

Das Böcklin-Atelier in Zürich : zur Restaurierung und Wiederherstellung der originalen Farbausstattung

Autor(en): **Baumgartner, Peter / Schwarz, Heinz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **53 (2002)**

Heft 3: **Atelierhäuser = Ateliers d'artistes = Case-atelier**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394218>

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.

Das Böcklin-Atelier in Zürich

Zur Restaurierung und Wiederherstellung
der originalen Farbausstattung

«Nach dem, was man ein stilvoll eingerichtetes Künstleratelier nennt, sah Böcklins Arbeitsstätte nie aus. Da gab es keine ausgestaffierten lauschigen Ecken mit Makartbouquets, mit Firlefanz von Kostümen und Rüstungen, mit schwellenden Sofas und kostbaren Prunkstücken ...; nichts als schwarz bekleidete Wände und davor die Staffelei.»¹

Der damals bereits in weiten Teilen Europas anerkannte Maler Arnold Böcklin beabsichtigte 1884, seinen Wohnsitz von Florenz nach Zürich zu verlegen, «weil die Mittelschulen der Stadt und das eidgenössische Polytechnikum seinen heranwachsenden Söhnen eine Ausbildung ermöglich(t)en, wie man sie an einer italienischen Unterrichtsanstalt vergeblich such(t)e».² Ausserdem hoffte er, hier den von ihm hoch geschätzten Gottfried Keller kennenzulernen. Im Spätsommer des Jahres 1884 reiste Böcklin also nach Zürich, um mit der Unterstützung seines Malerfreundes Rudolf Koller ein geeignetes Atelier zu finden. Nach längerem erfolglosem Suchen entschied er sich schliesslich für einen Atelier-Neubau; für seine grosse Familie fand er eine separate Mietwohnung.³ Durch die Vermittlung eines anderen Zürcher Freundes, des Architekten Georg Lasius, konnte er in unmittelbarer Nähe von Lasius' eigenem Wohnhaus in der damaligen Gemeinde Hottingen eine preisgünstige Wiese erwerben. Im Oktober 1884 beauftragte er Lasius mit dem Bau des Ateliers. Über die Bauzeit hatte er klare Vorstellungen: «Das Atelier muss bis im Mai [1885] fertig sein, so dass ich darin malen kann, ich kann nicht länger warten.»⁴

Der Architekt Georg Lasius

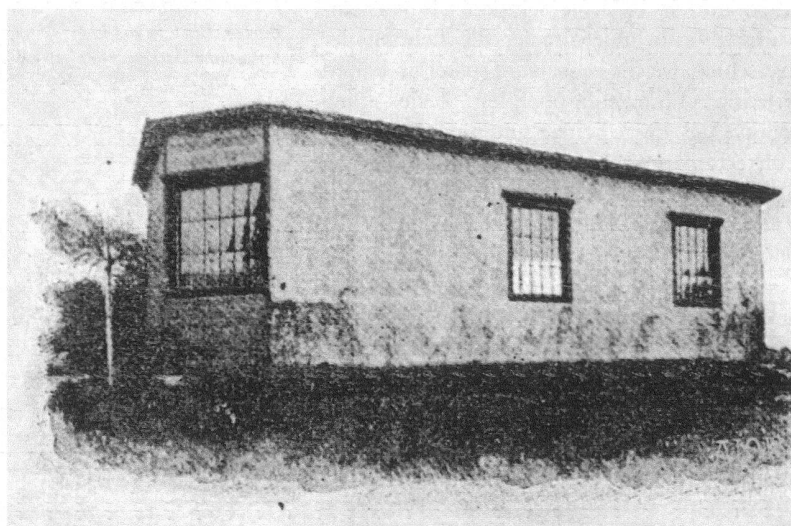
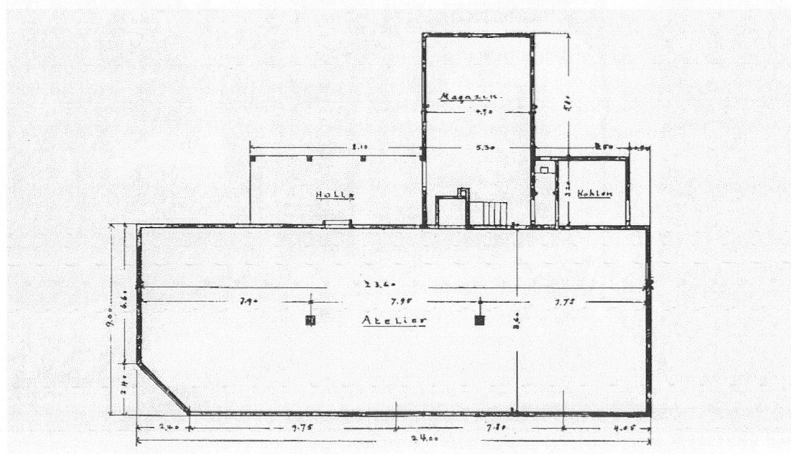
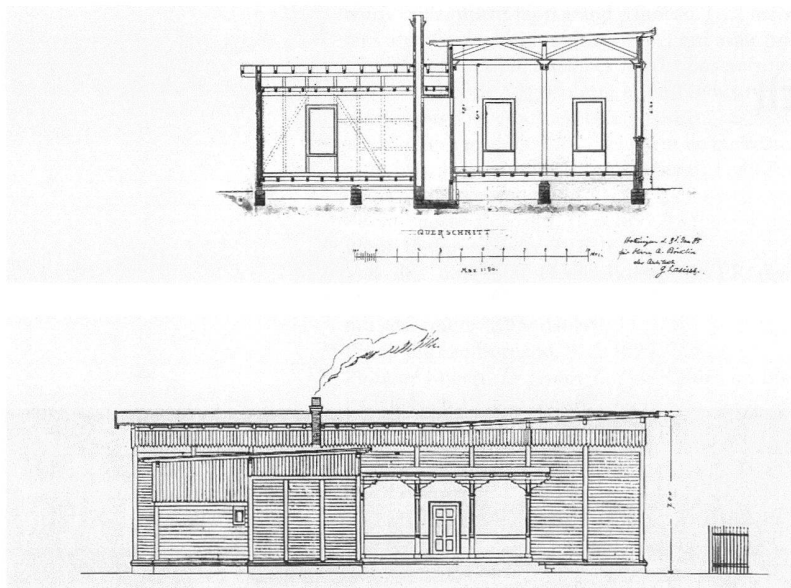
Der aus Oldenburg (D) stammende Georg Lasius (1835–1928) studierte 1854–57 am Polytechnikum Hannover und 1859/60 bei Gottfried Semper am Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich. Dieser stellte ihn vorerst als Privatdozenten an, 1867 wurde er zum Professor für Baukonstruktionslehre und architektonisches Zeichnen ernannt. Interimistisch



