



VILLA

PATUMBAH

Monographien Denkmalpflege 7

DIE VILLA PATUMBAH IN ZÜRICH – GESCHICHTE UND RESTAURIERUNG



Gesamtansicht von Osten. Zustand März 2014. KDP Fotoarchiv.

Zürcher Denkmalpflege
Monographien Denkmalpflege 7

Die Villa Patumbah in Zürich – Geschichte und Restaurierung

Mit Beiträgen von:

Karin Artho
Dominik Bachmann
Martin Bachmann
Peter Baumgartner
Nott Caviezel
Anita Drexel
Beat Eberschweiler
Daniel Fabian
Getrud Fehringer
Beat Fischer
Claudio Fontana
Marius Fontana
Olivia Fontana
Sylvia Fontana
Andreas Franz
Gregor Frehner
Vanessa Frieden
Deborah Gos
Markus Grob
Kathrin Harsch
Petra Helm
Nina Hüppi
Gérard Jenni
Benno Kalt
Hermann Klos
Adrian Knoepfli
Barbara Könz-Jenny
Andreas Küng

Maria Rosa Lanfranchi
René Lechleiter
Jörg Magener
Christian Marty
Peter Meier
Giovanni Menghini
Regula Michel
Lis Mijnsen
Martina Müller
Thomas Müller
Renata Münzel
Bernhard Nydegger
Miriam Nydegger
Wendel Odermatt
Lara Quadri
Judith Rohrer
Arthur Rüegg
Claudia Schneider Heusi
Hermann Schöpfer
Heinz Schwarz
Christof Thur
Cristina Tropeano
Beat Waldispühl
Anita Wanner
Doris Warger
Gaby Weber
Marion Wohlleben
Andreas Zangger

Projektleitung: Gaby Weber
Projektunterstützung: Thomas Müller, Peter Baumgartner
Konzept: Peter Baumgartner, Giovanni Menghini
Redaktion: Gaby Weber
Lektorat: Anne Kustermann Graf
Layout: Jörg Steinmann, Thomas Müller
Aufnahmen KDP: Elvira Angstmann, Martin Bachmann, Simon Vogt
Prägevignette: Marcus Moser

Druck: FO-Fotorotar AG, Gewerbestrasse 18, 8132 Egg/ZH
Schrift: Frutiger light
Papier: gestrichen, halbmatt, holzfrei, 135 g/m²

Herausgeber: © 2014: Kanton Zürich, Baudirektion,
Amt für Raumentwicklung, Kantonale Denkmalpflege
ISBN 978-3-906299-60-0 / Hardcover
ISBN 978-3-906299-61-7 / E-Book

Umschlagbild: Ansicht der Villa Patumbah von Süden. Zustand nach der
Restaurierung. Aufnahme Martin Bachmann, April 2014.

INHALTSVERZEICHNIS

Geleitwort Kanton Zürich	7
Geleitwort Stadt Zürich	8
Gaby Weber, Einführung	9

BAU- UND BESITZERGESCHICHTE

Adrian Knoepfli, Carl Fürchtegott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr	12
Andreas Zangger, Die Geschichte vom schnellen Geld	40
Regula Michel, Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah	72
Beat Eberschweiler und Giovanni Menghini, Patumbah – Eine Idee, und was es braucht, sie umzusetzen	96
Dominik Bachmann, Im Prozess gescheitert: Freihaltezone und Denkmalschutz für den ganzen Patumbah-Park	106
Arthur Rüegg, Architektenwahl und Wettbewerb: auf dem Weg zu einer Projektidee	109
Claudia Schneider Heusi, Submissionsverfahren: Die gesetzlichen Vorgaben und ihre Grenzen	114

BAUAUSFÜHRUNG DER KONSERVIERUNGS- UND RESTAURIERUNGSARBEITEN

Peter Baumgartner, Das Restaurierungskonzept – Überblick mit thematischem Schwerpunkt auf den Wandmalereien	118
René Lechleiter, Herz, Kopf und Hand	142
Cristina Tropeano, Markus Grob, Die Arbeit der Architekten, oder: Lernen von Patumbah	148
Gérard Jenni, Villa Patumbah – Projektmanagement am Schutzobjekt	155

PARKANLAGE

Judith Rohrer, Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft	158
Anita Drexel, Die Wege im Patumbah-Park: Unter Kieselsteinen verborgene Baukultur	178
Thomas Müller, Villa Patumbah – Der Zaun und seine Restaurierung	184

FASSADEN

Marion Wohlleben, Keimfarben für die Villa Patumbah	190
ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden, Die Restaurierung der bemalten Fassadenflächen	196
Bernhard und Miriam Nydegger, Zusätzliche Versuchsanordnung zum Fassadenverputz	237
Gregor Frehner, Der Umgang mit den Fassadenelementen aus Naturstein	240

INNERE MALEREIEN

Gaby Weber, Einleitung zu den Malereien im Innern der Villa Patumbah	250
Beat Fischer, Under, Schach und weitere Spiele – Die Konservierung und Restaurierung der Decke im Gartensaal	252
Barbara Könz-Jenny und Christof Thur, Die Restaurierung der Stuckdecke im Zimmer der Dame	256
Kathrin Harsch, Deborah Gos, Martina Müller und Beat Waldispühl, Die bemalte Decke des Salons im Erdgeschoss	262
Lara Quadri, Andreas Küng, Maria Rosa Lanfranchi und Vanessa Frieden, Die Konservierung und Restaurierung der brandgeschädigten Kassettendecke im Zimmer des Herrn	268
Andreas Franz, Daniel Fabian, Beat Fischer und Peter Meier, Die Freilegung der mehrfach überstrichenen Malereien in Vestibül und Wintergarten	278

Wendel Odermatt, Ein italienisches Fragment	290
Beat Waldispühl, Martina Müller und Kathrin Harsch, Der asiatische Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss: Holzwerk und Malereien	302
Christian Marty, Das Treppenhaus – die Visitenkarte des Bauherrn?	314
Wendel Odermatt, Den Himmel restaurieren oder «stairway to heaven»	320
Benno Kalt und Olivia Fontana, Das Treppenhaus: Ein Balanceakt zwischen Restaurierung und Rekonstruktion	325
Olivia Fontana und Marius Fontana, Farbliche Gestaltung	328
Sylvia Fontana und Claudio Fontana, Die Decke im Raum 4.3	330

ÜBRIGE INNENAUSSTATTUNG

Hermann Schöpfer, Granatäpfel, Glücksgötter und Phönixe: Tapeten der Villa Patumbah	332
Petra Helm und Christian Marty, Eine Welt auf Papier – die Tapeten der Villa Patumbah	338
Petra Helm, Tanzende Frösche und rieselnde Farben. Die Hinterglasbilder in der Villa Patumbah	344
Hermann Klos, Die Restaurierung der Holzfenster. «Original» bedeutet mehr als «bauzeitlich»	348
Jörg Magener, Das Holzwerk in der Villa Patumbah: Täfer, Einbauten, Türen und Parkettböden	351
Nina Hüppi, Dem Dekor verfallen – Ausstattungsgegenstände aus der Bauzeit	354
Nina Hüppi, Gemalt, geschnitzt, gestickt, graviert – Die Signaturwut des Bauherrn	362

DOKUMENTATION

Peter Baumgartner, Der angetroffene Zustand – die Dokumentation	368
Martin Bachmann, Bildliche Dokumentation der Baumassnahmen	374
Renata Münzel, Der Film: «Patumbah, die Perle unter den Zürcher Villen»	376

NEUBAUTEN UND ZENTRUM FÜR BAUKULTUR

Nott Caviezel, Verdichtung und Freiräume oder wie viel Baumasse erträgt das Areal?	378
Lis Mijnsen, Erst der Bau des Hammam ermöglichte die Freihaltung des mittleren Parkteils	384
Karin Artho, Der Schweizer Heimatschutz in der Villa Patumbah	387

ANHANG

Zeittafel	392
Planauswahl	393
Abkürzungen Institutionen, Literatur	402
Verzeichnis der Untersuchungs- und Restaurierungsberichte	404
Stiftungsrat, Baukommission	408
Unternehmungen und Spezialisten	408
Sponsoren	410
Personenregister	411
Angaben zu den Autorinnen und Autoren	414
Publikationen der Zürcher Denkmalpflege	415

GELEITWORT KANTON ZÜRICH

DIE VILLA PATUMBAH – EINE ANDERE WELT

Eine über dreissig Jahre dauernde Geschichte mit Irrungen und Wirrungen, mit politischen Diskussionen, mit rechtlichen Auseinandersetzungen und mit finanztechnischen Herausforderungen ist nun abgeschlossen. Mit vereinten Kräften haben es Stiftung, Stadt und Kanton erreicht, dass die Villa Patumbah heute wieder ihre ganze Pracht entfalten und zeigen kann.

Alles an dieser Villa ist aussergewöhnlich – ihr Name, ihre Geschichte, ihre Ausstattung. Bei verschiedenen Besuchen durfte ich miterleben, mit welchem unglaublichem künstlerischen Können und welchem konzentriertem Engagement die verschiedensten Handwerker, Restauratoren und Konservatorinnen ans Werk gingen. Und so tauchte ich gleich zweifach in eine völlig andere, fremde Welt ein: Zum einen in diese verstörende Mischung aus fernöstlichen und europäischen Mustern, Motiven und Materialien aus dem Ende des 19. Jahrhunderts, und zum anderen in diese einzigartige Baustelle, wo es überall in den Räumen am Boden kniende oder auf Gerüsten sitzende Fachleute gab, die sich der verschiedensten grossen, kleinen und kleinsten Werke ihrer nicht weniger begabten Vorgänger annahmen.

Auch für die Baudirektion des Kantons Zürich selbst war es ein wirklich bemerkenswertes Projekt, weitab von Standardprozessen und dem gängigen Tagesgeschäft. Es verlangte den verschiedenen Mitarbeitenden der Denkmalpflege sehr viel ab, es gab aber auch unglaublich viel zurück. Ein derart einmaliges Gebäude mit seinem nicht weniger beeindruckenden Garten mithelfen dürfen in die Zukunft zu führen, es sowohl umfassend zu restaurieren wie auch am Ende der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ist eine schöne Arbeit. Parallel dazu wurden auch noch ein Film und schliesslich diese umfassende Publikation realisiert – auch dies sind ebenso anspruchsvolle wie lohnende Beiträge im Dienste des Staates und seiner Bevölkerung.

Mein grosser Dank gilt allen Beteiligten, insbesondere den engagierten und hartnäckig auf ihr Ziel hinarbeitenden Stiftungsrätinnen und Stiftungsräten. Jenen, die ganz in den Anfängen dabei waren, jenen, die für die komplexe Restaurierungsphase verantwortlich zeichneten, aber auch jenen, die sich in Zukunft für diese aussergewöhnliche Villa einsetzen werden.

Tauchen Sie dreifach ein in diese so andere Welt – sei es über dieses Buch, über den Film oder natürlich auch über einen Besuch vor Ort, im Garten und in der Villa Patumbah. Es lohnt sich.

Markus Kägi
Regierungsrat

GELEITWORT STADT ZÜRICH

VILLA PATUMBAH – EIN WIEDERVEREINIGTES KLEINOD FÜR DIE GANZE STADT

Ein Besucher des heutigen Patumbahparks wird beim Blick auf die gelungene Rekonstruktion und Neuinterpretation dieser Grünanlage kaum auf die Idee kommen, welch zäher Prozess politischer und rechtlicher Art im Vorfeld hatte durchlaufen werden müssen, um den Ist-Zustand zu erreichen.

Der ab 1977 im Besitz der Stadt Zürich stehende südliche Parkteil inklusive der Villa darf nun als ein erfolgreiches Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen privater Trägerschaft und der Stadt gelten. Nur dank der umsichtigen Kooperation und zeitgemässen Nutzung der Parkränder mit Neubauten konnte auch der Nordteil zur heutigen Gesamtparkfläche (re-)fusioniert werden. Dieser Schritt ermöglichte es, dass die Parkanlagen, die der Tabakunternehmer Carl Fürchtegott Grob im Jahre 1885 mitsamt Villa erstellen liess, nun der Öffentlichkeit in einer völlig neuen Dimension zur Verfügung stehen.

Ein besonderer Dank gilt Frau Lis Mijnsen, die durch ihr privates Engagement und ihre umsichtige Art den Zusammenschluss zweier in privater Hand stehender Parkteile überhaupt erst möglich gemacht hat. Obwohl schon im Jahre 2006 ein Nutzungsvertrag zwischen der Stadt Zürich und der Projektantin unterschrieben worden war, verzögerten Rekurse und eine Initiative die Umsetzung des Projekts. Die Initiative wurde vom Stimmvolk abgelehnt und auch den Rekursen war juristisch kein Erfolg beschieden. Die Parkanlage konnte nun endlich den alten Plänen entsprechend zum Leben erweckt werden und ist heute für alle zugänglich.

Jedem Besucher der Parkanlage empfehle ich – wann immer möglich – an einer Führung durch die Villa Patumbah teilzunehmen. Dank der mehrjährigen, aufwändigen Restaurierung der Malereien und Verzierungen aus der Entstehungszeit konnte ein Erbe der Baukultur in seiner ganzen Pracht wieder auferstehen. Dabei entdeckt man eine fabelhafte Welt, in der Rokoko auf Gotik trifft und wo sich fernöstliche Motive mit Sujets der Renaissance vermählen.

Mit der Wiederöffnung des Parks können nun sowohl Baukulturinteressierte als auch Parkliebhaber ohne Probleme in diesem Kleinod in Riesbach genussvoll flanieren und die Anlagen konnten zu einem lebendigen Stück Zürich verwandelt werden.

Martin Vollenwyder
Alt Stadtrat

EINFÜHRUNG

GABY WEBER

Die vorliegende Monographie ist der Geschichte und Restaurierung der Villa Patumbah an der Zollikerstrasse 128 in Zürich-Riesbach gewidmet. 56 Autorinnen und Autoren aus den unterschiedlichsten Fachgebieten haben an diesem Buchprojekt mitgewirkt und legen den aktuellsten Kenntnisstand zum Bau und den getroffenen restauratorischen Massnahmen aus ihrer jeweiligen Sicht dar.

Das stattliche Gebäude wird über einen zierlichen eingeschossigen Trakt mit dem benachbarten, ehemaligen Ökonomiegebäude verbunden und erschlossen. Vor der Villa breitet sich eine grosszügige Parkanlage aus. Etwas ganz Besonderes sind die farbigen Fassaden des dreigeschossigen Gebäudes. Die Malereien imitieren verschiedene Steinoberflächen und zeigen Ornamente, Löwen- und Tigerköpfe sowie Tabakblätter. Zusammen mit dem vergoldeten Schriftzug «PATUMBAH» an der strassenseitigen Fassade erinnern diese Pflanzen an die Tabakplantage auf der Insel Sumatra, wo der Bauherr der Villa, Carl Fürchtegott Grob-Zundel, zu grossem Reichtum gelangt war.

Im einleitenden Kapitel zur Bau- und Besitzergeschichte der Villa Patumbah geht Adrian Knoepfli auf die Entwicklung von Riesbach im 19. Jahrhundert, die seit Generationen in Zürich ansässige Familie Grob sowie den Lebenslauf des Bauherrn Carl Fürchtegott Grob ein. Als Sohn eines Bäckers absolvierte er eine kaufmännische Ausbildung in Neuenburg und war anschliessend in Genua und Messina tätig. Seit 1869 lebte Grob als Tabakpflanzer auf der ostasiatischen Insel Sumatra, die zum niederländischen Kolonialgebiet gehörte. Zwei Jahre später gründete er gemeinsam mit Hermann Näher aus Lindau D eine eigene Firma. Andreas Zangger beschreibt die Organisation der Plantagenwirtschaft, die Konflikte der Europäer mit der einheimischen Bevölkerung, die Behandlung der Menschen als Ware wie auch deren einseitige Ernährung und ungenügende ärztliche Versorgung. Bis zu seiner Rückkehr nach Zürich 1880 und dem Verkauf der Plantagen neun Jahre später erwirtschaftete Grob ein immenses Vermögen. Zu Recht hebt Andreas Zangger die Kehrseite dieses ökonomischen Erfolgs, die Ausbeutung der Arbeiterschaft und die bis heute sichtbaren Umweltschäden, hervor.

Zurück in Zürich, verheiratete sich Carl Fürchtegott Grob 1881 mit Anna Dorothea Zundel und gründete eine Familie. Er erwarb ein grosses Grundstück in Riesbach und beauftragte die Architekten Chiodera & Tschudy mit dem Bau einer Villa mit Ökonomiegebäude. Die 1885 vollendete Villa kostete die erhebliche Summe von 550 000 Franken. Regula Michel legt die Baugeschichte des Gebäudes dar und ordnet es in das Gesamtwerk der Architekten ein.

Nach dem Tod von Carl Fürchtegott Grob 1893 schenkten die Witwe und die beiden Töchter Margrit und Anna Carolina die Liegenschaft 1911 dem Diakoniewerk Neumünster. Die Villa diente fortan als Erholungs- und Altersheim. 1929 sah sich das Diakoniewerk aus finanziellen Gründen gezwungen, die nördliche Parkhälfte an Carl Julius Abegg-Weiss zu veräussern. Nach der Schliessung des Altersheims erwarb die Stadt Zürich 1977 die Villa samt Nebengebäude, Verbindungstrakt und der verbliebenen südlichen Parkhälfte für 3,1 Millionen Franken.

Zu Beginn der 1980er Jahre bestand ein Projekt für die Bebauung der südlichen Parkhälfte mit einem Altersheim. Anwohner und die Zürcherische Vereinigung für Heimatschutz lancierten eine Volksinitiative zum Schutz des Patumbah-Parks, der die Stimmberechtigten 1985 zustimmten. In den folgenden Jahren setzten sich weitere Personen für die Erhaltung der gesamten Parkanlage ein. Giovanni Menghini blickt in einem Interview mit Beat Eberschweiler auf diese bewegte Zeit zurück. Lebhaft berichtet er von der Gründung der Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes, welche 1999 die nördliche Parkhälfte von der Erbgemein-

schaft Abegg zurückkaufen konnte. Die Stiftung bemühte sich nun um die Instandstellung und künftige Nutzung der Villa. Es gelang ihr 2006, die Villa mit dem Nebengebäude und dem südlichen Parkteil zu erwerben. Nach aufwändiger Suche hatte sie mit Lis Mijnsen eine Investorin gefunden, die bereit war, nur die Ränder der nördlichen Parkhälfte entlang der Zolliker- und Mühlebachstrasse zu bebauen, und mit dem Schweizer Heimatschutz einen künftigen Mieter für die Villa.

Dominik Bachmann erläutert die 1992 im Rahmen der Totalrevision der Bau- und Zonenordnung erfolgte Umteilung der nördlichen Parkhälfte von einer Wohn- in eine Freihaltezone und deren Aufhebung nach Rekursen durch die Eigentümerschaft. Er beleuchtet sowohl die Argumente des Stadtrats, der das Areal unter Schutz stellen wollte, als auch jene der Baurekurskommission und des Verwaltungsgerichts, welche eine Unterschutzstellung ablehnten. Dank der privaten Initiative ist es nun gelungen, die nördliche Parkhälfte auch ohne Unterschutzstellung weitgehend zu erhalten.

Arthur Rüegg schildert, wie die Stiftung Patumbah 2007 einen Wettbewerb zur Wahl der Architekten für die Instandstellungs- und Restaurierungsarbeiten der seit 2004 geschützten Villa Patumbah durchführte, den das Büro Pfister Schiess Tropeano, Zürich, gewann. Claudia Schneider Heusi legt dar, dass die Stiftung wegen des hohen Anteils der Subventionen durch die öffentliche Hand dem Vergaberecht unterstellt war und dass darum die einzelnen Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten nach GATT/WTO öffentlich ausgeschrieben werden mussten.

Im zweiten Kapitel zur Bauausführung erläutert Peter Baumgartner ausführlich das Konzept der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten. Mit der baulichen Umsetzung des umfassenden Restaurierungsvorhabens war René Lechleiter betraut. Als besondere Herausforderungen hebt er die Befolgung der Vorschriften der Feuerpolizei und die heutigen Anforderungen an die Haustechnik hervor. Cristina Tropeano schildert im Gespräch mit Markus Grob anhand von sieben Beispielen, wie sich ihr Selbstverständnis als Architektin durch die Auseinandersetzung mit der Villa Patumbah veränderte. Für die Steuerung des Bauvorhabens setzte die Stiftung Patumbah eine Baukommission ein, deren Präsident Gérard Jenni die Besonderheiten des Projektmanagements an einem Schutzobjekt beschreibt.

Der dritte Teil ist der bedeutenden Parkanlage von Evariste Mertens gewidmet. Der Park bestand aus einem Ziergarten bei der Villa, einem Nutzgarten entlang der Zollikerstrasse sowie einem grosszügigen Gelände mit geschwungenem Wegnetz und gerader Allee entlang der Mühlebachstrasse. Judith Rohrer behandelt umfassend die Entwicklung der Anlage, die mit dem Verkauf der nördlichen Parkhälfte 1929 eine einschneidende Zäsur erfuhr. Die südliche Parkhälfte wurde in den Jahren 1986–1992 von der Zürcher Gartendenkmalpflege nach den Plänen von Evariste Mertens instand gestellt und teilweise rekonstruiert. Nach langjährigen Bemühungen und dem Entgegenkommen der privaten Investorin gelang es, die landschaftliche Kammer in der nördlichen Parkhälfte zu erhalten und von 2010–2013 zu restaurieren. Anita Drexel schildert, wie die Kofferung des originalen Wegtrassees mittels gartenarchäologischer Sondierungen gefasst und das Wegnetz dank dieser Befunde wieder aufgebaut werden konnten. Die Eröffnung des wiedervereinigten Parks fand im Frühling 2013 statt.

Beim repräsentativen Zaun entlang der Zollikerstrasse handelt es sich um ein Werk von David Theiler aus Riesbach. Thomas Müller stellt weitere qualitätvolle Arbeiten des wenig bekannten Kunstschlossers vor und erläutert die Restaurierung des Zauns durch Moritz Häberling.

Im vierten Teil steht die Restaurierung der Fassaden im Vordergrund. Die Villa Patumbah war das erste Gebäude in der Schweiz, an dem die neue Mineralfarbentechnik vollflächig angewendet wurde. Marion Wohlleben geht auf die

Entstehungsgeschichte der von Adolf Wilhelm Keim entwickelten Mineralfarben und deren Vertretung durch das Unternehmen Christian Schmidt in Zürich ein. Die ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden legt ihre Erkenntnisse zu den Dekorationsmalern Witt & Ott aus Zürich vor. Zudem erläutern die Autoren, wie sie den Zustand der Mineralfarbenmalereien von 1885, von drei späteren Renovationen sowie von einer 1996 angelegten Musterachse an der Südostfassade analysierten. Die Restauratoren konnten daraufhin für jede Fassade ein Konzept entwickeln, das auf den jeweiligen Erhaltungszustand abgestimmt war. Für die Fassadenelemente aus Naturstein wählte der Bauherr nicht die damals üblichen Zürichsee-Sandsteine, sondern unterschiedliche Kalksteine mit verschiedenen Farbtönen sowie Marmor aus Carrara. Gregor Frehner vermutet, dass vorgefertigte Bauglieder mit der Eisenbahn von Italien nach Zürich gebracht wurden.

Der fünfte Teil umfasst zwölf Beiträge zu den Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten im Innern. Seit der Übernahme der Villa durch das Diakoniewerk waren die Wände und Decken mit Ausnahme derjenigen in den drei repräsentativen Räumen im Erdgeschoss mehrfach überstrichen worden. Es galt nun, die originalen Malereien möglichst umfassend freizulegen. Die Autoren analysieren die unterschiedlichen Schadensbilder und begründen ihre restauratorischen und konservierenden Massnahmen. Als besonders anspruchsvolle Aufgaben seien die Ablösungen von hartnäckig haftenden Übermalungsschichten, die Entfernung von Geweben auf den Deckenmalereien und der Umgang mit Brandschäden hervorgehoben.

Das sechste Kapitel befasst sich mit der übrigen Innenausstattung. Hermann Schöpfer weist die Papiertapete im Salon einer europäischen Manufaktur zu und vermutet für die Papierledertapeten in Halle und Galerie eine japanische Herkunft. Die Verfasser der folgenden Beiträge behandeln die Restaurierung der Tapeten, Hinterglasbilder, Holzfenster und des Holzwerks. Nina Hüppi präsentiert zudem Möbel und weitere Ausstattungsgegenstände aus der Bauzeit. Zahlreiche Monogramme «GZ» lassen auf die Eitelkeit von Carl Fürchtegott Grob-Zundel schliessen.

Im siebten Teil wird auf die Dokumentation zur Restaurierung der Villa eingegangen. Während nur wenige Fotos und Pläne aus der Bauzeit der Villa Patumbah überliefert sind, wurden die Untersuchungen und Restaurierungen seit den 1990er Jahren ausführlich dokumentiert. Nach der fotografischen Dokumentation des Vorzustands durch Elvira Angstmann begleitete Martin Bachmann das Bauvorhaben seit 2008. Seine Aufnahmen werden durch Luftbilder der Kantonsarchäologie ergänzt. Renata Münzel hielt die restauratorischen Arbeiten zudem filmisch fest. Die DVD des Films findet sich im hinteren Buchdeckel.

Den Abschluss bilden drei Beiträge zu den Neubauten entlang der Zolliker- und Mühlebachstrasse sowie zum Zentrum für Baukultur des Schweizer Heimatschutzes. Nott Caviezel erörtert die Frage, wie viel Baumasse ein Areal wie das der Villa Patumbah ertragen kann. Er hebt die Qualität der Bebauung von Miller & Maranta an der Mühlebachstrasse und ihre überzeugende Anknüpfung an die bestehende Architektur im Quartier hervor. Lis Mijnsen blickt auf ihr intensives Engagement zurück, mit der Erstellung von Neubauten die nördliche innere Parkkammer erhalten und mit dem Bau des Hammam einen langgehegten Traum realisieren zu können. Im Sommer 2013 bezog der Schweizerische Heimatschutz die Villa Patumbah und richtete seine Geschäftsstelle und ein Zentrum für Baukultur ein. Karin Artho stellt schliesslich die im Erdgeschoss eingerichtete Dauer Ausstellung und das vielfältige Vermittlungsangebot vor.

Für die erfreuliche Zusammenarbeit mit allen Autorinnen und Autoren möchte ich mich herzlich bedanken.



Carl Fürchtegott Grob-Zundel. Undatierte Aufnahme. KDP Fotoarchiv.

CARL FÜRCHTEGOTT GROB – BÄCKERSSOHN, PLANTAGENBESITZER, BAUHERR

ADRIAN KNOEPFLI

Vom armen Bäckerssohn zum Millionär: So lautet das gängige Cliché, wenn vom Bauherr der Villa Patumbah Carl Fürchtegott Grob (1830–1893) die Rede ist. Das Bild ist zwar nicht völlig falsch, zielt aber doch an der Realität vorbei. Im folgenden Beitrag wird Grobs Lebensweg von seiner Geburt bis zur Abreise nach Messina bzw. Asien und von seiner Rückkehr bis zum Tod nachgezeichnet. Dabei werden sowohl Grobs Herkunft und familiäres Umfeld als auch seine Vernetzung nach der Rückkehr von Sumatra, die Entwicklung des aufstrebenden Villenvororts Riesbach in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Villenbauten anderer Rückkehrer beleuchtet.¹ Grobs Zeit als Tabakpflanzer auf Sumatra, die ihm den Aufstieg zu einem der reichsten Männer Zürichs ermöglichte, ist Gegenstand des Beitrags von Andreas Zangger.²

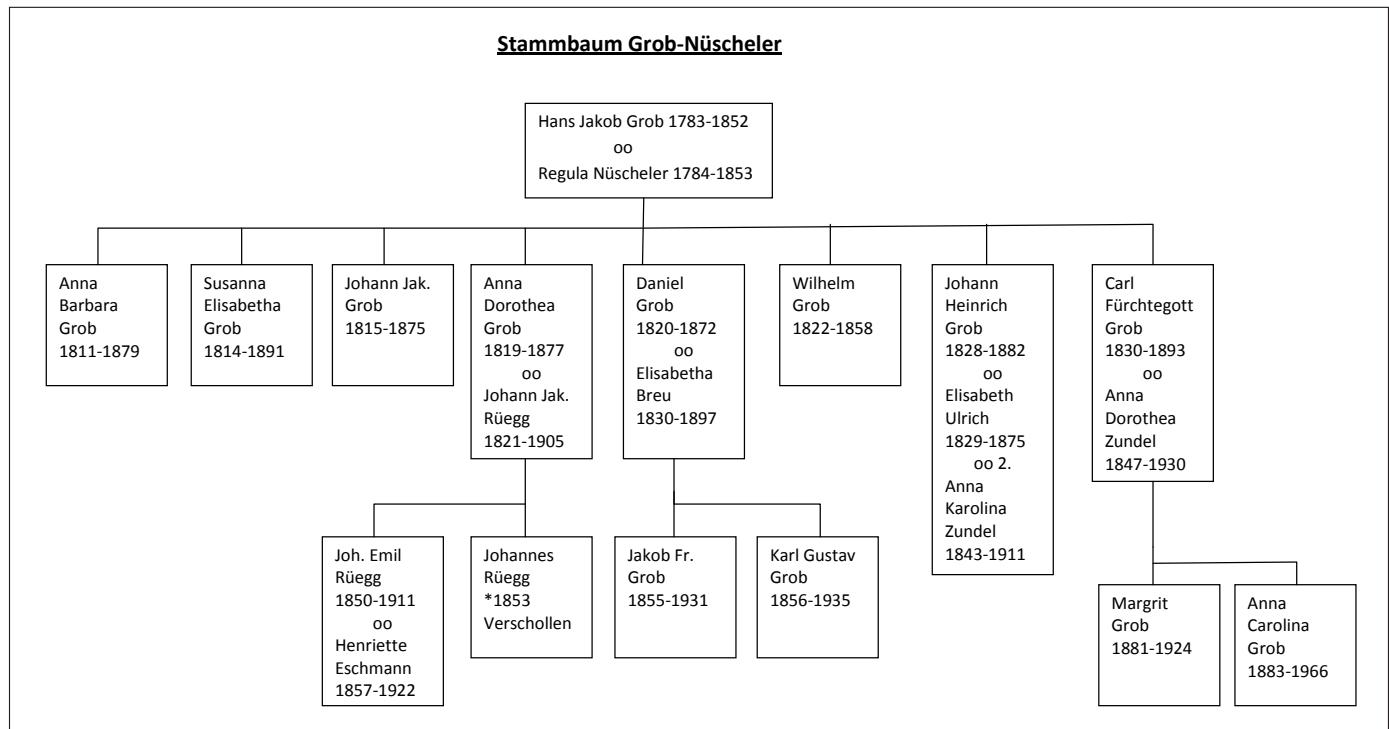
EINE ALTEINGESESSENE ZÜRCHER FAMILIE

Carl Fürchtegott Grob stammte aus einer alteingesessenen Stadtzürcher Familie. Sein Vorfahre Pfarrer Jost Grob von Wattwil (SG) erhielt 1636 das Bürgerrecht der Stadt geschenkt. 1765 wurde ein Grob Constaffelherr, «sonst finden wir die Grob», von denen es zwei verschiedene Linien gab, «im Regiment von den Zünften Kämbel, Weggen, Schuhmachern und Gerwe».³ Auch der Grossvater von Carl Fürchtegott, Hans Jakob Grob-Nägeli, war wie zahlreiche weitere Vorfahren Pfarrer und wurde 1795 Dekan des Rheintals.

Der Vater von Carl Fürchtegott, Hans Jakob Grob (1783–1852), ergriff als erster in der Familie den Beruf des Bäckers. Im Bürgerregister von 1807 wird er als Pfister aufgeführt, 1809 heiratete er Regula Nüscherer. 1819 ist bei seinem Eintrag im Bürgeretat neu «im Postbüro» hinzu gefügt. Dort arbeitete auch sein Schwager Daniel Nüscherer (1788–1844). Im Bürgerregister 1821 lautet Grobs Berufsbezeichnung erstmals Kleinbeck. In der Folge wurde er Kornschauer, Kornhausmeister, Mitglied des Grössern Stadtrats (Gemeindeparlament) sowie auch Weinhändler. 1834 fungierte Grob als Obmann der Bäcker. Sein Schwiegervater Daniel Nüscherer (1752–1825) war Kaufmann, Quartier-Hauptmann, Mitglied der Zunft zur Saffran und mit Anna Usteri verheiratet. Nüscherers Schwester Anna Margareta heiratete den Bankier Mathias von Orelli, seine Tochter Anna – die Schwägerin von Hans Jakob Grob – den Tuchscherer-Obmann Johann Fäsi.

DIE GESCHWISTER: BÄCKER, KÜFER, BUCHBINDER

Regula Grob-Nüscherer (1784–1853) gebar von 1810 bis 1830 14 Kinder, von denen fünf Knaben und vier Mädchen überlebten.⁴ Der älteste Bruder von Carl Fürchtegott, Johann Jakob Grob (1815–1875), wurde wie der Vater Bäcker und war als solcher auch «in der Fremde», aus der er 1839 zurückkehrte. Er blieb ledig. 1868 wird er als alt Kleinbäcker bezeichnet. Die Nachfolge des Vaters als Hausbesitzer und wohl auch als Chef der Bäckerei trat nicht Johann Jakob an, sondern sein 13 Jahre jüngerer Bruder Heinrich. Daniel Grob (1820–1872) besuchte das Institut in Trogen und lernte danach Küfer in Oberrieden. Nach seiner Rückkehr aus der Fremde zog er auf die andere Seite der Limmat an die Kuttelgasse und heiratete 1855 Elisabetha Breu aus Jestetten. 1861 war Daniel Grob bereits alt Küfer. Sein älterer Sohn Jakob Friedrich Grob (1855–1931)



lebte 1882 als Commis in Yokohama (Japan). Er galt später als verschollen, doch konnte nach dem Tod von Carl Fürchtegotts Tochter Anna Grob ausfindig gemacht werden, dass er 1931 in St. Louis, Missouri (USA), starb. Der jüngere Sohn Karl Gustav Grob (1856–1935) wurde ebenfalls Kaufmann.

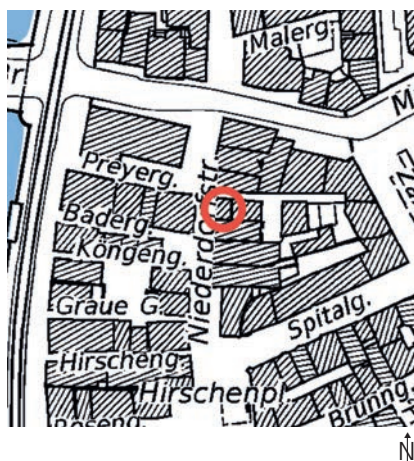
Der dritte Bruder, Wilhelm Grob (1822–1858), lernte Buchbinder. Auch er zog ins Ausland, war im November 1848 wieder zurück in Zürich und starb jung. Der vierte Bruder Heinrich Grob (1828–1882), zwei Jahre älter als Carl Fürchtegott und diesem wohl am nächsten stehend, lebte 1842, erst 14-jährig, in Reutlingen im Königreich Württemberg. 1848 wird Heinrich, wieder zuhause, erstmals als Bäcker bezeichnet. 1854 heiratete er Elisabeth Ulrich (1829–1875). Sie war eine Tochter von Johann Heinrich Ulrich, alt Landschreiber von Birmensdorf, und eine Schwägerin von Pfarrer Karl Dändliker von Stäfa, dessen gleichnamiger Sohn Karl Dändliker (1849–1910) ein bekannter Historiker wurde. 1858 war Heinrich Grob gemäss Bürgerregister Kirchenschreiber beim Predigern. Mit dem Verkauf der Bäckerei und dem Wegzug aus der Stadt nach Riesbach in den 1860er Jahren veränderte sich auch seine berufliche Situation. 1868 war Heinrich Grob Agent der Schweizerischen Lebensversicherungsgesellschaft «La Suisse», 1875 arbeitete er als Buchhalter bei der Leihkasse Neumünster.⁵ Diesen Posten bekleidete später, von 1895 bis 1923, auch sein Neffe Karl Gustav Grob-Kienast.

Daneben amtierte Heinrich Grob, der nach dem Tod seiner Frau in zweiter Ehe Anna Carolina Zundel (1843–1911) heiratete, von 1865 bis 1881 als Verwalter der Bürgerlichen Witwen- und Waisenstiftung der Stadt Zürich. Auch hier wurde er von einem Verwandten, seinem Schwager Julius Zundel sen., abgelöst. Von 1877 bis 1882 war Grob Mitglied der Vorsteherschaft des Diakoniewerks Neumünster, wozu es im Geschäftsbericht 1881/1882 hiess: «Derselbe hatte, wie andern christlichen und gemeinnützigen Bestrebungen, so seit 1877 auch unserm Werke mit warmer Hingebung sich gewidmet.» Weiter präsidierte Heinrich Grob die Sonntags-Gesellschaft. 1876 verfügte er über ein Vermögen von 70 000 und ein Einkommen von 3000 Franken.

Stammbaum der Familie Grob-Nüscheler. Vorlage Adrian Knoepfli.



Oben: Wohnhaus der Familie Grob-Nüscheler an der Niederdorfstrasse 24 in Zürich. Aufnahme April 2013. KDP Fotoarchiv. Unten: Stadtplan von Zürich. GIS ZH.



Carl Fürchtegotts Schwestern Anna Barbara (1811–1879) und Susanna Elisabetha (1814–1891) blieben ledig. Die dritte Schwester, Anna Dorothea (1819–1877), heiratete 1849 den Kaufmann Johann Jakob Rüegg von Hittnau, der 1891 Zürcher Bürger wurde. Die Familie Grob-Nüscheler war im Zürcher Bürgertum familiär gut vernetzt. Zu ihrer Verwandtschaft gehörten – meist von der Nüscheler-Seite her «eingebracht» – unter anderem die Ochsner (Pfarrer), von Orelli, Fäsi (Textilindustrie, Gold- und Silberwaren), Usteri, von Muralt, Ott und Escher vom Luchs.

