

Zeitschrift: Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse
Band: 3 (1921-1924)
Artikel: Eine Böcklin-Schenkung an das Zürcher Kunsthaus
Autor: Wartmann, W.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-889759>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

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

Eine Böcklin-Schenkung an das Zürcher Kunsthaus.

Von Dr. W. Wartmann.

Als Arnold Böcklin im Herbst 1866 zum zweiten Male mit seiner Familie von Rom wegzog, um in Basel seinen Wohnsitz zu suchen, hinterliess er seinem Düsseldorfer Malerfreund Heinrich Ludwig vier Gemälde, die er wohl wertvoller für einen Künstler hielt als für seine damaligen und allfälligen künftigen Käufer. Von Heinrich Ludwig übernahm sie Herr Dr. Otto Fleischl-Schwarzenbach. In dessen Haus hatten Gäste aus der Schweiz während Jahrzehnten die Freude, sie bewundern zu dürfen. Als Geschenk von ihm und seiner Gattin Mina Fleischl-Schwarzenbach gelangten sie im Sommer 1924 in den Besitz des Zürcher Kunsthauses.

Drei der Bilder, die kleine Campagnalandschaft mit dem blumensuchenden Putto, die Quellnymphe und das Liebespaar in Hochformat hatte noch Ende Mai 1866 Rudolf Schick in Böcklins Atelier stehen sehen. Er zeichnete sie mit einigen Federstrichen in sein Skizzenbuch und notierte sich die ungefähren Masse und die Bemerkungen, mit denen Böcklin diese Inventaraufnahme begleitet hatte. Wenn das grössere Liebespaar, in Breitformat, von Schick nicht vermerkt wird, so darf angenommen werden, dass es zwischen seinen Besuchen im Atelier und Böcklins Abreise von Rom erst entstanden ist, also im Sommer 1866 als jüngstes der vier Bilder. Die Schick'schen Skizzen und Notizen sind von Hugo v. Tschudi im „Pan“ reproduziert worden, der Anfang mit den unsere Bilder betreffenden Stellen 1898 im ersten Hefte des vierten Jahrgangs. Die, in den Massen nicht ganz völlig zutreffenden, Angaben von Schick und anscheinend noch andere Nachrichten hat H. A. Schmid für seinen Katalog des Werkes von A. Böcklin verwendet und die vier Bilder darin mit den Nummern 162, 164, 163a, 163b aufgenommen. Schick spricht von „angefangenen Bildern“. Dies ist nicht für alle vier Arbeiten verbindlich. Böcklin hat sie bis zur Übersiedlung nach Basel im Atelier zurückbehalten und die beiden Liebespaare mehrfach und ungleichmässig mit Farbe und Firnis übergegangen, sie fast als maltechnische Probestücke behandelt. Sie be-

deuteten ihm vielleicht nicht die endgültige Lösung für noch weiter zu gestaltende Ideen. Bei der Ankunft in Zürich liess ihr Zustand erkennen, dass er sie wohl auch nicht mit besonderer Sorgfalt gehegt hatte. Die Malschicht war da und dort vom Grunde etwas gelöst, die Verschiedenheiten in der Wirkung der mit Firnis und Bindemitteln ungleichmässig behandelten Oberfläche in keiner Weise ausgeglichen. Nach der Behandlung durch den Restaurator Albert Schenk in Schaffhausen sind sie in ihrem Weiterbestand wieder gesichert und in der äussern Erscheinung wohl nicht viel anders als damals, da Böcklin sie beiseite gestellt hat.

Der Forschung bisher kaum bekannt, auch H. A. Schmid hat sie ja nur auf Grund von Daten aus zweiter Hand in seinen Katalog aufnehmen können, bedeuten sie um so mehr auch für die schweizerischen Kunstfreunde eine Überraschung. Dabei treten sie in keiner Weise aus dem Böcklin'schen Gesamtwerk hinaus. Sie bestätigen und beleuchten es aufs glücklichste in wohl vorhandenen, aber, neben den vernehmlicher sich anbietenden brillanten Werken der späteren Zeit mit aufdringlicherem Stimmungsgehalt, auch noch heute erst weniger erhellten Teilen. Sie führen über einige Stufen tief in Wesen und Wert der Kunst des jungen Böcklin hinein.