übernahm er 1871 als Sempernachfolger zusammen mit Julius Stadler die Leitung der Bauschule, welche zehn Jahre später an Alfred Friedrich Bluntschli überging. Lasius blieb jedoch bis 1923 Lehrer am Eidgenössischen Polytechnikum. «Aufgrund seiner 60jährigen Lehrtätigkeit an der Bauschule gilt Lasius als Fortführer der ‹Semperschule› bis fast in die Moderne hinein; er unterrichtete noch, als Karl Moser, Mentor der Architekten der klassischen Moderne, 1915 die Leitung der Schule übernahm.»⁵

Die wichtigsten Bauten in Zürich, an denen Lasius beteiligt war – das Gesellschaftshaus zum Schleggen, die «Bank in Zürich» sowie das ehemalige Physik- und das Chemiegebäude der ETH –, sind denn auch geprägt von der Semper'schen Renaissanceauffassung. Dies erstaunt um so weniger, als auch die an den genannten Bauten beteiligten Partnerarchitekten Adolf Brunner, Leonhard Zeugheer und Alfred Friedrich Bluntschli derselben Schule angehörten. Wie weit es zutrifft, dass sich Lasius primär als «Künstler-Architekt» verstand, bleibt offen; zu hinterfragen wäre jedenfalls die Behauptung, «er beschäf-

1 Das Böcklin-Atelier in Zürich, Blick in die Loggia, Aufnahme 2002.



tigte sich weniger mit der Funktionalität der Bauten [...].⁶ Gerade das Böcklin-Atelier steht dieser Aussage entgegen, ist das Gebäude doch ein von der Funktion bestimmter Zweckbau, der ohne den damals üblichen architektonischen Zierrat auskam und auch bautechnisch auf dem neuesten Stand war.

Der Bau des Ateliers

Die Baueingabe wurde am 8. Januar 1885 eingereicht, die Baubewilligung durch den Gemeinderat Hottingen erfolgte am 20. Januar,⁷ und im Mai konnte das Atelier termingerecht bezogen werden. Wie erwähnt wurde das Gebäude auf der «grünen Wiese» an der Gemeindegrenze zwischen Hottingen und Hirslanden erstellt. Der Zugang erfolgte damals über die Freiestrasse und nicht über die heute unmittelbar dem Atelier entlangführende Böcklinstrasse, welche erst Jahrzehnte später angelegt wurde. Dies erklärt die aus heutiger Sicht etwas unmotiviert erscheinende Platzierung von Veranda und Eingang auf der vermeintlichen Rückseite (Abb. 1).

Der Bau besteht im Grunde aus einem Saal von vierundzwanzig Metern Länge, acht Metern Breite und einer lichten Höhe von fünf Metern. Seitlich daran angefügt sind ein kleineres «Magazin»⁸ sowie Heizung und Kohlenkeller (Abb. 2, 4). Der Fussboden liegt ca. einen Meter über dem gewachsenen Terrain, und der unten liegende Hohlraum wurde im Sinne einer Luft-Fussbodenheizung⁹ mit Warmluft versorgt. Das Dach ist als Flachdach ausgebildet, in der Art wie es Lasius bereits in einem 1876 publizierten Referat beschrieben hatte.¹⁰ Unter anderem auch aufgrund der kurzen Bauzeit wählte er als Konstruktionssystem innen wie aussen verbretterte Fachwerkwände, die auf einem Mauersockel lagern. Die auf der Aussenseite geplante sichtbare Holzverschalung (Abb. 3) musste wegen der Feuer-sicherheit zugunsten einer Verkleidung mit Schiefer aufgegeben werden,¹¹ denn die Baubewilligung wurde nur unter der Bedingung erteilt, «dass die hölzerne Verkleidung an der Aussenseite des Gebäudes weggelassen werde».¹² Der Sohn des Architekten, Otto Lasius, bezeichnete den Bau als «unförmigen Schieferkasten»¹³, im Volksmund hiess er «Komediewagen» (Abb. 5, 6).¹⁴

Wie das Innere des Ateliers während Böcklins Zürcher Jahren ausgesehen hatte, beschreibt der Germanist Adolf Frey 1903: «Das märchenhafte Aussehen so mancher Malerwerkstatt unserer Zeit rückte den Gedanken nahe, der an verwegenen Launen und Erfindungen so reiche Meister möchte das Innere seines Ateliers wie einen Traum aus Tausend und einer Nacht ausgestaltet haben. Diese Voraussetzung des Hereintretenden erfuhr eine Enttäuschung, wie sie kaum vollständiger sein konnte. Die mannshoch mit dunklem Holz getäfelten Wände waren mit tiefschwarzbraun angestrichener Sackleinwand ausgekleidet, durch die nur oben ein einfaches grünes und weisses Ornamentenband lief. Und vor allem: diese Wände waren völlig kahl. Keine