STÄTTLICHES HAUS MIT GROSSEM HAUSHALT

Aufgewachsen sind Carl Fürchtegott Grob und seine Geschwister im «Neuhaus» an der Niederdorfstrasse 24/Ecke Preyergasse, das ihr Vater 1812 für 8000 Gulden gekauft hatte. Damals war das Haus als «No. 531, genannt Neu Haus, oben an der Badergasse» in der Brandassekuranz aufgeführt. 1843 wurde die Bezeichnung Wohnhaus mit «& Bäckerei» ergänzt. Ein Keller von Hans Jakob Grob-Nüscheler befand sich unter dem angebauten Haus «Zur alten Wiege». Nach dem Tod von Vater Grob ging das «Neuhaus» mit einem Wert von 26 000 Franken auf die Gebrüder Grob über, ab 1854 war Heinrich Grob alleiniger Besitzer. Im Herbst 1866, bei seinem Wegzug nach Riesbach, verkaufte Grob das Haus für 35 800 Franken an den Württemberger Carl Friedrich Klein, der die Bäckerei weiterführte. Fünf Jahre später war der Preis auf 45 000 Franken gestiegen. Heute befinden sich in dem städtlichen Komplex die Züri-Bar und die Kon-Tiki Bar.⁶

1836 wohnten an der Niederdorfstrasse 24 die Eltern Hans Jakob und Regula Grob-Nüscheler, die drei Töchter sowie die Söhne Wilhelm, Heinrich und Carl Fürchtegott, die Nichte Anna Ochsner, die Dienstbotin Dorothea Ochsner aus Illnau (ZH), die bis 1856 blieb, ein Bäckerknecht aus Bayern und einer aus Schaffhausen sowie ein Kostgänger. Noch im gleichen Jahr ersetzte ein Bäckerknecht aus Schleithelm denjenigen aus Schaffhausen, während ein neuer Kostgänger, ein Färbergeselle aus Burgdorf, am Tag, an welchem er kam, wieder auszog. Bei dieser Zusammensetzung des Haushalts blieb es in der Folge, wobei die Bäckergesellen und Kostgänger – für diese Zeit nichts Besonderes – oft wechselten. Vermutlich nach seiner Heirat mit Anna Dorothea Grob zog auch der Kaufmann Johann Jakob Rüegg vorübergehend an die Niederdorfstrasse. Weiter wohnte im Grob'schen Hause Regina Nüscheler, eine Tante von Carl Fürchtegott Grob. Sie war gewesene Blumenmacherin und wechselte nach dem Verkauf des Hauses an Bäcker Klein zusammen mit ihren beiden Nichten Barbara und Elisabeth Grob an die Gartengasse 8, eine nicht mehr existierende Adresse. Das Hausbogenregister zeigt, dass der Familienverband, auch wirtschaftlich bedingt, noch ein sehr enger war. Andererseits zogen die Jungen, durch Schule oder Lehre bedingt, schon sehr früh ein erstes Mal weg.⁷

NACH METTMENSTETTEN «VERSORGT»

Carl Fürchtegott Grob trat auf Ostern 1839 aus der obern Elementarschule in die Realschule über. Seine Klasse wies einen Bestand von 35 Schülern auf. Im Juli 1841 wurde Grob aber von seinem Vater «wegen seiner Liederlichkeit und seiner Unruhe [...] aus der Klasse III B weggenommen, und nach Mettmensstetten versorgt». Mit einer 3 beim Fleiss, einer 4 im Betragen und einer 2 bei den Anlagen waren seine Zeugnisnoten beim Austritt ziemlich katastrophal. Schon bei seinem älteren Bruder Heinrich hatte der Lehrer beim Betragen «etwas unruhig» vermerkt.⁸ Wo Carl Fürchtegott in Mettmensstetten «versorgt» wurde bzw. zur Schule ging, war nicht zu eruieren. 1798 richteten in Mettmensstetten 17

vermögende Gemeindeglieder ein privates Institut für die Weiterbildung ihrer Söhne ein, doch ist über das weitere Schicksal dieses Instituts, das 1799 die Unterstützung des Erziehungsrats erhielt und dem Schulinspektor unterstellt wurde, nichts bekannt. Ab 1826 verfügte Mettmenstetten über die erste Sekundarschule im Kanton Zürich, die einen guten Ruf hatte und 1833 die staatliche Anerkennung erhielt.

1845 lebte Carl Fürchtegott Grob in Neuenburg, wo er eine Handelsschule besuchte. Von Mitte Februar 1847 bis Mitte November 1848 war er wieder zuhause, und 1851 finden wir ihn als Commis in Basel. Bei wem und in welcher Branche er seine kaufmännische Ausbildung absolvierte, konnte nicht festgestellt werden. Jedenfalls erhielt der jüngste Sohn von Hans Jakob und Regula Grob-Nüscheler von allen Kindern die beste Ausbildung. Seine Brüder hatten den Beruf des Vaters (Bäcker) oder andere handwerkliche Berufe ergriffen. Mit 23 Jahren war Grob Vollwaise, 1855 lebte er in Genua.⁹ Drei Jahre später war er dann in Messina gelandet. Die Stadt, die 1860 die Besetzung durch Garibaldi erlebte, war damals ein eigentlicher Schmelztiegel mit 84 000 Einwohnern (1854), einer starken deutschsprachigen Kolonie sowie einem Schweizer Konsul (Peter Victor Gonzenbach, 1808–1885).¹⁰ Hier blieb Grob elf Jahre, bevor er sich 1869 nach Asien aufmachte.¹¹

RÜCKKEHR, «WEINGARTEN» UND HEIRAT

Nach seiner Rückkehr aus Sumatra 1880 nahm Carl Fürchtegott Grob, noch ledig, Wohnsitz bei seinem Bruder Heinrich im «Weingarten» an der Landstrasse (nach der Eingemeindung Zollikerstrasse) 118. Seine Brüder hatten inzwischen die Bäckerei veräussert und waren nach Riesbach gezogen. Im «Weingarten» hatte nach ihrer Scheidung auch Anna Dorothea Rüegg-Grob gelebt. Der «Weingarten», mit dessen Bau ein Caspar Sennhauser 1842 begann, bestand aus Wohnhaus, Scheune und Stallung und wurde 1845 in der Brandassekuranz mit 5500 Gulden «als vollendet taxiert». Das entsprach gut 12 800 Franken.¹² Ab 1859 gab es verschiedene Handwechsel, verbunden mit einer ansehnlichen Preissteigerung. 1867 erwarb Carl Fürchtegotts Bruder Heinrich die Liegenschaft mit Wohnhaus, Remise und Waschhaus für 24 000 Franken.¹³



*Messina im Jahr 1860. Stahlstich.
Kopie beim Verfasser.*

Links und rechts: Carl Fürchtegott und Anna Dorothea Grob-Zundel. Lithographien, um 1880. KDP A. Unten: Carl Fürchtegott und Anna Dorothea Grob-Zundel. Undatierte Aufnahme. KDP Fotoarchiv.



1881 heiratete Grob die Schwester seiner Schwägerin, Anna Dorothea Zundel. Dieses Heiratsmuster war nicht unüblich. Es ist anzunehmen, dass sich Grob möglichst bald verheiraten wollte. Eine Lösung wie auf Sumatra war in Zürich nicht mehr möglich. Dort lebten die alleinstehenden Plantagenbesitzer oft mit einer einheimischen oder japanischen Frau zusammen, die gleichzeitig Haushälterin und Ehefrau auf Zeit war. Anna Dorothea war bei der Heirat bereits 34 Jahre alt. Auch ihre Schwester Anna Carolina Zundel war, als sie die zweite Frau von Heinrich Grob wurde, schon 35-jährig.

Nach dem Tode seines Bruders 1882 übernahm Carl Fürchtegott Grob den «Weingarten». Seine Schwägerin lebte als Witwe weiterhin im gleichen Hause, wo sie auch nach Carl Fürchtegotts Umzug in die Villa Patumbah blieb. Im Frühjahr 1889 – in diesem Jahr wurde der «Weingarten» abgerissen – zog Anna Carolina Grob-Zundel nach Hottingen. Im Herbst 1890 kehrte sie nach Riesbach zurück an die Mühlebachstrasse 86. 1896 finden wir sie für wenige Monate am Parkring 8 in der Enge und dann an der Hallenstrasse 13 im Seefeld, 1900 an der Dufourstrasse 179 und 1904 an der Klausstrasse 37. Für eine betagte Frau waren das erstaunlich viele Umzüge. Gestorben ist sie 1911 in Küsnacht.¹⁴



BOOMQUARTIER RIESBACH

Auf welches Umfeld traf Carl Fürchtegott Grob, der die Stadt 1848 verlassen hatte, bei seiner Rückkehr nach Zürich? Daniel Kurz schreibt über den Zug aufs Land, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzte: «Schon früh hatten reiche städtische Familien begonnen, ihren Wohnsitz aus der immer dichter bevölkerten Altstadt hinaus aufs Land zu verlegen. Vor allem die Enge wurde auf diese Weise zum reichen Villenvorort der Stadt; mit speziellen Bauordnungen gelang es hier sogar, die Erstellung billiger Mietwohnungen auszuschliessen. Trotz tiefem Steuerfuss fand ein verwöhntes Publikum in der Enge alle Vorzüge eines modernen Stadtquartiers: gute Schulen, saubere Strassen, breite Trottoirs, Wasser und Kanalisation, sogar eine eigene Gasversorgung. Am anderen Seeufer bot Riesbach etwas weniger exklusive Bedingungen, neben Villen- und Mittelstandsquartieren war hier im 19. Jahrhundert auch die Industrie stark vertreten, begleitet von ärmlichen Arbeitersiedlungen. [...] Die übrigen Zürichberggemeinden, Fluntern, Qberstrass und vor allem Hirslanden,

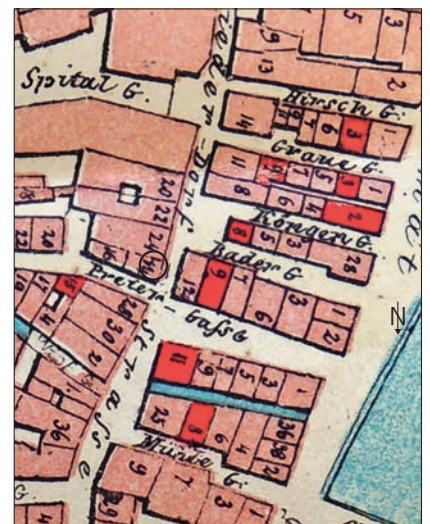
waren zum Zeitpunkt der Eingemeindung [1893] noch wenig entwickelt, die letzten zwei gehörten zu den finanzschwachen Vororten der Stadt.»¹⁵ Mit der Eingemeindung kam auch die Gemeinde Riesbach zur Stadt Zürich. Beschleunigt worden war der Zug aufs Land durch eine Choleraepidemie, die 1867 in ganz Europa wütete und in Zürich 430 Todesopfer forderte. Betroffen war gerade auch das bisherige Wohngebiet der Grob – das Niederdorf mit seinen sehr beengten Wohnverhältnissen.¹⁶ Diese Epidemie war, nebst der zunehmenden Häufigkeit anderer ansteckender Krankheiten wie Tuberkulose und Typhus, der Anlass für die «Kloakenreform» unter Stadtgenieur Arnold Bürkli (1833–1894), die ab 1867 im Eiltempo durchgezogen wurde und ein Entsorgungssystem mit geschlossener Kanalisation nach Pariser Vorbild einführte.¹⁷ 1868 hiessen die Stimmbürger auch die Zuleitung von Frischwasser in die Gebäude gut. Nach der Schleifung der Schanzen war das Gelände für die weitere Expansion gegen Osten offen. In Riesbach wurden nicht nur Villen gebaut, sondern die Gemeinde wurde wie erwähnt, unter anderem entlang des Wehrenbachs, auch industrialisiert. Die Entwicklung schlug sich in der Statistik der Bauten nieder. Die Zahl der Wohn-, Ökonomie-, Fabrik- und öffentlichen Gebäude in Riesbach stieg von 361 im Jahre 1832 auf 628 (1852), 887 (1867), 1034 (1877) und 1133 (1882). Weil die Ökonomie- und vor allem die Fabrikgebäude in der Folge massiv abnahmen, sank die Gesamtzahl bis 1888 auf 1113. Die Wohngebäude allein nahmen hingegen von 536 (1872) auf 666 (1882) und 740 (1888) zu.¹⁸ Es war dies auch für die Baumeister eine sehr gute Zeit. Sie erstellten die Häuser im Auftrag, traten teilweise aber auch selbst als Bauherren auf und verkauften die Liegenschaften dann sofort oder nach einer Reihe von Jahren. Alteingesessen waren die Firma Baur und Baumeister Conrad Hirzel-Sulzer. 1889 gründeten Baumeister Emil Fietz-Leuthold (1855–1919) und Architekt Jakob Leuthold-Balthasar (1862–1925) neu die Firma Fietz & Leuthold, die das Quartier in der Folge ebenfalls mitprägte.¹⁹



Oben: Anna Dorothea Grob-Zundel. Aufnahme um 1885. KDP Fotoarchiv.
Unten: Stadtplan von Zürich mit rot bezeichneten Cholerahäusern im Niederdorf. Die Choleraepidemie von 1867 war ein wichtiger Anstoss für die Zürcher «Kloakenreform». StadtAZ, 1867.

GROSSGRUNDBESITZER HUBER UND BLEULER

In Riesbach traf Grob einerseits auf alteingesessene Riesbächler Geschlechter, andererseits auf Familien, die sich im Zuge der eben geschilderten Entwicklung im Vorort niedergelassen hatten. Zu den einflussreichen Figuren in der Gemeinde gehörte Peter Emil Huber-Werdmüller (1836–1915). Huber und seine Schwester wuchsen ab 1845 auf dem Gut «zur Vogelhütte» an der Zollikerstrasse auf. Der Vater von Huber-Werdmüller, der Seidenfabrikant Johann Rudolf Huber-Zundel (*1808), hatte von seinem Vater die Seidenfabrik Huber-Rordorf übernommen. Die «Neue Zürcher Zeitung» schrieb 1927 in einem Artikel über «Altzürcherische Landsitze vor Zürichs Toren»: «Die heutige Neumünsterallee ist aus dem ehemaligen Oerischen Landgut «zur Vogelhütte» hervorgegangen, die später im Besitz des bahnbrechenden Maschinenindustriellen Oberst P.E. Huber-Werdmüller († 1915) war, dessen Name mit der Gründung der Maschinenfabrik Oerlikon aufs engste verbunden ist.»²⁰ Zuvor hatte Huber-Zundel – seine Frau stammte aus einer anderen Zundel-Linie als die Ehefrauen der Brüder Grob – das Landgut zur «Eidmatte» in Hottingen bewohnt, das sich ungefähr an der Stelle befand, wo heute die Antoniuskirche steht. 1866 erwarb die Familie Huber von der Familie Kienast ein grosses Gut am Mühlebach, das von der Zollikerstrasse bis zum damals offenen Bach reichte.²¹ Peter Emil Huber-Werdmüller, der inzwischen im stattlichen Wohnhaus «Am Mühlebach» an der Ecke Feldegg-/Mühlebachstrasse wohnte, baute 1875/1876 an der Mühlebachstrasse 85 die Villa «Wartegg», sein enger Studienfreund und Schwager Hermann Bleuler-Huber zehn Jahre später die Villa Bleuler (heute SIK) an der Zollikerstrasse 32. Zuvor hatte das Ehepaar Bleuler-Huber mit der Witwe Huber-Zundel in der «Vogelhütte» gewohnt. Auch Hubers Schwager Heinrich Zeller-



Plan des Grundbesitzes von Peter Emil Huber-Werdmüller. 1866 vergrösserte die Familie Huber ihren Grundbesitz in Riesbach um das grosse Gut zwischen Zolliker- und Mühlebachstrasse. StadtAZ VI.RB. D.9.



Werdmüller (1844–1903) und seine Schwiegermutter Anna Werdmüller-Stockar lebten in Riesbach. Zeller-Werdmüller, Bauherr eines schlichten Doppelwohnhauses an der Florastrasse, stammte aus einer Färbereibesitzerfamilie. In der Seidenbranche ausgebildet, wurde er Geschäftsführer der 1836 von seinem Onkel mitgegründeten Papierfabrik an der Sihl, sass im Verwaltungsrat der Bank in Zürich und widmete sich der historischen Forschung.²² Der Sohn von Huber-Werdmüller, Maschineningenieur Emil Huber-Stockar, liess 1899 anstelle der «Vogelhütte» an der Neumünsterallee 12 eine Villa in englischer Neugotik erstellen.

Peter Emil Huber-Werdmüller war mit seiner Maschinenfabrik Oerlikon der erste, der in der Schweiz in grösserem Massstab elektrische Maschinen baute, und er gehörte zu den treibenden Kräften hinter der Gründung der Aluminium-Industrie-Aktien-Gesellschaft (später Alusuisse). Er engagierte sich auch in Verkehrsfragen und beim Militär. So war er Präsident der Direktion der Uetlibergbahn, Verwaltungsrat der Nordostbahn (1878–1894) und Kommandant der VIII. Artillerie-Brigade. 1867–1877 sass Huber-Werdmüller im Gemeinderat von Riesbach, wo er sich als Bauvorstand vor allem mit der Urbanisierung und der Erschliessung des Seefelds beschäftigte.²³ Im Unterschied zu Grob war Huber-Werdmüller nie selber in den Kolonien, aber ab den 1890er Jahren an einer Kolonialfirma beteiligt. Er sass im Verwaltungsrat der Liberia Sumatra AG, deren Initiator Hans Caspar Bluntschli auf Sumatra die Plantagen Liberia und Paya Nibong betrieb.²⁴ Bei der Nachfolgefirma Straits Settlements und Sumatra Ramie-Syndikat (1898) präsidierte Huber-Werdmüller den Verwaltungsrat.

Hermann Bleuler (1837–1912), der 1873 eine Schwester von Huber-Werdmüller heiratete, war ein Sohn des Seidenindustriellen Johann Caspar Bleuler, Maschinenbauingenieur, Oberst, Berufsmilitär und Präsident des Schweizerischen Schulrats der ETH. Um das Jahr 1900 verlor Bleuler-Huber einen grossen Teil seines Vermögens, so dass der Verkauf seiner Villa an der Zollikerstrasse 32 unumgänglich wurde. Käufer der Bleuler'schen Liegenschaften an der Zolliker- und Feldeggstrasse war 1902 für 60 000 Franken Carl Abegg-Stockar. Den Verkauf besorgte Bleulers Schwager Huber-Werdmüller. Im Kaufvertrag wurde festgehalten, dass auf dem Grundstück «nie mehr als zwei Villen, wovon die eine schon erstellt ist [...] errichtet werden dürfen».²⁵ Der Bruder von Hermann Bleuler, Otto Bleuler, hatte sich 25-jährig als Zucker- und Kaffeeplantagenbetreiber in Guatemala niedergelassen. Er starb Ende 1887 kurz nach seiner Rückkehr.

BAUMEISTER JOHANNES BAUR

Zu den einflussreichen Riesbächlern gehörte weiter Johannes Baur (1831–1900), der sich quasi zum Hofbaumeister der Gemeinde entwickelt hatte. Sein Vater Jakob Baur war 1835, als die Notlage der Landwirtschaft viele Bauern nötigte, ihren Betrieb aufzugeben, von Berg am Irchel nach Zürich gezogen. Johannes Baur gründete 1855, nach Lehr- und Wanderjahren in Österreich, Ungarn und Deutschland, ein eigenes Baugeschäft. 1858 kam eine Steinhauerei hinzu und 1872 eine Zimmerei. «Gefördert von einer für Zürich und die Aussengemeinden günstigen Baukonjunktur, konnte der tatkräftige und umsichtige Mann schon in den ersten Jahren seiner Geschäftstätigkeit das Wohn- und Geschäftshaus an der von ihm erstellten (1863/64) und nach ihm benannten Baurstrasse in Riesbach bauen», heisst es in einem Firmenporträt von 1946. 1874 trat Baur Schwiegersohn, Architekt Adolf Nabholz (1847–1891), in die Firma ein, die nun Baur & Nabholz hiess.²⁶ 1871 liess sich Baur an der Seefeldstrasse 166 die Villa «Friedau» «in gepflegtem neuklassizistischem Stil» errichten.²⁷

Johannes Baur betätigte sich früh als eine Art Generalunternehmer. So kaufte er zum Beispiel vier Grundstücke an der Stockerstrasse im Quartier Enge, baute dort zwischen 1872 und 1875 vier Villen und verkaufte sie anschliessend an Kaufleute und höhere Angestellte.²⁸ Durch Heiraten rückten die (bereits wohlhabenden) Baur in die Zürcher Oberschicht auf. Anna Baur, Enkelin des Firmengründers, heiratete Max Keller vom gleichnamigen, in Asien gross gewordenen Handelshaus, ihre Brüder Benno und Willy eine Weckherlin bzw. eine Bodmer. Max Keller war vor allem im Kohlenhandel tätig.²⁹ Sein Sohn Thomas ehelichte Dorry Bodmer aus dem Bodmer-Abegg-Clan. Der Bruder von Max Keller, Wilhelm Max Keller-Diethelm, baute Anfang der 1930er Jahre ebenfalls an der Zollikerstrasse, an der damals bereits sein Schwiegervater Diethelm, die Bodmer und Abegg wohnten. Die Keller, ursprünglich aus Neukirch an der Thur, waren Saffran-Zünfter und äusserst aktiv im Grasshopper-Club.³⁰ 2011 gehörte das aus verschiedenen Fusionen hervorgegangene Handelsimperium Diethelm Keller Siber Hegner (DKSH) zu den grössten Unternehmen der Schweiz.



Riesbach im Jahre 1889: Der Plan-ausschnitt zeigt das Gebiet zwischen Kreuzplatz und Münchhaldenstrasse. Chronik Neumünster 1889.

Riesbach, Baurstrasse. Die Baurstrasse, welche die Bellerivestrasse mit der Seefeldstrasse verbindet, wurde 1867 nach Baumeister Johannes Baur benannt. Aufnahme 1954. BAZ.



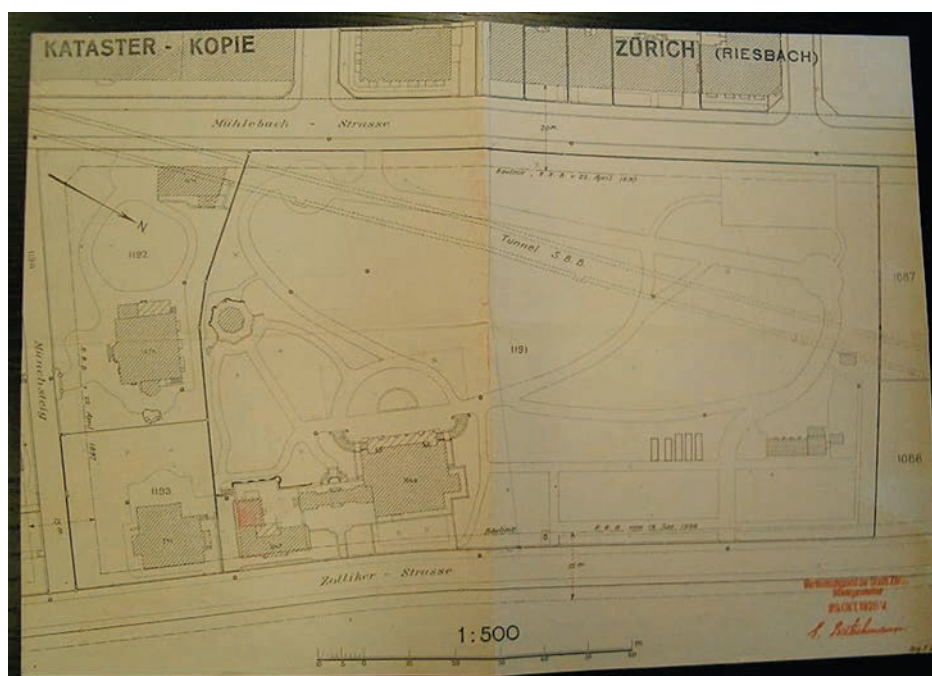
Ein Bild der Riesbächler Oberschicht vermitteln auch die Aktienzeichnungen, die 1873 für die Rechtsufrige Zürichseebahn erfolgten. Unter den Aktionären finden sich diverse Bleuler, Huber-Zundel, Baumeister Baur, J. J. Wegmann-Girsperger, Johann Honegger zur Solitude, Seidenfabrikant J. Beder, die Färberei Blatter & Sohn, J. Bär-Oberist zum Inselhof, Abegg-Arter sowie die alten Riesbacher Geschlechter Kienast und Tuggener. Insgesamt zeichnete Riesbach mit 110 000 Franken mehr als die Hälfte des Aktienkapitals von 200 000 Franken. Auf Hottingen entfielen 64 500, auf Hirslanden 16 500, auf die Stadt Zürich 6500, auf Herrliberg 1000 und auf Hombrechtikon 500 Franken. Trotz Baubeginn im selben Jahr konnte die Strecke von Stadelhofen nach Rapperswil, unter anderem wegen eines finanziell bedingten Bauunterbruchs von rund zehn Jahren, erst 1894 in Betrieb genommen werden.³¹

ZÜRCHER IN ALLER WELT

1882, wenige Jahre nach der Rückkehr Grobs, lebten von 14 577 Stadtzürcher Bürgern rund 2500, also etwa ein Sechstel, im Ausland. Die meisten hielten sich in europäischen Staaten auf: 570 in Deutschland, 368 in Frankreich (davon 190 in Paris), 247 in Italien, 162 in England, 140 in Österreich, 114 in Russland und 110 in andern Staaten Europas, 46 waren als Handwerker «in der Fremde» und 64 «unbekannten Aufenthaltes und verschollen». In Amerika lebten 438 Auslandschweizer in Nord-, 97 in Süd- und drei in Zentralamerika. Neun Personen lebten in Australien und zehn auf der westindischen Insel Saba (Niederländische Antillen). In Afrika waren es 46 Auslandschweizer (davon zehn in Ägypten). In Asien lebten insgesamt nur 51 Schweizer, darunter 13 in Batavia [Jakarta, Indonesien], sieben in China sowie acht in Japan.³² Auch im 19. Jahrhundert war die Schweiz noch ein klassisches Auswanderungsland. Erst gegen das Lebensende von Carl Fürchtegott Grob, als 1888–1900 mit dem Aufschwung der Schweizer Wirtschaft auch der Arbeitskräftebedarf stieg, wendete sich der Trend in der Schweiz hin zur Einwanderung.

DER BAU DER PATUMBAH

Nach dem Tod seines Bruders Heinrich (1882) übernahm Carl Fürchtegott Grob bei der Erbteilung das gemeinsame Wohnhaus «Weingarten» samt Baumgarten und Reben. 1883 war Grob im Besitz eines 13 000 m² grossen Grundstücks an der Landstrasse (heute Zollikerstrasse), auf dem auch der «Weingarten» stand, den er 1889 dann abreißen liess. In der Zürcher Wochen-Chronik Nr. 13 vom 1. April 1905 hiess es dazu: «Einmal als unabhängiger Mann in die Heimat zurückkehren und daselbst eines sorgenlosen Lebens sich freuen zu können, war das Streben Hrn. Grobs, und wohl tausendmal mag er unter der glühenden Sonne des Äquators an die freundliche, milde Gegend gedacht haben, wo ausserhalb des gedeckten alten Brückleins an der alten Landstrasse sein Bruder ein bescheidenes ländliches Haus mit Ausgelände besass. Dort sich anzusiedeln war sein stiller Wunsch. Nach Zürich zurückgekehrt, entschloss er sich, auf jenem Grundstück die Villa zu erbauen, welcher er nach seinem Landbesitz auf Sumatra den fremdartig klingenden, aber ihm äusserst wertvollen Namen Patumbah gab.»³³ Am 10. Oktober 1883 erteilte der Gemeinderat Riesbach Grob die Bewilligung für eine Villa mit Ökonomiegebäude, unter folgenden Bedingungen: «1) Für den Pavillon sind besondere neue Pläne einzureichen. 2) Die Flucht des Ökonomiegebäudes ist auf die Flucht des Hauses von H. Lüssy zu erstellen. 3) Der obere Stock des Ökonomiegebäudes ist massiv auszuführen.»³⁴ Beim Haus Lüssi³⁵ handelte es sich um die Zollikerstrasse 132, die später Bergbauingenieur Ferdinand Heberlein aus der bekannten Wattwiler Färbereibesitzerfamilie gehörte. Am 27. Februar 1884 war die Villa im Gemeinderat erneut Thema: «Die Herren Chiodera & Tschudi als Architekten beim Neubau des H. Grob-Zundel wünschen Abtretung von Erde zur Ausfüllung ins dortige Gut. Es soll ihnen auf Zusehen hin für einstweilen gestattet werden.» Am 7. Mai 1884 wurden die «Pläne des Hrn Grob-Zundel für 1 Pavillon» definitiv genehmigt. 1885 wurden im Brandassekuranzregister verschiedene Teile der Patumbah als «noch unvollendet» bezeichnet. 1886 ist die Landstrasse 128 mit ihrem Besitzer und Bewohner Carl Fürchtegott Grob erstmals im Adressbuch der Stadt Zürich aufgeführt. 1889 wurde im Brandassekuranzregister die «Bau-Vollendung» ver-



Katasterplan der Liegenschaft Patumbah mit eingezeichnetem Tunnel. Ohne Tunnel wären die Züge der Seelinie gleich vor der Villa Patumbah durchgefahren. KDP A, Archiv Diakoniewerk Neumünster.

merkt, wobei man die Villa mit 500 000 Franken (Souterrain 40 000, Oberbau mit Vorhallenbau 460 000), «Electr. Beleuchtungseinrichtungen inbegriffen», einschätzte. Nach Grobs Tod wurde der Wert mit dem Hinweis «niedr[igerer] Bau- & Verkehrswert» auf 300 000 Franken reduziert. Diesen Wert wies die Villa auch 1911 beim Übergang an die Evangelische Gesellschaft des Kantons Zürich noch auf. 1922 stieg der Wert, nach der massiven Teuerung im Ersten Weltkrieg, mit einer Zusatzversicherung von 200 000 wieder auf 500 000 Franken an. Hinzu kam das Ökonomiegebäude mit Wohnung, dessen Bauvollendung 1885 gemeldet wurde. 1889 war das Ökonomiegebäude mit 33 000 Franken bewertet. Hinzu kam «1 Dynamomaschine mit Leitungsdrähten» im Wert von 2000 Franken.³⁶

EIN TUNNEL UND EINE STRASSE

1889 war der Bau vollendet, aber nun drohten Immissionen der Seeuferlinie der Nordostbahn, deren Bau just in diesem Jahr wieder aufgenommen worden war, die Wohnqualität der neuen Villa zu beeinträchtigen. Am 8. Mai teilte Baumeister Johannes Baur im Riesbacher Gemeinderat mit, «dass die Nord Ost Bahn mit J. Grob-Zundel einen Vertrag abgeschlossen habe, wonach der Tunnel [zwischen Stadelhofen und Tiefenbrunnen] bis zum Ende der Liegenschaft des J. Grob verlängert & der Einschnitt zugedeckt werde. Es scheine ihm nun, dass die Gemeinde ein Interesse daran habe, die Zudeckung des Einschnittes wo möglich bis zur Münchhaldengasse auszudehnen, wenn dies ohne wesentliche Kosten für die Gemeinde bewerkstelligt werden könne.» Die Baukommission wurde deshalb eingeladen, «die nöthigen Erhebungen zu machen».³⁷ Am 22. Februar 1890 meldete die «Neue Zürcher Zeitung»: «Vom Tunnel der rechtsufrigen Seebahn erzählt die «Limmat» eine interessante Einzelheit: «Gehen wir vom Nebelbach gegen Stadelhofen der Linie entlang, so fällt uns zunächst auf, dass 150 Meter lang der Tunnel eigentlich in freier Luft steht. Gerade so wie wenn Kinder in der Stube aus Bauhölzchen sich einen Tunnel bauen. Das kommt daher: Ausserhalb des grossen Einschnittes, der vor etwa 12 Jahren ausgehoben wurde, befindet sich heute die Villa Patumbah des Hrn. Grob. Dieser Mann fand, es sei für seine Villa unangenehm, wenn der Rauch direkt vor dem Hause aufstiege. Er anerkennen deshalb der Nordostbahn, die 150 Meter von der Nebelbachbrücke bis zum damaligen Eingange des Tunnels auf eigene Kosten wie wollen wir sagen ‚tunnelisiren‘ zu lassen; das heisst also den Tunnel um diese Länge gegen den See hin zu verlängern. Die Nordostbahn ging darauf ein und Grob zahlt über 100 000 Franken für diesen künstlichen Tunnel. Freilich erhält er dafür ein bis zwei Jucharten Land.»³⁸ Der Einschnitt wurde schliesslich «von der Überfahung der Münchhaldenstrasse bis zum ehemaligen Tunnelportal, also auf eine Länge von 270 m, nachträglich wieder eingewölbt und bis auf die Höhe des beidseitigen Terrains zugefüllt.»³⁹

Ein weiteres Anliegen Grobs war die bessere strassenmässige Erschliessung der Liegenschaft. Am 24. September 1890 wurde im Gemeinderat Riesbach mitgeteilt: «H. Chiodera & Tschudi stellt Namens H. Grob-Zundel das Gesuch um möglichste Beförderung der Fortsetzung der Mühlebachstrasse bis zur Münchhaldenstrasse.» Daraufhin wurde die Bauverwaltung beauftragt, einen Plan auszuarbeiten und einen Antrag zu stellen. Die Mühlebachstrasse endete damals in der Höschgasse. Es folgten schwierige Verhandlungen mit einzelnen Nachbarn. Über die Sitzung des Gemeinderats vom 15. Oktober 1890 vermerkt das Protokoll: «H. Grob-Zundel offerirt einen Beitrag von 25.000 f. an die Kosten der Verlängerung der Mühlebachstrasse. H. Voegeli referirt darüber, dass diese Offerte sehr schön sei & annehmbar, vorausgesetzt, dass von Seite des Nachbarn H. Bär z. Inselhof nicht übermässige Forderungen gestellt werden.»

Die Verhandlungen mit diesem hätten «nun aber gezeigt, dass er schwierig zu behandeln sei. Anstatt 12 Meter Breite will H. Bär bloss 10 Meter abtreten & sich für die Bäume extra zahlen lassen; auch keine Beiträge für Trottoirs & Dolen zahlen.» Der Gemeinderat beschloss, «mit H. Bär die Verhandlungen fortzusetzen auf der Grundlage von 11 Metern Strassenbreite & Bezahlung der Trottoir- & Dolenbeiträge». Am 3. Dezember 1890 genehmigte der Rat die Verträge mit Grob-Zundel, der finanziell keine Grenzen zu kennen schien, und Baumeister Johannes Baur «betr. Fortsetzung der Mühlebachstrasse». Die Verhandlungen mit Herrn Bär wurden im Protokoll nicht mehr erwähnt.⁴⁰

«UNZÜRCHERISCHE PRACHT»?

Der Bau der Patumbah erfolgte in einer Zeit des Villenbooms. Hat nun Carl Fürchtegott Grob wirklich so viel mehr geprotzt als andere, seinen Reichtum völlig unzürcherisch zur Schau gestellt? Meist wird zum Beweis die ausserordentlich hohe Bausumme der Patumbah hervorgehoben. «Die Villa war der teuerste private Bau Zürichs in jener Zeit. Die Baukosten waren mit 550 000 Franken gut doppelt so hoch wie diejenigen anderer, ebenfalls äusserst repräsentativer Villen.» Die etwa zur gleichen Zeit erstellte Villa Bleuler kostete lediglich 240 000 Franken. «Es scheint, dass für die Villa Patumbah kein Material zu teuer und kein Aufwand zu gross war.»⁴¹ Allerdings wurde, wie erwähnt, die Patumbah nach Grobs Tod nur noch mit 300 000 Franken bewertet. Das war aber immer noch das Doppelte der Villa «Wartegg» von Peter Emil Huber-Werdmüller, die nach ihrer Vollendung 1876 mit 110 000 Franken eingeschätzt wurde. Hinzu kam bei der «Wartegg» in den 1880er Jahren noch ein Ökonomiegebäude mit Gartensalon und Zimmern (Mühlebachstrasse 83), inkl. elektrische Beleuchtungsanlage, für 48 400 Franken.⁴²

Zur Beurteilung der Frage, ob der Bau der Patumbah derart singulär war oder eben typisch für ein kolonialherrliches (und angeblich unzürcherisches) Verhalten, müssten auch die Villen herangezogen werden, die von andern Rückkehrern gebaut wurden. In Zürich zum Beispiel die von Carl Honegger mit Baubeginn 1874 erstellte Villa «Zum Rosenberg» an der Sumatrastrasse 36. Sie wurde 1885 von Karl Krüsi-Altheer gekauft, der wie Grob als Tabakpflanzer



Die Villa Patumbah von Süden.
Federzeichnung von G. Meisenbach.
Architektonische Rundschau 5 (1889),
Tafel 48.