Bei der kleinen „Campagnalandschaft“ (Tafel) möchte man als Schweizer vorerst fast an Calame denken. Im Herbst 1847 war Böcklin ja auch in Genf sein Schüler gewesen. Und wenn er zwanzig Jahre später, z. B. am 20. Oktober 1868 bei Schick, dessen Kompositionsweise als bequeme Manier tadelt („oben ein Licht in der Luft, dagegen eine dunkle Masse, etwa ein Wald, vorn eine Wiederholung des Lichtes, das dann an ein paar Stellen in die Luft übergeleitet wird; eine blaue duftige Felswand, darüber der blaue Himmel mit einzelnen weissen Wolken und Dunststreifen, vorn und etwas nach unten warm beschienene Kiefern, Pinien oder Fichten, vorn gewöhnlich ein verfehltes schmutziges Grau“), so ist dies eben eine Unterstreichung des Negativen in der Malerei des späteren Calame und ein Beweis, dass Böcklin sich doch intensiv mit ihr auseinandergesetzt hat. Es gibt Vierwaldstätterseelandschaften von Calame, die in der Massen- und Lichtverteilung manches von unserer Campagnalandschaft vorweg nehmen. Freunde der Düsseldorfer Malerei mögen in dem Bildchen Schirmer und seine Technik wiederfinden.

Alles was bei solchen Vergleichen als ungelöster Rest bleibt — es

ist sehr vieles und vom Wesentlichsten — spricht ohne weiteres an, wenn man das Bildchen mit andern Arbeiten des jungen Böcklin selber vergleicht. Sofort wird eine Verwandtschaft mit der Szenerie in der „Jagd der Diana“ in Basel aufklingen, oder mit der „Volzschen“ Campagnalandschaft, der „Seegerschen“ Campagnalandschaft mit den Mädchen am Brunnen, der frühen grossen Zeichnung der „römischen“ Landschaft. Überall ist es der eine und selbe Rhythmus der vom rechten Bildrand gegen den linken hindrängenden dunkeln Kulisse und der wagrechten Teilung der übrigen Bildfläche in hellere Landschaft und Himmel. Das Basler Riesenbild ist 1862 auf Bestellung in Weimar gemalt worden, „in vier Sommermonaten“, wie Böcklin am 5. August 1866 Schick erklärt, „um zu sagen, wie viel man leisten könne, wenn man gut angeregt ist und die verkörperte Erscheinung des Bildes innerlich klar vor Augen hat“. In Übereinstimmung mit der Handlung ist auch die Landschaft dramatisiert, der Bildraum nieder, langgestreckt, der helle Fleck der Göttin mit ihrer Begleiterin aber am gleichen Ort wie das nackte Kind in unserm Bildchen. Die 1860 in München entstandene Volz'sche Campagnalandschaft ist ruhiger, mehr von der Seite zusammen- und in die Höhe gepresst, die Staffage fehlt, an ihrer Stelle leuchtet nur ein Stück helles Bachbett. Die Campagnalandschaft mit den wasserschöpfenden Mädchen, diese wieder in der Bildfläche am gleichen Ort wie die Jägerin und der Putto, aber ganz am Rand der hier auf die eine Bildseite sich beschränkenden Baumgruppe, wird von H. A. Schmid ins Jahr 1852 gelegt, auf alle Fälle soll Böcklin sie bei der ersten Übersiedlung nach Basel im Frühjahr 1857 dort ausgestellt haben. Die Zeichnung endlich, die mit nur wenig vorspringenden hohen Bäumen etwa das umgekehrte Verhältnis der Dianalandschaft aufweist, trägt die Jahrzahl 1851. Zu diesen verschiedenen Stufen des gleichen Vorwurfs, der sich dem Künstler schliesslich zur Erscheinung des Dianabildes „verkörperte“, kommt noch eine weitere ansehnliche Campagnalandschaft, die aus Karlsruher Privatbesitz vor kurzem im Kunsthandel aufgetaucht ist. Das Motiv wird aber ausserdem auch noch in verschiedenen gemalten und gezeichneten Studien variiert.¹⁾

¹⁾ Abbildungen aller dieser Werke finden sich im Textband und bei den Tafeln im Böcklinwerk von H. A. Schmid, im Buch über die Berliner Jahrtausendausstellung von H. v. Tschudi und im Katalog der Ausstellung deutscher Kunst in Baden-Baden von 1910.