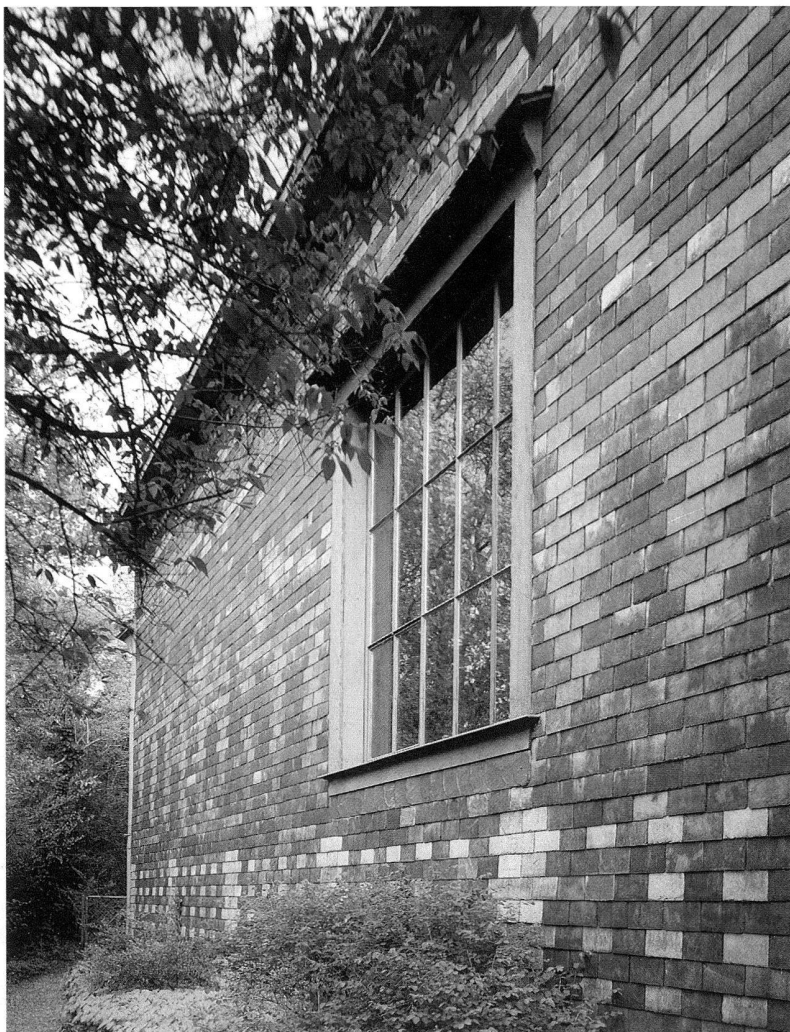
Zeichnung, keine Skizze, kein Karton, kein Bild hing daran. Eine stattliche Reihe Gemälde lehnte gegen die Wand, die bemalte Fläche ihr zugekehrt. Den ansehnlichen Raum, durch zwei in der Längsachse liegende Eisenträger andeutungsweise in drei Teile geschieden, trennte Böcklin durch Vorhänge in drei Abteilungen, gleichsam in drei Ateliers. So konnte er beliebig da oder dort arbeiten oder einen anderen arbeiten lassen, ohne gestört zu werden. Er malte gewöhnlich im nördlichsten Teil, dem der Freien Strasse zunächst gelegen, wo das an der abgeschrägten Nordecke angebrachte Fenster eine solche Lichtfülle herein liess, dass Böcklins Bilder jetzt wohl nirgends in einer besseren Beleuchtung stehen oder hängen, als bei ihrer Entstehung die Stafefeil überströmte.»¹⁵

Die nahezu schwarze Ausgestaltung des gesamten Innenraums ermöglichte Böcklin die Arbeit an seinen Ölbildern ohne unerwünschte Lichtreflexe. Auch traten vor diesem dunklen Hintergrund die Bildkompositionen kontrastreicher in Erscheinung. Auf jeden Fall scheint sich die Farbgebung bewährt zu haben: Sein letztes Atelier, das er 1892 in Fiesole bezog, stattete Böcklin ebenfalls schwarz aus.¹⁶

Die Nutzung nach Böcklin

Bis heute wurde der Bau ohne Unterbruch als Atelier benutzt. 1899 richtete sich zunächst Hortensia Luise Stadler mit der von ihr gegründeten «Kunst- und Malschule für Damen» darin ein (Abb. 7).¹⁷ 1913 erwarb der Bildhauer Otto Münch die Liegenschaft, der in der Folge u. a. in Zusammenarbeit mit den Architekten Otto und Werner Pfister eine Vielzahl bauplastischer Werke realisierte.¹⁸ Bis zu seinem Tod 1965 diente sie ihm, und seit 1939 auch seinem Schwiegersohn Heinrich Altherr, als Atelier. Ende der 1970er Jahre gelangte das Haus in den Sog des Immobilienhandels und sollte veräussert beziehungsweise abgebrochen werden, obwohl das Gutachten von Georg Germann 1979 die Schutzwürdigkeit eindeutig bejahte.¹⁹ Die eigens gegründete «Stiftung Künstleratelier Arnold Böcklin» konnte schliesslich 1982 die Liegenschaft erwerben und rettete sie damit vor dem Abbruch. Ziel der Stiftung war und ist es, das Gebäude zu erhalten und fachgerecht zu pflegen.²⁰

Der grosse Atelierraum wurde in der Zeit nach Böcklin durch zwei raumhohe Wände in drei kleinere Kompartimente getrennt; im nördlichen Teil zog man eine Galerie ein. Im Hinblick auf den 100. Todestag Böcklins ging die Stiftung im Frühjahr 2001 daran, das verbaute Innere zu entrümpeln und den ursprünglichen Raum wiederherzustellen.



