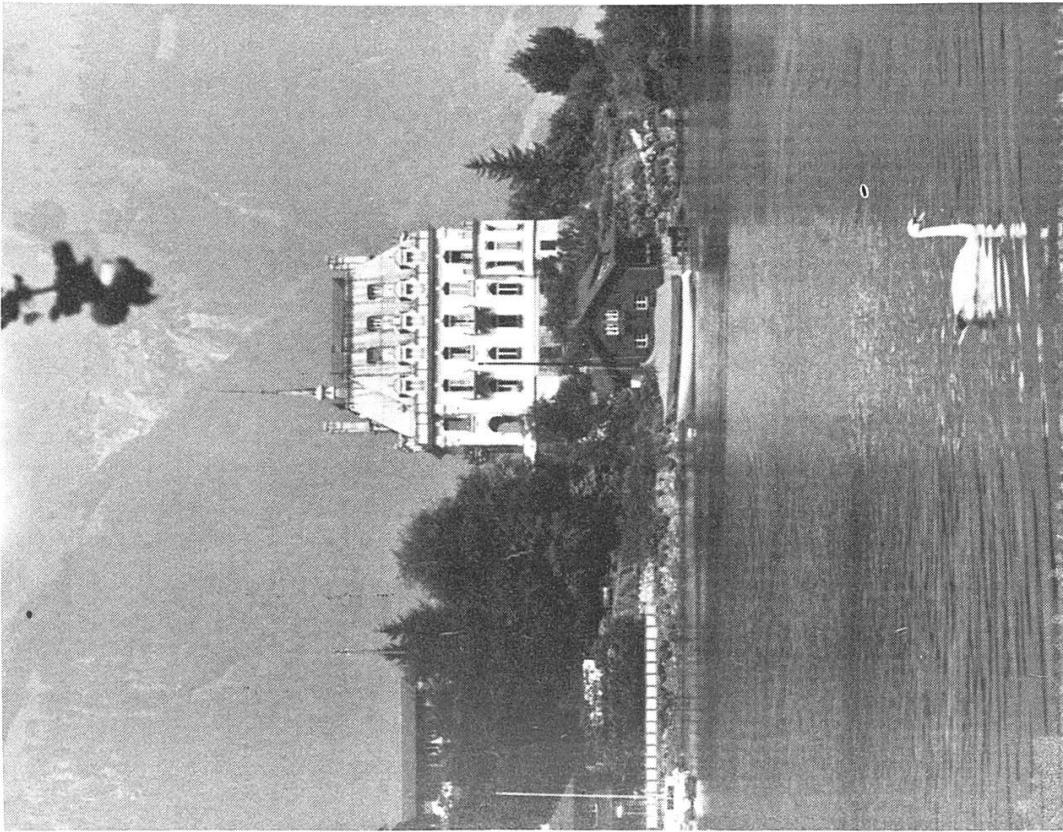


Abbildung 15

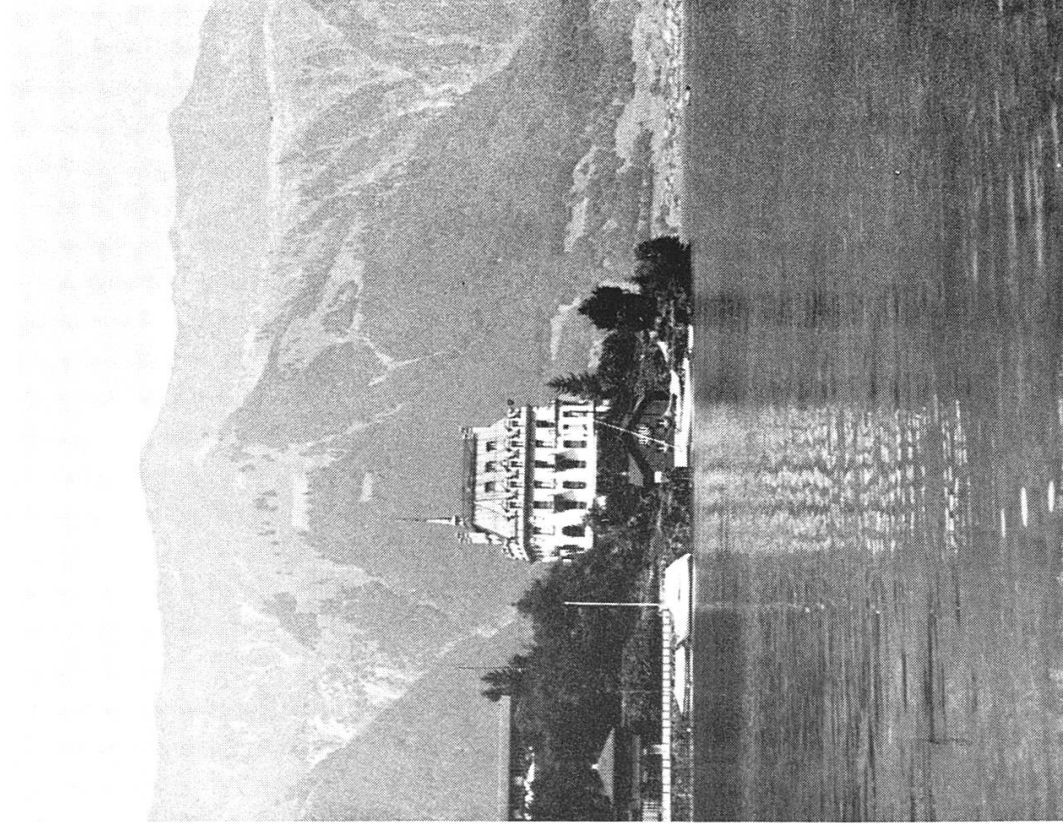


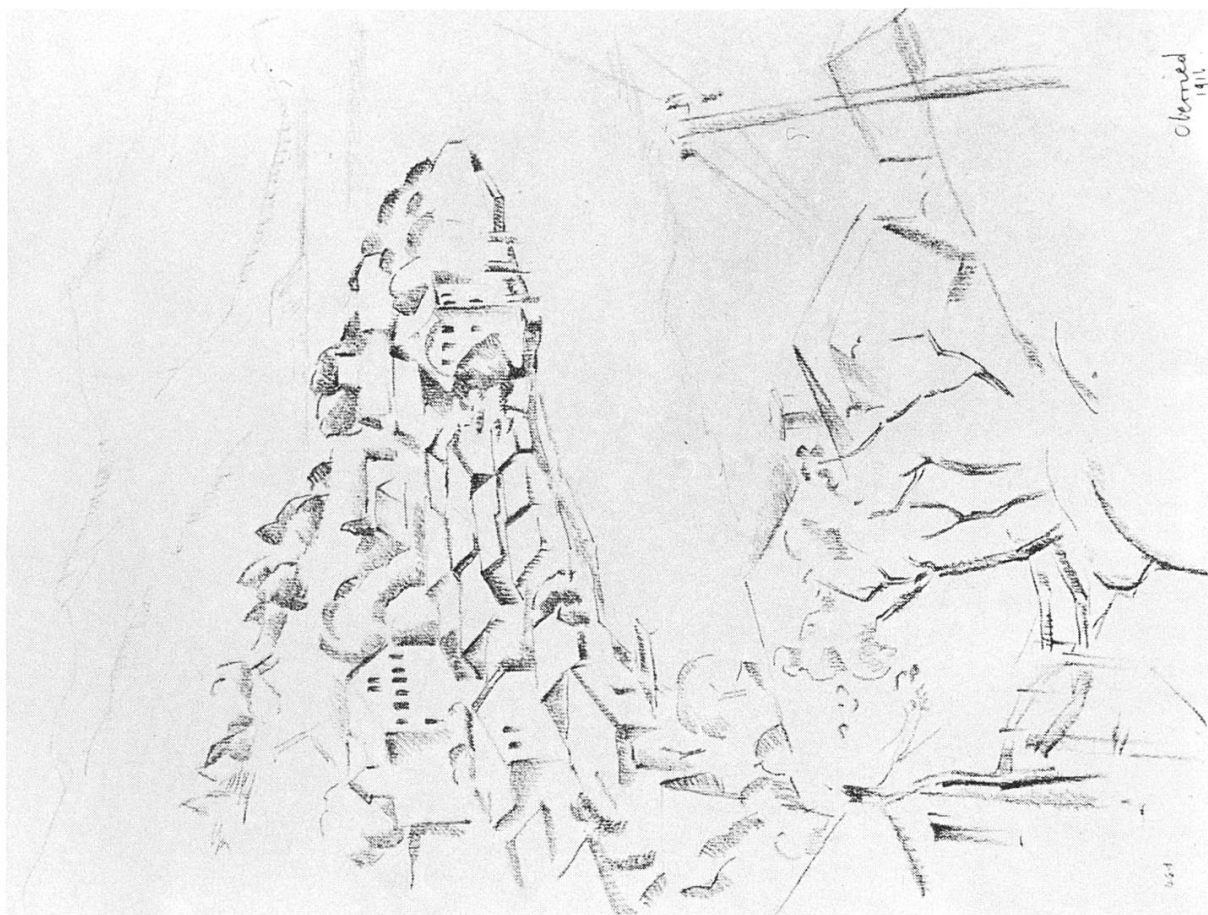
Abbildung 16



17 Otto Morach, «Schloss Iseltwald», 1916. Öl auf Matratzenstoff, 70,5x90 cm:
Privatbesitz Grenchen.



Abbildung 18



19 Otto Moruch, «Oberried», 1916. Bleistift auf festem, in Spritztechnik hellbraun gefärbten Zeichenpapier, 31,4x23,4 cm; im Nachlass des Künstlers.

ihn die Zusammenschachtelung der Häuser im Dorfkern (Abbn. 18, 19). Er verliess die Uferzone und wanderte am Dorfrand einen Weg hinauf, der am vorderen Blattrand der Zeichnung «Oberried» noch sichtbar ist. Der damalige Standort des Künstlers lässt sich noch heute genau bestimmen. Sogar die Telegraphenstange steht noch, halb verdeckt von einer inzwischen gewachsenen Tanne; nur führen die gespannten Drähte nicht in einer dekorativ in die Tiefe gleitenden Diagonale gegen das Dorf, wie sie der Zeichner, vermutlich in künstlerischer Umsetzung, gesehen hat.