Die kleine Campagnalandschaft mit dem Putto stellt sich in ihrer verhältnismässigen Einfachheit und wenig erregten Zuständlichkeit an den Anfang der Kette, wie nach der Zeichnung von Vegetation und Felsen in die Nähe der weich geballten Baumgruppen der Schack-schen Quellnymphe (1855) und der Italienischen Landschaft von 1856 bei Krupp. Sie kann nur während des ersten römischen Aufenthaltes (1850—1857) entstanden sein.

In der Farbe wird die Erscheinung des Bildes durch den „braunen Grundton“ bestimmt, den Böcklin selber ihm zuerkennt. Die Baumgruppe im Mittelgrund ist eine tief bräunlichgrüne und bräunlichrötliche Masse. Die gegenüberliegende Halde zeigt ein rötliches Braun mit Abstufungen in Grau, darauf wenig sich abhebende grünlichbraune breitblättrige Stauden. Das bekränzte, braunrötliche Kind steht bis zu den Knien im saftiggrünen Gras des Bachgrundes. Der Vordergrund rechts (vom Bild aus) ist ein dunkelschwärzliches Grün. Die Felsen leuchten rotbraun aus Braungrün. Auf der andern Bildseite wird der Blick über grünlichbraune Erd- und Wiesenhänge bis zum abschliessenden bläulichgrauen Bergrücken geführt. Der Himmel über der ganzen Breite des Bildes ist graubläulich und gelblich-bräunlich, mit trüb grauweissen Wolken. Merkwürdig sind die über Buschwerk und Gras spärlich hingespritzten kaltweissen Lichtpunkte.

Eine ganz andersartige Anlage scheidet in jeder Richtung die „Quellnymphe“ von der kleinen Campagnalandschaft. Farblich gibt sie sich im einzelnen viel unmittelbarer und unverhohlener, und die Bindung des Ganzen wird nicht mehr mit der Dämpfung aller Töne ins Bräunliche und Rötliche gesucht, sondern eher durch farbige Frische und zarte Helligkeit. In tiefem, reinem Grün steht die Pflanzendecke über Boden und Fels. In ausgesprochen grünen Schatten liegen die zwei Kinder bei der Quell-Urne. Über dunkle Felsbrücklein fallen die Silberstreifen der Quelle. An der Felsenbank mit dem Blumenrand steht der helle Leib der Nymphe. Der nackte Oberkörper hebt sich aus dem violett durchsichtigen Schleier. In ihrem rechten Arm ruht ein Füllhorn mit wenigen zartfarbigen Blumen, die linke Hand fasst nach einem schlanken Stengel, um die weissen Blumen zu brechen. Der Himmel ist blass bläulichweiss, der Leib der Nymphe blass grünlich und gelblich, das Gesicht fast unmerklich rosig überhaucht, die Haare lichtblond unter einem blassen, gelbgrünlichen

Schilf- oder Ährenkranz. Bestimmend für den Bildeindruck sind die tiefgrüne, schattige Felsbank und die zarte Gestalt, unten vor dunkler Lehne, oben vor noch hellerem Himmel.