Nach der durchgeführten Räumung präsentierte sich der Saal mit einer schlichten Balkendecke, auf welcher sich noch die einfache, von Böcklin aufgebrachte Dekorationsmalerei befand. Die Wände waren horizontal in zwei Teile getrennt: Ein dunkles Brusttäfer bildete den unteren Wandabschluss, im oberen Bereich überzog eine weiss gestrichene, textile Bespannung die Wandflächen. Der originale Holzboden hatte sich erhalten.

Die Untersuchung und Restaurierung

Das denkmalpflegerisch-restauratorische Konzept für die Instandstellung des Böcklin-Ateliers, welches in Absprache mit der Stiftung erarbeitet wurde, sah vor, mit den bescheidenen finanziellen Mitteln ein Maximum an vorhandener Substanz zu erhalten und den ursprünglichen Raumeindruck soweit möglich und sinnvoll wiederherzustellen.²¹ Dabei galt das Augenmerk im Besonderen der Frage, ob die in den Schriftquellen mehrfach erwähnte dunkle Farbe an den Wänden durch rezente, d. h. noch bestehende Befunde am Bau nachgewiesen werden könne.

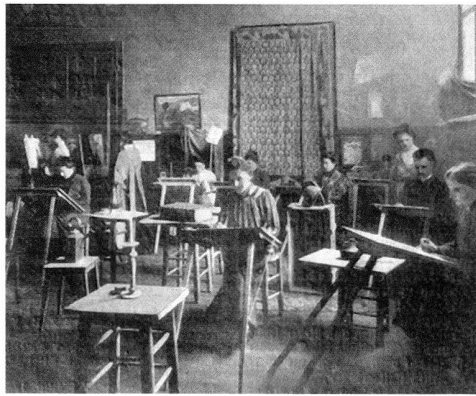
6 Böcklin-Atelier in Zürich, Ansicht der schieferverkleideten Fassade, Aufnahme 2002.

Linke Seite:

2–4 Böcklin-Atelier in Zürich, Querschnitt, Südostfassade und Grundriss, Eingabepläne von Georg Lasius, 1885. – Die ursprünglich geplante Bretterverschalung der Fassade wurde nicht ausgeführt; stattdessen erhielt der Bau eine Verkleidung durch graue und rötliche Schieferplatten.

5 Das Böcklin-Atelier in Zürich, Aufnahme um 1900. – Wegen seiner Kastenform wurde es im Volksmund gerne als «Komediwagen» verspottet. Deutlich erkennbar ist hier das grosse Nordfenster, in dessen Licht Böcklin besonders gerne arbeitete.

7 «Kunst- und Malschule für Damen» in Zürich, 1899–1913. – Nach Böcklins Wegzug aus Zürich erteilte Hortensia Luise Stadler im Böcklin-Atelier Kunstunterricht.



Zur originalen Farbgebung des Holzwerks wie Täfer, Decke, Türen und Fenstereinfassungen bestanden aufgrund des zum Teil sehr guten Erhaltungszustandes kaum Fragen. Einzig für das Aussehen der textilen Besspannungen fehlten vorerst präzise Anhaltspunkte, denn alle vorhandenen Wandbesspannungen waren erst nach Böcklins Wegzug aufgezogen worden.

Noch bevor die Zürcher Malerin Hortensia Luise Stadler den Schulbetrieb im Böcklin-Atelier aufnahm, muss der Innenraum eine optische Auffrischung erfahren haben. Dabei wurde die ursprüngliche Besspannung entlang der Abdeckleisten ausgeschnitten; das abgelöste Zeitungspapierfragment unter der Neubespannung datiert in das Jahr 1897. Unter den Abdeckleisten fanden sich Fragmente der ursprünglichen Jutebesspannung, welche, mit Paschnägeln fixiert, den originalen schwarzen Leimfarbenstrich trugen (Abb. 8). Damit wird auch klar, warum um 1897 die Jute nicht einfach überstrichen, sondern ausgeschnitten wurde. Eine Aufhellung des Malgrundes in der gleichen Anstrichtechnik war kaum möglich, hätte sich doch der wasserlösliche, schwarze Leimfarbenstrich bei einem hellen Folgeanstrich sofort gelöst und diesen zwangsläufig dunkelgrau verfärbt.