Oben: Schloss Holdereggen. Hermann Näher liess sich nach seiner Rückkehr in Lindau am Bodensee einen repräsentativen Wohnsitz erbauen. Aufnahme bei Adrian Knoepfli, Januar 2013.
Unten: Das 1897–1898 erbaute Wohnhaus von Architekt Alfred Chiodera an der Rämistrasse 50 in Zürich. Aufnahme 1963. BAZ.

tätig gewesen war und der Villa den Namen «Sumatra» gab.⁴³ Krüsi blieb nur wenige Jahre Besitzer. Als die Villa (ab 1907) dem Nahrungsmittelfabrikanten Julius Maggi gehörte, wurden deren 23 Zimmer bis 1913 «aufs kostbarste und schönste ausgebaut und demgemäss mit prunkvollen Möbeln und andern Zutaten ausgestattet».⁴⁴

In Lindau am Bodensee liess sich Grobs Sumatra-Geschäftspartner Hermann Näher (1838–1908) von 1884 bis 1902 mit Schloss Holdereggen ein bombastisches Domizil erstellen, das die Patumbah wohl noch um einiges übertraf. Ludwig Michalski (1836–1888), ein in die Schweiz exilierter Pole, der ebenfalls auf Sumatra mit Tabak reich geworden war, kaufte nach seiner Rückkehr das Schlossgut Hilfikon im Aargau.⁴⁵ In Schaffhausen kaufte 1875 der in Singapur zu Reichtum gelangte Conrad Sturzenegger (1840–1909) für 72 000 Franken das «Belair», in welchem auch Hermann Hesse verkehrte, der mit dem Kunstmaler Hans Sturzenegger, einem Sohn von Conrad Sturzenegger, befreundet war. Das «Belair» war ein grosses Landgut auf der Breite in Schaffhausen, zu dem neben dem herrschaftlichen Wohnhaus und einem «mit prachtvollen Bäumen bestandenen Park» auch ein ausgedehnter Gutsbetrieb gehörte.⁴⁶ Sturzeneggers Bruder Adolf war ab 1870 wie Grob als Tabakpflanzer in Deli auf Sumatra tätig, wo er 1874 an Cholera starb.⁴⁷ Johann Ulrich Niederer-Rumpus (1830–1884), wie Sturzenegger ein Appenzeller, etablierte sich nach seiner Rückkehr aus Batavia (Jakarta) ebenfalls in Schaffhausen, wo seine Witwe sich später an der Stokarbergstrasse eine Villa bauen liess.⁴⁸

Die zwinglianischen Zürcher kamen mit der Patumbah wohl nie ganz zurecht. Noch 1960 schrieb die «Neue Zürcher Zeitung» von «unzürcherischer Pracht» und meinte: «Wie ein früherer Reisläuferoberst an einen Lebensstil gewöhnt, wie er hiezulande nicht üblich», habe sich Grob die prunkvolle Villa bauen lassen. Da machte sich der Verfasser des Artikels vom Lebensstil auf Sumatra allerdings falsche Vorstellungen: Die Plantagenbesitzer lebten dort wohl weit einfacher als der Durchschnitt des Zürcher Bürgertums.⁴⁹

ALFRED CHIODERA – «GEFÄHRDET GENIALISCHES TALENT»

Auch den Architekten der Patumbah stellte der betreffende NZZ-Artikel in eine leicht anrühige Ecke. Alfred Chiodera-Gubser (1850–1916) sei zwar begabt gewesen. «Aber seinem gefährdet genialischen Talent war wohl zu leichte Entfaltung gewährt, er liess es überborden. Dass er sich mit den damals erregenden Problemen des Fliegens beschäftigte, mit dem Ballonflieger Spelterini viele Fahrten machte, Verbindung mit dem Grafen Zeppelin unterhielt, Chimären von Erfindungen nachjagte, sei nebenbei erwähnt.» Und weiter: «Seinen Bauten fehlt Haltung und Grösse, fehlt der Massstab disziplinierter Verhältnisse. [...] Im Guten und im Bösen wirken sie lebendig wie anregende Begegnungen. Bauten wie den Komplex am Bleicherweg möchte man im Stadtbild nicht missen.»⁵⁰

Dabei hatte sich der Zuwanderer Chiodera bald einmal gut ins Zürcher Bürgertum integriert. Als Sohn einer Mailänderin und eines aus Chiavenna stammenden, in Bad Ragaz (SG) eingebürgerten Schweizer wurde er in Mailand geboren. Mit neun Jahren kam er nach Rapperswil. Er besuchte das Gymnasium in St. Gallen und studierte an der Technischen Hochschule in Stuttgart Architektur. 1875 liess er sich in Zürich nieder, wo er mit Theophil Tschudy (1847–1911) eine Firma gründete. Diese spezialisierte sich – unter anderem – auf den Bau grossbürgerlicher Villen wie die Patumbah, die Villa Koch-Jagenberg an der Ecke Freigutstrasse/Parkring, die nicht mehr existierende Villa Landolt an der Richard Wagner-Strasse beim Belvoirpark sowie Chioderas eigenes Haus an der



Rämistrasse 50. Chiodera «zählte zu den wärmsten Befürwortern für ein schweizerisches Militärluftschiff», war Artillerie-Hauptmann und ein «guter Gesellschafter». 1887 wurde er Stadtbürger und zwei Jahre später – ein recht aktives – Mitglied der Zunft zum Weggen, der auch die Grob und die Zundel angehörten. Wie Grob war Chiodera auch Mitglied der Schützengesellschaft der Stadt Zürich und Passivmitglied des Männerchors Zürich. Chioderas Söhne Walther und Alfred, die nach seinem Tod ebenfalls in die Zunft zum Weggen eintraten, wurden Wirtschaftsanwälte, die Tochter Helene heiratete Heinrich Grossmann, der bei der Schweizerischen Rückversicherung in leitender Stellung tätig war.⁵¹

EVARISTE MERTENS: HILFREICHE SCHAFFHAUSER BEZIEHUNGEN

Stärker mit dem Schaffhauser als mit dem Zürcher Bürgertum verbandelt war der Gartenarchitekt Evariste Mertens (1846–1907), von welchem sich Carl Fürchtegott Grob 1890/1891 zur Villa Patumbah eine grosszügige Gartenanlage – dieser musste der «Weingarten» weichen – erstellen liess. Mertens, belgischer Nationalität, wurde als Sohn des Buchdruckereileiters Emanuel Mertens im niederländischen Breda geboren und wuchs mit acht Geschwistern in Brüssel auf. 1863 bis 1865 studierte Mertens an der Ecole d'Horticulture in Gent, wo er seinen späteren Geschäftspartner Arnold Neher aus der Schaffhauser Oberschicht kennen lernte. Wie Neher war auch Mertens zur weiteren Ausbildung in Paris, und anschliessend trafen sich die beiden Gartenbauer in Liverpool wieder. Bevor Arnold Neher 1870 endgültig heimkehrte, «wurde in Brüssel zwischen Arnold und Evariste Mertens, nach Überprüfung durch Vater Neher, ein Geschäftsvertrag abgeschlossen, der lange Jahre dauern sollte». Nehers Vater war der Eisenwerkbesitzer Johann Conrad Neher-Stokar. 1870 bis 1886 betrieben Neher und Mertens im Sonnenburggut in Schaffhausen, wo Mertens bis im Januar 1886 auch wohnte, unter der Firma Neher & Mertens eine Landschafts- und Handelsgärtnerei.⁵² In Schaffhausen realisierte Mertens unter anderem die Umänderung der Gartenanlagen des Landhauses «Belair» des bereits erwähnten Conrad Sturzenegger, die Umgestaltung der Fäsenstaub-Promenade und, nach seinem Wegzug nach Zürich, die Gartenanlage für die Villa «Oelberg» und die Neher-Anlage.⁵³

1874 heiratete Mertens Elise Rosalie Schenkel aus einer Schaffhauser Bürgerfamilie. Ihr Vater Jakob Christoph Schenkel-Müller (1820–1867), ein Pfarrerssohn und Jurist, war unter anderem Stadtrat, Kantonsrat, Ständerat, Staatsanwalt, Oberrichter und Regierungssekretär.⁵⁴ Schenkels Bruder war der bekannte Theologe Georg Daniel Schenkel, Professor in Basel und zuletzt in Heidelberg. Der (verwandte) Pfarrer Johann Jakob Schenkel (1830–1908), der 1867 die Vormundschaft der noch minderjährigen Rosalie Schenkel übernahm, war als langjähriger Kantonsrat und Stadtschulratspräsident ebenfalls politisch aktiv. Zudem war Oberst Johannes Schenk in Uhwiesen (ZH), der bei der Industrialisierung Schaffhausens als Investor mitwirkte, der Schwager von Jakob Christoph Schenkel.

Dieser familiäre Hintergrund war auch ökonomisch von Bedeutung: Evariste Mertens wurde wesentlich von seiner Schwiegermutter Rosalie Schenkel-Müller finanziert. 1878 liess sie ihm erstmals Geld, und Mertens erhielt dann sukzessive Darlehen von insgesamt 32 000 Franken, was in den 1880er Jahren eine beträchtliche Summe war.⁵⁵ 1886 zog Mertens nach Zürich, während Neher die gemeinsame Firma liquidierte und sich als Dramatiker mit historischen Stoffen einen Namen schuf. 1895 wurde Mertens Bürger von Zürich. 1886 bis 1889 war er mit der Firma Froebel in Riesbach assoziiert, ab 1889 besass er eine eigene Firma in Hirslanden. Mertens realisierte in der deutschen Schweiz zahlreiche



*Gartenarchitekt Evariste Mertens.
Undatierte Aufnahme. KDP Fotoarchiv.*



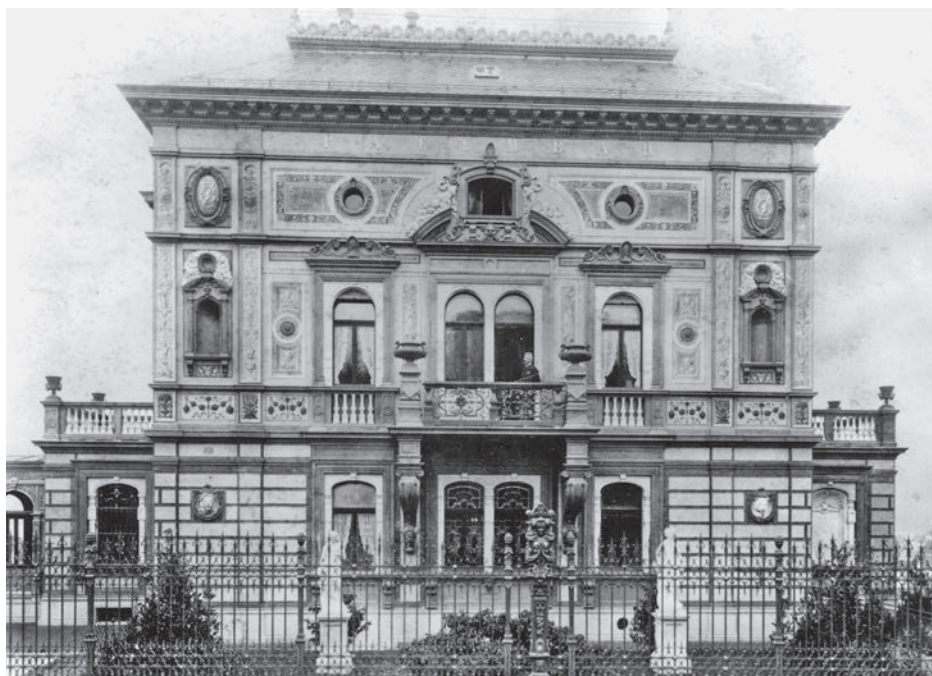
Gärten. «Zusammen mit Theodor Froebel prägte Mertens die sogenannte Kunstgärtnerei und die letzte Phase des landschaftlichen Stils Ende des 19. Jh.»⁵⁶ Nach Mertens Tod wurde die Gartenbaufirma von seinen Söhnen Walter und Oskar weitergeführt. Die jüngere Tochter von Mertens, Hedwig Mertens (1880–1964), heiratete Paul Zundel, einen Neffen von Carl Fürchtegott Grob, womit Mertens – entfernt – mit der Familie seines Patumbah-Auftraggebers verwandt wurde.

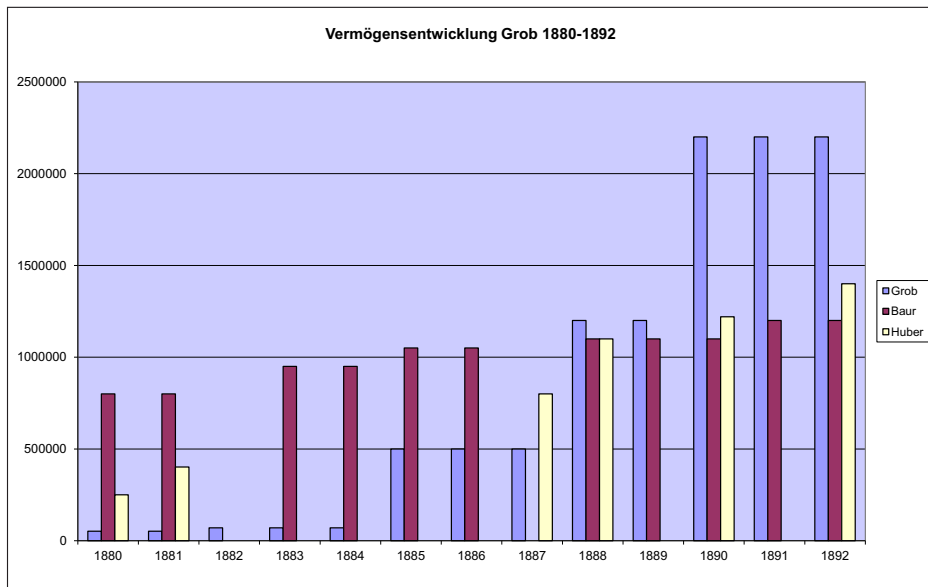
DER REICHSTE MANN DER STADT?

Als Carl Fürchtegott Grob 1880 nach Riesbach zog, versteuerte er ein Vermögen von 52 000 Franken. Reichster Riesbächler war damals Baumeister Johannes Baur mit einem Vermögen von 800 000 Franken, gefolgt von Johann Rudolf Huber-Zundel (770 000), Hermann Bleuler-Huber (330 000), Heinrich Zeller-Werdmüller (251 000), Peter Emil Huber-Werdmüller (250 000) sowie Luisa und Elise Bleuler (je 245 000). Mit Ausnahme von Baur gehörten alle diese Personen zu demselben Familienverband. Carl Fürchtegotts Bruder Heinrich Grob-Zundel versteuerte ein Vermögen von 62 000 Franken. Als er 1882 starb, erbte Carl Fürchtegott 63 100 Franken. Trotz dieses Erbes stieg Grobs Vermögen 1882 nur auf 70 000 Franken an. Als Einkommen deklarierte er 10 000 Franken. 1885 machte das Vermögen einen Sprung auf 500 000 Franken, wobei Grob die Steuerbehörden intensiv beschäftigte. Während Grob selbst sein Vermögen mit 100 500 und das Einkommen mit 0 deklarierte, setzte die Steuerkommission sein Vermögen auf 500 000 und sein Einkommen auf 20 000 Franken fest. Die Rekurskommission wiederum belies das Vermögen bei 500 000, reduzierte aber das Einkommen auf 0.⁵⁷

Der grosse Sprung hatte wohl mit zwei Dingen zu tun: Zum einen mit dem Bau der Villa Patumbah, der Grobs Reichtum offensichtlich machte. Zum andern mit seinem schrittweisen Rückzug aus dem Geschäftsleben, der mit einem Rückfluss des in Sumatra investierten Kapitals verbunden war. Nach ihrer Rückkehr aus Asien waren Grob und sein Lindauer Partner Näher nämlich nach

Oben: Elise Rosalie Mertens-Schenkel mit Tochter Lucie und Sohn Arnold. Undatierte Aufnahme von Fotograf Tronel, Schaffhausen. Stadtarchiv Schaffhausen. Rechts: Die Villa Patumbah von Nordosten. Auf dem Balkon steht Carl Fürchtegott Grob-Zundel. Undatierte Aufnahme. KDP Fotoarchiv.





Die Vermögensentwicklung von Carl Fürchtegott Grob-Zundel, Johannes Baur und Peter Emil Huber-Werdmüller in den Jahren 1880–1892. Während das Vermögen des vor allem lokal tätigen Baumeisters Johannes Baur sich relativ langsam entwickelte, stieg dasjenige des in der Exportindustrie tätigen Peter Emil Huber-Werdmüller bedeutend schneller an. Auch er wurde aber von Carl Fürchtegott Grob klar übertroffen: In den Kolonien war damals am schnellsten Geld zu machen. Vorlage Adrian Knoepfli.

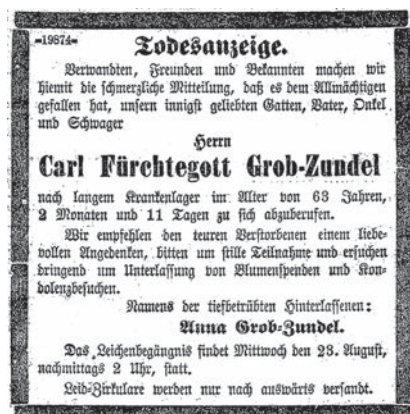
wie vor im Besitz ihrer Firma, die sie jetzt von Europa aus leiteten. «Den Grossteil des Geldes verdienten sie in den 80er Jahren», stellt dazu Andreas Zangger fest. «Das Plantagegebiet wurde damals laufend erweitert. Die Gewinne wurden jährlich beim Verkauf der Tabakernte in Amsterdam ausgeschüttet. Anfangs steckten Näher und Grob ihre realisierten Gewinne laufend in die Firma [...] In den 80er Jahren konnten sie dann wahrscheinlich ihre Gewinne realisieren, auch wieder laufend, was die stetig steigenden Zahlen erklärt. 1889 schliesslich verkauften sie die Firma und realisierten dabei über 1,5 Mio. Fr., wobei sie die Hälfte der Aktien behielten (gemeinsam mit zwei weiteren Compagnons).»⁵⁸ 1890 machte deshalb das Vermögen von Grob, der nach wie vor kein Einkommen versteuerte, einen weiteren Sprung, auf 2,2 Mio. Franken.

War Grob nun der reichste Mann der Stadt, wie immer wieder gesagt wird? Die Auswertung des Riesbacher Steuerregisters von 1892 sieht die noch minderjährigen Geschwister Elisabetha und Hans Bleuler, Kinder von Oberst Hermann Bleuler-Huber, mit 2,45 Mio. Franken an der Spitze, vor Grob mit 2,2 Mio. Franken. Hinter ihm folgen G. H. Ott-Däniker (1,43 Mio.), Peter Emil Huber-Werdmüller (1,4 Mio.), Baumeister Johannes Baur, Oberst Hermann Bleuler-Huber und die Witwe des Präsidenten der Bank in Zürich, Carolina Ott-Trümpler (je 1,2 Mio.), Färbereibesitzer Carl Blatter am Zürichhorn (1,15 Mio.), Partikular Heinrich Biedermann-Reinhardt (1,05 Mio.), die Partikularin Dora Rosenmund-Berry (980 000) und Kaufmann Eduard Fierz-Wirz (830 000).⁵⁹ Die Feststellung, dass Grob zu den reichsten Männern der Stadt – also nicht nur von Riesbach – zählte, ist sicher nicht falsch.

1904 versteuerten die Witwe und die beiden Töchter von Carl Fürchtegott Grob 1,76 Mio. Franken, Peter Emil Huber-Werdmüller 1,9 Mio. Fünf Jahre später wiesen die Erben Grob ein Vermögen von 2,2 Mio. Franken auf, Huber-Werdmüller ein solches von 2,35 Mio., wobei er im Unterschied zu den Grob aber auch über ein Einkommen (30 000 Franken) verfügte. Wilhelm Caspar Escher-Abegg (1859–1929), Direktor der Schweizerischen Kreditanstalt, versteuerte ein Vermögen von 550 000 und ein Einkommen von 30 000 Franken. W. C. Escher ist hier erwähnt, weil er den Typ des neuen Zürcher Kapitalisten verkörperte, der im Zuge des Ersten Weltkriegs dann auch vermögensmässig in neue Dimensionen vorsties. 1929 betrug sein Vermögen bereits 29 Mio., sein Einkommen 1,72 Mio. Franken. Escher hatte damit die meisten Zürcher Reichen weit hinter sich gelassen. Grobs schon sehr betagte Witwe versteuerte 2,5 Mio.



Oben: Carl Fürchtegott Grob-Zundel. Ölgemälde eines nicht bekannten Künstlers, undatiert. Im Eigentum der Stiftung Patumbah. KDP Fotoarchiv. Unten: Todesanzeige Carl Fürchtegott Grob-Zundel. In: Tagblatt der Stadt Zürich, 23. August 1893, S. 8. StadtAZ.



Vermögen und 133 300 Franken Einkommen, ihre Tochter Anna 707 500 Franken Vermögen und 43 400 Einkommen.⁶⁰ Escher, Sohn des Bankiers Hans Kaspar Escher-Bodmer, war Repräsentant des Finanzkapitals und einer der wichtigsten Wirtschaftsführer der Zwischenkriegszeit. Er war verheiratet mit einer Tochter von Carl Abegg-Arter und somit Schwager von August Abegg-Rüegg und Carl Abegg-Stockar, Besitzer der Villa Bleuler, sowie ein Onkel von Carl Julius Abegg, der 1929 einen Teil des Patumbahparks kaufte.

«MIT VERGNÜGEN WEGGENZÜNFTER»

Auf die feste Verankerung der Grob im Zürcher Bürgertum weist auch ihre Mitgliedschaft in der Zunft zum Weggen hin. Hans Jakob Grob, der Vater von Carl Fürchtegott, wurde 1811⁶¹ Weggenzünfte. 1835 war er Stubenmeister und 1837 Vorsteher der Zunft. 1842 wurde Johann Jakob Grob, Carl Fürchtegott Grobs ältester Bruder, Mitglied der Zunft, ihm folgten die Brüder Heinrich, Wilhelm und Carl Fürchtegott. Weggenzünfte waren 1851 auch Carl Fürchtegotts späterer Schwiegervater Johannes Zundel (Eintritt 1841) und dessen nach Amerika ausgewanderter Bruder Christoph Conrad Zundel (1805–1856). Heinrich Grob-Zundel war lange Zunftpfleger. Am Rechenmahl vom 18. November 1889 im Maurischen Saal des «National» kam er sieben Jahre nach seinem Tod nochmals zu Ehren: «Zu etwas später Stunde, aber immerhin noch vor ziemlich vollständiger Versammlung gelangten die Wanderbilder zur Aufführung, d. h. Produktionen vermittelt des Projectionsapparates mit theils ernstem, theils humoristischem Text vom Zunftschriftsteller verfasst. Zum Schluss brachte der Projektionsapparat die wohl gelungenen Bildnisse einiger verstorbener Mitzünfte.» Unter diesen befand sich auch Heinrich Grob.

Carl Fürchtegott Grob konnte bereits 1891 am Sechseläuten nicht mehr teilnehmen: «Unserm Hochverdienten, durch schwere Krankheit am Erscheinen verhinderten Mitgl. Hr. Grob-Zundel sandte die Zunft durch zwei Herolde einen Blumenstrauß nebst herzlichen Grüßen & den besten Wünschen zu baldiger Genesung.» Ausnehmend ausführlich wurde Grob bei seinem Tod gewürdigt: «Einen besonders schweren Verlust hat die Weggen-Zunft durch den Hinschied Hr. Grob-Zundel's erlitten. Leider war auch er durch schwere Krankheit verhindert, in den letzten Jahren an unsern Zusammenkünften theilzunehmen, allein es sind doch nur wenige Jahre verflossen, seit er unter uns weilte & mit Vergnügen Weggenzünfte war. Unsere Zunft hat ihm viel zu verdanken, wir erinnern uns an den prächtigen Pokal, welchen sie am Rechenmahl des Jahres 1886 von Hr. Grob-Zundel anlässlich seines Stubenmeisteramtes zum Geschenk erhielt. Ein werthvolles, künstlerisches Geschenk, auf das die Zunft stolz sein darf & das ihr stets eine Mahnung sein wird, solch uneigennütziger & treuer Mitglieder dankbar zu gedenken! – Zu dem Leichenbegängnis Hr. Grob-Zundel's war auch die Weggenzunft geladen worden & hatte der Vorstand namens derselben einen Palmzweig mit Schleife in den Zunftfarben & einer Widmung versehen dem verehrten Verstorbenen auf den Sarg gelegt.» Der letzte Weggenzünfte aus dieser Grob-Linie war Karl Gustav Grob-Kienast, ein Sohn von Daniel Grob und Neffe von Carl Fürchtegott.⁶²

MÄNNERCHOR, SCHÜTZENGESellschaft UND EIN WENIG POLITIK

In andern Vereinigungen scheint sich Grob, der in Zürich nach wie vor von seinen kolonialen Geschäften in Anspruch genommen wurde und schon früh mit massiven gesundheitlichen Problemen zu kämpfen hatte, nicht aktiv betätigt zu haben. Er war aber – wie das bei reichen Leuten üblich war – bei verschiede-

nen Vereinen Passivmitglied. So beim Männerchor Riesbach, der bei seiner Beerdigung sang, beim Männerchor Zürich und beim Liederkranz Neumünster. Bei Grobs Tod wurde vermerkt, dass er «des Männerchors durch ein schönes Legat gedachte».⁶³ Zudem war Grob Mitglied der Schützengesellschaft der Stadt Zürich, und er gehörte zu den Gönnern und Freunden der Sammlung der Völkerkunde der Universität Zürich.⁶⁴

Die Familien Grob und Zundel bewegten sich im altzürcherischen, konservativen evangelischen Milieu. Grobs Schwager Julius Zundel sen. war von deren Anfängen 1856 bis zu seinem Tod Mitglied der «Gesellschaft vom alten Zürich» (Gvaz). Gegründet wurde die Gvaz von elf 17- bis 18-jährigen Männern, zu denen auch Zundels Cousin Theodor von Escher gehörte. Von Escher, später Militärbeamter, überredete Zundel nach der Gründung zum Beitritt. Ausgesprochenes Ziel dieser ziemlich wirkungslosen Gesellschaft war die Bekämpfung der Revolution «und die Wiederbelebung des alten, selbstbewussten, an seinen Rechten und Freiheiten zähe festhaltenden Bürgertums, wobei in nicht ganz klarer Weise bald an eine Wiederherstellung der städtischen Präponderanz im Kanton, bald an eine Lostrennung von der Landschaft, in erster Linie aber jedenfalls an die Erhaltung des ausschlaggebenden Gewichtes der angesessenen Bürgerschaft gegenüber der flottanten Niedergelassenen- und Aufenthalter-Bevölkerung innerhalb des städtischen Gemeinwesens gedacht wurde».⁶⁵ Wie viele Gvaz-Mitglieder (und weitere Kreise des Zürcher Finanzkapitals) unterstützte auch Carl Fürchtegott Grob die Zeitung «Stadtbote» von Eduard Attenhofer, der eine dubiose Figur war und mit seiner Publikation den Sozialismus bekämpfte.⁶⁶ 1910 bestimmte die Gvaz, dass im Falle ihrer Auflösung mit dem verbleibenden Besitz allenfalls auch die Evangelische Gesellschaft zu unterstützen sei.

EIN ZÜRCHER DURCH UND DURCH: JULIUS ZUNDEL-STEINER

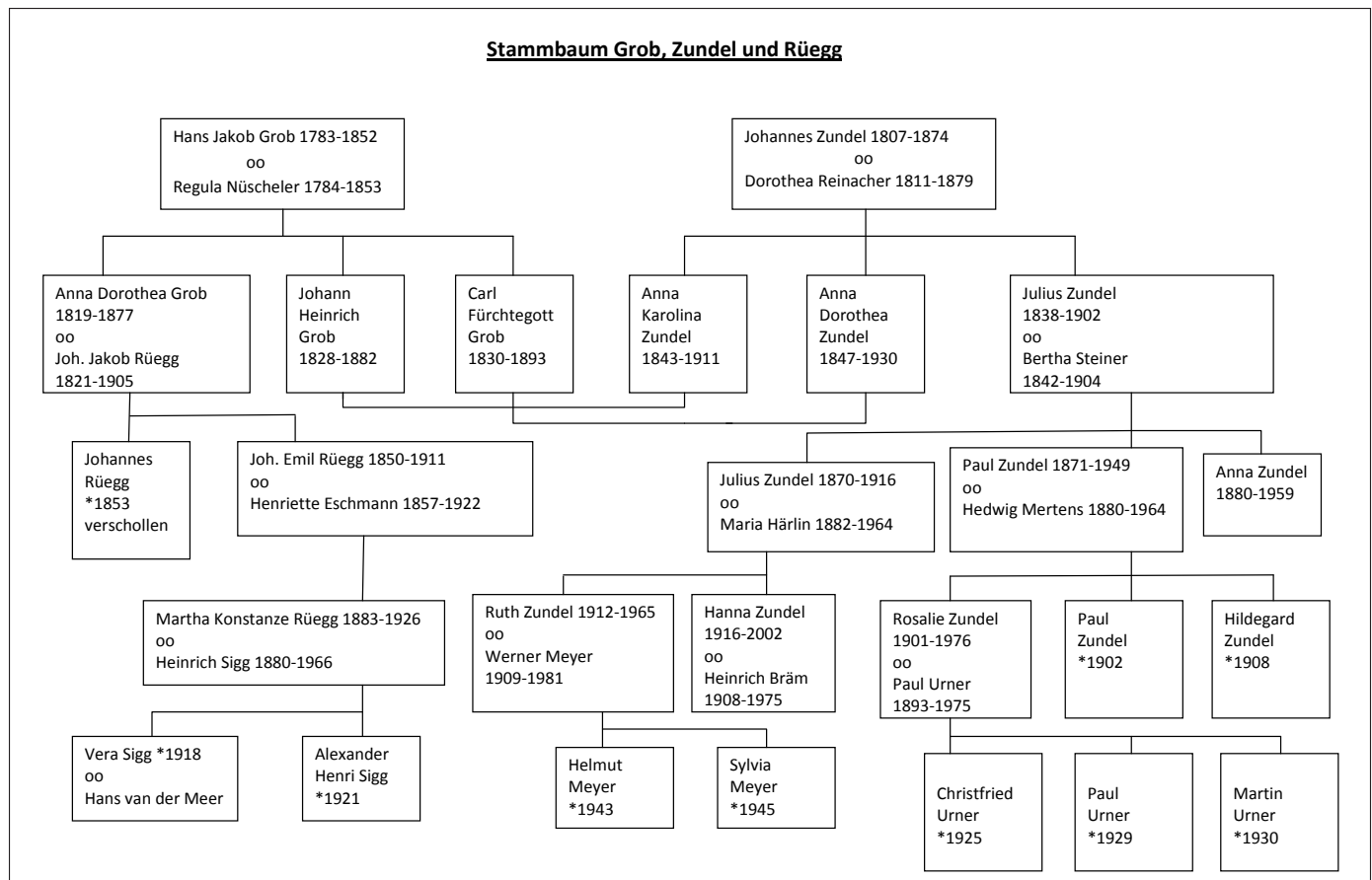
Die mit den Grob verwandten Zundel, ursprünglich aus Sargans (SG) stammend, waren ein «Rathsgeschlecht von den Zünften Kämbel und Schmieden» und Stadtzürcher Bürger seit 1501.⁶⁷ Der Schwiegervater von Johann Heinrich und Carl Fürchtegott Grob, Johannes Zundel (1807–1874), war Pastetenbäcker und führte zusammen mit seiner Frau Dorothea eine Konditorei an der Storchengasse. Dorothea war die Tochter von Jakob Christof Reinacher, Oberstleutnant der Artillerie und Schanzenherr, und Dorothea Hottinger. «Dorothea Reinacher ist eine Nachfahrin Ulrich Zwinglis und Adrians von Bubenbergs», heisst es in einer genealogischen Notiz.⁶⁸ Zwei Schwestern von Dorothea heirateten einen Escher und einen von Orelli.

Der Schwager der Brüder Grob, Julius Zundel sen. (1838–1902), trat 1854 als Lehrling ins Engros-Drogen- und Farbwarengeschäft Landsmann und Duden ein. 1859 erhielt er eine Anstellung in Mailand, «nachdem ihm kurz zuvor eine solche bei einem weitläufigen Verwandten nach Rotterdam in Aussicht gestellt, dann aber wieder rückgängig gemacht worden war». Nach dem Verlust der Stelle in Mailand bewarb er sich um Verwendung in den neapolitanischen Schweizer Regimentern. Das Bewerbungsschreiben kam mit Verzögerung an, und inzwischen hatte Zundel eine Stelle bei einem Verwandten in Bern erhalten, wo er bis 1863 blieb. Danach war er bis 1878 Buchhalter bei der Bank Leu & Cie. 1879 wurde Zundel Partner von Strohhutfabrikant Marti in Othmarsingen (AG). Weil das Geschäft ein Misserfolg war, zog er sich bereits nach zwei Jahren zurück. Danach wirkte er als Kaufmännischer Direktor der Backsteinfabrik Heurieth in Zürich, weitere zwei Jahre später als Verwalter der Schweizerischen Alters- und Sterbekasse Basel. 1882 löste Julius Zundel seinen Schwager Heinrich Grob als Verwalter der Bürgerlichen Witwen- und

Waisenstiftung der Stadt Zürich ab. Dieses Amt behielt er bis zu seinem Tod im Jahre 1902, womit diese Stiftung – eine frühe Art von Lebensversicherung – insgesamt 37 Jahre von der Familie Grob-Zundel verwaltet wurde. Die Gelder der Stiftung waren bei der Bank Leu angelegt, bei welcher Zundel erneut, jetzt als Kassier, in Stellung war.⁶⁹ Zundel war auch Verwalter der Meister'schen Stiftung für unverheiratete Bürgerinnen der Stadt Zürich. Diese auf den Sprachlehrer Johann Heinrich Meister zurückgehende Stiftung hatte den Zweck, «unverheiratete, verwaiste Bürgerstöchter von über 40 Jahren, die nicht almosengenössig waren, eine jährliche Unterstützung zu geben».⁷⁰

Zundel, Zeit seines Lebens vom Militär begeistert, war auch Mitglied des Kadettenkorps und Vorstandsmitglied einer ganzen Anzahl gemeinnütziger Gesellschaften. Verheiratet seit 1869 mit Bertha Steiner (1842–1904), der jüngsten Tochter von Forstmeister Hans Rudolf Steiner von Unterstrass, wohnte er zunächst in Oberstrass, bevor er in den späten 1880er Jahren an die Paulstrasse 12 nach Riesbach zog. Gemäss einem Nachruf, von einem Mitglied der «Gesellschaft vom alten Zürich» verfasst, war Zundel «von 1889 weg bis zu seinem Ende [...] Vermögensverwalter seines begüterten Schwagers, Herrn K. Grob-Zundel».⁷¹ Das führte später zum Zerwürfnis: Auch Grobs Witwe liess ihre Bücher von ihrem Bruder Julius Zundel verwalten. «Bei dessen Tod [1902] holte sie ihr Geld und ihre Papiere aus dem Schrank ihres Bruders, was dessen Sohn Paul Zundel, mein Grossvater, pietätlos fand. Er machte ihr, seiner Tante, Vorwürfe, worauf er für die Patumbah Hausverbot bekam.» Paul Zundel zog in diesem Familienstreit seinen Schwiegervater Evariste Mertens auf seine Seite, der in der Folge seinem Sohn Walter die Heirat mit Margrit Grob verbot, «obwohl das für beide die grosse Liebe war».⁷²

Stammbaum der Familien Grob, Zundel und Rüegg. Vorlage Adrian Knoepfli.



FÜR NESTLÉ IN CHINA

Julius Zundel sen. gehörte wie Carl Fürchtegotts Bruder Heinrich zu den Zürchern, die ihr Leben überwiegend in der Heimatstadt verbrachten und in deren engem gesellschaftlichen Geflecht (Familie, Zunft, Kirche, Banken, Bürgerliche Witwen- und Waisenstiftung, Gemeinnützige Organisationen) fest verankert waren. Aber es gab auch bei der Familie Zundel andere Beispiele. Der ältere Bruder von Julius Zundel sen., Johannes Zundel (1835–1895), war zunächst wie der Vater Konditor, wurde dann Photograph und Dekorationsmaler und wanderte nach Bolivien aus. Der ältere Sohn von Julius Zundel sen., Julius Zundel-Härlin (1870–1916), wurde Kaufmann und befand sich die meiste Zeit im Ausland. Auch er hielt sich, in den 1890er Jahren, in Messina auf, bevor er nach China verreiste, wo er dann bis zu seinem frühen Tod (1916) blieb. Er war zunächst für ein Seidenexporthaus in Kanton tätig. Später arbeitete er für Nestlé in Shanghai. 1904 wurde er, ernannt von Diktator Diaz Porfirio, mexikanischer Honorarkonsul. Zundel starb 1916 auf einer Geschäftsreise in der Hafenstadt Tien-Tsin. Seine Witwe Maria Zundel-Härlin (1882–1964) kehrte 1920 mit den beiden noch minderjährigen Töchtern nach Zürich zurück.⁷³ Maria Härlin war eine Cousine 2. Grades ihres Mannes, der sie 1903, wie unter Auslandschweizern aus den Kolonien recht häufig, auf einem Heimaturlaub heiratete. Der jüngere Sohn von Julius Zundel sen., Paul Zundel (1871–1949), von Beruf Kleinmechaniker, wurde Ingenieur bei den Wasser- und Elektrizitätswerken Chur. Er heiratete 1900 Hedwig Mertens (1880–1964), die Tochter von Evariste Mertens. Weil die Grob im Mannesstamm ausstarben,⁷⁴ ging das Erbe von Carl Fürchtegott Grobs Tochter Anna einerseits auf die Familie Zundel, andererseits auf die Nachkommen des Ehepaars Rüegg-Grob über.

TABAKPFLANZER EMIL RÜEGG

Die Familie Rüegg war sowohl verwandtschaftlich als auch geschäftlich mit den Grob verbunden. Die Schwester von Carl Fürchtegott Grob, Anna Dorothea, lebte nach ihrer Heirat mit Johann Jakob Rüegg in den 1850er Jahren phasenweise allein in Zürich-Aussersihl, in den 1860er und frühen 1870er Jahren mit ihrem Mann in Messina. 1875 war Frau Rüegg geschieden und wohnte bei ihren Brüdern im «Weingarten» in Riesbach. 1877 starb sie. Die Rüeggs hatten zwei Söhne: Johannes, 1853 geboren, wurde Konditor und zog nach Wiesbaden. Später war er verschollen. Nachforschungen nach dem Tod von Anna Grob (1966) blieben erfolglos.⁷⁵ Der ältere Sohn, Emil Rüegg (1850–1911), bildete sich zum Kaufmann aus und kam 1872 nach Sumatra, wo er als Assistent auf den Plantagen von Grob & Näher arbeitete. 1878 heiratete er Henriette Eschmann von Zürich, Tochter des Musiklehrers Johannes Eschmann. 1879 wohnte das Paar an der Fraumünsterstrasse 21, wie auch Rüeggs Schwiegermutter Konstanze Eschmann-Schlotthauer. 1882 lebten Emil und Henriette Rüegg wieder in Deli auf Sumatra, 1885 waren sie zurück in Zürich.