Das Campagnabildchen wird durch Bäume, Fels und Himmel schon ganz geschaffen. Es ist fertig als Landschaft. Der Putto steht darin als kleiner, glitzernder Stern. Im zweiten Bild ist umgekehrt die Figur der eigentliche Inhalt, das Landschaftliche um sie herum mehr nur Rahmen und Teller. Die „Quellnymph“ schliesst sich an eine Gruppe von Bildern, in denen Böcklin seine Gestalten aus der Versunkenheit in die landschaftliche Umwelt allmählich herauswachsen lässt, beinah schon dieser gegenüberstellt, sie aber doch in Traum und Unbewusstheit noch irgendwie vegetativ an sie gebunden hält. Vielleicht gehört in ihre Nähe schon die sinnende Hirtin bei Schack, die H. A. Schmid mit 1860 datiert; deutlicher, als eigentliches Gegenstück, der einer Amsel zupfeifende Faun von 1864/65; ein Stück der gleichen Felsenbank, gleich behandelt wie in unserm Bild, trägt die Maipfeifen schnitzenden Kinder von 1865; das Thema der sanften wasserspendenden Nympe mit dem Begleitmotiv des Urnen- und Grottenputto wird reicher instrumentiert in dem nach Schick 1866 fast fertig gemalten „Liebesfrühling“ bei General v. Heyl in Darmstadt, und noch einmal im Dresdener „Frühlingsreigen“ von 1866; zurückgeführt auf die Elemente Grotte, Nympe, Urne, Quell, vereinfacht in der Ausstattung und sehr gesteigert in der Eindeutigkeit von Mitteln und Ausdruck, erhält es eine abschliessende Fassung in der „Quelle“ von 1874.¹⁾

Unser Bild ist eine frühe Fassung. Es liegt kaum einzig in der Idee einer undinenhaften Ungreifbarkeit der bleichen Wassergöttin, dass in dem Bilde da und dort sich etwas Knospenhaftes, Ungelöstes darbietet. Kühl, blass und zart darf die Nympe ja freilich sein.

Für die gesunde Fülle der Frau in dem einen Liebespaar, Tafel III, hat schon H. A. Schmid die unmittelbare Herkunft von Tizian nachgewiesen. Es ist die Gestalt der „Irdischen Liebe“ im Bild

¹⁾ Die genannten Bilder sind reproduziert im Tafelwerk von H. A. Schmid, z. T. auch in dessen Böcklinbuch von 1919; Liebesfrühling und Liebesreigen gegeneinander auf SS. 210 und 211 im 1. Band des Tschudi'schen Werkes über die Berliner Jahrhundertausstellung.

des Palazzo Borghese, die Böcklin vom Pathos entbunden und erdennäher, weiblicher, in seine Idylle übernommen hat. Der linke Arm biegt sich wieder gegen sich selbst zurück und umschlingt einen Blumenkorb, die rechte Hand wählt mit zierlich gehobenen Fingern sich eine neue Blüte am Strauch. Statt des weissen Lendentuches liegt der Arm des Begleiters in ihrem Schoss.

Das Bild ist von einer beispiellosen Ungleichheit der malerischen und namentlich maltechnischen Beschaffenheit und Durchführung der einzelnen Teile, die Gesamtwirkung trotzdem voll und geschlossen.

Die Figur des Jünglings ist anscheinend erst grundiert, aber mit ihrem dunkeln Bräunlichrosa und dem matten Schwarz der Haare doch schon in das Ganze eingestimmt. Die Haut der Frau strahlt warm gelblich, im Schatten gedämpft auf eine Stufe zwischen der Helligkeit des eigenen beleuchteten Leibes und der Grundierung des Jünglings; in den Ohren, der Nase, den Augenlidern, dem Mund und den Spitzen der Brust in Rosa gesteigert; die Haare sind tief rotblond, das Tuch, auf dem sie sitzt, violettgrau, der Felsblock und Felsboden grau mit bräunlichgrünen Moosflecken, tiefgrünen Grasbüscheln und Zweigen, darin einige helle Rosen. Wie der mit dunkelvioletten, hellrosa und grünen Blumen und Blättern gefüllte Korb hätte werden sollen, ist das Geheimnis des Meisters. Das jetzt sichtbare Schaumgold ist nicht Eigenfarbe, sondern erst Grundierung. Nach einer Stelle bei Schick (13. August 1866, Schluss) verwendet Böcklin dann Gold als Grund, wenn er über dunkle Stellen hell malen will. Die Landschaft ruht in dem Lichtgrün und Gelb der Wiese, dem lichten Braungrau des nackten Erdbodens, dem Weiss des Birkenstammes und der zwei Blütenbäume, der aus Fahlblau gegen oben langsam sich verdichtenden Wasserfläche und dem hell-lilablauen Himmel. Anscheinend ist das Meer ursprünglich auch Himmel gewesen, und dieser noch während der Arbeit am Bild zugemalt worden samt dem mittleren Teil der Birke und einigen weissen Wölklein. Der dunkle Fleck zwischen dem Oberkörper der Frau und dem Bildrand ist eine trüb gewordene Öllasur.