Damit war vorerst die Frage der dunklen Farbgebung geklärt, allerdings noch ohne Hinweis auf das in den Schriftquellen ebenfalls erwähnte grüne Band. Im Laufe der weiteren Untersuchungen ergaben sich folgende Beobachtungen: Der originale Leimfarbenstrich beziehungsweise Farbpigmente daraus wurden durch die Maschen der Jute gerieben und setzten sich partiell auf den ungehobelten Bohlenbrettern der Unterkonstruktion der Aussenwände ab. Auf dieser Unterlage fanden sich nun, ähnlich wie beim Siebdruck, punktuell grüne und schwarze Farbinseln. Diese an mehreren Stellen gesicherten Farbrückstände bestätigten neben dem schwarzen Anstrich das Vorhandensein eines grünen Bandes sowie dessen Verlauf und Breite eindeutig (Abb. 9, 10).²²

Die heutige Raumwirkung

Der restaurierte und wiederhergestellte schwarze Atelierraum von Böcklin absorbiert viel Licht und empfängt den Besucher wie ein verdunkelter Theaterraum mit wirkungsvoll beleuchteten Fensterausschnitten (Abb. 11). Entlang der Decke lassen sich neben holzsichtigen Bretterlagen und dunkel lasierten Balken ein zurückhaltend eingesetzter Rosafarbtönen der Füllungen, ein Weissgrau auf den Stäben, ein Ultramarintönen auf dem Eierstab und ein bräunlich gefasster Palmettenfries erkennen. Wie aus dem Gutachten von Georg Germann hervorgeht, stammen Teile der Farbaufträge von Böcklin selbst.²³

Auf den ersten Blick scheinen die Wandflächen durchgehend schwarz zu sein. Bei genauerem Hinsehen lassen sich jedoch differenziert feine Tonwertabstufungen ausmachen. Die textile Besspannung ist schwarz gestrichen, doch das einfassende grüne Band durchbricht die schwarze Fläche, wodurch die Wand eine zusätzliche räumliche Tiefe erhält. Im Sockelbereich wechseln sich holzsichtig und dunkel lasierte Teile der Vertäferung ab.

Der schwarze Atelierraum von Böcklin – ein Einzelfall?

Heute sind wir uns an Arbeits- und Ausstellungsräume mit hellen Wänden und ausreichendem Licht gewöhnt. Böcklin jedoch umgab sich zum Arbeiten mit fast schwarzen Wänden und nutzte vor allem das Tageslicht. Bei Bedarf hätte er nur spärliches Gaslicht unterstützend einsetzen können. Die einer interessierten Käuferschaft im einfallenden Naturlicht vor dunklem Hintergrund gezeigten Gemälde müssen eine enorme Farbtintensität ausgestrahlt haben. In diesem Zusammenhang erstaunt es nicht, dass der Basler Maler Hans Sandreuter 1897, noch zu Lebzeiten Böcklins, in der Kunsthalle Basel eine Böcklin-Ausstellung einrichtete, bei der die Bilder «auf mit bläulich schwarzer Schieferfarbe gestrichenen Wänden»²⁴ präsentiert wurden. Entgegen dem Trend von reinweissen Ausstellungs- und Atelierräumen kann man im Böcklin-Atelier die erstaunliche Wirkung eines schwarzen Raumes von meditativer Kraft und abgeschirmt von der zuweilen grellbunten Umwelt erfahren.

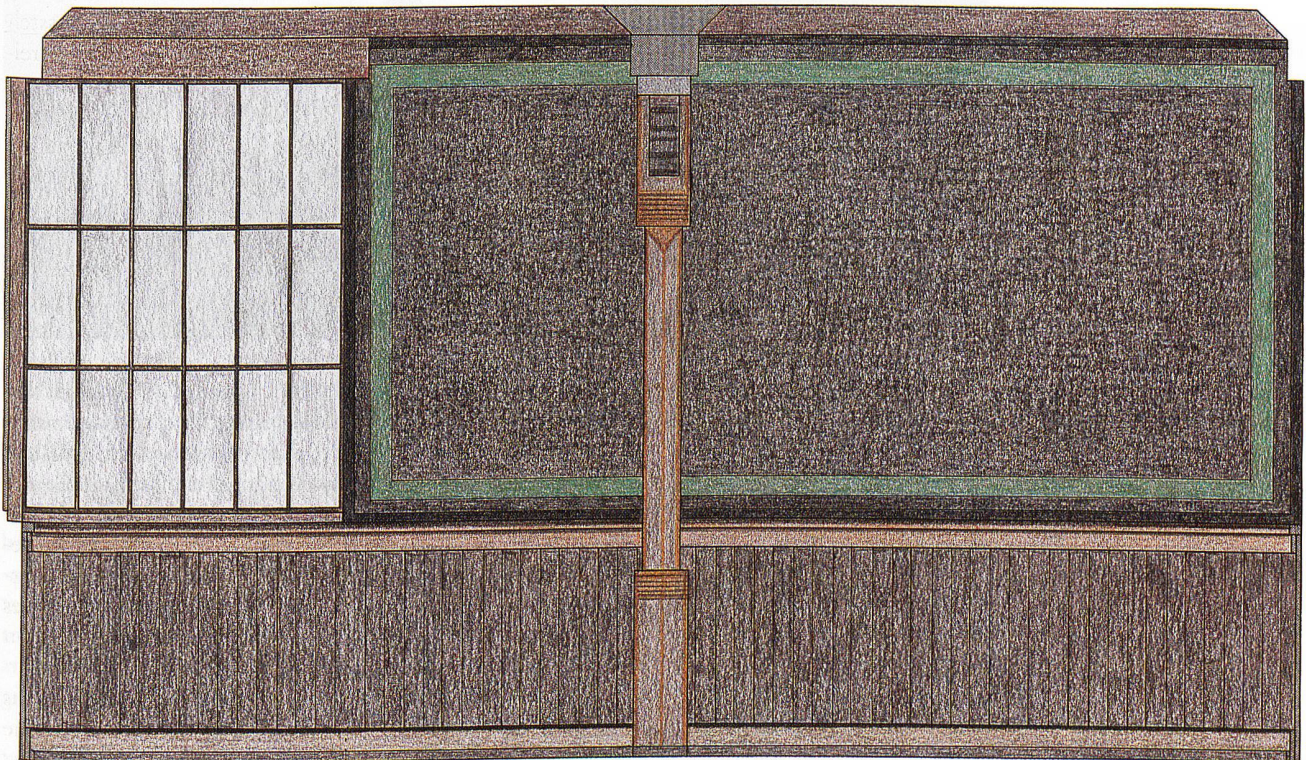
In welchem Kontext steht nun diese aus heutiger Sicht radikale Farbgebung? Beruht sie nur auf einer Laune Böcklins? Gibt es in der Schweiz andere vergleichbare Beispiele? Die Autoren neigten anfänglich dazu, an einen Einzelfall zu glauben, da auch Rückfragen bei Fachkolleginnen und -kollegen keine weiteren derartigen Objekte zu Tage förderten. Einziges uns bekanntes, allerdings nur bedingt ver-