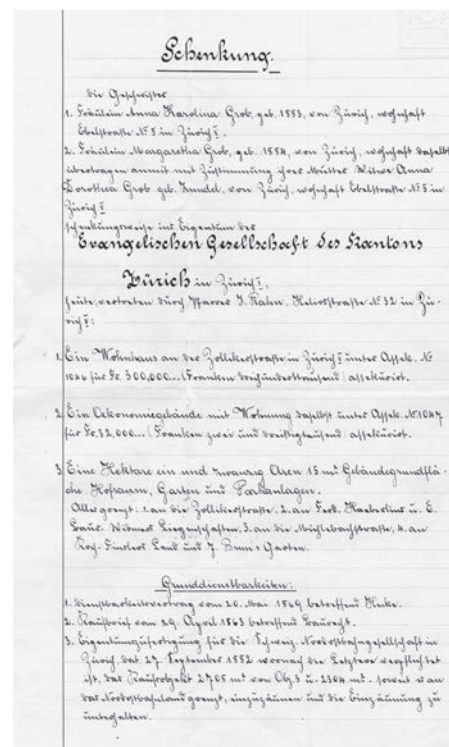
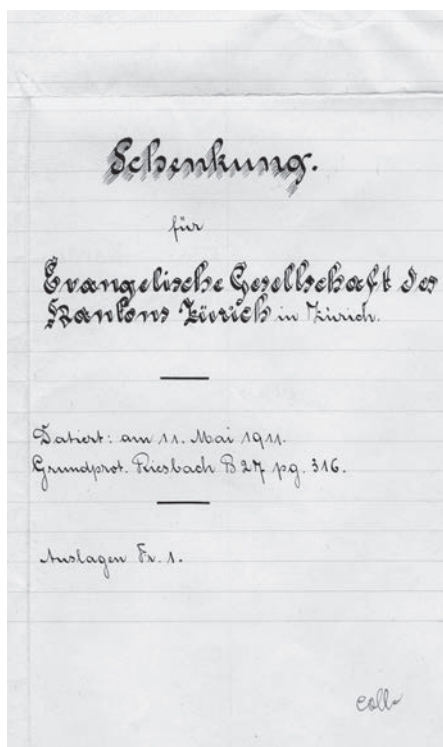
DIE VILLA GEHT ANS DIAKONIEWERK – UND EIN TEIL DES PARKS WEG

Nachdem Carl Fürchtegott Grob 1893 63-jährig verstorben war, lebten seine Witwe und die beiden Töchter, die Privatschulen besuchten, noch gegen zwanzig Jahre in der Villa Patumbah. 1910 schenkten sie diese dem Diakoniewerk Neumünster bzw. der Evangelischen Gesellschaft des Kantons Zürich.⁷⁶ Geschenkt wurde die Villa von den Schwestern Margrit und Anna Grob, im Einverständnis mit ihrer Mutter. «Die Damen knüpfen daran [an die Schenkung] nur die

Anzeige der Eröffnung des Erholungsheims. Einen Tag vor der «bescheidenen Eröffnungsfeier» warb das Diakoniewerk im Tagblatt der Stadt Zürich für das neue Erholungsheim. Tagblatt 17.2.1912. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.



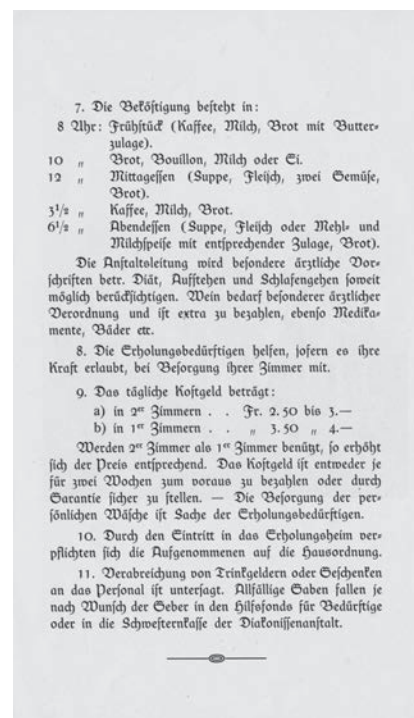
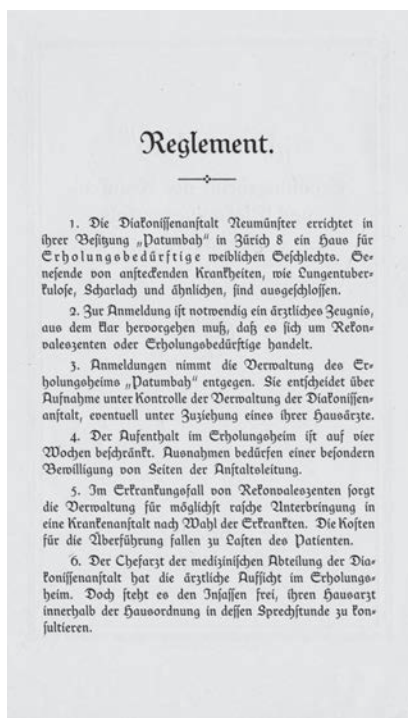
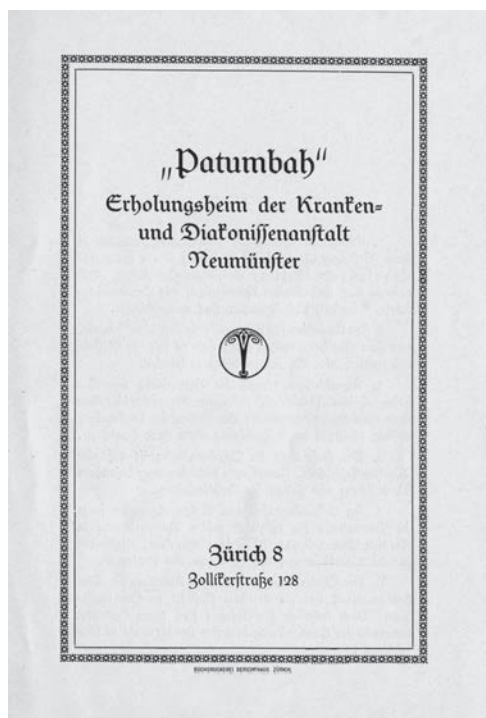
Schenkungsurkunde vom 11. Mai 1911. Die Schenkung an die Evangelische Gesellschaft erfolgte durch die beiden Töchter von Carl Fürchtegott Grob, im Einverständnis mit ihrer Mutter. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.



Bedingung, dass die Liegenschaft in Zukunft gemeinnützigen Zwecken dienstbar gemacht werde, u. schlagen als Verwendung beispielsweise vor: Altersheim oder Erholungsstation, u. wünschen, dass bei im übrigen gleichen Verhältnissen Einwohner der Kirchgemeinde Neumünster den Vorzug erhalten sollen.»⁷⁷ Auch das «Comite für Blinde» und das «Comite für krüppelhafte Kinder» bewarben sich um das Haus, doch die Direktion des Diakoniewerks entschied sich für ein «Reconvalescentenheim» für «erholungsbedürftige Frauen und Töchter»,⁷⁸ das am 18. Februar 1912 eröffnet wurde. Der Aufenthalt war auf vier Wochen beschränkt; das tägliche Kostgeld betrug je nach Zimmer 2½ bis 4 Franken. Später wurde die Patumbah in ein Altersheim für Frauen umgewandelt. Dieses verfügte über 18 Plätze und war immer ausgebucht. Weil es für einen rentablen Betrieb aber zu klein war, wurde es 1975 schliesslich aufgegeben. Zwei Jahre später verkaufte das Diakoniewerk die Liegenschaft für 3,1 Mio. Franken an die Stadt Zürich.

Die Grobs räumten dem Diakoniewerk von allem Anfang an das Recht ein, zur Beschaffung von Betriebsmitteln Land zu verkaufen und alle am Haus notwendigen Änderungen vorzunehmen. Im Juni 1910, als die Direktion die Schenkung dankend annahm, beschloss man, über eventuelle Landverkäufe «noch zu beraten, da sich bereits Stimmen in der Direction erheben, die vor solchem Vorgehen dringend warnen».⁷⁹ Erst 1929 kam es dann zum Verkauf der nördlichen Parkhälfte. Am 20. November 1928 schrieb das Diakoniewerk Anna Dorothea Grob-Zundel, man brauche Geld für Bauten und wolle mit den Grobs über die Patumbah reden. Geld brauchte man für den Spitalneubau auf dem Zollikerberg. Für diesen hatte sich das Diakoniewerk entschieden, weil eine Erweiterung am Hegibachplatz nicht mehr möglich war.

Aus Zeitgründen musste der Entscheid auf dem Zirkulationsweg getroffen werden. Alle Mitglieder der Direktion stimmten zu, wobei Frau A. Pestalozzi-Schulthess, die Frau von Dr. iur. Hans Pestalozzi, aber kritisierte, dass der Kaufinteressent, die Notlage des Diakoniewerks ausnützend, noch den Preis gedrückt hatte. Sie empörte sich, dass «ein so ausnahmsweise vermöglicher

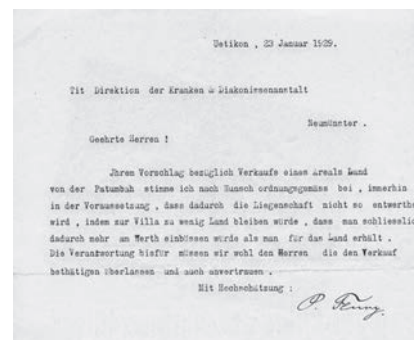


Käufer ein solches Entgegenkommen verlangt & erreicht hat». Dieser gab seinerseits die Zusicherung, dass er «auf absehbare Zeit» nicht im Sinne habe, auf dem neu erworbenen Terrain «Häuser zu bauen». Er gedenke höchstens, «im untern Teil des Gartens gelegentlich einen Stall zu errichten».⁸⁰ Beim Käufer handelte es sich um Carl Julius Abegg-Weiss (1891–1973), dem seit 1922 die der Patumbah gegenüberliegende Neurenaissancevilla (Zollikerstrasse 117) und ein Stallgebäude mit Wohnung (Zollikerstrasse 115) gehörten. Die Villa war 1898–1900 vom Architekten Conrad von Muralt (1859–1928) für den aus Guatemala zurückkehrenden Kaufmann Rudolf Hagmann erbaut worden. 1962 vermachte Abegg die Villa dem Kanton Zürich mit der Auflage, das Gebäude ausschliesslich für wissenschaftliche Studien und Forschungen an der Universität zu verwenden. Seit Frühjahr 1995 ist in der «Villa Abegg» das Ethik-Zentrum der Universität untergebracht.

Abegg-Weiss war ein Enkel von Carl Abegg-Arter und ein Sohn von Carl Abegg-Stockar (1860–1943), seit 1902 Besitzer der Villa Bleuler.⁸¹ Abegg-Stockar gründete 1885 die Firma Abegg & Co. (Seidenproduktion in Norditalien und internationaler Rohseidenhandel), betrieb 1894 bis 1918 eine von ihm aufgebaute Seidenzwirnerei in Kolomna bei Moskau und war Verwaltungsrat bei der Schweizerischen Kreditanstalt, der Schweizer Rückversicherungsgesellschaft, der Zürich-Versicherungsgesellschaft und bei Maggi. Abegg-Weiss führte die später von seinem Schwiegersohn Henry C. M. Bodmer übernommene Textilfirma Abegg & Co. weiter und präsierte nach dem Zweiten Weltkrieg die Verwaltungsräte von Nestlé und Zürich-Versicherungsgesellschaft. 1947 spielte er eine wichtige Rolle beim Zusammenschluss von Nestlé und Maggi.⁸²

Am 28. Januar 1929 schrieb das Diakoniewerk an Anna Dorothea Grob-Zundel und Anna Grob, dass der Verkauf – für rund 330 000 Franken – zustande gekommen sei. Ihre Töchter hätten seinerzeit die Patumbah lieber verschenken als verkaufen wollen, schrieb die Witwe Grob zurück, «damit der schöne, grosse Garten ungeteilt bleibe». Nun seien aber «die Verhältnisse der Anstalt so geworden, dass Anna & ich die Notwendigkeit eines Verkaufs von einem Teil des Gartens voll begreifen».⁸³

Oben: Reglement des Erholungsheims der Kranken- und Diakonissenanstalt Neumünster. Unten: Brief von P. Flury, 23. Januar 1929. Der Verkauf eines Parkteils an Carl Julius Abegg wurde von der Direktion des Diakoniewerks auf dem Zirkulationsweg beschlossen. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.



Die Wohnsitze der Familie Grob nach dem Auszug aus der Villa Patumbah. Links: Ebelstrasse 5. Aufnahme um 1911. BAZ. Rechts: Keltenstrasse 34. Aufnahme von Adrian Knoepfli, Dezember 2012. Unten: Glas mit den Initialen «GZ». Dieses Glas gehörte zu einer Sendung, welche die englischen Verwandten nach dem Tod von Anna Grob erhielten. Die englischen Zundel sind Nachkommen von Müller Melchior Zundel-Scholer (1803–1837), eines Onkels von Carl Fürchtegott Grobs Frau Anna Dorothea. Aufnahme Gareth Zundel, Januar 2013.



BÜRGERLICHE WOHLTÄTIGKEIT

Die Familie Grob hatte enge Beziehungen zur 1858 errichteten Kranken- und Diakonissenanstalt Neumünster, hinter der die Evangelische Gesellschaft bzw. «politisch konservative, religiös pietistisch geprägte Kreise der bürgerlichen Oberschicht» standen.⁸⁴ Von 1877 bis zu seinem Tod 1882 sass Carl Fürchtegotts Bruder Heinrich in der Direktion. Die Evangelische Gesellschaft war zehn Jahre vor dem Diakoniewerk entstanden, nachdem 1845 die konservative Regierung, die 1839 beim «Züriputsch» nach dem Straussenhhandel an die Macht gekommen war, wieder durch eine liberale Regierung verdrängt wurde. «Die im Jahr 1845 unterlegenen Kreise sammelten sich in der Evangelischen Gesellschaft des Kantons Zürich und entfalteten namentlich in Werken der Barmherzigkeit ein reiches Wirken.»⁸⁵ Im Laufe ihrer Geschichte initiierte die Evangelische Gesellschaft zahlreiche Werke, entliess die meisten aber mit der Zeit – wie das Diakoniewerk Neumünster – in die Selbstständigkeit.⁸⁶

Anna Grob blieb der Patumbah bzw. dem Diakoniewerk ihr Leben lang als grosszügige Gönnerin verbunden. So erhielt das Diakoniewerk 1961 «einen Check für 30.000.– Fr. [...] zu Gunsten der Reparaturen vom Altersheim Patumbah», und 1965 schenkte Anna Grob dem Heim eine Abwaschmaschine.⁸⁷ Am Ende ihres Lebens kehrte Anna Grob selbst noch für kurze Zeit als Pensionärin in die Patumbah zurück, wo sie aufgewachsen war. Verwalter Widler schrieb nach ihrem Tod 1966 an den Testamentsvollstrecker: «Der Unterzeichnete konnte seit 25 Jahren beinahe jede Weihnacht im Patumbah mit ihr zusammen feiern. Es war immer ein besonderes Erlebnis, mit ihr über die Geschichte der Patumbah zu diskutieren. Sie wird uns an der kommenden Weihnacht erstmals fehlen.»⁸⁸ In ihrem Testament bedachte Anna Grob nebst einer ganzen Reihe weiterer Institutionen das Altersheim Patumbah mit 20 000 und die Schwesternkasse des Diakoniewerks mit 10 000 Franken. 50 000 Franken gingen ans Magdalenenheim, in dessen Vorstand Anna Grob während Jahrzehnten das Protokoll geschrieben hatte. Anna Grobs langjährige Angestellte Emma Schürmann erhielt wie die Witwen ihrer beiden Zundel-Cousins und der Sohn ihres Cousins Emil Rüegg – vor der eigentlichen Erbteilung – 20 000 Franken.⁸⁹

Zum Zeitpunkt der Schenkung der Villa Patumbah hatten Anna Dorothea Grob und ihre Töchter den Wohnsitz ins Doldertal verlegt, das sich jetzt zur bevorzugten Wohnlage entwickelte. Sie zogen an die Ebelstrasse 5 in ein Doppel-Einfamilienhaus, das die Architekten Meier & Arter im Heimatstil für den Hausbesitzer Redaktor Schoop erbaut hatten. An der Ebelstrasse blieben die Grobs nicht ganz zehn Jahre. 1918⁹⁰ kauften sie ein Wohnhaus an der Keltenstrasse 34, am Bircher-Benner-Platz gelegen. Der 1907 erstellte «Bau in ländlichem Stil unter Mansard-Satteldach»⁹¹ ging in den 1960er Jahren an die Familie Urner-Zundel über.





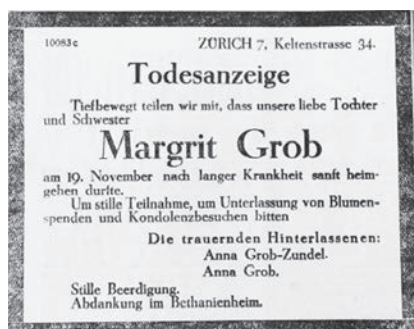
Links: Anna Dorothea Grob-Zundel und ihre beiden Töchter Margrit und Anna Carolina. Aufnahme um 1920. KDP Fotoarchiv. Unten: Margrit Grob und Hanna Meyer. Hanna Hermann-Meyer, die treibende Kraft hinter der Lepra-Mission in der Schweiz, und Margrit Grob (links) auf einer Aufnahme von 1916. Lepra-Mission.

STRICKEN FÜR INDISCHE LEPRÄ-KRANKE

Vom Zürichberg aus engagierten sich die beiden Töchter von Carl Fürchtegott Grob in erster Linie für die Lepra-Mission. Initiiert von Hanna Meyer wurde 1905 ein «Vereinli» als Missionskreis gegründet, der sich monatlich traf, um für die Insassen der Heime und Asyle in Indien zu nähen oder zu stricken. 1920 übernahm Margrit Grob, die zuvor bereits die Sekretariatsarbeiten erledigt hatte, die Leitung des «Vereinli», und nach dem frühen Tod von Margrit (1924) folgte ihr ihre Schwester Anna in dieser Aufgabe, die sie während genau vierzig Jahren wahrnahm. Die Lepra-Mission war auch mit der Kirchgemeinde Neumünster eng verbunden. So genoss sie Gastrecht in deren «Alleehaus», wo jeweils der Bazar durchgeführt wurde. Hier wurde Anna Grob auch verabschiedet. «Anlässlich einer Gedenkstunde 1964 [...] wurde im erweiterten Kreis mit lieben Missionsfreunden, bei Tee und Kuchen, die «Wachtsablösung» [...] gefeiert und der Jubilarin besonders gedacht.»⁹² Gemäss Aussagen von Familienangehörigen war es diese Tätigkeit, die Anna Grobs Leben ausfüllte. 1968 wurde das «Vereinli» offiziell als Schweizer Zweig der Internationalen Lepra-Mission in London konstituiert.⁹³ Mit ihrem lebenslangen Einsatz für die Lepra-Hilfe wurden Margrit und Anna Grob wie ihr Vater in der Dritten Welt tätig, allerdings in ganz anderer Weise.

Carl Fürchtegott Grob hatte als Tabakpflanze in Sumatra sein Geld gemacht, wobei er wie viele Schweizer vom Kolonialismus profitierte, ohne dass die Schweiz auch nur eine einzige Kolonie erobern musste. Nach Zürich zurückgekehrt, fügte sich Grob wieder ins Bürgertum ein, zu dem seine Familie schon lange gehörte. Trotz des Prachtbaus Patumbah zählten die Grob, wie die mit ihnen verwandten Zundel, aber nicht zur allerersten «Crème de la crème» der Stadt. Diese wurde zunehmend von Industriellen, Bankiers und Vertretern der Versicherungsbranche gebildet, die politisch dem Liberalismus anhingen. Die Grob und die Zundel hingegen waren, aller Weltläufigkeit zum Trotz, konservativ ausgerichtet.





Oben: Todesanzeige Margrit Grob.
NZZ Nr. 1743, 21.11.1924, Blatt 2.
Unten: Anna Dorothea Grob-Zundel.
Aufnahme vor 1930. KDP Fotoarchiv.



- 1 Die vorliegende Arbeit basiert zu einem beträchtlichen Teil auf Recherchen, die im Jahre 2008 im Auftrag der Kantonalen Denkmalpflege gemacht wurden. Über einen Beitrag in einst+jetzt 1 (2009), S. 14–17, der leider auf Quellenangaben verzichtete, fanden einzelne Ergebnisse dieser Recherchen vorzeitig Eingang in Wikipedia.
- 2 Siehe den Beitrag «Die Geschichte vom schnellen Geld» von Andreas Zangger, S. 40–71.
- 3 Bürgeretat Stadt Zürich 1868, Anhang S. 13.
- 4 Eines dieser Mädchen starb mit acht Jahren.
- 5 Die Leihkasse Neumünster wurde später zur Bank Neumünster und 1994 von der CS-Tochter Bank Leu übernommen.
- 6 StadtAZ V.L. 1.:4. Brandassekuranzregister Grosse Stadt Band II, No. 217b-544, 1812–1925; ZD (1985–1986), Stadt Zürich, S. 113–116; Kdm ZH NA 3.2, S. 220–221.
- 7 StadtAZ Hausbogenregister, V.E.c 20 Sch. 7 1836–1850, V.E.c 22 Sch. 11 1850–1865, V.E.c 25 Sch. 10 1865–1880.
- 8 StadtAZ V.H.b.14.:1 Kontrolle der Schüleranmeldungen 1833–1862.
- 9 Die Jahreszahlen beziehen sich jeweils auf den Nachweis im – nicht jährlich erschienenen – Bürgerregister.
- 10 Luisa Rubini, Fiabe e mercanti in Sicilia. La raccolta di Laura Gonzenbach. La comunità di lingua tedesca a Messina nell' Ottocento, Diss. Universität Zürich, Firenze 1998.
- 11 Siehe den Beitrag «Die Geschichte vom schnellen Geld» von Andreas Zangger, S. 40–71.
- 12 Anleitung für den zürcherischen Bürger und Landmann, um auf die einfachste und leichteste Weise das neue Münzwesen verstehen zu lernen und sich ohne Schaden und Zeitverlust sogleich in demselben zurecht zu finden, Küsnacht ca. 1850, Tabelle S. 2.
- 13 StadtAZ, Brandassekuranz, VI.RB. C.34.a:2, Band 2 (I), Nr. 1–625, 1842–1925, No 83 a, 118 Landstrasse, Weingarten.
- 14 StadtAZ, V.E.c.100. Einwohnerkontrolle.
- 15 Daniel Kurz, Ein Dorf wird Stadt. Armut, Wachstum, Bauboom, Umschichtungen, in: Wipkingen: Lebensräume, Verkehrsräume. Geschichte eines Zürcher Stadtquartiers 1893–1993, hg. von Ursina Jakob, Daniel Kurz, Zürich 1993, S. 21–22. Siehe auch Zürcher Wochen-Chronik (ZWChr) Nr. 13, 1.4.1905. Weiter Daniel Kurz, Die Disziplinierung der Stadt. Moderner Städtebau in Zürich, 1900 bis 1940, Zürich 2008, S. 24–35.
- 16 StadtAZ V.F. c.3. Gesundheits- und Wirtschaftsamt: Choleraakten 1867; Flurin Condrau, Der Kampf gegen die Cholera in Zürich (1831–1869), Lizentiatsarbeit Universität Zürich 1991/1992; Martin Illi, Von der Schüssgruob zur modernen Stadtentwässerung, hg. von der Stadtentwässerung Zürich, Abteilung des Bauamtes I; unter Verwendung eines unveröffentlichten Manuskriptes von Hansruedi Steiner, Zürich 1992.
- 17 Werner Stutz, Arnold Bürkli, in: HLS, Bd. 3, S. 123.
- 18 Chronik der Kirchgemeinde Neumünster, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft von Neumünster, Zürich 1889, S. 390.
- 19 Arthur Erdin, Otto Flühmann, 100 Jahre Fietz + Leuthold, 1889–1989, Zürich 1989. Zur Entwicklung von Riesbach: Baukultur in Zürich, Bd. 2, Hirslanden, Riesbach, hg. vom Hochbaudepartement der Stadt Zürich, Amt für Städtebau, Zürich 2003, S. 61–66.
- 20 Neue Zürcher Zeitung (NZZ) Nrn. 1601 und 1604, 25.9.1927, Blätter 4 und 7.
- 21 Claudio Rotter, Die Familie Bleuler, in: Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in der Villa Bleuler, Zürich, Zürich 1994, S. 18–23; Tages Anzeiger (TA) 2.4.2002, S. 14.
- 22 Hortensia von Roten, Heinrich Zeller, URL: <http://www.hls-dhs-dds.ch/textes/d/D46414.php>.
- 23 Rudolf Huber, Eine Familie macht Industriegeschichte. «Ein Leiter eines wirtschaftlichen Unternehmens hat an alles zu denken, ausser an sich selber», in: Esther Hürlimann (Red.), Oerlikon, Zürich 2010, S. 26–35; Hans Staffelbach, Peter Emil Huber-Werdmüller 1836–1915, Emil Huber-Stockar, 1865–1939. Vater und Sohn. Zwei Lebensbilder als Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Technik, Zürich 1943. Teile des Nachlasses von Huber-Werdmüller befinden sich in der ETH-Bibliothek, so z. B. Unterlagen zur Verbindung Alpigenia, ca. 1855–1915, Handschriften und Autographen der ETH-Bibliothek 192; Martin Illi, Peter Emil Huber, in: HLS Bd. 6, S. 511.
- 24 StAZH Z 2.156 AG Liberia Sumatra 1896–1914; StAZH B XI 268 Allgem. Protokoll 19 P. 70, 96; StAZH X 387.3 2; Akten von H. C. Bluntschli; NZZ Nr. 246, 5.9.1900, Erstes Abendblatt.
- 25 Rotter 1994 (wie Anm. 21), S. 18–23.
- 26 Baur & Cie. AG., Bauunternehmung, Seefeldstrasse 162, Zürich 8, gegründet 1855, in: E. [Eugen] Hermann, Ein Jahrhundert Zürich und die Entwicklung seiner Firmen, Zürich 1946, S. 141–142.
- 27 TA 12.1.1987, S. 16. Die Villa wurde 1931 abgebrochen.
- 28 TA 12.9.1985, S. 21.
- 29 «Kox» Kohlen-Import AG., Bahnhofstrasse 31, Zürich 1, Zweigniederlassung in Basel, gegründet 1867, in: Hermann 1946 (wie Anm. 26), S. 217–219.
- 30 Zu den weiteren Verflechtungen der Familie Keller mit den Bodmer, Abegg, der NZZ und der CS siehe Adrian Knoepfli, Der 2300-Millionen-Luk, in: Die Wochenzeitung (WOZ) Nr. 27/28/29, 8.7.1983, S. 23.

- 31 StadtAZ VI.RB. D.9. Akten betreffend die rechtsufrige Zürichseebahn, 1873–1892, Verzeichnis der Aktionäre. Albert Bühler, 100 Jahre rechtsufrige Zürichseebahn, in: Zürcher Taschenbuch 1997, Neue Folge 117. Jg., Zürich 1996, S. 191–228.
- 32 Bürgerregister 1882, S. 558.
- 33 Archiv Grundbuchamt Riesbach, Grundprotokolle Bd. B 15, S. 72–74. Der «Weingarten» lag weiter nördlich Richtung Stadt.
- 34 StadtAZ VI.RB. C. 2.: 10: Riesbach. Gemeinderatsprotokoll 1880–1885.
- 35 Schreibweise normalerweise Lüssi.
- 36 StadtAZ VI.RB. C.34. Brandassekuranzsteuerregister, VI.RB. C.34.a Brandassekuranzbücher Riesbach.
- 37 StadtAZ VI. RB. C. 2.:11. Riesbach. Gemeinderatsprotokoll 1886–1892.
- 38 NZZ Nr. 55, 24.2.1890, Blatt 1.
- 39 Schweizerische Bauzeitung (SBZ) Bd. 15 (1890), Nr. 24, S. 140–143, hier S. 140–141.
- 40 StadtAZ VI. RB. C. 2.:11. Riesbach, Gemeinderatsprotokoll 1886–1892.
- 41 Ueli Fritz, Peter Subal, Die Villa Patumbah in Zürich, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 171–188.
- 42 Brandassekuranzkataster; SBZ Bd. 52 (1908), S. 43–45.
- 43 Seit 1896 heisst auch die frühere Rosenbergstrasse Sumatrastrasse.
- 44 NZZ Nr. 2906, 9.10.1958, Blatt 5.
- 45 SBZ Bd. 12 (1888), Nr. 2, S. 14; Anton Wohler, Ludwig Michalski, 1836–1888. Freiheitskämpfer in Polen, Tabakpflanzer in Sumatra, Schlossherr in Hilfikon, in: Unsere Heimat, Jahresschrift der Historischen Gesellschaft Freiamt, 71 (2003), S. 9–45; Dieter Kuhn, Hilfikon. Geschichte von Dorf und Schloss am Rietenberg, Hilfikon 2010, S. 45–48.
- 46 Friedrich A. Rufer, Johann Conrad Sturzenegger, in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 81 (2007), Schaffhausen 2007, S. 317–330; Werner Schaad, Hans Sturzenegger, in: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 34 (1957), Schaffhausen 1957, S. 327–333. Zu «kolonialen» Prunkbauten in Neuenburg: NZZ Nr. 190, 17.8.2012, S. 57. Gute Übersichten zum Villenbau in Zürich vermitteln: INSA 10; Baukultur in Zürich 2 (wie Anm. 19); Baukultur in Zürich, Bd. 8: Oberstrass, Fluntern, Zürich 2010; Altzürcherische Landsitze vor Zürichs Toren, in: NZZ Nrn. 1601 und 1604, 25.9.1927, Blätter 4 und 7. Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 18), Abschnitt Hochbau, S. 375–381; Neu-Zürich in Wort und Bild, Sonderheft Kreis 8, hg. von der Vereinigung «Neu-Zürich», Zürich 1939, S. 12–31.
- 47 Rufer 2007 (wie Anm. 46), S. 324.
- 48 INSA 8, S. 407. Weitere Unterlagen zu Niederer-Rumpus: Staatsarchiv Appenzell-Ausserrhoden Pa.172 Niederer, Kaufleute und Auswanderer, 1840–2009.
- 49 NZZ Nr. 4225, 30.11.1960, Abendausgabe, Blatt 19. Zum Lebensstil in der Patumbah: Nachlass von Frl. Anna Grob sel., Verzeichnis der Fahrhabe, 3.10.1966. Zum damaligen verwandtschaftlichen Umfeld: Eigenhändige letztwillige Verfügung von Anna Grob, 20.10.1962, Kopien beim Verfasser.
- 50 NZZ Nr. 4225, 30.11.1960, Abendausgabe, Blatt 19.
- 51 Nachrufe auf Alfred Chiodera in: SBZ Bd. 68 (1916), S. 268–269; NZZ Nr. 1881, 23.11.1916, Zweites Abendblatt und NZZ Nr. 1999, 10.12.1916, Fünftes Sonntagblatt. StadtAZ VII.379 Schützengesellschaft der Stadt Zürich, B.I.3.1.–3.5. Mitgliederverzeichnis 1893; ZBZ ZA Weggen 90 Weggenzunft, Protokoll, 1889–1895; Mitgliederverzeichnisse Zunft zum Weggen. Zu Sohn Walther Chiodera-Haegler (1891–1970): Elisabeth Joris, Adrian Knoepfli, Eine Frau prägt eine Firma. Zur Geschichte von Firma und Familie Feller, Zürich 1996, S. 16–17 und 42–43.
- 52 Hedwig Bendel, Arnold Neher (1846–1906), in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 46 (1969), S. 231–237; Hans Ulrich Wipf, Karl Schmuki, Sonnenburggut. Ein alter Schaffhauser Patriziersitz und seine Bewohner, Schaffhausen 1988.
- 53 Eeva Ruoff, Evariste Mertens, ein bedeutender Gartenarchitekt, in: Unsere Kunstdenkmäler (1993), Nr. 1, S. 87–97; INSA 8, S. 402.
- 54 Schaffhauser Zeitung, 8.6.1867; Erich Gruner, Die Schweizerische Bundesversammlung 1848–1920, Bd. 1, Bern 1966, S. 502.
- 55 Stadtarchiv Schaffhausen D IV 01.26 Nachlass Schenkel.
- 56 GTLA/ASLA, Nachlass Evariste Mertens; HLS Bd. 8, S. 478.
- 57 StadtAZ VI. RB. C. 23.: 15–30 Gemeindesteuerregister 1877–1892.
- 58 E-Mail von Andreas Zangger an den Verfasser, 29.1.2008.
- 59 StadtAZ VI.RB. C.23.:30 Gemeindesteuerregister 1892.
- 60 Steuerregister Stadt Zürich 1904, 1909 und 1929.
- 61 Nach anderen Quellen 1815.
- 62 ZBZ ZA Weggen 90 Weggenzunft, Protokoll, 1889–1895, S. 197, GV und Rechenmahl 18.11.1889, Sechseläutenfeier 20.4.1891; Mitgliederverzeichnisse Zunft zum Weggen.

- 63 StadtAZ VII. 150. Männerchor Zürich, Jahresbericht 1893, S. 86.
- 64 «Auch in andern Teilen der Erde haben schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts – vor allem aber seit Ende der 60er Jahre – Schweizer Kaufleute, Pflanze, Ingenieure, Techniker und Uhrmacher, Ärzte und Förster, später auch Geologen und Botaniker gelebt und gewirkt. Die Ethnographische Gesellschaft pflegte enge Beziehungen zu solchen Schweizern in Süd- und Ostasien und auf den Malayischen Inseln (z. B. Grob-Zundel, Tabakpflanze in Sumatra, Hans Spoerry, Kaufmann in Japan, G. Bluntschli auf Neu-Guinea, Claraz im Chaco). Ihnen verdankt die Sammlung wertvolle Bestände.» Hans J. Wehrli, Zur Geschichte der Geographisch-Ethnographischen Gesellschaft 1888–1938, in: Mitteilungen der Geographisch-Ethnographischen Gesellschaft Zürich 39 (1938–1939), S. 77. Alfred Steinmann, Biographische Angaben über Freunde und Gönner der Sammlung, in: Mitteilungen der Geographisch-Ethnographischen Gesellschaft Zürich, 41 (1941–1942), S. 77.
- 65 Friedrich Otto Pestalozzi, Die Gesellschaft vom alten Zürich 1856–1906, Zürich 1906, S. 6.
- 66 Markus Bürgi, Zürich. Stützpunkt der deutschen Sozialdemokratie während des Sozialistengesetzes, in: Fremd in Zürich – fremdes Zürich? Migration, Kultur und Identität im 19. und 20. Jahrhundert, hg. von Peter Niederhäuser und Anita Ulrich, Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich (MAGZ), Bd. 72, Zürich 2005, S. 153–165.
- 67 Bürgerbuch 1868, Anhang, S. 54.
- 68 Auszug aus: Stammliste der Zundel in Zürich. Ms. 15.2.1984. Kopie beim Verfasser.
- 69 StadtAZ, VII. 39. Bürgerliche Witwen- und Waisenstiftung, VII. 39. 2.1.21; Georg Sibli, Geschichte der Bürgerlichen Witwen- und Waisenstiftung, Ms. Zürich 2005; Bürgerliche Witwen- und Waisenstiftung der Stadt Zürich, 1816–1916, Zürich 1916.
- 70 StadtAZ VII. 39. Meister'sche Stiftung für unverheiratete Bürgerinnen der Stadt Zürich 1836–1990.
- 71 Nachruf für meinen lieben sel. Freund Julius Zundel, Original im Besitz von Helmut Meyer.
- 72 Brief von Martin Urner an Giovanni Menghini, 2.11.2000.
- 73 Im Nestlé-Archiv sind zur Tätigkeit Zundels in China keine Unterlagen vorhanden. Auskünfte von Albert Pfiffner, Head of Historical Archives Nestlé, 20.3.2008 und 27.3.2008.
- 74 Auch der letzte Grob, Karl Gustav Grob-Kienast, Sohn von Carl Fürchtegotts Bruder Daniel, starb kinderlos.
- 75 Gespräch mit Helmut Meyer am 21.2.2008.
- 76 Das Diakoniewerk war damals noch keine juristisch selbstständige Institution. Erst 1930 erfolgte dieser Schritt und damit die rechtliche Emanzipation von der Evangelischen Gesellschaft. Die Schenkungsurkunde datiert vom 11. Mai 1911, doch wurde der Antritt der Schenkung darin auf den 15. Oktober 1910 festgesetzt. Von daher rührt die uneinheitliche Datierung in der Literatur. Von der Schenkung Kenntnis nehmen bzw. diese annehmen konnte die Vorsteherschaft an ihrer Sitzung vom 29.6.1910.
- 77 Archiv Diakoniewerk Neumünster, VIII. Sitzungs-Protokoll der Direction der Kranken- und Diakonissen-Anstalt Neumünster, 1909–1922, 288. Sitzung, 29.6.1910.
- 78 Archiv Diakoniewerk Neumünster, 290. Sitzung, 6.4.1911.
- 79 Archiv Diakoniewerk Neumünster, 288. Sitzung, 29.6.1910.
- 80 KDP A, Archiv Diakoniewerk Neumünster, Brief von Pfarrer Louis Rahn an Ch. Abegg-Weiss, 25.1.1929.
- 81 Anne Keller, Die Familie Abegg, in: Das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in der Villa Bleuler, Zürich, Zürich 1994, S. 24–31.
- 82 Hans Rudolf Schmid, Die Familie Abegg von Zürich und ihre Unternehmungen, Zürich 1972; HLS, Bd. 1, diverse Artikel Abegg; Carl M. Holliger, Die Reichen und die Superreichen in der Schweiz, Hamburg 1974, S. 42–49; NZZ Nr. 88, 15.4.1995, S. 53.
- 83 KDP A, Archiv Diakoniewerk Neumünster, Brief von Pfarrer Louis Rahn an Anna Grob-Zundel und Anna Grob, 28.1.1929; Brief von Anna Grob-Zundel an Pfarrer Louis Rahn, 31.1.1929.
- 84 Ulrich Knellwolf, Lebenshäuser. Vom Krankenasyl zum Sozialunternehmen – 150 Jahre Diakoniewerk Neumünster, Zürich 2007.
- 85 Arnold Zimmermann, Neumünster. Blätter zum hundertjährigen Bestehen der Kirche, Zürich [1940], S. 23–26, hier S. 25.
- 86 Helmut Meyer, Bernhard Schneider, Mission und Diakonie. Die Geschichte der Evangelischen Gesellschaft des Kantons Zürich, MAGZ, Bd. 78, Zürich 2011.
- 87 KDP A, Archiv Diakoniewerk Neumünster, Karte von Anna Grob an Verwalter Widler, 19.1.1961, Karte an Anna Grob, 5.7.1965.
- 88 KDP A, Archiv Diakoniewerk Neumünster, Brief von Widler an Gemeindepräsident G. Spoerri, Künsnacht, 17.11.1966.
- 89 Eigenhändige letztwillige Verfügung Anna Grob, 20.10.1962, nebst späteren Ergänzungen. Kopie beim Verfasser.
- 90 StadtAZ, Einwohnerkontrolle.
- 91 INSA 10, S. 356.
- 92 Gedenkworte zum Hinschied unserer Fräulein Anna Grob 1883–1966, S. 7.
- 93 www.lepra-mission.ch.