Das grosse Liebespaar, in Breitformat, ist bei allen seinen Schichtungen von mehrfachen Untermalungen und Lasuren doch einheitlicher nach Anlage und gegenwärtiger Beschaffenheit als die vorausgehende Fassung, wo nicht nur übereinander die verschieden-



ARNOLD BÖCKLIN

Campagnalandschaft

Kunsthaus Zürich

artigsten Malmittel, sondern auf der gleichen Fläche auch ganz ungleiche Grade der malerischen Durchführung nebeneinander stehen. Aus dem Bilde spricht die Bewunderung Böcklins für die antike Wandmalerei, von der Schick nachdrücklich berichtet. Bestimmend sind das lichte Blaugrün des Himmels mit den bläulichweissen Wolken, das Lilagrau und helle Gelblichgrau des Vordergrundes, das hellbläulichgrüne Buschwerk mit den silber- und stahlgrauen Stämmen, das milchige Rosa des Mädchenkörpers mit hell violetterm Tuch und das eher kupfrige Rosa des Jünglings. Als Gewürz in dieser zarten Harmonie wirken das dick schwarze Haar des Jünglings und das hell rotblonde des Mädchens, ein paar rote Flecken über dessen linker Hand, die Blumen hätten werden sollen, und besonders die Früchte in der vom Jüngling emporgehaltenen schwarzen Schale, mit ganz wenig Weiss und Lila und sattestem Purpur. Der Charakter dieser Farben ist trocken und offen, freskohaft; der Pinselstrich trägt kaum auf, ist wie vom Grund aufgeschluckt, die Bildoberfläche matt, die Farben leuchten nur aus sich selber, nicht glasig reflektierend oder durchscheinend.

Der Zusammenhang mit dem kleineren Liebespaar besteht viel enger als nur durch die Gemeinsamkeit des allgemeinen menschlichen Themas allein schon im Formalen; farbiger und linearer Rhythmus entsprechen sich in allem Wesentlichen, nur sind die Seiten vertauscht wie im Spiegelbild. Im weitem Umkreis liegen Abwandlungen des gleichen Themas, die auch nur im gleichen „unvollendeten“ Zustand auf uns gekommen sind, z. T. in Zeichnung, z. T. als Studien ebenso sehr nach der formalen und farbigen Komposition, wie als rein technische Probestücke nach Gefügigkeit und Haltbarkeit der „Farben“ als Malmittel. Sie heissen Liebespaar, Flötender Hirte, Liebesszene; das Thema gleitet die Jahre hindurch von einer Form zur andern, auch wieder in neue Bildideen, wie z. B. noch in den Entwurf für den „Frühlingsabend“ von 1879.

Katalog

I. Campagnalandschaft mit blumensuchendem Putto.

Tafel I.

Kunsthhaus Zürich, Inv.-Nr. 1585.

Leinwand, reine Ölmalerei, 41,3 × 32, bez. l. u. im Bild in hellbrauner Farbe [von fremder Hand?] A. Böcklin p. Romae.

Schick in „Pan“ 1898, S. 38, kleine Federskizze, dazu Text:

4. Campagnalandschaft, als Staffage ein nacktes Kind, blumenpflückend. (12:18 Zoll etwa.) Frühnachmittagsstimmung. Böcklin sagte: bei solcher Lichtenordnung, wo die Hauptschatten mitten, wird man fast immer zu braunem Grundton neigen.

Schmid, Verzeichnis der Werke Arnold Böcklins S. 11: „Mai 1866 von Schick vorgefunden“:

162 Campagnalandschaft, Frühnachmittagsstimmung, als Staffage ein nacktes Kind, Blumen pflückend, in der Mitte eine Baumgruppe, rechts Ausblick auf ein Gebirge. 31 cm hoch, 41 cm breit, bez. A. Böcklin (sic!) p. Romae. Besitzer Dr. Otto von Fleischl in Rom.