Rechte Seite:

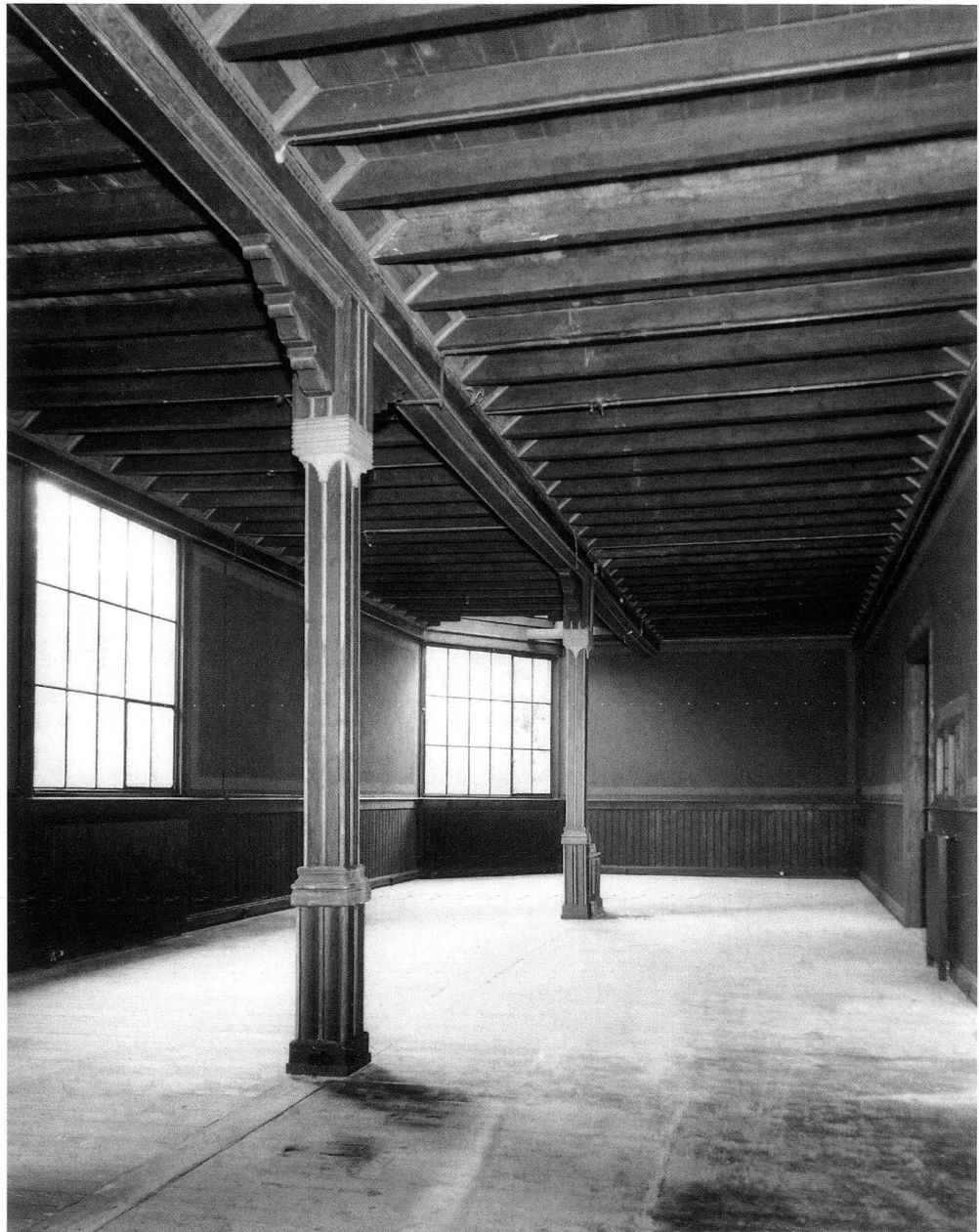
8 Böcklin-Atelier, Wanddetail, Aufnahme während der Restaurierung 2001. – Bei der Restaurierung des Böcklin-Ateliers kamen unter der neueren Jutebesspannung Reste der originalen Textilbesspannung mit schwarzem Anstrich zum Vorschein. Auf den Bohlenbrettern fanden sich Spuren der originalen schwarzen und grünen Farbgebung.

9 Böcklin-Atelier, Detail der rekonstruierten, schwarz gestrichenen Wandbesspannung mit grünem Band, Aufnahme 2002.

10 Böcklin-Atelier, Rekonstruktionszeichnung der originalen Wandfassung von Hans Schwarz, 2001.



Architectural drawing showing a wall section with a window and a textured wall panel.



gleichbares Objekt in der Schweiz ist das von Nicolaus Hartmann 1908 erbaute Segantini-Museum in St. Moritz. Das Ausstellungsgelände wurde 1998 untersucht und renoviert. Die Wandoberfläche des Kuppelraumes wies im Originalzustand ebenfalls eine Jutebespannung auf. Befunde belegten, dass bis zu drei unterschiedliche Farbtöne vorhanden waren. Die erste und damit ursprüngliche Fassung war hier allerdings nicht schwarz, sondern in einem dunklen, umbra-grünlichen Ton gestrichen.²⁵ Seit der Kuppelsaal des Segantini-Museums wieder die originale Farbgebung erhalten hat, präsentieren sich Segantinis grossformatige und farbintensive Gemälde vor dem dunkel unterlegten Hintergrund sehr eindrücklich.