Für einen fremden Besucher hat der Ort seinen einmaligen Charakter, wie ihn Otto Morach erkannt hat, weitgehend bewahrt. In paradiesischer Offenheit liegt das nicht eingezäunte Ufer da, so dass der See tatsächlich in der oft zitierten — selten erlebten — Freiheit zum Bade ladet. Und das einheitliche Bild des Dorfes wird durch keinen hochgeschossigen Bau und kein fremdartiges Flachdach gestört. Die weit vorgezogenen, von der Nachmittagssonne hell beschienenen Satteldächer werfen auf die Fensterreihen einen tiefen, mindestens ein Stockwerk umfassenden Schatten, so dass sich ohne jede künstliche Zutat ein lebendiges kubistisches Bild reiner Prägung bildet.

Die Skizzen, die er auf seinen Wanderungen im Gebiet der beiden Seen in raschen Zügen aufs Papier geworfen hat, verarbeitete Morach noch in jenem Sommer 1916 zu sorgfältig ausgeführten Zeichnungen und zu einigen Oelbildern. In all den späteren Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 1973 griff der Künstler nie mehr auf die Motive, die er in dieser Landschaft gewonnen hatte, zurück. Er beschäftigte sich nicht mehr mit dem Thema Thuner- und Brienzersee. Das Erlebnis jener Ferientage im Kreis seiner Freunde war einmalig. Der Künstler zehrte so lange davon, wie es noch lebendig war, um sich danach ganz anderen Bereichen zuzuwenden.

Anmerkungen:

- 1 Elisabeth Erdmann-Macke berichtet über diesen Aufenthalt in Hilterfingen in ihren «Erinnerungen an August Macke». Stuttgart 1962.
- 2 Ein kurzer Bericht über Hermann Röthlisberger erschien in: Das Werk. Bern-Bümpliz Jg. 9, 1922, S. 73 f.
- 3 Das Skizzenbuch befindet sich im Nachlass des Künstlers.
- 4 Beispielsweise in: Neue Zürcher Zeitung, 4./5. August 1979: «Zürichsee. Jetzt eine Dampfschiff-Nostalgiefahrt. (...) Leisten Sie sich einmal das Vergnügen einer romantischen Dampferfahrt!»