Pflanzer und Angestellte vor einem Haus in der ortsüblichen Bauweise auf Pfählen als Schutz vor Raubtieren und Ungeziefer. Die Pflanzer tragen die typische Tropenkleidung der Kolonialherren: Weisse Baumwollanzüge und Tropenhelme. Aufnahme 1880–1900. Tropenmuseum Amsterdam.

DIE GESCHICHTE VOM SCHNELLEN GELD

ANDREAS ZANGGER

Vom kleinen Bäckerssohn zum Millionär – so ist die Geschichte von Carl Fürchtegott Grob (1830–1893) oft erzählt worden. Auch wenn man seine Herkunft etwas gar kleinredete, so ist unbestritten, dass Grob sehr reich wurde. In den 1880er Jahren hat sich sein Vermögen innerhalb weniger Jahre so stark vermehrt, dass er zu einem der fünf reichsten Bürger in der Stadt Zürich wurde. Die Villa Patumbah ist das sichtbare Zeichen dieses Reichtums. Die Umstände, unter denen Grob mit seinen Tabakplantagen zu seinem Reichtum kam, blieben in Zürich etwas undurchsichtig.

Carl Fürchtegott Grob selbst hat wenig Spuren hinterlassen. Es sind keine Briefe von ihm überliefert und auch die Menschen in seinem Umfeld haben kaum etwas über ihn zu berichten. Trotzdem lässt sich aus den vorhandenen Quellen – Briefen von Plantagenangestellten, Jahresberichten von Plantagegesellschaften, Produktionsstatistiken und Regierungsrapporten – ein ziemlich genaues Bild von seiner Tätigkeit und seinem Alltag auf Sumatra nachzeichnen.

ALS KAUFMANN IN MESSINA

Die Geschichte Grobs in Sumatra beginnt 1858 in Messina. Nach einer damals üblichen Ausbildung für Kaufleute, nämlich Sprachaufenthalt in Neuenburg und Handelslehre in Basel, kam der junge Grob in ein Handelshaus im Ausland, um Erfahrungen zu sammeln. In der Handelsstadt an der Ostküste Siziliens waren drei Familien aus der Schweiz schon länger etabliert: die Gonzenbachs und Toblers aus St. Gallen und die Rüeggs aus dem Zürcher Oberland. Johann Jakob Rüegg (1821–1905) hatte Mitte der 1850er Jahre Anna Dorothea Grob (1819–1877), die Schwester von Carl Fürchtegott, geheiratet. Es ist davon auszugehen, dass Grob eine Anstellung im Uhren- und Bijouteriegeschäft seines Schwagers in Messina fand. Auch seine Schwester wohnte in dieser Zeit in Messina.

In den Städten des Königreichs beider Sizilien gehörten die deutschen und schweizerischen Handelsleute, Industriellen und bis 1861 auch die Offiziere der schweizerischen Söldner-Regimente zur lokalen Oberschicht. Verschiedene Autoren sprechen insbesondere bei den Schweizern von leisem, flauschigem Kolonialismus.¹ Flauschig spielt auf den beruflichen Hintergrund der Schweizer Elite in Süditalien an. Es handelte sich nämlich meistens um Textilindustrielle und Textilkaufleute mit Verbindungen zur Industrie in Zürich und der Ostschweiz. Deren Haltung bringt der Industrielle Alfons Escher-Züblin (1845–1924) zum Ausdruck:

«Wir betrachteten unsere Fabriken als eine Sache, welche nur die Schweizer anging. Sowohl die technische als auch die kaufmännische Leitung in den oberen und mittleren Chargen lag ausschliesslich in unseren Händen. [...] Geeignete Leute [...] wären unter diesen Südländern schwer zu finden gewesen, und schwer nur hätten sich dieselben in die strenge Disziplin und Einordnung in die Bedürfnisse der Betriebe einstellen lassen. Wie wir zur Genüge erfuhren, stellten sie stets ihr persönliches Interesse allen anderen voran. Auch im häuslichen Leben verhielten wir uns zurückhaltend gegenüber den Neapolitanern. Ihre Lebenshaltung und ihre Anschauungen mochten uns nicht in allem zusagen, und wir mussten besonders ihren Einfluss auf die Kinderwelt fernhalten, um der jungen Generation die Schweizerart zu erhalten.»²

Carl Fürchtegott Grob war im Kreis der Schweizer Kaufleute gut integriert, denn später auf Sumatra finden wir je einen Sohn der drei schweizerischen Kaufmannsfamilien als Aufseher auf seinen Plantagen. Die eigenen Perspektiven

im Geschäft seines Schwagers waren hingegen beschränkt. Ein Sohn Rüeggs könnte für die künftige Leitung vorgesehen gewesen sein.

1869 zieht Grob von Messina nach Deli auf Sumatra, das damals Teil des niederländischen Kolonialgebiets war, begleitet von Hermann Näher (1838–1908) aus Lindau, der kurz davor ebenfalls nach Messina gekommen war. Nun liegt Sumatra von Messina aus nicht um die Ecke, und man stellt sich die Frage, wie die beiden auf die Idee kamen, nach Südostasien zu ziehen, und woher sie ihre Informationen über die Plantagenwirtschaft auf Sumatra hatten. Deli ist ein kleines Sultanat an der Nordostküste Sumatras. 1864 hatte dort ein Holländer namens Jacob Nienhuys (1836–1928) auf Veranlassung des Sultans Versuche mit Tabakanbau gemacht. Im dritten Jahr erzielte er vielversprechende Resultate. Ebenso erhielt er Land zu äusserst attraktiven Bedingungen. Bereits 1865 folgten einige Europäer seinem Beispiel. Sie kamen von Penang, der nächstgelegenen grösseren Handelsstadt auf der britischen Seite der Strasse von Malakka. Denn dort deckte sich Nienhuys mit Arbeitern und Gerätschaft ein. Unter diesen Europäern war ein Albert Breker († 1884), ehemals Kaufmann in Britisch-Indien. Es heisst, er habe Näher und Grob aufgefordert, nach Sumatra zu kommen, nachdem deren Interesse am Tabakanbau durch Gerüchte bereits geweckt worden war.³

Der Umstand, dass Kaufleute in Messina Gerüchten über Plantagenkultur am anderen Ende der Welt nachgingen, mag erstaunen, vor allem wenn man sich vorstellt, dass damals erst vier oder fünf Plantagen bestanden mit ersten bescheidenen, aber Erwartungen weckenden Ernten. Es kam ein wichtiges Ereignis im Jahre 1869 hinzu: die Eröffnung des Suez-Kanals. Damals blickten viele Kaufleute in Europa nach Osten und suchten nach Möglichkeiten, um von den verkürzten Distanzen zu profitieren. Bombay rückte um 37 Tage näher an Brindisi heran im Vergleich zur Reise ums Kap der Guten Hoffnung, was die Geschäfte verbilligte und vereinfachte.

DIE REISE NACH DELI

Messina lag schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts an der Postroute von Marseille nach Asien. Die Post wurde von Alexandrien per Eisenbahn nach Suez transportiert. Ob Näher und Grob diese Überlandroute nahmen oder ob sie im November 1869 durch den frisch eröffneten Kanal fuhren, ist nicht bekannt. Aber von anderen Schweizern sind Reisebeschreibungen aus dieser Zeit vorhanden. Der junge Kaufmann Otto Alder (1849–1933) war auf einem der ersten Dampfer, der durch den Kanal fuhr. Er und sein Kompagnon Otto Wirth (1847–1877) wurden in Alexandria von den ansässigen Schweizern zur Feier empfangen.⁴ Die beiden reisten dritter Klasse, um Geld zu sparen. Dort war es heiss und stickig. Normalerweise fuhr da das Dienstpersonal. Näher und Grob als bereits etablierte Kaufleute werden wohl mindestens zweiter Klasse gefahren sein. Eine Einzelfahrt zweiter Klasse kostete ungefähr 1500 Franken, was für einen Kaufmann in Anstellung eine grosse Aufwendung war. Die alkoholischen Getränke während der dreiwöchigen Fahrt wurden zudem separat verrechnet.

Je weiter die Schweizer von Europa weg fuhren, desto fremder wurden ihnen die Menschen. Wie andere Europäer auch waren sie sich gewohnt, sich selbst als Träger der Zivilisation zu sehen, und andere Menschen nach diesem Massstab zu bemessen. Charakterliche Unterschiede zeigen sich in der Behandlung der Fremden. Port Said gefiel den Schweizern wenig. Wilhelm Heinrich Diethelm (1848–1932), Begründer des Handelshauses Diethelm & Co. in Zürich (heute DKSH), bezeichnet auf seiner Reise 1871 die dortigen Behausungen als «Stätten des Elends und der Armut».⁵ Sechs Jahre später fährt Johann Baptista Tschärner (1848–1893) auf dem Weg zu einer Anstellung auf einer Plantage in

Deli durch den Suez-Kanal. Port Said beschreibt er als schmutzig und traurig. Es scheine sich das ganze Gesindel von Ägypten zusammengefunden zu haben, um die Fremden zu prellen und auszuziehen.⁶ Auf wohlwollenderes, wenn auch nicht weniger herablassendes Echo stiessen die Bewohner von Ceylon. Diethelm bezeichnet sie als «von brauner Farbe, oft sehr intelligent und, wenn man sie ordentlich behandelt, sehr friedlicher Natur». Auf Elias Haffter (1851–1909) machten die Frauen auf Ceylon einen bleibenden Eindruck: «Eine schöne Erscheinung ist das singhalesische und indische Weib. Die schwarzen Augen schauen feurig in die Welt hinein; die üppigen Haare sind in einem Knoten gebunden oder hängen frei herunter. Ein leichter anmutig umgelegter Überwurf deckt lose den Oberkörper, während der Sarong die Hüften bekleidet.»⁷ Lächerlich hingegen fand er Einheimische, welche europäische Mode trugen. Barfuss unter der Krinoline gaben sie für ihn eine Karikatur Europas ab.

Die Fahrt gab landschaftlich wenig Spektakuläres her. Den Suez-Kanal fand Diethelm «trostlos», und auch Tschanner weiss nicht viel zu berichten. «Den ganzen Tag ausser Himmel und Erde nichts in Sicht» schreibt er vor Jemen. Ein Höhepunkt sind die Schwärme fliegender Fische. Umso wichtiger sind die Gespräche an Bord. Da vernehmen die Neuankömmlinge allerlei Wissenswertes und Merkwürdiges über den kommenden Aufenthaltsort, erfahren, was sie tun und besser lassen sollen, lernen erste Wörter auf malaiisch und werden in die kolonialen Gepflogenheiten eingeführt. Beeindruckend ist die Ankunft in Ceylon. Tschanner spricht von der schönsten Insel der Erde. Auch bei Alder hinterlässt der erste Anblick der tropischen Vegetation einen unauslöschlichen Eindruck.

Von Ceylon ging die Fahrt Richtung Singapore vorbei an Banda Aceh an der Nordspitze Sumatras und dann nach Penang. Dort mussten die Reisenden nach Deli vom Schiff. Näher und Grob wurden vermutlich von einem Angestellten des Handelshauses Friederichs & Co., das die Plantage Brekers vertrat, abgeholt, laut den Verzeichnissen ein Schweizer namens Gustav Naef. Vermutlich hatten sie auch Ordre, Material für die Plantage von Penang mitzubringen und nahmen die Gelegenheit wahr, sich selbst mit Kleidung einzudecken. Von Penang fuhren gelegentlich kleine chinesische Dampfer, seltener auch europäische, nach Deli. Bei Tschanner dauerte diese Fahrt 18 Stunden.

ANKUNFT AUF HELVETIA IN DELI

Bei ihrer Ankunft in Labuan Deli, dem Hafenort in Deli an der Ostküste von Sumatra, sahen die beiden Neuankömmlinge nicht viel mehr als ein Fischerdorf mit dreissig Häusern, zu denen auch das etwas grössere Haus des Sultans gehörte. Von dort fuhren sie womöglich auf einem kleinen Holzkahn weiter zu der Plantage von Breker. Strassen gab es noch keine, und die wenigen Wege waren sehr holprig. Je nach Saison blieb ein Transport auch ganz stecken.

Deli war der Name für das ganze Plantagegebiet, das später auch das nördlich gelegene Sultanat Langkat und im Süden die Sultanate Serdang, Padang, Bedagei und Asahan umfasste. Alle diese Sultanate waren damals hauptsächlich durch die Flüsse erschlossen. Zwischen den Flüssen erstreckte sich Urwald, den Malaien und Batak, ein Volksstamm im Norden Sumatras, extensiv bewirtschafteten. Sie bauten Reis und Gewürze (Pfeffer und Muskat) für den Export an und nutzten wilde Früchte und Pflanzen. Die Batak wohnten am Fusse der Berge und waren im Gegensatz zu den muslimischen Malaien in den Tiefebene animistisch. Im Prinzip waren sie den malaiischen Sultanen unterstellt, deren Herrschaft sich jedoch auf Schlichtung im Streitfall beschränkte. Sonst lebten sie recht unabhängig. Diese Konstellation barg ein beträchtliches Konfliktpotential.



Der Hafenort Labuan Deli in den 1870er Jahren. Tropenmuseum Amsterdam.

Näher und Grob arbeiteten erst auf der Plantage Helvetia von Albert Breker. Sie erhielten ein Stück Land am Deli Fluss, Kotta Bangun, auf dem sie Muskat gewannen. Daneben machten sie erste Versuche mit Tabak. Breker hatte bereits 1865 einen der ersten drei Landkontrakte erworben und pflanzte sicher ab 1868 Tabak an. Jacob Nienhuys, Errichter der Deli Mij (Mij steht kurz für Maatschappij, deutsch Gesellschaft), half ihm dabei. Diese Gesellschaft spielte in Deli eine wichtige Rolle. Darauf kommen wir weiter unten nochmals zurück. Bei der Deli Mij hatte Breker bald einen schlechten Ruf. Die bessere Geschichte über ihn lautete, dass er mit zehn Gulden begonnen habe, von denen er und seine beiden Kulis (ostasiatische Tagelöhner, meist Chinesen) leben mussten; Clemen (einer der Gründer der Deli Mij) hingegen meinte, dass er, bevor er nach Sumatra kam, als Mitarbeiter der Gebrüder Volkart in Kurachee (Karachi) deren Kasse um ein paar Tausend Gulden erleichtert habe, was erst nach seiner Abreise ans Licht gekommen sei.⁸

In der Zeit, als Grob und Näher bei Breker arbeiteten, geschahen zwei dramatische Ereignisse. In Brekers Haus wohnte damals seine Schwester mit ihrem frisch angetrauten Ehemann, Ludwig Michalski (1836–1888), der an der ETH Zürich Bautechnik studiert hatte.⁹ 1870 verübte sie Selbstmord, angeblich «aus Verzweiflung über die gemeinen Zustände im Hause Breker».¹⁰ Michalski verliess darauf die Plantage und arbeitete in der Folge bei der Deli Mij. Näheres über die Umstände der Tat ist nicht bekannt. Im selben Jahr klagte ein Kuli bei den holländischen Kolonialbehörden wegen Misshandlung. Deren Vertreter nahm die Sache sehr ernst, und der malaiische Vorarbeiter wurde zu zwei Jahren in Ketten verurteilt. Die Pflanzler waren gar nicht erbaut über die Geschichte, nicht etwa weil sie die Misshandlung verurteilt hätten, sondern weil die Geschichte an die Öffentlichkeit kam und ein schlechtes Licht auf die Arbeitszustände warf.

1871 verliessen Näher und Grob die Plantage Brekers und erwarben als erste Europäer ein grosses Stück Land vom Sultan von Serdang, etwas südlich von Deli gelegen. Sie stiegen nun richtig ins Tabakgeschäft ein und, wie aus ihrem späteren Reichtum ersichtlich wird, taten sie dies mit Erfolg. Es mag verwundern, dass es einem Kaufmann aus einem Uhrengeschäft in Messina gelang, so erfolgreich

Tabak anzubauen. Im Folgenden geht der Text auf die besonderen Umstände ein, die diesen Erfolg begründeten: Es brauchte Land, Arbeiter, Kapital und Know-how. Schliesslich spielte auch das Verhältnis zu den anderen Plantagen-gesellschaften und zu den Einheimischen eine Rolle. Im Anschluss folgt ein Einblick in den Alltag der Pflanzer auf Sumatra.

DIE INBESITZNAHME DES DSCHUNGELS

Wie bereits erwähnt, war besonders in den frühen Jahren der Plantagenkultur Ostsumatras Land zu sehr attraktiven Bedingungen zu bekommen. Näher und Grob erhielten 1871 vom Sultan von Serdang einen Kontrakt über ein Landstück von etwa 1500 Hektaren zum damals üblichen Pachtzins von 1 Gulden pro Bouw (0,7 ha). Der Pachtvertrag war auf 75 Jahre befristet. In den Jahren 1873, 1876, 1881 und vor allem 1886 erweiterten sie das Gebiet. Beim Verkauf 1889 umfasste es ganze 25 500 Hektaren (etwas grösser als der Kanton Appenzell Ausser rhoden), etwa 5–7 km breit und 40 km lang entlang dem Fluss Blumei, der an seiner Mündung über einen Hafen mit einer kleinen Handelsniederlassung (Rantau Pandjang) verfügte.¹¹

Näher und Grob gaben ihren Plantagen lokale Namen, ganz im Gegensatz zu manchen Schweizern und Deutschen. Auf den Karten des Plantagengebiets finden sich z. B. Namen wie Helvetia, Saentis, Winterthur, Augustburg, Ludwigsburg, Germania und Königsgrätz, des weiteren Perseverance und Tandem. Mit dem neuen Namen unterstrichen einige Pächter ihre Aneignung des Landes. Näher und Grob hielten sich hingegen an die von der Deli Mij und den niederländischen Kolonialbehörden empfohlene Namensgebung und benannten ihre Estates (Ländereien) nach den darauf liegenden Dörfern: Tandjong Morawa, der Hauptsitz der Gesellschaft, Tandjong Morawa Kiri, Soengei Bahasa, Patoembah, Batang Kwis, Goenoeng Rinteh.¹² Grob wohnte auf Patumbah und leitete die dazugehörige Plantage bis 1879.

Karte der Landkontrakte in Deli und Serdang an der Nordostküste Sumatras, 1876. Unten in der Mitte die Kontrakte von Näher & Grob. Koninklijk Instituut voor de Tropen.



Der Grund für diese Namensgebung liegt in der Art der Landnutzung: Das Gebiet, das die europäischen Pflanzler zur Pacht erhielten, war zwar weitgehend von Urwald bedeckt, wurde jedoch von einheimischen Malaien und von Batak genutzt. Nach einer ungefähren Zählung der Haushalte lebten 1875 etwa 12 000 Malaien und 20 000 Batak in Deli und Umgebung. Sollten diese nicht einfach verdrängt werden, so mussten die Europäer ihnen gewisse Rechte an der Nutzung des Waldes gewähren. Die lokalen Namen der Plantagen sollten gewissermassen ein Nebeneinander von Einheimischen und Plantagenwirtschaft betonen, bei dem die Rechte der Ersteren nicht angetastet wurden.

Die einheimische Bevölkerung war jedoch in einer schlechten Position. Während der Sultan und seine Verwandten von den Pachtzinsen enorm profitieren konnten, waren die ökonomischen Chancen für die Bevölkerung auf den Handel mit Lebensmitteln, Transportdienste und einige handwerkliche Arbeiten beschränkt. Malaien galten unter den europäischen Pflanzern als faul und wurden selten für Lohnarbeiten herangezogen. Gleichzeitig waren sie im Würgegriff der Plantagenwirtschaft und mussten um ihre Anbauflächen kämpfen. Die Rechte der Einheimischen wurden zwar ab Mitte der 1870er Jahre in Standardpachtverträgen festgeschrieben. So durften zum Beispiel gewisse Fruchtbäume nicht abgeholzt werden; ebenso standen den Einheimischen gewisse Flächen für Reisanbau zu. In der Praxis aber war diese Nutzung vielen Pflanzern ein Dorn im Auge.

KONFLIKTE MIT DEN BATAK

Besonders in den Batakgebieten kam es zu Konflikten. Die Batak, ein animistisches Volk in den Hügeln und Bergen Mittelsumatras, hatten ein anderes Gewohnheitsrecht als die islamischen Malaien. Bei den Malaien übte der Sultan seine Macht als absoluter Herrscher aus; er sprach Recht, ihm gehörte der Boden, und die lokalen Fürsten traten bloss als seine Stellvertreter auf. Die Batak hingegen unterstanden seiner Herrschaft nur indirekt; das Land gehörte den Menschen, die darauf lebten, und ihre Dorfoberhäupter (Datu) nahmen eine wichtige Stellung in der Rechtsprechung ein.



*Urwald auf Sumatra. Aufnahme
ca. 1890. Tropenmuseum Amsterdam.*



Militär auf der Plantage Rotterdam von Sturzenegger & Ritgen, 1872. Tropenmuseum Amsterdam.

Die Pflanzler und die Kolonialadministration ignorierten diese Unterschiede von Anfang an bewusst. Sie einigten sich mit dem Sultan auf ein für beide Seiten bequemes Arrangement: Der Sultan hatte dabei das Verfügungsrecht über alle Ländereien und erhielt bei der Landvergabe von den Europäern Geschenke sowie regelmässige Pachtzinsen. Die niederländische koloniale Armee schützte dieses Übereinkommen in Konfliktfällen.

Da die Gebiete der Batak dichter besiedelt waren, schienen Konflikte vorprogrammiert. Bereits 1872 intervenierte im so genannten Batak-Krieg erstmals das Militär. Damals kam es im Gebiet Langkat zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen ca. 1500 Batak und holländischen Kolonialtruppen. Die Plantagen am Rande des Plantagengebiets, oft in Besitz von Schweizern oder Deutschen, waren besonders exponiert. Batak griffen die Plantagen von Hermann Peyer (1847–1941) und Adolf Sturzenegger (1844–1874) an und verwüsteten sie teilweise. Dieser Konflikt verunsicherte die Pflanzler stark. Die Sicherheitslage war in den ersten beiden Jahrzehnten der Plantagenwirtschaft noch nicht gut, weshalb die erste Generation von Pflanzern auf gegenseitige Hilfe angewiesen war. Das Büffelhorn, dessen Klang den Arbeitsbeginn ankündigte, rief auch bei Überfällen benachbarte Pflanzler zu Hilfe.¹³

Die koloniale Administration mit ihrem Polizei- und Militärapparat folgte den Pflanzern nur zögerlich hinterher. Die Niederlande hatten im Prinzip den Herrschaftsanspruch über Sumatra, was auch in einem Vertrag mit den Briten von 1872 besiegelt worden war. Doch die faktische Ausbreitung der europäischen kolonialen Präsenz in Ostsumatra lag grundsätzlich in den Händen der Pflanzler. Im niederländischen Parlament erhoben sich auch Stimmen, welche die Ausgaben für die Sicherheit dieses internationalen Konsortiums von Pflanzern kritisierten.¹⁴

Näher und Grob waren in die Ausbreitung des Plantagengebiets aktiv involviert und gerieten ebenfalls in Auseinandersetzungen mit lokalen Malaien oder Batak. Die beiden Schweizer erhielten als erste Land im Sultanat Serdang und in der Region Padang. Sie dehnten ihr Gebiet auch kontinuierlich in Richtung Berge aus. Ihr Kontraktschluss im Gebiet Senembah von 1872 löste alte Grenz-

streitigkeiten zwischen den Sultanen von Deli und Serdang aus. Senembah lag zwischen den beiden Sultanaten. Dieser Konflikt wurde teilweise sogar mit Waffengewalt ausgetragen. Schliesslich wurde der Vertreter der holländischen Kolonialbehörde als Vermittler aufgerufen. Beide Sultane stellten weitgehende Gebietsforderungen, vermutlich auch in Anbetracht der anstehenden Pachtzinse. Der holländische Resident setzte eine Kommission ein, die erst 1882 zu einem Urteil kam. Schon ein halbes Jahr später stürmte wieder ein lokaler Fürst aus dem Dorf Patumbah mit 500 Genossen fünf andere Dörfer. Die holländischen Kolonialbeamten verstanden die Ursachen des Konflikts lange nicht, kamen aber zum Schluss, dass es hauptsächlich um zwei Dinge gehen müsse: Einerseits wollten die lokalen Fürsten eine Beteiligung an den Pachtzinsen, die allein an die Sultane gingen. Zweitens stand die Praxis der Landvergabe in den Batakgebieten zur Debatte. Näher und Grob mussten sich also mit einer angespannten Situation zwischen den verschiedenen lokalen Malaienfürsten und den Batak abfinden.

Vier Jahre nach dem ersten Batak-Krieg war 1876 ein erneutes Einschreiten des Militärs nötig. Die Plantagen von Johannes Lühmann († 1931) und erneut diejenige von Hermann Peyer wurden angegriffen. Die Ehefrau und die Kinder von Lühmann wurden umgebracht, ebenso ein Assistent von Peyer. Damals war nicht deutlich, ob es sich um feindliche Gayos handelte oder um Banden entlaufener Kulis, die einen Racheakt begingen.¹⁵ Über die genauen Umstände tappten die niederländischen Kolonialbeamten im Dunkeln, was zahlreichen Gerüchten Vorschub leistete. Plötzlich hiess es, die Plantage von Näher & Grob sei komplett geplündert worden, ein Gerücht, das sich nicht bestätigen sollte. Grundsätzlich kann man die Zustände im Jahr 1876 jedoch als chaotisch bezeichnen. Ähnlich wie um Robin Hood gab es eine Gruppe von mehreren hundert Leuten, die von den Wäldern aus Überfälle auf Plantagen machten. Teilweise verübten sie Racheakte gegen brutale Pflanzler, die ihre chinesischen Kulis oder malaiischen Arbeiter gedemütigt oder misshandelt hatten, teilweise wurden die Plantagen einfach geplündert, um an Lebensmittel zu kommen.

BRANDBRIEFE

Sechs Jahre später plünderten und zerstörten Batak dann tatsächlich eine Plantage von Näher & Grob in Padang. Daraufhin stoppte die Kolonialadministration die Ausgabe von Kontrakten in dieser Region bis auf Weiteres.¹⁶

Ein von den Batak verwendetes Mittel des Widerstands waren Branddrohungen. Im Völkerkundemuseum der Stadt Zürich sind sowohl aus dem Nachlass von Carl Fürchtegott Grob als auch demjenigen von Hermann Näher je ein Brandbrief erhalten, in dem den Empfängern mit Brandstiftung gedroht wird. Im Brief an Näher heisst es: «Ich habe diesen Brandbrief aufgehängt. Wenn der Herr Majoor nicht innerhalb von 2 Tagen 500 Dollars bezahlt, stecke ich die Scheune in Brand mit all ihrem Inhalt.»¹⁷ Diese Brandbriefe hingen morgens an der Trockenscheune für den Tabak oder am Haus des Administrators (Leiter des Betriebs). Solche Erpressungen waren durchaus ernst zu nehmen, wiederholt kam es zu Brandstiftungen. Vier Jahre nach der Plünderung in Padang wurde ein Assistentenhaus von Näher & Grob im Serdang abgebrannt. Ein Brand an einer Scheune konnte den Pflanzern erhebliche Ausfälle bescheren, auch wenn die Ernten versichert waren. Trotz all dieser Konflikte darf man sich die Zustände in den Grenzregionen des Plantagengebiets nicht wie an der Frontier in den Vereinigten Staaten vorstellen. Zwar gerieten die Batak am Rande des Plantagengebiets zunehmend in den Würgegriff des Plantagenbaus. Sie konnten aber auch ökonomisch davon profitieren. Viele Batak arbeiteten am Bau der Scheunen und der Häuser der Plantagenarbeiter, andere verkauften Lebensmittel. Im Allgemeinen war das Verhältnis zwischen Batak und europäischen Pflanzern durchaus einvernehmlich.



Brandbrief, den Carl Fürchtegott Grob von Batak erhalten hat. Völkerkundemuseum Zürich.

GEMISCHTE ARBEITERSCHAFT

Der Tabakanbau benötigte viele Arbeitskräfte. Der Holländer Jacob Nienhuys hatte seit 1864 probiert, sowohl mit Malaier, Batak als auch Javanern zu arbeiten, war aber mit den Resultaten nicht zufrieden. Die besten Erfahrungen machte er mit Chinesen. Sie wurden dann hauptsächlich im Tabakanbau eingesetzt. Daneben gab es Javaner und Batak für den Häuserbau, Tamilen für das Anlegen von Kanälen und Strassen, Sikhs oder Afghanen als Wachpersonal und andere mehr. Die täglichen und saisonalen Arbeitsabläufe glichen sich auf allen Plantagen. Hier folgt eine längere Beschreibung von Johann Baptista Tschärner, einem Assistenten bei der Deli Mij:

«Vom Beginn der Vorbereitungen zum Pflanzen bis zur Verschiffung der Ballen gepackten Tabaks vergeht etwas mehr als ein Jahr. Im Sommer wird mit dem Anlegen von Strassen durch das im nächsten Jahr zu bepflanzende Land begonnen und der Wald auf diesem Land geschlagen. Diese Arbeit wird in Accord von Batta's, im Gebirge wohnende Malaien, besorgt und haben diese eine bewundernswürthe Fertigkeit im Schlagen der ungeheuer grossen Urwaldriesen. Sie bedienen sich dazu einer Art Axt, deren Schneide jedoch drehbar ist. Die grossen Bäume werden meistens nicht dicht am Boden umgehauen, sondern es bleibt ein Stumpf von etwa 8–10 Fuss Höhe stehen. In dieser Höhe ist der Stamm gewöhnlich bedeutend dünner als am Boden, die Arbeit also geringer. Um in dieser Höhe arbeiten zu können, wird ein kleines Gerüst gebaut. Die Bäume bleiben vorläufig wie sie fallen liegen, nur die Strassen müssen gereinigt werden. Sind Sümpfe oder nasse Stellen in diesem Revier so müssen zum Trockenlegen Graben von oft bedeutender Länge angelegt werden. Während der Regenzeit werden längs der Strasse die Kulihäuser gebaut, welche Arbeit wieder die Batta's oder Javanesen besorgen. Die Kulihäuser sind auf den verschiedenen Pflanzungen verschieden eingerichtet und für 10 bis 20 Mann bestimmt. Gewöhnlich stehen zwei Häuser zu 20 Mann auf beiden Seiten der Tandilhäuser. Der Tandil ist der chinesische Aufseher über etwa 40 Mann und bildet die Mittelsperson zwischen Kulis und Europäern. Er muss deshalb malajisch sprechen können. Etwa um Neujahr, wenn die Arbeiten mit letztjähriger Erndte zu Ende, rücken nun die Kulis in ihre neuen Häuser ein, jedem wird ein Feld von 60' [Fuss] engl. Breite und 900' Länge zur Bearbeitung angewiesen. Nun beginnt die strengste Arbeit. Mit allen möglichen Mitteln rückt nun der Kuli dem Chaos von unter- und übereinander liegenden Bäumen zu Leibe. Als wirksamstes Mittel dient ihm das Feuer, allein die grossen Stämme mag auch dieses nicht zu bemeistern. Diese bleiben dann einfach liegen. Sobald das Feld auf diese Art einigermaßen gereinigt, beginnt das Umarbeiten des Bodens mit der Hacke, wobei Wurzeln u.s.w. möglichst entfernt und verbrannt werden. Ein solches Feld sieht nun natürlich nicht etwa aus wie bei uns ein Acker, denn grosse Baumstämme liegen noch kreuz und quer und die Stöcke ragen gen Himmel. Es ist nun etwa März geworden. Nun erhält jeder Arbeiter Samen und legt seine Saatbeete an. Diese sind an Plätzen mit guter Erde, müssen fleissig beschattet, begossen und von Unkraut gereinigt werden. Während die Setzlinge wachsen, bereitet der Arbeiter das erste Stück von seinem Boden zum Pflanzen vor, d.h. er hackt ihn nochmals um, entfernt und verbrennt Unkraut und Wurzeln und ebnet ihn mit dem Rechen. Unterdessen haben die Saatzpflanzen die richtige Grösse zum Versetzen erhalten. Nun ist die Arbeit der Kuli jeden Tag die folgende: Morgens werden die gepflanzten Setzlinge nachgesehen, Raupen abgesucht und so lang klein mit Pisangblättern¹⁸ oder andern Sachen gegen die Sonne geschützt. Vormittags und Nachmittags wird ein weiterer Streifen zum Pflanzen vorbereitet und etwa um 4 Uhr mit Pflanzen begonnen. Werden die Pflanzen grösser, so müssen sie wie bei uns der Mais gehäufelt werden. Herrscht Trockenheit, so werden die jüngeren Pflanzen morgens und abends begossen. So wird etwa 2–3 Monate hindurch jeden Tag gepflanzt, bis das Feld fertig ist. Der erst gepflanzte Tabak ist schon lange vor Vollendung des Auspflanzens reif und wird geschnitten. Die einzelnen Reihen werden gepflanzt in Entfernung von 3', die einzelnen Pflanzen von 2'. Ein Kuli bepflanzt hiemit etwa 10 000 Stämme. Sehr aufmerksam müssen die Raupen abgelesen werden, da durchlöchernte Blätter natürlich viel weniger Werth haben als ganze. Ist der Stamm etwa 4' hoch, so wird die Krone sowie alle Seitenschosse entfernt. Letztere müssen auch nachher sorgfältig entfernt werden. Ist der Tabak reif, so wird er abgeschnitten und an Stöcken oberflächlich sortirt in den Scheunen zum Trocknen aufgehängt. Die Scheunen sind



Links und unten: Urwaldrodung und Scheunenbau auf der Plantage Kota Lama, ca. 1875. Tropenmuseum Amsterdam.

etwa 150' lang und 50' breit. Der Tabak wird in 3 Reihen übereinander gehangen. Die Scheunen werden wie die meisten Gebäude von Batta's und Javanen gebaut, sind ganz von unbehauenen Holz, das durch Rotang verbunden wird und mit Lalang oder Atappalmenblättern bedeckt. In der Scheune bleibt der Tabak etwa 20 Tage, dann wird er mittelst Karren in die entfernteren Fermentierscheunen geführt. Die Kulis erhalten für 1000 Stämme je nach der Schönheit 4–8 \$ bezahlt, müssen dieselben aber in die Scheune liefern und aufhängen.»¹⁹



Aufseher und chinesische Arbeiter in der Sortierscheune, ca. 1890. Tropenmuseum Amsterdam.



Diese Beschreibung vermittelt den Eindruck von klaren Abläufen und fester Ordnung. Tatsächlich jedoch waren die Zustände auf den Plantagen besonders in den ersten beiden Jahrzehnten alles andere als geordnet. Die Quellen zum Thema sind allerdings schwierig zu lesen, da sie entweder simplifizieren oder rechtfertigenden Charakter haben. Auf der einen Seite gab es eine Sprachregelung der Plantagengesellschaften. Diese spricht von ökonomischen Chancen fleissiger Arbeiter und von medizinischer Versorgung. Auf der anderen Seite gibt es Dokumente, in denen sich ein wenig rosiges, zum Teil erschreckendes Bild der Zustände auf den Plantagen zeigt. Vieles aber bleibt im Dunkeln, denn die Pflanze liessen vieles unter dem Deckmantel des Schweigens verschwinden.

DER MENSCH ALS WARE

Die Beschaffung und die Behandlung der Arbeiterschaft war das zentrale Thema der Plantagenwirtschaft. Arbeit war teuer, weil die Arbeitskräfte von weit weg hergebracht werden mussten. Die Chinesen waren auf den Tabakplantagen am zahlreichsten, doch hatten die Pflanze von Beginn weg Mühe, an qualifizierte chinesische Arbeiter in genügender Anzahl zu kommen. Die Pflanze mussten Vorschüsse auf den Lohn zahlen, um Chinesen in den Straits (Gebiet der Britischen Kronkolonie in Südost-Asien) dazu zu bewegen, überhaupt in Deli zu arbeiten. Um diese Vorschüsse zu schützen, mussten die Chinesen Arbeitsverträge von drei Jahren eingehen. Damit verloren die so genannten Kulis faktisch die Verfügungsgewalt über sich selbst und waren auf Gedeih und Verderb ihren Arbeitgebern ausgeliefert.

Die Vermittlung der Arbeitskräfte lief über chinesische Makler in Penang. Sie profitierten von einem Geschäft, das am Rand der Kriminalität betrieben wurde. Die Unternehmer waren oft unzufrieden mit den Arbeitskräften, die sie erhielten. Da die Nachfrage nach Kulis grösser war als das Angebot, wurden auch körperlich schwache und kränkelnde Arbeiter vermittelt. Einige Pflanze äuserten den Verdacht, dass die Makler nur Kulis nach Sumatra brachten, die ander-

weitig nicht unterkamen. Die zum Teil verwendeten Ausdrücke sind wenig schmeichelhaft: «Gesindel, Opiumleichen, Päderasten, Piraten, Verbrecher, Mörder».²⁰

Die Tabakplantagen standen bezüglich der Arbeitskräfte in Konkurrenz mit den von Chinesen betriebenen Zinnminen in den Straits und der im Südosten Sumatras gelegenen Insel Bangka.²¹ Deren Eigner streuten gezielt Gerüchte über Deli, weil sie einen Arbeitskräftemangel befürchteten. Ob die Zustände auf den Plantagen tatsächlich schlechter waren als in den Minen, ist schwierig zu sagen. Tatsächlich aber hatte Deli bei den chinesischen Arbeitern einen schlechten Ruf. Sie wussten nicht, was sie dort erwartete. Hinzu kamen Berichte von Misshandlungen. Die sich hartnäckig haltenden Gerüchte über systematische Entführungen von Chinesen nach Sumatra veranlasste die Briten, das so genannte Chinese Protectorate zu schaffen, welches die Kontrolle über das Geschäft mit Kulis nach Sumatra übernehmen sollte. Ziel der Organisation war es, das Geschäft aus den Händen chinesischer Makler zu nehmen. Die chinesischen Arbeiter, meist Bauern, verschuldeten sich oft schon für die Reise nach Südostasien und waren dann vom Makler, der die Schulden übernahm, abhängig.