Ernsthaft erschüttert wurde die These des Unikates allerdings erst durch den Beizug von

Luegers Lexikon der gesamten Technik von 1894, in welchem unter dem Stichwort «Atelier, 1. Malerateliers» Folgendes festgehalten ist: «Die Anlage von Nebenräumen, die Art der Dekoration des Ateliers ist Sache eines jeden Einzelnen, der hier dem Bedürfnis und dem individuellen Geschmack folgt. Der Anstrich, früher meist grau bis braun, wird jetzt nicht selten weiss gehalten.» Und weiter zum fotografischen Atelier: «Der bei Malerateliers beliebte dunkle Anstrich ist hier nachteilig [...]».²⁶ Daraus folgt, dass dunkle Farbanstriche in Malerateliers zumindest bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts beliebt waren und häufig auftraten. «Bildlich» bestätigt wird diese Aussage auch durch das Ölgemälde *Das Atelier in den Batignolles* von Henri Fantin-Latour (1870, Musée d'Orsay, Paris). Darauf sind Mitglieder der «Gruppe von Batignolles» in

einem schwarz-braunen Atelierraum dargestellt.²⁷ Dass diese Tatsache in Vergessenheit geriet, dürfte sowohl den gewandelten Auffassungen, der mangelnden Wertschätzung dieser Gebäude als auch unseriös durchgeführten beziehungsweise auf solche Fragen kaum sensibilisierten Untersuchungen zuzuschreiben sein.

Die spezielle Farbwirkung des Böcklin-Ateliers erweist sich folglich als durchaus traditionell. Der Nachweis weiterer schwarzer Atelierausmalungen muss allerdings noch erbracht werden.

Zusammenfassung

Zu Beginn der Beschäftigung mit dem Böcklin-Atelier standen zwei Fragen: Gelingt es, durch restauratorische Untersuchungen die in den gedruckten Quellen beschriebene schwarze Farbwirkung des Raumes durch eindeutige Befunde zu bestätigen? Und: Wenn sich eine Bestätigung ergibt, in welchem Kontext steht diese scheinbar ungewöhnliche Farbgebung?

Die Befunde waren eindeutig, und die schwarze Böcklin'sche Farbgebung konnte zweifelsfrei nachgewiesen werden. Aufgrund von gedruckten zeitgenössischen Quellen darf angenommen werden, dass dunkle Malerateliers bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts durchaus verbreitet waren. Entsprechende Beispiele sind jedoch, abgesehen vom Böcklin-Atelier, in der schweizerischen Kulturlandschaft bis heute kaum bekannt.

Résumé

Lorsqu'ont débuté les recherches en vue de la restauration de l'atelier de Böcklin, deux questions se posaient. Pouvait-on confirmer, comme le rapportent les sources, que l'atelier de Böcklin produisait un effet de noir? Et si tel était le cas, dans quel contexte avait-on utilisé cette couleur apparemment inhabituelle pour un atelier? Les résultats obtenus par l'investigation ne laissèrent aucun doute et montrèrent que l'atelier de Böcklin était effectivement noir. Des sources de l'époque laissent supposer qu'il s'agissait d'un phénomène répandu jusque vers la fin du XIX^e siècle. En ce qui concerne la Suisse, l'atelier de Böcklin reste néanmoins l'un des seuls exemples de ce type connu à ce jour.

Riassunto

Il confronto con l'atelier di Böcklin trae origine da due quesiti: da un lato, dalla domanda circa la possibilità di attestare in modo inequivocabile, attraverso operazioni di restauro, la colorazione nera dello spazio descritta nelle

fonti; dall'altro, dall'interrogazione sul contesto in cui una simile scelta, se confermata, si iscrive. I risultati delle indagini hanno documentato senza alcun dubbio l'esistenza dell'originaria tinteggiatura nera. Stando alle fonti scritte dell'epoca, fino alla fine del XIX secolo gli atelier dipinti in toni scuri sembrano essere stati piuttosto diffusi. A prescindere dall'atelier di Böcklin, tuttavia, nel panorama culturale svizzero non sono finora noti altri esempi paragonabili.

Anmerkungen

¹ Albert Fleiner, *Mit Arnold Böcklin*, Frauenfeld 1915, S. 73; zitiert nach Germann 1978 (wie Anm. 3), S. 8.

² Adolf Frey, *Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde*, Stuttgart/Berlin 1903, S. 73.

³ Zum Wirken von Arnold Böcklin in Zürich und im Engeren zu seinem Ateliergebäude gibt es schriftliche Zeugnisse von Zeitgenossen. Das Gutachten von Georg Germann erschliesst die wesentlichen Quellen: Georg Germann, unter Mitarbeit von Franziska Gross, *Böcklinatelier und Nachbarhaus. Gutachten über die Bauten Böcklinstrasse 17 und 19*, Typoskript, Zürich 1979, im Archiv der Kantonalen Denkmalpflege Zürich. Die Baugeschichte ist ausführlich dargestellt bei Roman Hollenstein, *Die Atelierhäuser von Arnold Böcklin und Hermann Haller in Zürich und die Häuser von Ernst Ludwig Kirchner in Davos*, in: *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hrsg. von Eduard Hüttinger und dem Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern, Zürich 1985, S. 219–236.