Behandlung im Herbst 1924 durch Albert Schenk, Schaffhausen:

Schmutziger gelber Essenzfirnis weggenommen, kleine Ab-splitterungen gedeckt, dann über das Ganze Mastixessenz-firnis gelegt.

II. Quellnymphe. Tafel II.

Kunsthhaus Zürich, Inv.-Nr. 1586.

Poliertes Nussbaumholz 0,5 cm dick, reine Ölmalerei, 42,1 × 46,2.

Schick in „Pan“ 1898, S. 38: 2 kleine Federskizzen, mit folgendem Text:

5. Wassernymphe, unter einem Felsen eine Höhle, darin nackte Kinder-gestalten lauschend, die Nymphe, wenn ich nicht irre in blassviolettem Kleid, pflückt eine weisse Lilie. Das ganze Bild, die Höhle vielleicht ausgenommen, ist in bleichen Farben gehalten, die Luft dunstig weisslichgrau, das Land-schaftliche grünlichgrau. Teint: eine Spur gelblichgrau. Haar: blond mit graugrünem Schilf (circa 15:9 Zoll).

6. ein ähnliches Bild, Rückenansicht, hatte Böcklin auf einer Holztafel mit Temperafarben, ähnlich wie pompejanische Bilder, begonnen, aber nicht weiter gemalt (circa 12:7"). Weisse Luft — Fels mittelgrüngrau — Teint blass gelblichweiss.

Schmid, Verzeichnis der Werke von Arnold Böcklin, S. 11:

164 Wassernymphe mit Füllhorn, von hinten gesehen, vor einem Abhang stehend. Zu ihren Füßen in einer Höhle zwei Kinder, Öl. Holz. 47 cm hoch, 42 cm breit. Besitzer: Dr. Otto von Fleischl in Rom.

Behandlung im Herbst 1924 durch Albert Schenk, Schaffhausen:

Holzplatte gesichert, d. h. zwei auf Rückseite festgeschraubte Querleisten (quer zur Holzrichtung) entfernt, offene Fuge geleimt, Brett eben gehobelt, Wurmlöcher mit Sublimat ausgespritzt, ein lebender Käfer und 2 lebende Maden beseitigt, Löcher ausgekittet; enges Parkett in Mahagoni angelegt, Leisten und freibleibende Flächen mit Wachs abgedeckt.

In der Bildfläche stellenweise über Malerei liegende gelb-gewordene alte Auffrischungsmittel entfernt; Wachsschicht über Himmel und Figur aber nicht weggenommen, nur durch Reinigen etwas dünner und gleichmässiger gemacht; an Körper und Himmel alte Ausbesserungen weggenommen; abgesplitterte Farbstellen verkittet und gedeckt, namentlich am Rücken der Figur und am Himmel.

Über alles dünnen Mastixfirnis, über diesen eine Schicht von gebleichtem Bienenwachs und Terpentin gelegt; kann mit ganz weichem Tuch jederzeit wieder geglättet und gereinigt werden.

III. Liebespaar, Hochformat. Tafel III.

Kunsthaus Zürich, Inv.-Nr. 1587.

Leinwand, sehr harter Malgrund, wahrscheinlich Kreide, darüber Öl- oder Öl-Temperalasure. Vollständige Untermalung in Tempera, lasurartig, an der Frauenfigur auch Lichthöhungen in Tempera. Modellierung mit Farben in Öllasure in verschiedenen Graden, Himmel z. T. deckende Ölmalerei. Am weitesten getrieben in reiner Ölmalerei über Temperagrund Kopf, Oberkörper und linkes Bein der Frau. 49,8 × 62 cm.

Schick in „Pan“ 1898, S. 38: Kleine Federskizze, dazu Text:

7. Ein anderes, vielleicht unter pompejanischem Einfluss entstandenes Bild ist das nebenstehende: der Mann ist als Dunkelstes, das Mädchen als das Hellste im Bilde gedacht. Es sitzt auf einem violettblauen Gewand und hat einen goldenen Korb in der Hand.