Auf der anderen Seite waren die Zustände auf den Plantagen anfangs tatsächlich äusserst misslich. Die Sterblichkeitsraten bewegten sich auf enorm hohem Niveau. Von den 1061 Chinesen, welche die Deli Mij im August 1869 engagiert hatte, waren im März 1870 bereits 114 gestorben. Sie starben an Beri-Beri (Vitaminmangel), Cholera und Dysenterie (Durchfall), was auf einseitige Ernährung und schlechte hygienische Zustände schliessen lässt. Hinzu kamen tödliche Arbeitsunfälle, vor allem beim Roden. Die Ärzte der Senembah Mij, der Nachfolgegesellschaft von Näher & Grob, stellten für die Jahre 1890–1896 eine gemittelte Sterblichkeit von 7,44% fest. Von 1000 jungen und gesunden Arbeitern starben somit jährlich 75. Zu Zeiten von Näher & Grob, als die medizinische Versorgung noch wenig entwickelt war, lag diese Zahl noch höher. Näher & Grob stellten erst 1879 einen Arzt an. Bernhard Hagen (1853–1919), der spätere Direktor des Völkerkundemuseums in Frankfurt a.M., widmete sich jedoch mehr seiner anthropologischen Forschung als den Arbeitern auf der Plantage. 1884 wurde er durch Clemens Paster ergänzt, einen offenbar besseren Arzt.²²

Arbeiter der Deli Mij mit ihrem Oberhaupt Baba, ca. 1871. Tropenmuseum Amsterdam.



AUTORITÄT UND GEWALT

Während auf der Nachbarinsel Java Arbeiten oft indirekt, über ein lokales Oberhaupt vergeben wurden, gingen die Plantagenleiter auf Sumatra zu einem System der direkten Kontrolle über. Da es sich bei Sumatra-Tabak um ein Luxusprodukt handelte, konnte so die Einhaltung der gewünschten Qualität überwacht werden. Auf der anderen Seite sorgte dieses Arrangement für Konflikte zwischen Europäern und Asiaten, die auch immer wieder eskalieren konnten. Besonders in den ersten Jahren, als der staatliche Polizeiapparat noch kaum vorhanden war und die Pflanzer in abgelegenen Gebieten arbeiteten, mussten sie sich oft in prekären Situationen behaupten. So etwa der Appenzeller Karl Krüsi (1855–1925):

«Eines schönen Tages (Februar 1875) streikten meine Arbeiter, d.h. sie weigerten sich, einen Sumpf, den ich tagtäglich 4 mal zu durchwaten hatte, zu passieren. Ich stand auf einem 10' hohen umgestürzten Baumstamm und horchte eine Weile lang dem furchtbaren Gebrüll und den wilden Drohungen, die gegen mich ausgestossen wurden, ruhig zu. Als mir die Sache zu bunt ward und es den Anschein hatte, als sollte es mir jetzt an den Kragen gehen, sprang ich, kurz entschlossen, von meinem Baumstamm mitten unter die heulende Horde, packte den grössten und stärksten Schreier am Zopf und warf ihn nach richtiger Turnermanier zu Boden. Das kam den Uebrigen so überraschend, dass sie in unglaublich kurzer Zeit nach allen Seiten auseinander stoben. Nachmittags kamen sie aber alle wieder ruhig zur Arbeit. Ich hatte somit mein Début ordentlich bestanden und genoss von da an einen gewissen Respect bei den Chinesen.»²³

Solche Erzählungen von Abenteuern im Dschungel dienten natürlich auch dazu, Verwandte und Bekannte in der Heimat zu beeindrucken und das Bild eines Mannes, der sich selbst verteidigen kann, zu vermitteln. Entsprechend wurden solche Geschichten ausgeschmückt. Doch faktisch hatten die Pflanzer in gewissen Situationen Angst um ihr nacktes Leben. 1871 kam es erstmals zu einem Mord an einem europäischen Pflanzer. Kulis brachten Hermann Küng (1842–1871), den Cousin von Karl Krüsi, und seinen Assistenten Theodor Meyer (1850–1871) um. Die beiden hatten gerade eine Geldlieferung erhalten. Später wurde ihnen Blauäugigkeit nachgesagt, weil sie gemeinsam mit den Kulis im selben Gebäude hausten und keinen chinesischen Aufseher als Mittelsmann hatten. 1877 erschlug ein Kuli den Pflanzer Otto Wirth beim Betreten des Arbeiterhauses. Das St. Galler Tagblatt schrieb damals:

«Es sind diese chinesischen Arbeiter Leute ohne jede Spur von Bildung, thierisch roh, schlimme böartige und gemeine Naturen, deren Behandlung ausserordentlich schwierig ist. Die dortigen Pflanzer sind darum auch in beständiger Gefahr, nicht bloss für ihr Eigenthum, sondern auch für ihr Leben; denn diese Chinesen achten ein Menschenleben für Nichts. Mit grösster Kaltblütigkeit sieht ein Cooly [Kuli] zu, wenn man seinen Bruder hängt, und wenn z.B. zwei mit einander Streit haben auf der Strasse und sich gegenseitig die Messer in den Leib stossen, so kommt es keinem der Zuschauer in den Sinn, sie daran zu verhindern. Unsere Schweizer auf der Insel Sumatra sind jedenfalls um ihr Loos nicht zu beneiden.»²⁴

Auch wenn die Pflanzer einen Mord als grundlos bezeichneten und ihn der «thierischen Natur» der Kulis zuschrieben, gehen aus gerichtlichen Dokumenten meist doch Ursachen hervor. Oft handelt es sich um Racheakte nach einer empfundenen Demütigung oder einer Misshandlung. Durch die direkte Führung waren die Arbeiter der Willkür der europäischen Vorgesetzten ausgesetzt. Schläge gehörten zur Tagesordnung, ebenso Lohnabzüge. Joachim Bischoff (1856–1917) schreibt über seinen Alltag: «Wenn man so seine 14 Tage den Coelis mit oder ohne Zopf nachgeritten, nachgelaufen & wohl oft mit denselben geschimpft hat, vielleicht da & dort einem «eins hinters Ohr haut», freut man sich doppelt über einen Ruhetag.»²⁵ Dies ein harmloses Beispiel.

Immer wieder jedoch kam es auf den Plantagen seitens der Europäer zu Gewaltexzessen. Besonders in den frühen Jahren übernahmen die Pflanzer die Funktion von Polizei und Justiz. Dies war zwar von den Kolonialbehörden verboten worden, wurde aber dennoch toleriert. Wurden Kulis umgebracht, so wischte man die Sache entweder unter den Tisch oder gab, falls tatsächlich eine Untersuchung eröffnet wurde, den Tätern Gelegenheit, im Vorfeld aus der Kolonie zu verschwinden. Als anfangs des 20. Jahrhunderts eine offizielle Untersuchung der Zustände auf den Plantagen unausweichlich wurde, kamen zum Teil erschreckende Zustände an den Tag: Folter, Zwang und Ausbeutung bis zum Hungertod. Der Generalgouverneur Niederländisch-Indiens hielt die Untersuchung allerdings unter Verschluss.²⁶

ARBEITER AUF DER FLUCHT

In den 1870er Jahren war für die Pflanzer das Hauptproblem, dass zahlreiche Kulis von den Plantagen flohen. Es kursierte das Gerücht, dass die Kulis von den Maklern dazu angehalten wurden, sich nach Penang durchzuschlagen, damit sie dort noch einmal vermittelt werden konnten. Karl Krüsi schildert in seinen Erinnerungen die Verfolgung von geflüchteten Kulis:

«Am Tag vor meiner Ankunft war nun bei Herrn Huber unter seinen Coolies eine grosse Revolte ausgebrochen, einer seiner Angestellten, der einen Chinesen erschossen hatte, musste fliehen, der andere war im Kampf verwundet worden und so kam ich denn Herrn Huber gerade recht, da er Niemanden hatte, um seine Arbeiter zu beaufsichtigen. Alles war noch in heller Aufruhr [...]. Trotz den 30 Bayonetten und 10 Lanzen, welche, die einen vom holländischen Platzkommandanten, die anderen vom Eingeborenen Sultan zu Herrn Huber's Hülfe gesandt worden waren, rissen die chinesischen Coolies aus wie Schafleder, besonders nachts in Banden [...]. Wir mussten also daran denken, die Ausreisser, die sich über das ganze Land verstreut hatten, wieder einzufangen und zurückzubringen.»

Der Verfolgertruss fand einen Teil der Kulis auf der Plantage von Peyer & Gülich, die sehr oft entlaufene Kulis anstellten. Sie wurden aber von den Kulis angegriffen, weshalb Krüsi als Verstärkung nachrückte:



Plantage Maryland von Karl Krüsi. Aufnahme 1885. Tropenmuseum Amsterdam.

«Ich liess gleich satteln und ritt in der Nacht durch den Urwald noch 6 Stunden bis zur nächsten Pflanzung. [...] Von da an musste ich auf's Gerathewohl weiter. Es ist ein wahres Wunder, dass ich nach sechs weiteren Stunden richtig ankam und meinem bedrängten Collegen Hilfe leisten konnte, denn von Weg war keine Spur [...] und einer Herde Elephanten, die mir begegnete, wick ich wohlweislich in grossem Bogen aus, ohne sie zu fragen, wo die Peyer'sche Pflanzung liege. Nachdem die hier eingefangenen Coolies zu Herrn Huber zurück spedirt worden waren, mussten wir uns wieder aufmachen, um womöglich noch des Restes habhaft zu werden. Das ging nun tagelang im Urwald, täglich mehrmals durch breite Ströme wägend, dann wieder von der glühenden Sonne getrocknet und so kamen wir nach einigen Tagen zu einem Pflanzter am Langkatfluss, der uns freundlich aufnahm und uns auch ein Boot verschaffte, auf welchem wir bequemer flussabwärts kamen. Die Nacht wurde im Boot verbracht, wobei wir von den Mosquitos fast aufgefressen wurden. Den nächsten Abend kamen wir bei einem anderen Pflanzter an, ich mit heftiger Dysenterie und hohem Fieber, was gar kein Wunder war, da ich über acht Tage nicht aus den Kleidern gekommen war.»²⁷

1876 war ein kritisches Jahr für die Plantagenwirtschaft. Die «Wegläuferei» von Kulis hatte Ausmasse angenommen, welche die Pflanzter zu Gegenmassnahmen veranlassten. Gleichzeitig nahmen Angriffe von Gayos auf die Plantagen zu, ein Nebenschauplatz des lange dauernden kolonialen Krieges in Aceh. In Penang diskutierten die britischen Behörden die Kontrolle oder Beschränkung der Arbeitsmigration nach Sumatra. In den Niederlanden beriet das Parlament eine Motion über eine eventuelle Abschaffung der Kontraktarbeit in Deli, nachdem Misshandlungen von Kulis ans Tageslicht gekommen waren. Für die Plantagenwirtschaft war der Nachschub an Arbeitskräften gefährdet, dies zu einer Zeit, als zahlreiche neue Landkontrakte ein starkes Wachstum der Plantagenwirtschaft in Aussicht stellten.

Daraufhin kam eine Gruppe von Pflanzern zusammen, um ihre Interessen gegenüber der Regierung zu formulieren. Gemeinsam lancierten sie einen Aufruf an den Generalgouverneur von Niederländisch-Indien, in dem sie einen Ausbau des Justiz- und Polizeiapparates und eigene polizeirichterliche Kompetenzen verlangten. Gleichzeitig verfassten die Pflanzter einen Entwurf für ein Arbeitsgesetz auf Deli, die so genannte Kuli-Ordonnanz, welche die Rechte und Pflichten der Pflanzter regeln sollte. Tatsächlich wurde dieses Gesetz in etwa nach den Vorstellungen der Pflanzter umgesetzt und blieb – einige Änderungen vorbehalten – fünfzig Jahre in Kraft. Es gab den Plantagenmanagern das Recht, Kulis für Faulheit, Beleidigungen und Weglaufen zu bestrafen.

Wenn der deutsche Historiker Jürgen Osterhammel die kolonialen Plantagen generell als eine Weiterentwicklung der Sklavenplantage bezeichnet, so gilt das ganz besonders für die Kontraktarbeit in Sumatra. Dort sind die Bezüge zur Sklaverei offensichtlich, was sich auch in der verwendeten Sprache zeigt: Arbeiter werden «offeriert», «bestellt», «geliefert», «importiert». In den Zeitungen in Sumatra wurden in Annoncen Kulis zu bestimmten Preisen angeboten. Auch nach damaligen Standards war die Kontraktarbeit als unliberales Arbeitssystem mit grossen Abhängigkeiten vom Arbeitgeber stets umstritten und wiederholtes Thema im niederländischen Parlament, allerdings ohne Konsequenzen. Erst 1930 wurde sie auf Druck der USA abgeschafft und in ein System von freier Lohnarbeit umgewandelt.

EIN GRUPPENBILD

Aus Zusammenkünften von Pflanzern entstand zu Beginn der 1870er Jahre die Pflanzervereinigung. In den ersten Jahren hatte sie noch keine formelle Anerkennung der niederländisch-indischen Regierung, denn der Resident in Riau hatte anfangs noch seine Vorbehalte gegenüber politischer Einflussnahme der Pflanzter. Erst 1878 erhielt die Vereinigung die behördliche Anerkennung.

Doch die Pflanzer begannen bereits vorher, ihre Interessen intern zu formulieren und ihre Anliegen gegenüber der Regierung zu äussern.

Anlässlich einer Zusammenkunft im Jahre 1872 entstand das erste Gruppenbild von Pflanzern in Deli. Die äussere Ursache der Zusammenkunft war der erste Batak-Krieg. Römers Pflanzung war überfallen und sein Haus niedergebrannt worden, vielleicht der Grund, dass er als einziger offensichtlich Arbeitskleidung trägt. Im Hintergrund sieht man einen wehrhaften Zaun, der zum Schutz der Plantage errichtet worden war. Die Pflanzer schlossen sich in dieser Situation zusammen, um einander im Falle eines Angriffs zu Hilfe zu eilen. Die Regierung hatte zwar Truppen entsandt, doch die Pflanzer wünschten eine langfristige Verbesserung der Sicherheitslage.

In der Mitte thront Ferdinand Ritgen (Sturzenegger & Ritgen) als Vorsitzender der Vereinigung. Er war zwei Jahre zuvor mit dem Trogener Adolf Sturzenegger von Penang nach Deli gekommen. Gemeinsam führten sie die Plantage Rotterdam. Der grosse Korbsessel, der Vollbart und der Anzug unterstreichen die Würde seines Amtes. Doch der Eindruck täuscht: Die wichtigste Stimme in Deli war nicht einer der bärtigen Männer im Vordergrund, sondern der etwas verschwommen sichtbare, ganz links stehende Jüngling. Jacob Theodoor Cremer (1847–1923) war damals 25-jährig, doch bereits einer der beiden Hauptadministratoren der Deli Mij. In den folgenden Jahren formulierte er einige Eingaben und politische Schriften, welche die Geschicke Delis wie auch seine eigene steile Karriere bestimmen sollten. Nach seiner Rückkehr in die Niederlande wurde er Kolonialminister, später Präsident der Deli Mij und der Nederlandsche Handelsmaatschappij, der grössten niederländischen kolonialen Handels- und Finanzierungsgesellschaft. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde er mit dem wichtigen Botschaftsposten in den USA betraut, um die zerrütteten Beziehungen mit der neuen Weltmacht zu verbessern.

Gleich neben ihm steht der andere Hauptadministrator der Deli Mij, Edo Anton Friederich Straatmann. Der energische deutsche Schiffbauingenieur trug wesentlich zur Ausbreitung des Tabakanbaus bei. In der vorderen Reihe sitzt mit A. van Lee ein weiterer Vertreter der Deli Mij. Ganz rechts sitzt Willem de Munnick (1834–1880), Administrator der Tabaksmaatschappij Arendsburg. Er lag wegen verschiedener Geschichten in Streit mit der Deli Mij, operierte jedoch unglücklich und wurde bald schon entlassen. Dazwischen sitzen und stehen einige nicht-holländische Pflanzer: die beiden Deutschen Römer und Ritgen wurden bereits erwähnt. Auch Römer hatte einen Zwist, und zwar mit seinem Compagnon Julius Pechul, weil letzterer bei Römer verschuldet war, die Bücher der Plantage jedoch verbrannt waren und sie sich neu über die Schuld einigen mussten.²⁸ Neben Ritgen sitzt salopp der Däne Gamborg, der nach seiner Zeit als Ingenieur bei der Deli Mij, gemeinsam mit dem Appenzeller Johannes Küng (1836–1908) eine Plantage führte. Die Kooperation war jedoch von ständigen Streitereien überschattet, worauf sie das Land teilten. Küng pflanzte auf Saentis, Gamborg auf Danmark.²⁹ In der Mitte steht Ludwig Michalski. Auf seiner Plantage Polonia wehte die Fahne seiner neuen schweizerischen Heimat, in der er einige Jahre zuvor Asyl gefunden hatte. Er verstand sich sehr gut mit den Administratoren der Deli Mij und ging später einen Assoziationsvertrag ein. Hermann Peyer war gleich alt wie Cremer. Die Deli Mij bezeichnete ihn als «sehr netten jungen Mann». Wenige Jahre später war Peyer bei den meisten anderen Pflanzern und vor allem bei der Deli Mij in Ungnade gefallen, weil er regelmässig entlaufene Kulis einstellte. Schliesslich sehen wir noch Albert Breker und Carl Fürchtegott Grob.

Auffallend ist, wie die beiden Administratoren der Deli Mij bescheiden auf der linken Seite stehen, obwohl diese Firma schon damals die Plantagenkultur in Deli dominierte: In den 1870/1880er Jahren verfügte sie über ein knappes Drittel aller Arbeiter und über etwa ein Viertel der Anbauflächen. In den späteren

Jahren sollte fast immer ein Administrator der Deli Mij die Pflanzervereinigung präsidieren. Die Zurückhaltung der Administratoren auf diesem Gruppenbild ist wohl politischer Natur mit dem Zweck, die eigenbrötlerischen, etwas streitsüchtigen Pflanzern an eine Tafel zu bringen. Es interessiert deshalb, wie Näher und Grob mit der Deli Mij zurecht kamen.

DER EINFLUSS DER DELI MIJ

Tabakanbau war kapitalintensiv, unter anderem wegen der Vorschüsse an die Arbeiter. In den frühen Jahren war es allerdings noch möglich, mit Krediten zu arbeiten und nach den ersten Ernten auf eigenen Beinen zu stehen. Viele Pflanzern erhielten bei der Deli Mij Einsicht in den Prozess des Tabakanbaus und oft auch Startkapital in Form von Vorschüssen auf die Ernte. Diese Unterstützung war allerdings kein zweckfreies Geben und Nehmen. Die Deli Mij versuchte, die Entwicklung der Plantagenkultur in Deli insgesamt und vor allem den Handel mit Sumatra-Tabak zu kontrollieren. Für die anderen Pflanzern stellte sich stets die Frage, wie weit sie sich auf die Deli Mij einlassen mussten oder sich ihrem Einfluss entziehen konnten.

Gerade einige Schweizer zogen es vor, auf eigene Verantwortung zu wirtschaften und suchten bewusst entlegene Gebiete auf, wo sie weniger unter der Kontrolle der Kolonialadministration und der Deli Mij standen. So zum Beispiel Jakob Huber (1842–1901) und Hermann Peyer: Sie beteiligten sich nicht an gemeinsamen Gesprächen der Pflanzern 1875/1876. Bei diesen Unterhandlungen sollten sich die Pflanzern verpflichten, keine entlaufenen Kulis anzustellen. Erst als sich eine breite Kooperation abzeichnete, stieg Huber auf den fahrenden Zug auf. Peyer hingegen liess sich nicht zu Absprachen bewegen und stellte weiterhin Kulis, die Verträge auf anderen Plantagen hatten, an.

In dieser Zeit übernahm die Deli Mij innerhalb der Pflanzervereinigung mehr und mehr die Leitung. Es entwickelte sich unter ihrer Führung ein engerer Kreis von Pflanzern, der die Geschicke der Plantagenkultur politisch bestimmte. Die Pflanzern-Vereinigung wurde zu einem wichtigen Sprachrohr der Plantagengesellschaften gegenüber den Behörden. An den internen Absprachen des Verbandes kam kaum mehr ein Pflanzern vorbei. Um zum inneren Kreis zu gehören, mussten

Erstes Gruppenbild von Pflanzern in Deli, 1872. Stehend von links nach rechts: Jacob Theodoor Cremer, Edo Anton Friederich Straatmann, Ludwig Michalski, Hermann Peyer, Carl Fürchtegott Grob. Sitzend: A. van Lee, Römer, Ferdinand Ritgen, Gamborg, Albert Breker, Willem de Munnick. Tropenmuseum Amsterdam.





Haus des Tandils (Aufsehers) auf Patumbah, 1880/1890er Jahre. Tropenmuseum Amsterdam.

sich Pflanzer nicht nur an die Absprachen halten, sondern auch Diskretion walten lassen. Nicht alle Pflanzer genossen das diesbezügliche Vertrauen der Deli Mij. Über Kung schrieben die Administratoren, dass man ihm besser nichts erzähle, wenn etwas geheim bleiben solle.³⁰

Auch Näher und Grob operierten mehr am Rande des Plantagengebiets; trotzdem gehörten sie zum engeren Kreis und waren bei der Deli Mij stets gut angeschrieben. Bereits 1873 wurde Grob von der Deli Mij bei einem internen Konflikt als Schiedsrichter herangezogen.³¹ Näher und Grob pflegten das gute Verhältnis mit der Deli Mij und machten regelmässig ihre Aufwartung bei den Administratoren der Deli Mij.

DAS KAPITAL VON NÄHER & GROB

Die enge Beziehung zur Deli Mij hatte mit Geldfragen zu tun. Näher fühlte sich in der Schuld der Deli Mij: Bis 1875 hatten Näher & Grob mit eigenem Kapital und mit Blankokrediten der Handelsfirma J. C. Im Thurn in London gearbeitet. Johann Conrad Im Thurn (1809–1882), ein Schaffhauser, handelte weltweit mit Produkten, so auch in Singapur und Penang. Vermutlich kam die Verbindung über die Agenten von Näher & Grob, das Handelshaus Schmidt, Küstermann & Co. in Penang, zustande. Dort waren verschiedene Mitglieder der Familie Sturzenegger-Morstadt tätig, die über beste Verbindungen in Schaffhausen verfügte. Adolf Sturzenegger war als Buchhalter des Hauses Schmidt, Küstermann & Co. tätig gewesen, bevor er auf Sumatra eine Plantage eröffnete. Auch er arbeitete mit Blankokrediten der Firma Im Thurn. Diese fallierte jedoch 1875. Die Deli Mij intervenierte zugunsten von Näher & Grob und holte das Schiff mit deren Ernte schnell von London nach Amsterdam. Andernfalls wäre es in die Konkursmasse Im Thurns gefallen. Näher & Grob rettete dies vor einem Konkurs. Die Deli Mij half zwei weitere Male, 1882 und 1889, mit Vorschüssen auf die zu erwartende Ernte. Während andere Firmen aus solchen Krediten in dauernde Abhängigkeit der Deli Mij gerieten, konnten Näher & Grob weitgehend unabhängig operieren. Die Firma wuchs fortwährend. 1875 erwähnt die Deli Mij eine erste namhafte Ernte, 1879 sind es 230 000 Pfund Tabak, was einem Wert von etwa einer halben Million Schweizerfranken entspricht. 1889 war es das Zehnfache.

Die Deli Mij bezeichnete die beiden als «tüchtig en scherp». Letzteres bedeutet sowohl clever als auch hart im Verhandeln. Dank ihrer weitgehenden finanziellen Unabhängigkeit konnten Näher & Grob mehr Forderungen stellen als andere. Dabei ging es vor allem um den Verkauf des Tabaks in Amsterdam, den die Deli

Mij seit dem Zwischenfall von 1875 in London besorgte. Näher & Grob waren wiederholt unzufrieden mit den erzielten Preisen und drohten damit, nach Bremen oder London auszuweichen. Es gab Diskussionen, ob der Markt in Amsterdam oder der schlechte Boden im Sultanat Serdang sowie die unsachgemässe Behandlung der Ernte durch die Mitarbeiter von Näher & Grob schuld an diesen tiefen Preisen waren. Das Stück Land im Gebiet Padang mussten sie wieder abstossen, da die Preise für den dortigen Tabak äusserst schlecht waren und auf Wunsch der Deli Mij für die Ware aus Padang die Bezeichnung «Deli Tabak» nicht mehr gebraucht werden durfte.³²

Verschiedene Seiten erwähnen das besonders sparsame Geschäftsgebaren von Näher & Grob. Ihr europäisches Personal musste einen laufenden Reallohnverlust hinnehmen, weil die Verträge in Gulden aufgesetzt waren, die Ausbezahlung jedoch in Straits Dollar (Währung der britischen Kolonie seit 1867) erfolgte. Dieser verlor gegenüber dem Gulden laufend an Wert: Näher & Grob verzögerten stets die Anpassung des Wechselkurses. Auch bei den Gehältern zeigten sie sich knauserig.³³ Vor allem aber hatten sie ihre eigene Manier, mit dem Problem des Weglaufens von Kulis umzugehen. Beim so genannten Tanggung-System³⁴ übernahm ein ausgebildeter Arbeiter die Schulden eines neuen Arbeiters. Dieser musste seinen Gewinn dem älteren abliefern. Dies hatte für die Firma grosse Vorteile: einerseits vereinfachte es die Buchhaltung, andererseits wurde das Risiko des Weglaufens auf die Arbeiterschaft abgewälzt und damit die gegenseitige Kontrolle gefördert. Die Deli Mij bezeichneten das System als «unehrlich»; es stärkte die Position der chinesischen Hierarchie innerhalb der Plantage, indem über kurz oder lang alle Kulis bei den chinesischen Tandils (Aufseher) und beim Haupttandil verschuldet waren. Das Tanggung-System wurde bei der Senembah Mij wieder abgeschafft, um die Macht des Haupttandils zu beschränken.³⁵

Neben der rigiden Ausgabenpolitik hatte die Firma Näher & Grob auch Glück: der Boden im Sultanat Senembah brachte ein dunkles, fettes Blatt hervor, das in Europa sehr beliebt war und das in Amerika nicht mit Zoll belastet wurde. Ende der 1880er Jahre jedoch wendete sich das Blatt, im übertragenen Sinn. In Europa kamen hellere, dünnere Blätter in Mode, und in Amerika führte der Kongress Zölle auf sämtlichen Sumatratobak ein, also auch auf das dunkle Blatt, das die Amerikaner bisher nicht als Konkurrenz zur eigenen Tabakproduktion betrachtet hatten.³⁶ Dies brachte Näher & Grob in einen weiteren Engpass, weshalb sie sich 1889 für den Verkauf ihrer Plantagen entschieden.

DER VERKAUF DER GESELLSCHAFT

Da die Deli Mij eine Übernahme durch Deutsche oder Briten befürchtete, setzte sie sich selbst für den Verkauf der Gesellschaft ein. In den Niederlanden wurde zu diesem Zweck eine neue Aktiengesellschaft gegründet, die Senembah Mij, an der Näher & Grob weiterhin beteiligt waren. Direktor der Gesellschaft wurde der Sohn des Direktors der Deli Mij. Die Aktien der Gesellschaft waren so begehrt, dass nur 3,8% der Anfragen bedient werden konnten. Das war kurz vor der Tabakkrise 1890/1891, als sich eine Übersättigung des Marktes mit Delitabak eigentlich bereits andeutete. Die Senembah Mij bestand bis 1960 und gehörte zu den vier grossen Gesellschaften, welche den Tabakanbau auf Sumatra im 20. Jahrhundert dominierten. Die Basis für das Wachstum der Senembah Mij hatte die Firma Näher & Grob gelegt. Sie hatte in den 1870/1880er Jahren zu den einflussreichsten Firmen auf Sumatra gehört. Fast ohne Unterbruch sass ein Vertreter der Firma als Mitglied im Pflanzervereinigung, das die Geschäfte der Pflanzervereinigung führte. Als die Deli Mij 1881 die Konzession zum Bau einer Eisenbahnlinie erhielt, legte sie die Linie nicht nur von den eigenen Plantagen zum Hafen, sondern erweiterte sie gegen Süden bis nach Tandjong Morawa, dem Hauptsitz von Näher & Grob.³⁷

Ein weiteres Indiz für den Einfluss der Firma im Tabakanbau Sumatras war ihre Beteiligung an den Verhandlungen für die direkte Anwerbung von chinesischen Arbeitern aus China. 1888 führte die Firma gemeinsam mit der Deli Mij und drei weiteren niederländischen Plantagengesellschaften Gespräche in China. Dies war einer der wichtigsten organisatorischen Schritte der Tabakwirtschaft. Er führte zu einer Immigration von jährlich rund 25 000 Arbeitern aus Südchina.³⁸ Näher & Grob gehörten somit zum engsten Zirkel, der die Belange des Tabakanbaus auf Sumatra in Händen hielt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Näher und Grob grosses Glück hatten: Sie stiegen früh genug in den Tabakanbau ein, als sich Plantagen noch auf einfache Weise finanzieren liessen. Sie hatten Glück mit ihrem Tabakblatt und mit den Zöllen in den USA. Ebenso fanden sie kurz vor der Krise den besten Zeitpunkt zum Ausstieg. Der Wert ihrer Anteile stieg in der knapp 20-jährigen Tätigkeit auf 250%.

MANAGEMENT UND KNOW-HOW

Für den Betrieb der Plantage hatten Näher & Grob Aufsichtspersonal nötig. Auf Sumatra gab es eine strenge rassische Ordnung, gemäss der die Posten im Management ausschliesslich Europäern vorbehalten waren. Die Hierarchie auf der Plantage entsprach exakt der deutschen und schweizerischen Militärierarchie, wobei die Offiziersränge die Trennlinie zwischen Asiaten und Europäern bildeten. In den Pionierjahren Delis war die Ordnung noch nicht so strikt, und die Hauptleute der Chinesen hatten mitunter eine wichtige Machtposition auf der Plantage, sowohl bei der Deli Mij wie auch bei Näher & Grob.

Näher & Grob warben das europäische Personal erst in ihrem persönlichen Umfeld an und später mehr oder weniger auf gut Glück vor Ort. Wie bereits erwähnt kamen einige Männer aus Messina: Johannes Emil Rüegg (1850–1911), ein Neffe von Grob, Adolf Tobler (*1860), Fritz Lüthy und Wilhelm David Gonzenbach (*1860). Näher brachte die Lindauer Brüder Richard (1855–1911) und Emil von Seutter (1858–1944), die zu seiner entfernten Familie gehörten. Für die lokal Rekrutierten mag das Beispiel des Buchhalters Johann Treusein typisch sein: Geboren in Brasilien und aufgewachsen in Hamburg, hatte er beim Handelshaus Schmidt, Küstermann & Co. in Penang gearbeitet, bevor er nach Deli kam. Auf Sumatra fand er erst eine Stelle bei einer englischen Plantage, wechselte jedoch bald schon zu Näher & Grob.³⁹ Es sind vor allem Kaufleute, die unzufrieden mit ihrem Fortkommen waren und neue Chancen im Tabakanbau suchten. Daneben gab es auch Abenteurer wie J. Fürchtnicht, ein Analphabet, der während des Boxeraufstands für die Chinesen Waffen geschmuggelt und danach in der Nähe Singapurs versucht hatte, eine Pfefferplantage aufzubauen.⁴⁰

Bis 1889 stellten Näher & Grob insgesamt rund fünfzig Assistenten ein. Davon waren 23 Schweizer, der Rest zum grössten Teil Deutsche, nebst ein paar Holländern. Das Spektrum spiegelt die deutsch-schweizerische Natur der Gesellschaft. Auf besondere Qualifikationen wurde beim Personal wenig geachtet. Viele der ersten Pflanzler hatten eine kaufmännische Ausbildung und verstanden wenig von Agrikultur; das war bei Näher und Grob selbst nicht anders.

Wie beim Kapital waren die Pflanzler auch beim Know-How auf den Austausch mit anderen Pflanzern angewiesen. In den ersten Jahren wurde viel ausprobiert, vor allem aber voneinander abgeschaut. Die meisten lernten ihr Handwerk bei der Deli Mij. Diese war daran interessiert, dass sich Tabak aus Deli als Luxusprodukt etablierte, und deshalb bereit, ihre Methoden weiter zu geben. Näher und Grob erwarben ihre Kenntnisse im Tabakanbau von Breker, gingen später jedoch mehrmals zur Deli Mij, um den Fermentierungs- und Sortierungsprozess zu studieren. Die im regenreichen Tiefland unerlässlichen Drainage-Techniken wurden ebenfalls von der Deli Mij eingeführt.⁴¹

Der Know-how Transfer war für die Deli Mij kein einseitiger Prozess. Sie konnte auch von den Innovationen anderer Pflanzler profitieren. So gingen die meisten Pflanzler nach Anleitung eines deutschen Pflanzers allmählich von Feldkultur zu Gartenkultur über, d. h. jede Pflanze wurde einzeln gepflegt.⁴² Näher & Grob bauten in den küstennahen, oft überschwemmten Gebieten Nipa-Palmen an, deren Blätter ihnen genügend Nachschub an Material zum Dachdecken lieferte. Solche Innovationen kamen allerdings meist von Pflanzern mit Kenntnissen im Landbau. Deshalb stellten Näher & Grob im Laufe der Jahre mehr Personal mit landwirtschaftlicher Ausbildung an. Ewald Tweer (1862–1944), der eine Karriere bis zum Verwaltungsrat der Senembah Mij durchlief, war einer dieser Landbauschüler. Über seinen Vorgesetzten J. Steiger aus Zürich sagte er:

«Er zeigte mir – selber kontrollierend – wie der lufttrockene Tabak aufgestapelt wurde um zu gären, zu fermentieren, und suchte mir den Vorgang zu erklären, wobei ich merkte, dass er als gewesener Kaufmann nicht viel darüber nachgedacht hatte. Er wusste nur – so muss der Vorgang geregelt werden.»⁴³

RAUBEINE UND ERBSENZÄHLER

Allmählich stellte sich bei der Firma ein Wechsel in der Managementkultur ein, der auch in der Tabakproduktion im Allgemeinen sichtbar ist. Während die Pioniere Werte wie Selbstbehauptung angesichts widriger Umstände und Cleverness hochhielten, waren ab den 1890er Jahren rationelle Methoden in der Landbautechnik und ein häusliches Wirtschaften gefragt. Die Gründe dafür lagen in der Tabakkrise der frühen 1890er Jahre und im Aufkommen einer Pilzkrankheit. Zum wissenschaftlichen Ansatz gehörte auch die Bereitschaft zum Austausch mit anderen Pflanzern. Die alten Pflanzler galten bei den neuen als bärbeissig, eigenbrötlerisch und innovationsfeindlich, die neuen bei den alten als Sesselhocker und Erbsenzähler, die sich nicht selber behaupten können.

Die Senembah Mij setzte seit den 1890er Jahren bewusst auf den neuen Managertypus. Wissenschaftliches Know-How war sehr gefragt; Abgänger deutscher Landbauschulen nahmen die wichtigsten Positionen ein. Die Annalen der Gesellschaft sind aus deren Perspektive geschrieben, ebenso die Vorgeschichte der Gesellschaft. Hermann Näher kommt darin besser weg als Carl Fürchtegott Grob. Näher scheint im Unterschied zu Grob umgänglicher und innovationsfreundlicher gewesen zu sein. Ewald Tweer charakterisierte die beiden wie folgt: «War der Herr Näher ein grosser stattlicher Mann, [war] Herr Grob klein und die Kratzbürste stand ihm auf dem Gesichte geschrieben, Herrn Näher ebenso die Grosszügigkeit.»⁴⁴ Auch die Protégés von Grob kommen schlecht weg. Fritz Lüthy aus Solothurn, der mit Grob aus Messina nach Sumatra gekommen war, missfiel Tweer ausgesprochen:

«So war dieser Mann, peinlich sauber, oft übertrieben sparsam, mit einer bemerkenswerten Anlage für Gartenarchitektur und einer sehr guten kaufmännischen Allgemeinbildung, die er auch auf Sizilien gebraucht hatte. Aber sonst ein durchaus weiblicher Mensch; er und ich haben persönlich nie für einander viel gefühlt.»⁴⁵

Lüthy führte von 1879–1889 gemeinsam mit Richard von Seutter die Geschäfte der Firma Näher & Grob auf Sumatra, nachdem die beiden Eigner nach Europa zurückgekehrt waren. Man kann sagen, dass Richard von Seutter den Platz von Näher einnahm, während Lüthy Grob vertrat. Lüthy konnte aber nach der Übernahme durch die neue Aktiengesellschaft seinen Platz als Hauptadministrator nicht halten. Schon ein Jahr später kehrte er nach Europa zurück, während Richard und Emil von Seutter nacheinander die Senembah Mij auf Sumatra leiteten.

DAS ANSEHEN VON NÄHER UND GROB

Auch bei der Deli Mij genoss Näher mehr Ansehen als Grob. Tschanner schreibt: «Grob ist sehr artig und dasselbe wird von Näher, seinem Associé, einem Lindauer, in noch höherem Masse behauptet.»⁴⁶ Damit gibt er die Ansicht der beiden Administratoren der Deli Mij wieder, in deren Haus er wohnte, denn Tschanner selbst hat die beiden nie gesehen. Jacob Theodoor Cremer, in den 1870er Jahren Administrator der Deli Mij und später Kolonialminister der Niederlande, pflegte eine Freundschaft mit Hermann Näher und half ihm wiederholt mit Krediten, als er selbst beziehungsweise ein Verwandter von ihm in Geldnöte geriet. Grob hingegen hatte mitunter – wie andere Pflanzer aus der Schweiz auch – etwas eigenbrötlerische Züge. Mit seinem direkten Nachbarn Jakob Huber pflegte er eine private Fehde, welche die beiden auch nach ihrer Rückkehr in die Schweiz nicht beilegte. Bei der Trockenlegung von Tandjong Morawa wählte er mit Absicht eine teurere Variante, nur um sich nicht mit Huber absprechen zu müssen.⁴⁷

Es ist deshalb nicht erstaunlich, dass Näher und nicht Grob zum Mitglied des Pflanzerscomités, der Geschäftsleitung der Pflanzervereins, gewählt wurde.⁴⁸ Dies mag vor allem auf die Charaktere der beiden zurückzuführen sein. Es gibt jedoch auch eine kulturelle Komponente. Wir sehen nämlich ganz allgemein, dass es Deutschen in den 1890er Jahren besser als Schweizern gelang, sich in die Hierarchien der holländischen Tabak-Gesellschaften einzuordnen. Die Schweizer verkauften entweder ihren Besitz oder sie versuchten, auf eigene Faust Nischenprodukte anzubauen. Aus dem Tabakanbau verschwanden sie zusehends. Mit dem Übergang zur Senembah Mij wurde die Firma Näher & Grob von einer deutsch-schweizerischen zu einer deutsch-holländischen Gesellschaft. Während das Verhältnis zwischen Deutschen und Schweizern 1889 noch ausgeglichen gewesen war, arbeiteten 1914 beim 25-jährigen Jubiläum der Senembah Mij 38 Holländer, 21 Deutsche und nur drei Schweizer sowie ein Österreicher und ein Däne für die Gesellschaft.