⁴ Otto Lasius, *Arnold Böcklin. Aus den Tagebüchern von Otto Lasius*, hrsg. von Maria Lina Lasius, Berlin 1903, S. 10.

⁵ Jan Capol, *Lasius, Georg*, in: Isabelle Rucki, Dorothee Huber (Hrsg.), *Architektenlexikon der Schweiz*, Basel 1998, S. 336.

⁶ Ebd.

⁷ Baueingabeakten im Baugeschichtlichen Archiv der Stadt Zürich.

⁸ Dieser Gebäudeteil trägt auf der Baueingabe die Bezeichnung «Magazin», er diente jedoch von Anfang an Böcklins Schwiegersohn, dem Bildhauer Peter Bruckmann, als Atelier.

⁹ Vgl. auch: *Luftheizung*, in: *Luegers Lexikon der gesamten Technik*, Stuttgart 1894, Bd. 5, S. 130ff.

¹⁰ *Die Holz-Cement-Bedachung*, Referat von Herrn Professor Lasius, in: *Die Eisenbahn* 6, 1876, Nr. 5, S. 38.

¹¹ Lasius 1903 (wie Anm. 4), S. 10: «Die Herstellung in so kurzer Zeit war, sollte das Atelier gut ausgetrocknet und wohnlich sein, nur möglich, wenn Fachwerkbau mit Schiefer gewählt wurde.»

¹² Verzeichnis der Hochbaupläne der Gemeinde Höttingen, 1880–1892, nach Germann 1979 (wie Anm. 3), S. 6.

¹³ Lasius 1903 (wie Anm. 4), S. 11.

¹⁴ Adolf Frey, *Arnold Böcklin in Zürich*, in: *Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft Zürich*, Zürich 1902, S. 6, und Fleiner 1915 (wie Anm. 1), S. 77.

¹⁵ Frey 1903 (wie Anm. 2), S. 175.

¹⁶ Herbert Gericke, *Die letzte Arbeitsstätte Arnold Böcklins*, in: *Arnold Böcklin, Ausstellungskat. Kunstmuseum Basel*, 1977, S. 151: «Ein vorhandener Pferdestall wurde aufgestockt. So entstand ein 19 auf 10 Meter grosser Raum mit weinroten Fliesen belegt und mit schwarzen Wänden [...]».

- ¹⁷ Vgl. Roman Schönauer, *Luise Stadlers «Kunst- und Kunstgewerbeschule für Damen»*, in: Turicum 1982, Heft 4, S. 27ff., und *Zürcher Wochen-Chronik*, Stichwort «Kunst», 1904, Nr. 23, S. 182 und Abb. S. 177, 179 und 191.
- ¹⁸ Vgl. Urs Hobi, *Der Bildhauer Otto Münch*, in: Turicum 1982, Heft 4, S. 31–32; Dominique von Burg, *Gebrüder Pfister, Architektur für Zürich 1907–1950*, Sulgen/Zürich 2000, und E. Briner, *Der Bildhauer Otto Münch*, in: *Werk* 20, 1933, S. 244ff.
- ¹⁹ Germann 1979 (wie Anm. 3), S. 11.
- ²⁰ Rolf Blatter, Roman Schönauer, *Stiftung «Künstleratelier Arnold Böcklin und Gedenkstätte für Arnold Böcklin und Otto Münch, Zürich»*, Typoskript, um 1987, mit Stiftungsurkunde von 1982, im Archiv der Kantonalen Denkmalpflege Zürich.
- ²¹ Die Untersuchungen und die Restaurierung der bemalten Oberflächen wurden von der Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz, Restaurator, Kriens und der Firma Fontana & Fontana, Jona, im Jahr 2001 durchgeführt.
- ²² Der ausführliche Untersuchungsbericht der Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz befindet sich im Archiv der Kantonalen Denkmalpflege Zürich.
- ²³ Germann 1979 (wie Anm. 3), S. 8, und Hollenstein 1985 (wie Anm. 3), S. 223.
- ²⁴ *Fin de Siècle in Basel, Hans Sandreuter 1850–1901*, Ausstellungskat. Kunstmuseum Basel, 2001, S. 64.
- ²⁵ Restauratorische Untersuchung durch die Arbeitsgemeinschaft... Heinz Schwarz, Kriens.
- ²⁶ *Luegers Lexikon der gesamten Technik*, Stuttgart 1894, Bd. 1, S. 510ff.
- ²⁷ Dargestellt sind Künstler, Schriftsteller und Musiker: Henri Fantin-Latour, Edouard Manet, Claude Monet, Otto Scholderer, Pierre-Auguste Renoir, Emile Zola, Jean-Frédéric Bazille, Edmond Maitre und Zacharie Astruc; Abb. in: Karin Sagner-Düchting, *Claude Monet 1840–1926*, Köln 1993, S. 20.

Abbildungsnachweis

1, 6, 9, 11: Foto: Heinrich Helfenstein, Zürich. – 2–4: Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich. – 5: Aus: *Neben meiner Kunst, Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin*, hrsg. von Ferdinand Runkel und Carlo Böcklin, Berlin 1909, S. 125. – 7: Aus: *Zürcher Wochen-Chronik*, 1904, Heft 23, S. 191. – 8, 10: Kantonale Denkmalpflege Zürich.

Adressen der Autoren

Peter Baumgartner, Ressortleiter Bauberatung bei der Kantonalen Denkmalpflege Zürich, Walchestrasse 15, 8090 Zürich

Heinz Schwarz, Konservator / Restaurator SKR, Gartenstrasse 2, 6010 Kriens