Böcklin meinte, er hätte es sehr praktisch gefunden, wenn man etwas Dunkles zum Hellen umändern will, es erst mit diesem Gold oder vielmehr Bronze zu überdecken, was alles Nachdunkeln und Einsinken der helleren Farbe verhindert (Muschelgold).

Dieses Bild ist in Tempera begonnen und einiges schon mit einem Ölfirnis (wohl copale à l'huile?) überzogen (z. B. Mädchengestalt). Circa 1¹/₂:2 Fuss gross).

Schmid, Verzeichnis der Werke Arnold Böcklins, S. 11:

163 b. (Ein Mädchen und Jüngling beim Blumenpflücken.) Gegenstück: Das Mädchen links, der Jüngling, diesmal von hinten gesehen, rechts, beide in ähnlicher Stellung wie im ersten Bild 163 a).

Skizze. Öl. Leinwand. 98 cm hoch, 73 cm breit [Verwechslung mit 163 a].
Besitzer Dr. Otto von Fleischl in Rom.

Textabbildung im Böcklin-Werk Bd. IV, S. 38; Autotypie nach einer Skizze von Schick, Tagebuch, S. 25.

Behandlung im Frühjahr 1925 durch Albert Schenk,
Schaffhausen:

Copaivahaltiges, braun gewordenes Auffrischungsmittel über Oberkörper der Frau und Mittelteil der Landschaft weggenommen. (Über Stellen, wo am meisten in Ölfarbe gearbeitet ist); Leinwand mit Harzklebemasse rentoiliert, dadurch lose schüsselartig aufstehende Teile der Farbschicht befestigt und dann niedergebügelt (wo jetzt noch Craqueluren sichtbar sind); zusammengenagelter starrer Blindrahmen durch sachgemässen Keilrahmen ersetzt; ausgebrochene Stellen gesichert und mit Ölfarbe gedeckt; darüber Mastixfirnis, nach dessen Trocknen Wachsüberzug mit Pinsel aufgetragen.

IV. Liebespaar, Breitformat. Tafel IV.

Kunsthau Zürich, Inv.-Nr. 1588.

Leinwand, alt rentoiliert, sehr harter, fast glänzender, schwach rötlichgrauer Emulsionsgrund oder Leimkreidegrund mit darübergelegter Öllasur. Auf diesem eher für Ölmalerei geeigneten Grund das ganze Bild in Tempera oder Leimfarbe gemalt und untermalt. Der Himmel in dickem Farbauftrag, darauf noch Bäume und der obere Teil der Figuren; unterer Teil der Landschaft und der Figuren mehr halb deckend, teilweise lasierend. Kopf der weiblichen Figur nach Auffrischung mit Copaivabalsam in Ölfarbe weitergeführt und am Schluss nochmals mit Copaiva übergangen (daher nachgegilt), auch Oberkörper und Kopf des Mannes in Öllasuren ausgearbeitet, sonst die Figuren in Tempera angelegt; das ganze Bild mit Wachspaste (gebleichtes Bienenwachs in Terpentinöl gelöst) übergangen, in den pastos gemalten Teilen stark, in den dünner gemalten wenig bis gar nicht; durch Reiben die stark gewachsenen Stellen speckglänzend. Einige

kleine Ergänzungen in Tempera an wenigen Stellen noch auf den Wachsüberzug gelegt. 98 × 74.

Schmid, Verzeichnis der Werke Arnold Böcklins, S. 11:

163 a. Ein Mädchen und Jüngling beim Blumenpflücken. Das Mädchen sitzt rechts, der Jüngling ist links zu dessen Füßen gelagert. Skizze. Öl auf Leinwand, 50 cm hoch, 72 breit. [Verwechselt mit 163 b]. Besitzer Dr. Otto von Fleischl, Rom.

Autotypie in der „Kunst für Alle“ XVII, 1 (und im Text zum Böcklin-Werk von H. A. Schmid IV, S. 38).

Behandlung Frühjahr 1925 durch Albert Schenk, Schaffhausen:

Abgesplitterte Stellen ausgekittet, zahlreiche, mit grauem, steinhartem altem Kitt gefüllte Stellen geebnet, Bildfläche mit Brot und Terpentin gereinigt, alle Kittstellen mit Öltempera gedeckt, Bild mit Wachs übergangen.