Carl Fürchtegott Grob und Hermann Näher nach ihrer Rückkehr nach Europa. Jahrbuch Senembah Mij, 1914, S. 7.

Wohnhaus von Hermann Näher in Tandjong Morawa. Undatierte Aufnahme. Jahrbuch Senembah Mij, 1914, S. 4.



ALLTAG

Wie muss man sich den Alltag eines Pflanzers auf Sumatra in den 1870er Jahren vorstellen? Die bereits beschriebenen Ereignisse geben den Eindruck eines abenteuerlichen, bisweilen gefährlichen Lebens. Ein wenig spektakuläres, eher eintöniges Bild des Alltags auf Sumatra geben hingegen die Briefe Johann Baptista Tscharners, Joachim Bischoffs und zum Teil auch die autobiographischen Bücher von G. Rudolf Baumann (1868–1952).⁴⁹ Die Pflanzler kannten hauptsächlich einen strengen Arbeitsalltag. Daneben war wenig Platz für Vergnügungen. Den Sonntag hatten die Pflanzler abgeschafft und waren zu einem 14-Tage-Rhythmus übergegangen. Die meisten hatten es nicht so mit der Religion; erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es in Medan eine Kirche. Der eine freie Tag alle 14 Tage für Pflanzler und Kulis hiess «hari besar», der grosse Tag. Dann konnten sich die Pflanzler ausruhen, Besuche machen oder anderen Freizeitaktivitäten nachgehen. Die Arbeitstage glichen sich hingegen abgesehen von saisonalen Unterschieden sehr.

HAUSEN UND WOHNEN

Das erste Haus von Grob dürfte noch sehr einfach gewesen sein. Es gibt ein undatiertes Bild des Wohnhauses von Hermann Näher in Tandjong Morawa. Das Haus Grobs auf Patumbah war wohl ähnlich gebaut. Es handelt sich um ein Haus mit einem Wohngeschoss, das zum Schutz vor Mäusen, Insekten und ebenso vor Tigern, die damals noch sehr verbreitet waren, auf Pfählen steht. Erst gegen Ende der 1870er Jahre kamen erste Häuser mit gemauerten Pfeilern auf. Das ganze Haus bestand aus einem Holzgerüst; die Wände im Innern waren aus Bast oder Palmblättern geflochten. Gegen aussen wurden nachts Rollvorhänge aus Bambusrohr heruntergelassen; tagsüber waren diese offen.⁵⁰ Die Häuser hatten jeweils eine grosse gedeckte Veranda, wo die Pflanzler assen. Abends führten sie dort die Bücher nach, lasen beim Schein einer Petroleumlampe oder schrieben Briefe, bis die Mücken unerträglich wurden. Ein gedeckter Gang führte zu den Nebengebäuden, der Küche, dem Bad und dem Abort und vielleicht auch zu einem Hühnerstall. Das Bad bestand aus einem Holzrost, auf dem eine grosse Tonne mit Wasser stand, das man morgens und abends mit einer grossen Kelle über sich goss. Wasser musste jeden Tag von einem Träger hergebracht werden.

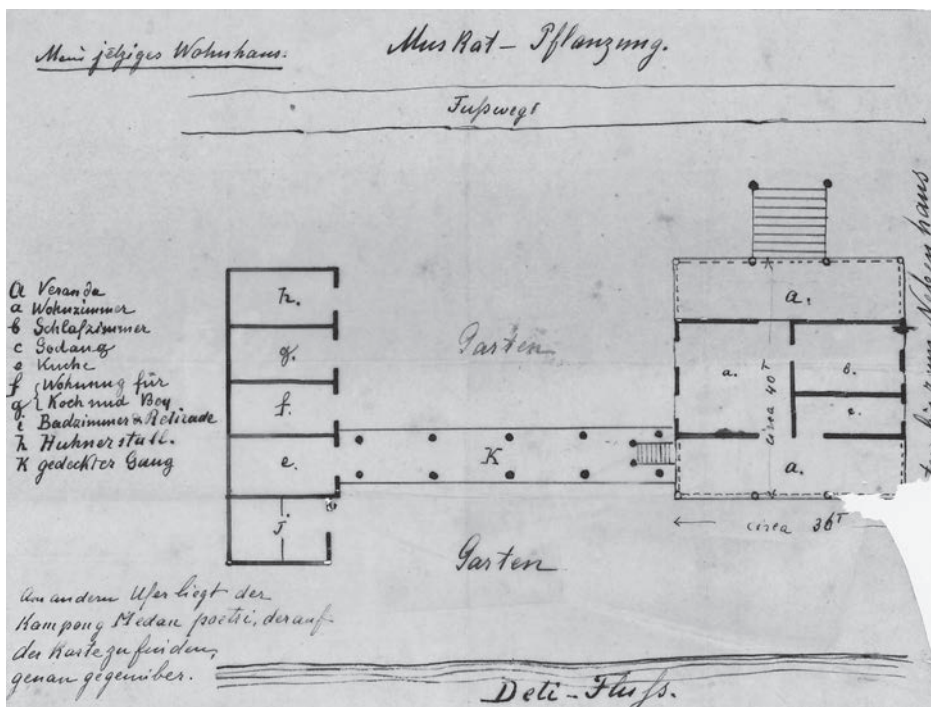
In den Nebengebäuden wohnten auch verschiedene Bedienstete. Ihre häuslichen Arrangements entsprachen nicht damaligen europäischen Bräuchen, wie G. Rudolf Baumann in sarkastischem Stil schreibt:

«Daneben [neben der Küche] wohnte der Koch oder der Boy oder der Wasserträger, der Gärtner oder sonst jemand. So genau wusste man das nie. Denn bald war der Koch oder der Boy oder sonst jemand beweibt oder unbeweibt. Bald zogen die geschiedenen Jünglinge und Witwer zusammen in einen Raum und überliessen den Beweibten die anderen Räume, wenn mehrere Räume da waren. Bald nahmen sie wieder eine Frau und machten Anspruch auf die Schlafstellen derer, die in den Junggesellenstand zurückgefallen waren. Oder sie lebten alle im heiligen Stand der Ehe und trennten ihre Haushaltungen durch dünne Tücher von ehemals weisser Farbe.»⁵¹

Doch auch die Pflanzer nahmen es nicht genau mit der Ehe. Viele hatten eine Haushälterin, meist aus Java, seltener aus Japan. Diese kochte nicht nur und beaufsichtigte den Haushalt, sondern leistete dem Pflanzer auch nachts Gesellschaft. Bis 1920 war es nämlich den Assistenten auf den Plantagen nicht erlaubt, zu heiraten. Das gängige Argument fasst Bischoff zusammen:

«Was hätte eine Frau Assistentin für ein Leben. Morgens um 6 Uhr b. Tagesanbruch geht d. Assistent ins Feld od. Busch oft ½–1 Stunde weit, kehrt Abends müde nach Hause. Den ganzen Tag also die Frau alleine zu Hause ohne Beschäftigung, höchstens in Gesellschaft eines chinesischen Bedienten, würde ihr eine solche Stellung in kurzer Zeit unerträglich; durch Nichtstun in d. heissen Zonen gibt's [Gesüchte] & Krankheiten, die man bei Euch nicht kennt, [...] nur mit Arbeit verbunden mit mässiger Lebensweise kann man hier Schönes erringen.»⁵²

In den ersten zehn Jahren waren deshalb nur wenige europäische Frauen in Deli. Auch unter den Administratoren waren die Verheirateten anfangs eher die Ausnahme. Einige wie Breker, Krüsi und Ritgen waren mit indo-europäischen Frauen aus Singapur oder Penang verheiratet. Diese gehörten dort zur Oberschicht, auch wenn bei den Briten die Heirat mit so genannten half-caste, auf Deutsch Halbblut, verpönt war und die Ehepaare gesellschaftlich ausgeschlossen wurden.



Plan der Wohnung von Johann Baptista Tschärner, 1878. StAGR.

- A Veranda
- a Wohnzimmer
- b Schlafzimmer
- c Lagerkammer
- e Küche
- f, g Wohnung für Koch und Boy
- i Badezimmer
- h Hühnerstall
- k gedeckter Gang

Administratorhaus auf der Plantage Kota Lama. Auf der Veranda steht eine Nyai mit Kind. Aufnahme ca. 1880. Tropenmuseum Amsterdam.



Häufiger war das Zusammenleben mit einer Haushälterin, einer Nyai. Die Assistenten wurden mit der Zeit beinahe dazu angehalten, sich eine Nyai zu nehmen. In Ausnahmefällen entwickelte sich daraus eine dauerhafte Beziehung. Meist waren es jedoch wechselnde Beziehungen. Besonders Javanerinnen – oft gerade erst 13, 14 Jahre alt – wurden als Arbeiterinnen angeworben, mussten dann aber den häuslichen und sexuellen Bedürfnissen ihrer europäischen Vorgesetzten nachkommen. Die häufigen Konflikte auf den Plantagen drehten sich oft um Frauen: Arbeiter fühlten sich erniedrigt, wenn ein europäischer Vorgesetzter ihnen die Frau wegnahm.⁵³

Ob Näher oder Grob mit Haushälterinnen lebten, ist nicht bekannt. Es gibt keine Hinweise in Briefen. Darüber gesprochen wurde eher selten. Doch man kann es annehmen, angesichts der Tatsache, dass sie zehn Jahre dort lebten und dass solche Haushälterinnen üblich waren.

ESSEN

Laut G. Rudolf Baumann hatten die Pflanze die Möglichkeit, sich entweder schlecht auf gewohnte europäische Weise zu ernähren oder gut mit lokaler Küche. Europäisches Essen kam als Büchsenahrung in die Kolonien. Tschanner beschreibt seine Essgewohnheiten wie folgt: «Der Tag wird hier folgendermassen eingeteilt: Aufstehen: 5½–6 Uhr, Baden – Frühstück: Thee, Kaltes Fleisch, Eier, Butter, Früchte (Ananas, Pisang, Orangen u.a.m.) Dann in's Feld oder an die Arbeit bis 10 Uhr. 12 Uhr Gabelfrühstück: Suppe, Reis mit Körry, Geflügel, Braten, Butter u. Käse, Früchte, Thee. Bis 3 Uhr im Zimmer, dann an die Arbeit bis 6 Uhr, wo es dunkelt. Baden. 8 Uhr Dinner: Suppe, Geflügel, Braten, [...] Platte, Butter und Käse, Früchte, Kaffee. Bis zum Schlafengehen auf der Veranda lesen oder unterhalten. [...] Unser Rheinwein und Bordeaux ist sehr gut.»⁵⁴

Es gab eine grosse Auswahl an lokalen Früchten: «Ein Garten ist hier ein Wald von gepflanzten oder selbstgewachsenen Fruchtbäumen aller Art, manchmal fast undurchdringlich. Ich habe hier hauptsächlich Cocos und Betelpalmen, Pisang, Muskat, Durian, Papaja und Mangustini. Pisang ist eine sehr gute Frucht, gesund und sehr häufig. Man hat etwa 70–80 Arten, wovon aber nur einzelne gut sind. Papaja ist eine Frucht, die in Form u. Farbe des Fleisches ganz unserer Zuckermelone gleicht. Durian kenne ich dem Geschmack nach nicht, da noch nicht reif. Sehr fein sind jedoch die Mangostini, eine apfelgrosse, dunkelbraune Frucht. In der sehr dicken Schale liegen 4 bis 6 Kerne von einem weissen Geléeartigen, äusserst wohlschmeckenden Fleische umgeben. Dieses wird von den Kernen abgesogen. Ananas werde ich pflanzen.»⁵⁵

Die Europäer waren oft skeptisch gegenüber den gesundheitlichen Auswirkungen der Früchte. Tschanner schreibt, Straatmann habe ihm quasi verboten, abends Früchte zu essen. Ananas, Apfelsinen und Mangos seien nicht gesund. Einzig die Bananen hält er für unbedenklich.⁵⁶ Die Meinungen über die Verträglichkeit scharfer Speisen waren geteilt, wie Baumann schreibt: «Die vielerlei Beigerichte waren alle auf höllischem Feuer gekocht. Sie schienen mir aus Pfeffer zu bestehen, doch Pfeffer, Paprika, usw. sind keine Namen für solche Würzen. Es war als rollten in meinem Munde glühende Streichholzköpfe, oder als kaue ich mit vollen Backen vergiftete Nadelspitzen, als bisse ich in brennendes Pech und bliebe daran hängen, als fiel mir die Haut vom Gaumen und als giesse man mir Säuren in die Wunden.»⁵⁷

Während die scharfen Curries doch meist zum Speiseplan gehörten, machten die Pflanzer meist einen Bogen um chinesisches Essen: «Niemand seit Urzeiten war es vorgekommen, dass Europäer auch bei Chinesen speisten. Schon der Gedanke daran erfüllte viele mit tiefer Abscheu. [...] man dachte unwillkürlich an schlechte Fette, unbekannte Öle von durchschlagender Kraft, gesalzenen Zucker, Schmutz, viel Handarbeit, und Stank. Wohl mit Unrecht. Ihre Reichen assen besser als wir Weissen und hatten auch im Alltagsleben manchen guten Bissen auf den Stäbchen.»⁵⁸

Bischoff listet in einem Brief auf, welche monatlichen Ausgaben er und seine beiden Mitassistenten, die einen Haushalt teilten, für das Essen hatten: für Fleisch und Brot 15\$, für Wein und Bier 25\$, Fische, Hühner, Enten 25\$. Reis, Früchte, Gemüse, Gewürze, Petroleum, Fett 20\$. Der Koch erhielt 16\$, der Wasserträger 6\$. Mit Wäsche, Ausflügen und Cigarren kam Bischoff auf Ausgaben von 50–55\$ pro Person bei bescheidenen Ansprüchen, wie er sagt. Das sind umgerechnet ca. 220–250 Franken, eine hohe Summe, vergleicht man sie mit damaligen Haushaltsausgaben in der Schweiz. Das Leben in den Tropen war teuer für die Europäer. Die importierten Nahrungsmittel und insbesondere die alkoholischen Getränke fielen dabei ins Gewicht.

KLEIDEN UND EINRICHTEN

Die Kleidung der Pflanzer auf Sumatra war sehr bald schon stark normiert. Eine andere Kleidung als der weisse Anzug war im Arbeitsalltag der Pflanzer nicht akzeptiert. Allein bei Besuchen waren Hemden und schwarze Anzüge noch gelegentlich in Gebrauch. Die Briten auf Sumatra nahmen es etwas legerer als ihre Nachbarn vom Kontinent. Abends kamen sie auch im Nachtkleid, dem Sarong, zu Besuch, während die Kontinentalen auf der Etikette bestanden. Tschanner schreibt: «Man trägt hier ausschliesslich ganz weisse, baumwollene Kleider, ja sogar gewöhnlich weisse Segelthuchschuhe und wechselt jeden Tag den ganzen Anzug. Immer trägt man ein Unterleibchen, hingegen fast nie ein Hemd. Die Jacke schliesst am Hals eng an. [...] Hemd habe ich seit etwa 10 Tagen keines angehabt. [Hemden] trägt man zum Schlafen, nur viel weiter und oft

farbig. Wenn es gehen würde, wäre es das beste, den einen Koffer wieder zurückzusenden mit allen unnöthigen wollenen Kleidern.»⁵⁹

Die weissen Kleider waren bald auch den Weissen vorbehalten und verstärkten damit die Unterschiede zwischen Management und Arbeiterschaft. Manager und Arbeiter, Europäer und Asiaten waren damit deutlich sichtbar voneinander zu unterscheiden. Der weisse Tropenanzug mit Helm wurde zu einer Art Uniform. Eine Gruppe von Sumatraschweizern ging 1883 in diesem Aufzug ans Schützenfest nach Lugano. Vielleicht war auch Grob unter diesen Schützen.

Die Einrichtung war anfangs noch nicht opulent, wenn auch Joachim Bischoff bereits mit einigem Stolz sein Mobiliar beschreibt: «... ich [bin] gegenwärtig im Besitze von 1 Bett, 1 Kasten, 2 Tische, ein Waschtisch, Kleiderständler, 1 Wanduhr, Stühle u. 1 Stehlampe u. einigem Küchengeschirr, welche einen Werth von über 100 Thalern repräsentieren.»⁶⁰ In den reicheren Haushaltungen gibt es bereits ein Klavier, ein Billardtisch oder Ähnliches und Gemälde an den Wänden. Bischoff schreibt weiter: «Als Decoration meines Zimmers dienen 2 Portrait, das eine d. Männerchor Frohsinn, das andere eine Ansicht v. Weinfeldern, sowie meine mitgebrachten Werkzeuge und Waffen.»⁶¹ Fotografien aus der Heimat waren ein beliebtes Sujet. Manche Pflanzer und Assistenten bitten ihre Angehörigen, Fotos zu senden. Wichtig ist auch das Tischgedeck für die Einladungen. Tschanner lässt sich Tischdecken und Servietten schicken. Andere wünschen Tafelsilber.

FREIZEIT

Wie bereits erwähnt, hatten die Pflanzer wenig Freizeit. Alle vierzehn Tage war «hari besar», der grosse Tag, an dem Arbeiter und Aufseher nicht arbeiten mussten. Doch viel Gelegenheit für Unterhaltung gab es in Deli nicht. Die Distanzen zwischen den Plantagen waren wegen der schlechten Wege oft sehr gross. Tschanner schreibt, die nächste Plantage der Deli Mij liege acht bis zehn Stunden flussaufwärts. Und auch innerhalb einer Plantage lagen Assistentenhäuser zu Pferd zum Teil über eine Stunde von der Administration entfernt.

Hingegen hatten die Männer Natur in Hülle und Fülle um sich hin. Doch es war dies keine liebliche Natur: «In Sumatra kann man den Wald nur von weitem, das heisst nur von den Flüssen oder vom Meere aus geniessen und bewundern, hinein kann man ohne weiteres nicht. Dringt ein Neuling hinein, so würde er sich wie im Gefängnis fühlen, in welchem ihm von allen Seiten Marterwerkzeuge entgegenstarren. Der tropische Urwald empfängt einen mit einem beängstigenden Schweigen, durch keinen Windhauch werden die Bäume bewegt. [...] Nach keiner Richtung kann man mehr als ein paar Meter in das Wald-dickicht hinein sehen, der Grund ist feucht, die Schlingpflanzen darunter der Rotang mit seinen gefährlichen Dornen, versperren überall den Weg.»⁶²

An freien Tagen gingen die Pflanzer in den Wald jagen, eine Leidenschaft, die viele von ihnen teilten. Damals lebten im Wald nebst Affen, Hirschen, Wildschweinen und Bären, auch Elefanten, Nashörner und Tiger. Tschanner beschreibt detailliert eine Jagd auf ein Nashorn, woran sämtliche Arbeiter und auch Malaier aus einem benachbarten Dorf als Treiber beteiligt waren. Vorfälle mit Tigern waren damals noch häufig. Sie griffen Menschen an, töteten nachts Haustiere wie Hunde, Affen oder Hühner und wurden deshalb gnadenlos gejagt: «Das unangenehmste Wild sind jedoch die Tiger, die sich in letzter Zeit ganz unangenehm vermehren oder an Keckheit zunehmen. Einige verbürgte Beispiele dafür: In Timbang-Deli hat ein Tiger etwa 1000 Depas (6 Fuss engl.) [1800 m] vom Hause von Rodijk einen Kuli zerrissen und gefressen. Auf dem Weg von Laboean nach Medan griff Abends 9 Uhr ein Tiger eine Kareta [Kutsche] an, sprang aber zu kurz und in die Räder. 25 Mai Als ich morgens

früh mit der Beck ins Feld kam meldete uns ein Tandil (Aufseher), dass diese Nacht ein Tiger seinen Hund vom Hause weggeraubt habe. Der Hund, halb-gross, wurde gefunden etwa 300 Schritt weiter im Feld. Er war unverletzt bis auf einen Tatzenhieb in's Genick, der ihn jedenfalls sofort getötet hat, da ihm die Klauen des Tigers tief eingedrungen und einzeln zu sehen waren. Wir verfolgten die Spuren und fanden, dass jedenfalls zwei Tiger beisammen waren, nämlich ein grosser und ein kleiner.»⁶³ Bei der Tigerjagd ging es stets auch um Bestätigung von Autorität auf der Plantage. Doch solche speziellen Ereignisse waren selten und der Alltag meist eintönig.

Erst später waren auf den Plantagen Clubhäuser üblich, in denen zum Teil wilde Parties gefeiert wurden, um die Langeweile in den Tropen zu vertreiben.⁶⁴ Doch auch schon zu Zeiten Grobs wurde bei den seltenen Treffen unter den Pflanzern tüchtig gebechert. Tschanner schreibt von einem Saufgelage bereits auf dem Schiff, das ihn nach Deli bringt, und auch Baumann beschreibt ein grobes Saufgelage am Tage seiner Ankunft, das damit endet, dass die Hotelgäste das ungeniessbare Essen ins Klavier schütten und dann hart in die Tasten greifen.⁶⁵ Manche Pflanzler gingen an Alkohol, der Einsamkeit und dem Tropenkoller zu Grunde. Der junge Assistent Joachim Bischoff drückte seine Sorgen mit der Alltagsbewältigung etwas verklausuliert aus: «Der Versuchungen treten auch hier einem oft entgegen und sind hierin gravierende Exempel aufgestellt, den Neuankommenden zur Warnung. Von Religion spürt man hier nicht viel, man ist auf sich selbst angewiesen, d.h. es so: Thue Recht und scheue niemand.»⁶⁶ Baumann bezeichnete dies als eine Charakterfrage: «Die jungen Leute, wenn sie vom rechten Geist erfüllt waren und für Land, Menschen, Tiere und Pflanzen Interesse hatten, führten ein arbeitsames, aber freies und abwechslungsreiches Leben mit anderen Sittenbegriffen als in Europa. Sie waren Herren mit eigenem Haushalt, auch wenn sie Vorgesetzten unterstanden. Manch einer benutzte die abendliche Einsamkeit zu Lektüre, die ihm aus Zeitmangel in Europa verschlossen geblieben wäre. Die Lauen und Interesselosen kämpften oft vergebens gegen die Gefahren der Langeweile und wurden besiegt.»⁶⁷ Baumann schrieb dies als 50-jähriger nach seiner Rückkehr aus souveräner Distanz.



Tigerjagd auf Sumatra. Aufnahme ca. 1890. Tropenmuseum Amsterdam.

Spital der Senembah Mij. Aufnahme 1889. Tropenmuseum Amsterdam.



GESUNDHEIT

Die ärztliche Versorgung war in den ersten zehn Jahren noch sehr spärlich. Zwar hatte die Deli Mij ein Hospital. Dieses war jedoch sehr spärlich ausgerüstet und für ernsthafte Krankheiten oder Verletzungen mussten die Pflanzeur erst eine lange Reise mit der Pferdekutsche oder dem Ochsenwagen über holprige Strassen nach Laboean Deli auf sich nehmen und sich von dort nach Penang einschiffen. In Penang gab es eine Krankenstation auf dem Berg, wo das Klima angenehmer war.

Pflanzeur auf abgelegenen Plantagen mussten auf javanische oder malaiische Heilmethoden zurückgreifen. Auch eine grössere Gesellschaft, wie die Tabakmaatschappij Arendsburg hatte in den ersten zehn Jahren nur einen indonesischen Doktor. Erst nach einer Choleraepidemie wurden europäische Ärzte angestellt.⁶⁸ Auch im Spital der Deli Mij arbeitete anfangs aus Spargründen nur ein Apotheker. Erst nach einigen Jahren und einem stetig wachsenden Personal wurde ein Doktor angestellt. Dies war auch bei Näher & Grob der Fall. Erst 1879, als die beiden Besitzer der Plantage nach Europa zurückkehrten, kam der erste Arzt.

Choleraepidemien waren verbreitet und konnten auch den Europäern zur Gefahr werden. Adolf Sturzenegger starb 1874 daran. Diese Epidemien sind der Hauptgrund für den stetigen Zuwachs an medizinischem Personal. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts sahen die Gesellschaften ein, dass eine gute medizinische Versorgung sie billiger zu stehen kam, als Arbeiter zu ersetzen, die durch Krankheiten dahingerafft wurden. Die Ärzte der Senembah Mij stellten dazu detaillierte Berechnungen an, welche die medizinischen Kosten mit den Kosten der Arbeitsbeschaffung aufwogen.⁶⁹

Nebst Cholera waren Typhus und andere Durchfallkrankheiten die häufigsten Leiden. Malaria gab es in den ersten Jahren noch kaum. Hingegen war Syphilis verbreitet. In den Nachrufen auf Carl Fürchtegott Grob hiess es, er sei einer Tropenkrankheit zum Opfer gefallen. Genauere Angaben dazu lassen sich allerdings nicht mehr eruieren.

SCHLUSS

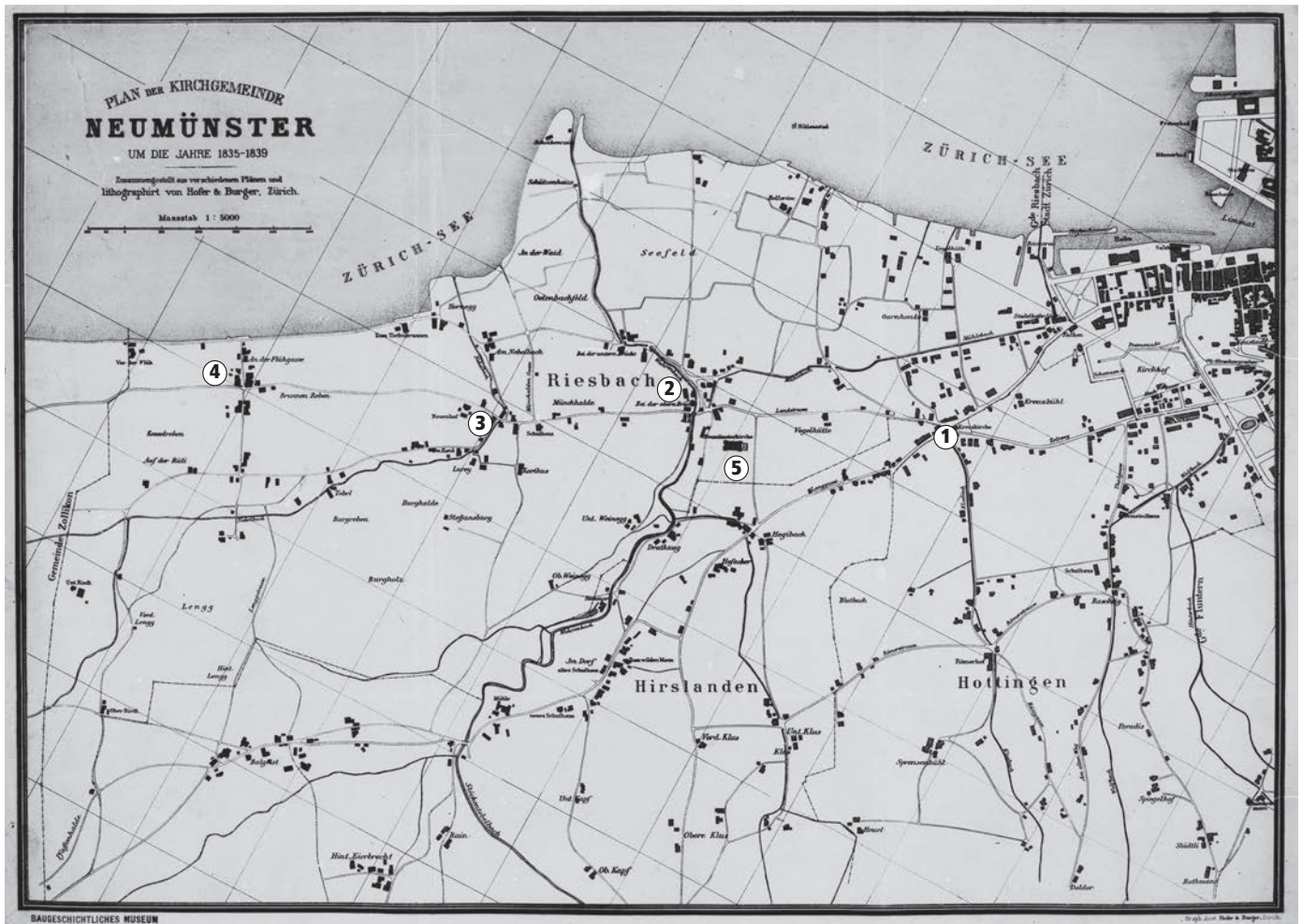
Man kann Carl Fürchtegott Grob als einen Mann sehen, der sein Glück beim Schopf gepackt hat. Allerdings gehörte zu seinem ökonomischen Erfolg auch eine gehörige Portion Skrupellosigkeit. Sein Gewinn ging auf Kosten einer Arbeiterschaft, die in Halbsklaverei der Willkür der Vorgesetzten schutzlos ausgesetzt war und ihren Arbeitseinsatz oft mit dem Leben bezahlte. Er ging ebenfalls auf Kosten einer Bevölkerung, die sich ihrer Landreserven zusehends

beraubt sah. Die Pflanzer nahmen bewusst in Kauf, dass das Land nach der Pachtzeit verwüsten sollte, denn sie gingen davon aus, dass der Boden nach Jahren des Tabakanbaus nicht mehr fruchtbar war. Ebenso bewusst riskierten die Pflanzer – und ganz speziell auch Näher und Grob – Konflikte mit den Einheimischen, indem sie Land am Rande des Plantagengebiets pachteten.

Die europäische Plantagenkultur auf Ostsumatra hat Nachwirkungen bis heute: Das Gebiet ist geprägt von sozialen und ethnischen Spannungen, die durch die Arbeitsmigration geschaffen worden sind. Ebenso werden die systematischen Brandrodungen bis heute fortgeführt. Diese verdüstern alljährlich den Himmel über Singapur und Kuala Lumpur. Sie werden auch in Zusammenhang mit dem Klimaphänomen El Niño gebracht. Die schönen Pflanzervillen in Holland und der Schweiz haben eben auch ihre Schattenseiten.

- 1 Den Ausdruck entnehme ich Lorenzo Zichichi, *Il colonialismo felpato. Gli Svizzeri alla conquista del regno delle due Sicilie (1800–1848)*, Palermo 1988.
- 2 Zitiert nach K. Ehrensberger, «Die Schweizer Baumwollindustrie in Süditalien», in: *Neue Zürcher Zeitung (NZZ)* Nr. 400, 18.3.1924.
- 3 «Senembah Maatschappij 1889–1939»; *De Sumatra Post*, 29.9.1939, S. 2.
- 4 Otto Alder, *Jugenderinnerungen eines St. Gallischen Überseers aus den Jahren 1849–1873*, St. Gallen 1929, S. 61.
- 5 Zitiert nach Jakob Eggenberger, *Das Haus Diethelm im Wandel der Zeit, 1887–1987*, Zürich 1987, S. 16.
- 6 Brief von Johann Baptista Tschärner an seine Eltern in Chur, 7.4.1877. StAGR, A Sp III/8s 2.23.
- 7 Elias Haffter, *Briefe aus dem Fernen Osten*, Frauenfeld 1900, S. 44.
- 8 Deli Mij, *Tienjaarlijkse verslagen*, I, S. 5.
- 9 Nekrolog auf Ludwig Michalski, in: *Schweizerische Bauzeitung* Bd. 12 (1888), Nr. 2, S. 14.
- 10 Deli Mij, *Tienjaarlijkse verslagen*, I, S. 7. Nationaalarchief Den Haag, Archiv Deli Mij. 2.20.46/25.
- 11 C. W. Janssen, *Senembah Maatschappij, 1889–1914*, Amsterdam 1914, S. 5–6.
- 12 Es ist dies die koloniale niederländische Schreibweise der Orte. Im Niederländischen wird «oe» als «u» ausgesprochen. In heutigem malaiisch heissen die Orte: Tanjung Morawa, Petumbak, Batang Kuis, Gunung Rintih.
- 13 «Van Riouw naar Deli in 1872», in: *De Sumatra Post*, 23.8.1915, S. 13.
- 14 Jacob Theodoor Cremer, *De toekomst van Deli. Eenige opmerkingen*, Leiden 1881, S. 34.
- 15 Ann Laura Stoler, «In Cold Blood». Hierarchies of Credibility and the Politics of Colonial Narratives, in: *Representations* 37 (1992), S. 151–189.
- 16 Willem Schadee, *Geschiedenis van Sumatra's Oostkust*, Bd. 2, Amsterdam 1918, S. 103–104; Stoler 1992 (wie Anm. 15).
- 17 Völkerkundemuseum Zürich, Inventar-Nr. 01006.
- 18 Bananenblätter.
- 19 Brief von Johann Baptista Tschärner, Medan, an seine Eltern, 28.5.1877. StAGR, A Sp III/8s 2.22.
- 20 Deli Mij, *Tienjaarlijkse verslagen*, I, S. 22.
- 21 Anthony Reid, *An Indonesian frontier. Acehese and other histories of Sumatra*, Leiden 2005, S. 195–196.
- 22 «Senembah Maatschappij 1889–1939»; *De Sumatra Post*, 29.9.1939, S. 2.
- 23 Curriculum Vitae von Karl Krüsi, SNM, LM, Beilage zum Fotoarchiv LM 82526.
- 24 St. Galler Tagblatt, Nr. 66, 19.3.1877, S. 3.
- 25 Brief von Joachim Bischoff an seine Eltern, 16.5.1885, in: Joachim Bischoff, Ernst Hofmann, *Briefe aus Sumatra*, Zollikon 2003, S. 70.
- 26 Der Rhemrev-Report ist im Buch von Jan Breman abgedruckt. Vgl. Jan Breman, *Koelies, planters en koloniale politiek*, Leiden 1992, S. 315–408.
- 27 Curriculum Vitae von Karl Krüsi (wie Anm. 23).
- 28 Brief von Chretien de Booij an seinen Vater, 6.8.1972. Siehe: <http://www.egoproject.nl/archief-debooijfamilie> (17.12.2012).
- 29 Deli Mij, *Tienjaarlijkse verslagen*, I, S. 62.
- 30 Deli Mij, *Tienjaarlijkse verslagen*, Resumé II, S. 31.
- 31 Deli Mij, *Tienjaarlijkse verslagen*, I, S. 37.
- 32 Deli Mij, *Tienjaarlijkse verslagen*, II, S. 75; «Senembah Maatschappij 1889–1914», S. 5.

- 33 Lebenserinnerungen von Ewald Tweer, verfasst 1903–1905. Stadsarchief Amsterdam, Nr. 399 Archief Westermann 2.1.3.9., Ewald Tweer, Inv. 397.
- 34 Tanggung heisst auf malaiisch Verpflichtung respektive Verantwortung.
- 35 Deli Mij, Tienjaarlijkse verslagen, III, S. 50; «Senembah Maatschappij 1889–1914», S. 30–31.
- 36 Senembah Mij, 1889–1914, S. 7–8; Senembah Mij, 1889–1939; De Sumatra Post, 29.9.1939, S. 2.
- 37 P. W. Modderman, Gedenkboek Deli Planters Vereniging, 1879–1929, Weltevreden 1929, S. 33.
- 38 Sebastian Conrad, Globalisierung und Nation im deutschen Kaiserreich, München 2006, S. 211–212.
- 39 Nachruf auf Johann Treusein, in: De Sumatra Post, 3.7.1908.
- 40 Lebenserinnerungen von Ewald Tweer (wie Anm. 33). In diesem Archiv findet sich auch eine Liste mit allen europäischen Mitarbeitern von Näher & Grob, Inv. 399.
- 41 «Cremers eerste tijd in Deli», in: De Sumatra Post, 27.3.1924, S. 1.
- 42 Deli Mij, Tienjaarlijkse verslagen, II, S. 4.
- 43 Lebenserinnerungen von Ewald Tweer (wie Anm. 33).
- 44 Lebenserinnerungen von Ewald Tweer (wie Anm. 33).
- 45 Lebenserinnerungen von Ewald Tweer (wie Anm. 33).
- 46 «Artig» ist wohl eine Übernahme des niederländischen «aardig», was mit «nett» übersetzt werden sollte. Brief von Johann Baptista Tschärner, Medan, an seine Eltern, 12.7.1877.
- 47 Lebenserinnerungen von Ewald Tweer (wie Anm. 33).
- 48 Genauer: Näher war Agent des Pflanzerscomités im Gebiet Serdang.
- 49 Bischoff/Hofmann 2003 (wie Anm. 25); Rudolf Baumann, Der Tropenspiegel, Bd. 1, Zürich 1925.
- 50 Brief von Johann Baptista Tschärner an seine Eltern, 16.4.1877 (wie Anm. 6).
- 51 Baumann 1925 (wie Anm. 49), S. 51.
- 52 Brief von Joachim Bischoff an seine Eltern, 16.2.1885; Bischoff/Hofmann 2003 (wie Anm. 25), S. 63.
- 53 Siehe dazu Nicole Lucas, Trouwverbod, inlandse huishoudsters en Europese vrouwen. Het concubinaat in de planterswereld aan Sumatra's Oostkust 1860–1940, in: Vrouwen in de Nederlandse koloniën, hg. von Jeske Reijts, Nijmegen 1986, S. 78–97.
- 54 Pisang heisst auf Deutsch Banane. Brief von Johann Baptista Tschärner an seine Eltern, 16.4.1877 (wie Anm. 6).
- 55 Brief von Johann Baptista Tschärner an seine Eltern, 28.5.1877 (wie Anm. 6).
- 56 Brief von Johann Baptista Tschärner an seine Eltern, 12.7.1877 (wie Anm. 6).
- 57 Baumann 1925 (wie Anm. 49), S. 53.
- 58 Baumann 1925 (wie Anm. 49), S. 372.
- 59 Brief von Johann Baptista Tschärner an seine Eltern, 16.4.1877 (wie Anm. 6).
- 60 Brief von Joachim Bischoff an seine Eltern, 24.9.1885; Bischoff/Hofmann 2003 (wie Anm. 25), S. 79.
- 61 Brief von Joachim Bischoff an seine Eltern, 24.9.1885; Bischoff/Hofmann 2003 (wie Anm. 25), S. 79.
- 62 Ernst Ellendt, 23 Jahre Pflanze und Kaufmann in Niederländisch-Indien, Berlin-Friedenau 1913, S. 20–21.
- 63 Brief von Johann Baptista Tschärner an seine Eltern, 28.5.1877 (wie Anm. 6).
- 64 Madelon Luloff beschreibt dies in ihrem autobiografischen Roman «Rubber» aus dem Jahre 1931. Deutsche Übersetzung: Gummi, ein Roman aus Sumatra, Berlin 1938.
- 65 Baumann 1925 (wie Anm. 49), S. 41–43.
- 66 Brief von Joachim Bischoff an seine Eltern, 29.12.1884; Bischoff/Hofmann 2003 (wie Anm. 25), S. 55.
- 67 Rudolf Baumann, Sumatraschweizer, in: Der Schweizer Verein Deli-Sumatra. Zum fünfzigjährigen Bestehen, 1886–1936, hg. vom Schweizer Verein Deli Sumatra, Zürich 1936, S. 18.
- 68 Anthony Hoynck van Papendrecht, Gedenkschrift van de Tabak Maatschappij Arendsburg ter gelegenheid van haar vijftigjarig bestaan, 1877–1927, Rotterdam 1927.
- 69 Wilhelm A.P. Schüffner, Wilhelm A. Kuenen, Die gesundheitlichen Verhältnisse des Arbeiterstandes der Senembah-Gesellschaft auf Sumatra während der Jahre 1897 bis 1907. Ein Beitrag zu dem Problem der Assanierung grosser Kulturunternehmungen in den Tropen, in: Zeitschrift für Hygiene und Infektionskrankheiten 64 (1909), S. 167–257.



Der Plan zeigt die Situation von Riesbach in den 1830er Jahren. Nach der Schleifung des barocken Schanzensterns um die Stadt Zürich sind die alten Siedlungsschwerpunkte um den Kreuzplatz (1), um den Wild- bzw. den Hornbach (2) und um den Nebelbach (3) sowie an der Flühgasse (4) deutlich erkennbar. Das sumpfige Seefeld ist kaum bebaut, und die Seefeldstrasse befindet sich erst im Bau. Ausser Zolliker- und Kreuzstrasse bestehen nur wenige Nebenstrassen. Die Neumünsterkirche (5) steht allein auf weiter Flur. Chronik Neumünster 1889, Repro BAZ.

BAUGESCHICHTE UND HISTORISCHES UMFELD DER VILLA PATUMBAH

REGULA MICHEL

DIE ENTWICKLUNG VON RIESBACH IM 19. JAHRHUNDERT

Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts war Riesbach eine klassische Streusiedlung mit ein paar Weilern in Hanglage.¹ An der Flühgasse, im Gebiet Hammerstrasse und Burgweg am Wildbach sowie am Nebelbach sind drei davon noch heute erhalten. Die periodisch von den Bächen überschwemmten Riedwiesen im Seefeld waren kaum bebaut. Die Riesbacher lebten vor allem vom Weinbau, seit dem 17. Jahrhundert aber auch von der Baumwoll- und Seidenweberei. Andere dienten als Tagelöhner oder Dienstboten in der Stadt. Eine erste Veränderung ins beschauliche Landleben brachte die Regenerationszeit (1831–1839), in deren Folge die Unterschiede zwischen Stadt und Land – und damit auch die Kirchengenössigkeit zum Grossmünster – aufgehoben, die Niederlassungs- und Gewerbefreiheit eingeführt und die alten Stadtmauern und Bollwerke geschleift wurden. Die Anlage der Seefeldstrasse in den Jahren 1836–1839 förderte die bauliche Entwicklung Riesbachs enorm. Zwischen 1800 und 1860 verfünffachte sich die Bevölkerungszahl von 900 auf über 4500 Personen. Die historischen Weiler vergrösserten sich, und im stadtnahen Gebiet südlich des Stadelhofens entstand ganz planlos eine lebendige Vorstadt mit Wohnhäusern, Gaststätten und Handwerksbetrieben. Als neue Infrastrukturbauten wurden in den Jahren 1836–1839 die Kirche Neumünster, 1846–1853 das im geographischen Mittelpunkt der Gemeinde stehende Zentralschulhaus² sowie ein erstes Gaswerk im Winkel zwischen Dufour- und Hornbachstrasse erstellt. 1857 erhielten die Strassen eine Gaslampenbeleuchtung. Auch die ersten Villen wurden erbaut: Schönbühl (1838–1839), Rosenbühl (1837–1843) und Seeburg (1843–1847).³ In prächtiger Aussichtslage weiter südlich lagen die Herrschaftshäuser Martinsburg, Engelburg und Steffenburg⁴, die zusammen mit den klassizistischen Villen die alte Landstrasse⁵ nach Zollikon zur elegantesten Wohngegend des ehemaligen Vorortes erhoben. Seit den 1860er Jahren wurde die bauliche Entwicklung Riesbachs in klare Bahnen gelenkt. Grundlage dazu bildeten die erste kommunale Bauordnung von 1863⁶, in der die Bauzonen festgelegt wurden, sowie die vier Jahre später abgeschlossene Vermessung der Gemeinde.⁷ Zudem wurde 1867 der noch junge Peter Emil Huber-Werdmüller (1836–1915) in den Riesbacher Gemeinderat gewählt, der in seinen zehn Jahren Tätigkeit als Bauvorstand Grosses leistete.⁸ Er behob nicht nur die üblen sanitären Verhältnisse durch die Erstellung einer modernen Kanalisation, sondern verbesserte auch die Wasserversorgung und liess in der ganzen Gemeinde Trinkwasserbrunnen aufstellen. Gleichzeitig entwarf er einen modernen Bebauungsplan für Riesbach.⁹ Dieser belegte das flache Seefeld mit einem Raster, bestehend aus vier Längsstrassen und mehreren auf den See zulaufenden Nebenstrassen. Am Seeufer war ein grosszügiger Quai vorgesehen.¹⁰ Als der Kanton 1871 der Nordostbahn die Bewilligung für die rechtsufrige Zürichseebahn erteilte, bekämpfte Huber zusammen mit Ingenieur Arnold Bürkli (1833–1894) die direkt am Seeufer projektierte Linienführung der Bahnstrecke – mit Erfolg: In den Jahren 1881–1887 konnten die Quaianlagen durch Aufschüttungen dem See abgerungen werden. Das Gemeinschaftswerk von Stadt Zürich, Enge und Riesbach gehört zu den wertvollsten Zürcher Schöpfungen des 19. Jahrhunderts.¹¹ Mit der Realisierung des Strassennetzes war schon vorher begonnen worden: Zwischen 1867 und 1873 entstanden die ersten Querstrassen.¹² 1869–1870 wurden die Mühlebach-, 1876–1879 die Dufourstrasse erstellt. Die Schönheiten des aufgewerteten und gut erschlossenen Seeufers lockten bald wohlhabende Bürger an, die hier ihre Villen zu erstellen wünschten.



So plante ab 1883 die private Baugesellschaft Bellerive die Überbauung des ehemaligen Bodmergutes¹³ mit einem Villenquartier, für das ein eigenes Baureglement ausgearbeitet wurde.¹⁴ Nach der Eingemeindung von 1893 entstanden am Seefeldquai weitere Villen.¹⁵ Ein Villenquartier legte auch Peter Emil Huber auf dem von seinen Eltern geerbten Gut «Zur Vogelhütte»¹⁶ an, womit sich der Villenbestand an der Zollikerstrasse verdichtete.

Riesbach war nie ein bedeutender Industriestandort, im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte sich jedoch ein reges Gewerbeleben in der Gemeinde. In wenigen grösseren und vielen kleinen Fabriken wurden Velos und Kinderwagen, Drähte und Kabel, Schuhe und Handschuhe hergestellt, Bier gebraut und Mineralwasser abgefüllt.¹⁷ Die für Zürich so wichtige Seidenindustrie war ab den 1830er Jahren durch eine Zwirnerei¹⁸, eine Weberei¹⁹, die grosse Blattersche Seidenfabrik auf der heutigen Blatterwiese sowie die kleine Färberei von Rudolf Bodmer an der Färberstrasse vertreten.²⁰ Zu den grössten Riesbacher Industriebetrieben gehörte die Mühle Tiefenbrunnen.²¹ Aber auch zahlreiche Firmen für das Bauhandwerk entstanden hier, von denen einzelne bis zu dreissig oder vierzig Mann beschäftigten.²² So stieg die Anzahl der Flach- und Dekorationsmaler auf dem Gebiet der Kirchgemeinde Neumünster²³ von 27 im Jahr 1836 auf 106 im Jahr 1880.²⁴ Es wurde nicht nur wesentlich mehr gebaut als früher²⁵, sondern seit den 1870er Jahren setzte sich auch ein aufwändigerer Baustil durch, der spezialisierte Bauhandwerker wie Steinhauer, Marmoristen, Gipser, Zimmerleute, Bauschreiner und Flachmaler erforderte. «Das Bauhandwerk erhebt sich vielfach zum Kunsthandwerk, wie beim Stuckateur, Bildhauer, Dekorationsmaler, Möbeltischler usw. und dieses letztere ist die Folge einer eingreifenden Umwälzung im Gebiete des Geschmackes, die seit 1870 sich vollzog, in ganz neue Bahnen gelenkt worden.»²⁶ Spezialisten hatten gute Chancen, ein florierendes Geschäft aufzubauen und ihre Kunstfertigkeit mit Exponaten an der Weltausstellung 1878 in Paris oder an der Schweizerischen Landesausstellung 1883 in Zürich unter Beweis zu stellen. Als Riesbach 1893 mit der ersten Eingemeindung der Stadt Zürich einverleibt wurde, traten auch zahlreiche Baumeister und Spekulanten auf den Plan. Vor allem zwei Bauunternehmer

Die wohl in den 1880er Jahren, in der Erstellungszeit der Villa Patumbah, entstandene Aufnahme zeigt einen Blick von der Stephansburg nach Nordwesten auf das nun bereits viel dichter bebaute Riesbach mit der markanten Neumünsterkirche rechts. Bei der Villa mit dem Turm links davon handelt es sich um die Martinsburg. Noch weiter links steht die Steffenburg. BAZ.

bebauten in grossem Stil ganze Strassenzüge und Gevierte: Einerseits die alteingesessene Baufirma von Johannes Baur (1831–1900), anderseits der Jurist Stephan à Porta (1868–1947), der zu seiner Zeit als Inbegriff des Spekulanten galt, bei seinem Tod aber den ganzen Liegenschaftsbesitz einer gemeinnützigen Stiftung vermachte.²⁷

Mit der regen Bautätigkeit ging auch eine Verbesserung des Verkehrswesens einher.²⁸ Schon seit 1876 hatte Peter Emil Huber zwischen Flühgasse und Zürcher Hauptbahnhof die Anlage einer Strassenbahn geplant. Im September 1882 konnte die Linie zwischen Tiefenbrunnen und Paradeplatz bzw. Stockerstrasse eingeweiht werden.²⁹ Die «Tramway-Stallungen» standen im Seefeld und boten 65 Pferden und 14 Trambahnwagen Platz.³⁰ Anlässlich der Schweizerischen Landesausstellung 1883 in Zürich liess Huber eine zweite Spur verlegen. Später initiierte er die Elektrifizierung. Schon vor der Strassenbahn, in den 1870er Jahren, hätte die auf Riesbacher Boden fast vollständig unterirdisch verlaufende Eisenbahnlinie mit der Station Tiefenbrunnen fertig sein sollen. Wegen finanzieller Schwierigkeiten der Nordostbahn verschob sich die Einweihung aber ins Jahr 1894. Zu den Verkehrsbetrieben wurde auch das Telefon gezählt. 1882 konnten in Riesbach die ersten Apparate installiert werden. 1888 gab es bereits «62 inkl. 1 öffentliche Sprechstation.»³¹

Zu erwähnen sei hier auch die Spitallandschaft, die ganz im Süden der Gemeinde entstand. Den Grundstein dazu legte der Kanton Zürich, der hier, in möglicher Abgeschiedenheit, 1864–1870 das Burghölzli erstellen liess. In späteren Jahren entstanden in dieser Gegend das Krankenhaus Rehalp³², die Klinik Balgrist³³ und das Schweizerische Epilepsie-Zentrum.³⁴

Um 1900 war Riesbach mit seinen unterdessen ca. 14 000 Einwohnern³⁵ eine äusserst lebendige Gemeinde mit einer dichten Vorstadt beim Stadelhofen und um die Kreuzstrasse, langen, nach Süden führenden, jedoch erst spärlich von Wohnhäusern gesäumten Boulevards, Villenquartieren am See und auf der Anhöhe entlang der Zollikerstrasse sowie einer gut ausgebauten Infrastruktur. Eine rasante Verdichtung erfolgte erst nach der Eingemeindung von 1893, als die ersten Blockrandbebauungen Riesbach zum typischen Grosstadtquartier machten.

Auf dem Übersichtsplan der Gemeinde Riesbach aus dem Jahr 1882 ist das heutige Strassennetz in seinen Grundzügen bereits gut erkennbar. Zwischen der Stadt und dem Bogen der Feldeggstrasse sind eine dichte Vorstadt (1), in der Nähe des Zentralschulhauses (2) ein weiterer Siedlungsschwerpunkt entstanden. Der markant zu sehende, bereits angelegte Bahneinschnitt (3) reicht vom Tiefenbrunnen noch fast bis an die Zollikerstrasse 117 hinauf. Weit draussen liegt die riesige Anlage des Burghölzli (4). Auf dem noch kleinen Grundstück der späteren Villa Patumbah ist das Haus Weingarten eingezeichnet (5). BAZ.



BAUGESCHICHTE DER VILLA PATUMBAH

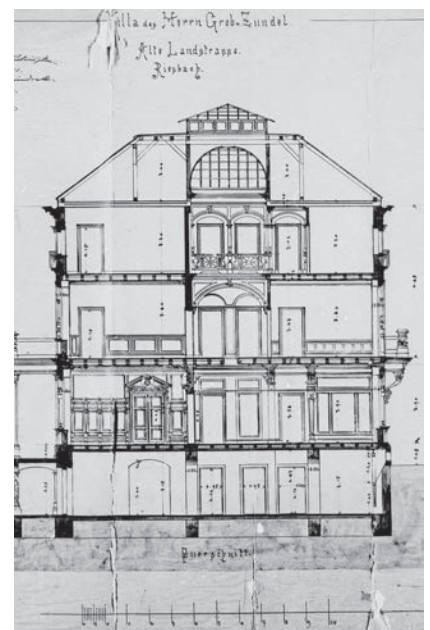
Von seinem 1882 verstorbenen Bruder Heinrich übernahm Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893) ein Grundstück an der Zollikerstrasse, das damals noch nicht den Umfang des später angelegten Parks besass. Im nördlichsten Teil des Areals, direkt an der Strasse, stand das Haus Weingarten³⁶, das Heinrich 1867 erworben und bis zu seinem Tod bewohnt hatte. Oberhalb der Zollikerstrasse prangten die von grossen Gärten umgebenen, vornehmen Villen Martinsburg, Engelburg und Steffenburg.³⁷ Im Südosten grenzte das Grundstück Lüssi mit einer kleineren Villa an den Weingarten.³⁸ Das einzige Störelement in dieser eleganten Umgebung bildete der zwischen 1874 und 1876 erstellte Bahneinschnitt der rechtsufrigen Zürichseelinie, genannt Krokodilgraben³⁹, der zu Füssen des Grobschen Grundstückes eine schräge Schneise zog, in dem 1883 aber noch keine Züge verkehrten.

Über die eigentlichen Planungsarbeiten für die Villa Patumbah ist kaum etwas bekannt. Grob hatte 1881 geheiratet und erwartete im Jahr 1883 die Geburt eines Kindes, was wohl den Wunsch nach einem eigenen Haus aufkommen liess.⁴⁰ Woher Grob die Architekten Chiodera & Tschudy kannte, ist nicht überliefert. Aufgefallen sein könnten sie ihm als Entwerfer der Villa Kann.⁴¹ Der beeindruckende Neurenaissance-Bau war auf dem Titelblatt des Zürcher Kalenders auf das Jahr 1881, Grobs Heiratsjahr, abgebildet gewesen. Auch an der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich 1883 waren Chiodera & Tschudy prominent vertreten.⁴² Ebenfalls bekannt gewesen sein dürfte dem Zünfter Grob ihr Umbau des Zunfthauses zur Schmiden. 1882–1883 war am Bellevue zudem das auffällig geschmückte Wohn- und Geschäftshaus Zum Hans Sachs entstanden. Am 24. September 1883 unterschrieb Grob jedenfalls die fertigen Pläne⁴³, die am 10. Oktober vom Riesbacher Gemeinderat unter folgenden Bedingungen bewilligt wurden: «1) Für den (Garten-)Pavillon sind besondere neue Pläne einzureichen. 2) Die Flucht des Oekonomiegebäudes ist auf die Flucht des Hauses von H. Lüssy zu erstellen. 3) Der obere Stock des Ökonomiegebäudes ist massiv auszuführen.»⁴⁴ Am 27. Februar 1884 beschloss der Gemeinderat des Weiteren: «Die Herren Chiodera & Tschudi als Architekten beim Neubau des H. Grob-Zundel wünschen Abtretung von Erde zur Ausfüllung ins dortige Gut. Es soll ihnen auf Zusehen hin für einstweilen gestattet werden.»⁴⁵ Am 7. Mai 1884 schliesslich erhielt Grob auch die Bewilligung für den vorerst als Terrasse genutzten Unterbau des später erstellten Gartenpavillons.⁴⁶

Vergleicht man die Baueingabepläne mit den ausgeführten Gebäuden, so fallen beim Bauschmuck und bei der Fenstergestaltung Abweichungen auf. So war zum Beispiel auf dem Schnitt die Galerie über dem Vestibül in Formen der Renaissance eingezeichnet gewesen, wurde schliesslich aber in «japanesischen» Formen ausgeführt. Chioderas Sohn bestätigte denn auch, dass sein Vater noch nach dem September 1883 «mit seiner gewandten Hand dem Projekt immer neue Schmuckformen ein[zeichnete], bis die Gattin des Bauherrn Einhalt gebot.»⁴⁷ Fielen auch die Statuen, die auf der Dachkante hätten aufgestellt werden sollen, ihrem Veto zum Opfer?⁴⁸

Im Herbst 1885 brachte die Neue Zürcher Zeitung einen ausführlichen Artikel über die Villa Patumbah⁴⁹, und im Zürcher Adressbuch auf das Jahr 1886 wird der Bau erstmals aufgeführt. Damit kann angenommen werden, dass die Familie Grob das Haus spätestens Ende 1885 bezog.⁵⁰ Um auch die Umgebung zu perfektionieren, nahm Grob um 1888 Kontakt mit der Nordostbahn auf, die vom Bund damals dazu angehalten wurde, endlich die Vollendung der rechtsufrigen Zürichseebahn an die Hand zu nehmen. Die Bauarbeiten sollten am 1. März 1889 beginnen und bis am 1. Juni 1892 fertig sein.⁵¹ Am 8. Mai 1889 teilte Baumeister Johannes Baur im Riesbacher Gemeinderat mit, «dass die Nord Ost Bahn mit J. Grob-Zundel einen Vertrag abgeschlossen habe, wonach

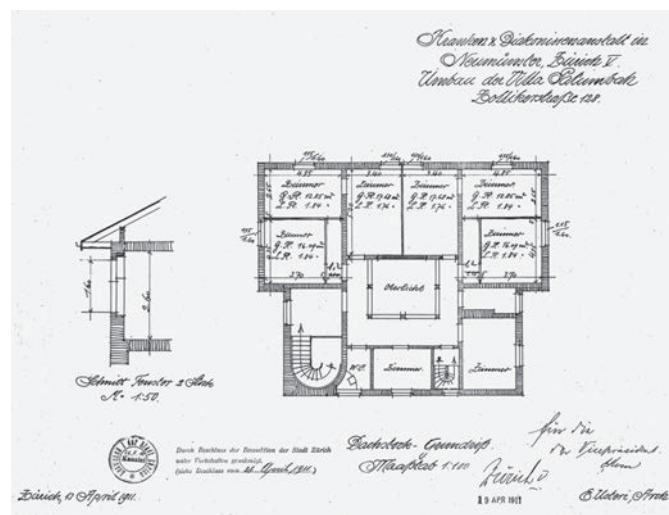
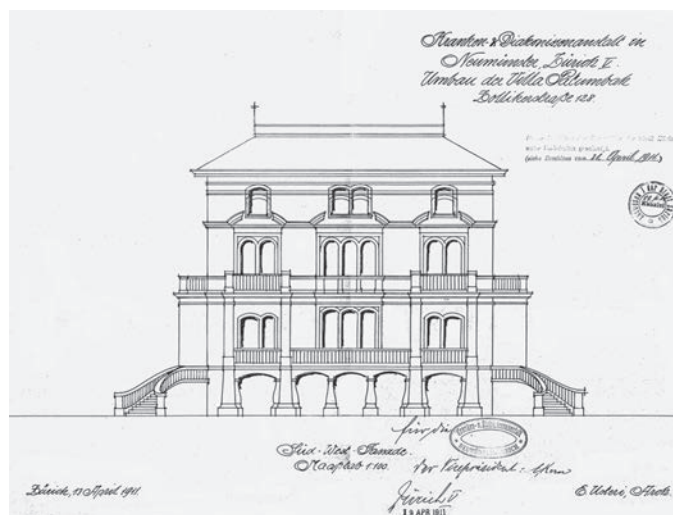
Im Schnitt durch die Villa sind die geplanten Neurenaissanceformen der Galerie zu sehen. Baueingabeplan von Chiodera & Tschudy, 1883. BAZ.



der Tunnel bis zum Ende der Liegenschaft des J. Grob verlängert & der Einschnitt zugedeckt werde. Es scheine ihm nun, dass die Gemeinde ein Interesse daran habe, die Zudeckung des Einschnittes wo möglich bis zur Münchhaldengasse auszudehnen, wenn dies ohne wesentliche Kosten für die Gemeinde bewerkstelligt werden könne. Es wird daher die Bau Commission eingeladen, die nöthigen Erhebungen zu machen.»⁵² Am 2. Februar 1890 zitierte dann die Neue Zürcher Zeitung die «Limmat» folgendermassen: «Ausserhalb des grossen Einschnittes [...] befindet sich heute die Villa Patumbah des Hrn. Grob. Dieser Mann fand, es sei für seine Villa unangenehm, wenn der Rauch direkt vor dem Hause aufstiege. Er anbot deshalb der Nordostbahn, die 150 Meter von der Nebelbachbrücke bis zum damaligen Eingange des Tunnels auf eigene Kosten [...] «tunnelisiren» zu lassen; das heisst also den Tunnel um diese Länge gegen den See hin zu verlängern. Die Nordostbahn ging darauf ein und Grob zahlt über 100 000 Franken für diesen künstlichen Tunnel. Freilich erhält er dafür ein bis zwei Jucharten Land.»⁵³ Sobald der Krokodilgraben verschwunden war, reichten die Architekten Chiodera & Tschudy im Namen Grobs am 24. September 1890 beim Gemeinderat ein Gesuch für die Verlängerung der Mühlebachstrasse ein, die damals auf der Nordwestseite der Höschgasse endete. Nach längeren Verhandlungen mit anderen Anrainern einigte man sich, und Grob bezahlte 25 000 Franken an den Strassenbau.⁵⁴ Über dem zugeschütteten Tunnel und auf dem nun bis an die neue Mühlebachstrasse hinunter reichenden Areal entstand ab 1890 die grosse Parkanlage⁵⁵, für deren Ausführung schon 1889 das alte Haus Weingarten abgebrochen worden war. Am 13. Mai 1891 wurde schliesslich die Baubewilligung für den Gartenpavillon nach Plänen von Baumeister (Johann) Gustav Adolf Hirzel-Koch (1839–1910) erteilt.⁵⁶ Ungefähr zu dieser Zeit wurden auch die beiden Bronzestatuen, Merkur und Fortuna, in den Nischen der Strassenfassaden plaziert.⁵⁷ Zwei Jahre später, im Sommer 1893, starb der Bauherr Carl Fürchtegott Grob-Zundel. Seine Witwe und die beiden Töchter blieben allein im grossen Haus zurück, das sie bis 1911 bewohnten. Danach brach eine neue Ära an.



Weit öffnet sich der Krokodilgraben unterhalb der Villa Patumbah. Hinter der Villa sind die Engel-, die Martins- und die Steffenburg zu sehen. Aufnahme vom 15. April 1888. Privatarchiv Pit Wyss, Dielsdorf.



Oben: Die Umbaupläne von 1911 mit den erhöhten Fenstern und den unterteilten gartenseitigen Räumen im 2. Obergeschoss von Architekt Emil Usteri. KDP A, Archiv Diakoniewerk Neumünster. Unten: Ein Ausschnitt aus dem Plan der Kirchgemeinde Neumünster von 1889 zeigt bereits den bis zur Münchhaldenstrasse zugeschütteten Krokodilsgraben. Die Mühlebachstrasse wurde noch nicht verlängert, und die Villa Patumbah (1) thront über einem Gelände, das bis zur Wildbachstrasse hinunter offen da liegt. Chronik Neumünster 1889.



DIAKONIEWERK NEUMÜNSTER, ERHOLUNGSHEIM FÜR DAMEN

Nach 1911 diente die Villa Patumbah bis 1975 als Erholungs- oder Altersheim.⁵⁸ Am 11. Mai 1911 schenkten die Geschwister Anna Carolina (1883–1966) und Margrit Grob (1881–1924), wohnhaft an der Ebelstrasse 5, mit der Zustimmung ihrer Mutter das «Wohnhaus an der Zollikerstrasse, Assekuranzwert Fr. 300 000.–, ein Ökonomiegebäude mit Wohnung, Assekuranzwert Fr. 32 000.– und eine Hektare 21 Aren 15 Quadratmeter Gebäudegrundfläche, Hofraum, Garten und Parkanlagen» dem Diakoniewerk Neumünster, das damals noch der Evangelischen Gesellschaft des Kantons Zürich gehörte.⁵⁹ Der Antritt der Schenkung war allerdings schon auf den 15. Oktober 1910 festgesetzt gewesen, denn die Verhandlungen hatten bereits früher begonnen.⁶⁰ Die Donatorinnen knüpften nur eine Bedingung an die Schenkung, nämlich, dass die Liegenschaft gemeinnützigen Zwecken wie zum Beispiel einem Alters- oder Erholungsheim diene. Auch wünschten sie, dass bei Bewerbungen vergleichbarer Patienten die Einwohner der Kirchgemeinde Neumünster bevorzugt würden. Sehr erfreut waren sie, als sie vernahmen, dass die Villa äusserlich und in der Einrichtung des Erdgeschosses unverändert bleiben sollte.⁶¹ Ein entsprechendes Projekt entwarf der bekannte Zürcher Architekt Emil Usteri (1858–1934),⁶² der schon 1899–1901 zusammen mit seinem Kompagnon Stadler die Pflegerinnenschule⁶³, allein hingegen 1906 ein Schwesternhaus am Hegibachplatz⁶⁴ und 1908 das Krankenhaus Rehalp⁶⁵ für die Kranken- und Diakonissenanstalt Neumünster erbaut hatte. Der Umbau der Patumbah wurde im Laufe des Jahres 1911 realisiert. Die ursprünglich niedrigen Fenster des 2. Obergeschosses wurden vergrössert und die reich geschmückten Stürze durch schlichtere ersetzt. Im Innern unterteilte Usteri die vier gartenseitigen, ungefähr 35 Quadratmeter grossen Schlafzimmer wie auch den Salon im 2. Obergeschoss in je zwei kleinere Zimmer. Die drei Toiletten und das kleine Badezimmer mussten für die rund zehn bis dreizehn Pensionärinnen genügen. Dafür wurde eine «Warmwasserheizungsanlage» eingebaut.⁶⁶ Am 18. Februar 1912 konnte die Villa als Erholungsheim eröffnet werden.

Ein erhaltenes Reglement gibt Einblick in die Aufnahmebedingungen und den Tagesablauf der Institution. Aufgenommen wurden «Erholungsbedürftige weiblichen Geschlechtes»⁶⁷ ausser «Genesende von ansteckenden Krankheiten wie Lungentuberkulose, Scharlach oder ähnlichen.» Ein Arztzeugnis musste vorgelegt werden, und der Aufenthalt war auf vier Wochen beschränkt. Um acht Uhr morgens gab es Frühstück mit Kaffee, Milch, Brot und Butter, um zehn



Uhr wurden Brot, Bouillon und Milch oder ein Ei serviert. Das Mittagessen um zwölf bestand aus Suppe, Fleisch, zwei Sorten Gemüse und Brot, ein z'Vieri um halb vier nachmittags aus Kaffee, Milch und Brot. Um halb sieben folgte das Abendessen mit Suppe, Fleisch- oder Mehl- und Milchspeise mit entsprechender Zulage sowie Brot. Das Trinken von Wein bedurfte einer besonderen ärztlichen Verordnung.⁶⁸ Ein Zweierzimmer kostete pro Person Fr. 2.50 bis 3.–, ein Einerzimmer Fr. 3.50 bis 4.– pro Tag.⁶⁹ Die Besorgung der persönlichen Wäsche war Sache der Erholungsbedürftigen, die, «sofern ihre Kraft es erlaubte», auch bei der Besorgung ihrer Zimmer mithelfen mussten. Die Abgabe von Trinkgeldern und Geschenken an die Mitarbeiterinnen des Diakoniewerkes war verboten. Gaben sollten entweder in den Hilfsfonds für Bedürftige oder in die Schwesternkasse der Diakonissenanstalt einbezahlt werden.

Ende der 1920er Jahre hegte das Diakoniewerk grosse Pläne: die Erstellung eines Spitals auf dem Zollikerberg und die Erweiterung der Pflegerinnenschule in Zürich.⁷⁰ «Nun bereitet uns aber die Finanzierung unserer Bauten trotz des

Oben: Diakonissen und Pensionärinnen geniessen den bereits üppig bewachsenen Park der Villa Patumbah.

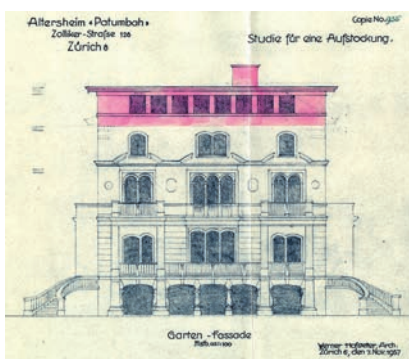
Unten: Blick in den ehemaligen Salon der Familie Grob-Zundel, der nun als Esszimmer für die Pensionärinnen dient. Aufnahmen aus der Frühzeit des Erholungsheims. KDP A, Archiv Diakoniewerk Neumünster.



reichen Ertrages unserer Sammlung fortgesetzt die schwersten Sorgen», steht in einem Brief vom 20. November 1928. In der Not wandte man sich an die Damen Grob und fragte sie an, ob sie mit dem Verkauf eines Grundstücksteils einverstanden seien. Später schrieb Mutter Grob: «Anna und Margrit sel., denen die Patumbah gehörte, wollten dieselbe lieber verschenken als verkaufen, damit der schöne, grosse Garten ungeteilt bleibe; nun aber sind die Verhältnisse der Anstalt so geworden, dass Anna und ich die Notwendigkeit eines Verkaufs von einem Teil des Gartens voll begreifen.»⁷¹ Man beschloss, den nördlichen Gartenteil und damit mehr als die Hälfte des grosszügigen Grundstückes abzutrennen und fand in Carl Julius Abegg-Weiss (1891–1973), dem die benachbarte Villa Zollikerstrasse 115/117 gehörte, einen Käufer, der den Kaufpreis von Fr. 354 924.– nach Verhandlungen bar auf den Tisch legte.⁷²

Trotzdem beschäftigte man weiterhin einen Gärtner, der in der Zweizimmerwohnung im Obergeschoss des Ökonomiegebäudes wohnte. 1929 gebar seine Gattin ein zweites Kind, weshalb man den Heuboden über dem Pferdestall zu einem dritten Zimmer und einem kleinen Badezimmer umgestaltete.⁷³ Fünf Jahre später erneuerte Architekt Max Guyer (1862–1957) den Speiseaufzug in der Villa. Obwohl die Patumbah offiziell immer noch als Erholungsheim geführt wurde, beherbergte sie inzwischen fast ausschliesslich Pensionärinnen. Ab 1947 taucht die neue Bezeichnung «Altersheim für betagte, alleinstehende Leute» auf. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden in der Villa verschiedene bauliche Verbesserungen vorgenommen. So wurde 1952 die Küche renoviert und elektrifiziert. Fünf Jahre später baute Architekt Werner Hofstetter (*1899) zwei Dienstenzimmer ins Untergeschoss ein. 1957 wurde von diesem Architekten sogar eine Aufstockung der Villa projektiert, die aber glücklicherweise nicht zur Ausführung kam. In den 1960er Jahren folgte der Einbau einer Ölfeuerungsanlage und einer Abwaschmaschine, die von Anna Carolina Grob gespendet worden war. Immer wieder hat sich die Tochter von Grob-Zundel finanziell engagiert, dem Altersheim Geld⁷⁴ und Nützliches für den Betrieb geschenkt. Viele Jahre lang nahm sie an der Weihnachtsfeier in der Patumbah teil. Die letzten Wochen ihres Lebens verbrachte Anna Carolina Grob ganz in ihrem Vaterhaus, wo sie 1966 starb. In ihrem Testament vermachte sie dem Diakoniewerk 20 000 Franken für die Patumbah und 10 000 Franken für die Schwesternkasse.

Mit ihrem Tod begann der Niedergang des Altersheimes. Schon 1968 wurde der Betrieb als unwirtschaftlich eingestuft und die Erstellung eines grösseren Neubaus an der Zollikerstrasse oder anderswo in Betracht gezogen. Architekt Wolfgang Naegeli (1919–2011), bei dem das Diakoniewerk Neumünster ein Gutachten über Wert und Entwicklungsmöglichkeiten des Grundstückes bestellt hatte, schrieb zum Altersheimbetrieb: «Es ist zwar denkbar, dass sich wohlhabende Pensionäre, die früher in ähnlichen Gebäuden gelebt haben, wohlfühlen, doch ist die diesbezügliche Generation nahezu ausgestorben. Auf heutige Menschen wirkt die Patumbah-Architektur eher als Alldruck.»⁷⁵ 1975 schlossen sich die Türen des Altersheimes. Da die Patumbah als schützenswert eingestuft war, wandte sich das Diakoniewerk Neumünster an die Stadt Zürich als potentielle Käuferin.

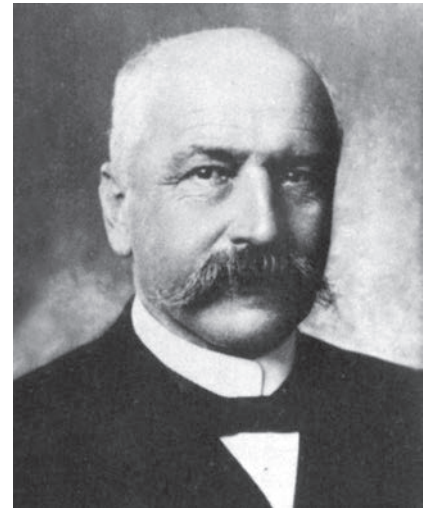


Gartenfassade der glücklicherweise nicht ausgeführten «Studie für eine Aufstockung» der Villa Patumbah. Architekt Werner Hofstetter, 7. November 1957. KDP A, Archiv Diakoniewerk Neumünster.

JÜNGSTE GESCHICHTE DER PATUMBAH

Um die Villenanlage an der Zollikerstrasse vor einem Abbruch zu bewahren, erwarb die Stadt Zürich am 1. Oktober 1977 die Patumbah samt Ökonomiegebäude, Verbindungsbau und übriggebliebenem Parkteil für 3,1 Millionen Franken.⁷⁶ Noch im selben Jahr wurden die Gebäude so weit instand gestellt, dass sie wieder genutzt und an Private vermietet werden konnten. Da das Ökonomiegebäude und der Verbindungsbau aber doch einer etwas gründlicheren

Sanierung bedurften, wurden dort 1980 kleinere Umbauten und Renovationsarbeiten vorgenommen.⁷⁷ 1991, im Rahmen der Parkrekonstruktion, liess die Stadt Zürich den filigranen Gartenpavillon restaurieren.⁷⁸ Die entsprechenden Arbeiten in der Villa sollten hingegen noch einige Jahre auf sich warten lassen. Ein Brand im 2. Obergeschoss führte 1991 zu Restaurierungsarbeiten an den damals sichtbaren dekorativen Malereien und Tapeten im Vestibül.⁷⁹ Ebenfalls durch einen Brand ausgelöst wurde 1995 die Restaurierung des Verbindungsbaus. 1994–1997 erfolgten Proberestaurierungen der Fassadenmalereien. Im Jahre 2004 wurden Villa und Nebengebäude durch den Regierungsrat des Kantons Zürich formell unter Schutz gestellt. Drei Jahre später erfolgte die Ausschreibung eines Architekturwettbewerbes für die Instandstellung der Villa mit Einrichtung des Zentrums für Baukultur des Schweizer Heimatschutzes, den das Architekturbüro Pfister Schiess Tropeano mit ihrem Beitrag «Matahari» gewann.⁸⁰ Im Sommer 2010 konnte mit den entsprechenden Renovationsarbeiten begonnen werden.



DIE ARCHITEKTEN CHIODERA & TSCHUDY

Chiodera & Tschudy gehören zu den bekanntesten Zürcher Historismus-Architekten.⁸¹ Schon zu Lebzeiten wurde ihr Werk gelobt und ausgezeichnet, doch wegen ihres manchmal als exzentrisch empfundenen Stils auch kritisiert. Aussagen von Nachkommen und zeitgenössische Texte schildern Chiodera als den Künstler des Teams, als phantasievolle und witzige Persönlichkeit, während Tschudy als guter Organisator, genialer Techniker und eher stiller Mensch dargestellt wird.

Alfred Chiodera (1850–1916) verbrachte seine ersten Lebensjahre in Mailand. Ab 1859 besuchte er die Schulen in Rapperswil und St. Gallen. Schon im Alter von achtzehn Jahren begann er mit dem Architekturstudium an der Polytechnischen Schule Stuttgart⁸², während dessen er für eine von ihm entworfene Friedhofanlage die goldene Medaille gewann. Nach Abschluss des Studiums arbeitete er 1872–1873 bei seinem noch jungen Lehrer, Professor Adolf Gnauth (1840–1884), bereiste dann Italien und schloss 1873–1874 beim berühmten Mailänder Architekten Giuseppe Mengoni (1829–1877)⁸³, dem Schöpfer der Galleria Vittorio Emanuele II in Mailand, seine Lehr- und Wanderjahre ab.

Oben: Alfred Chiodera (1850–1916). Archithese (1972), Nr. 3, S. 43.

Unten: Hauptfassade der im Zweiten Weltkrieg zerstörten und inzwischen abgebrochenen Villa Siegle, Stuttgart, mit deren Bau Adolf Gnauth anfangs der 1870er Jahre berühmt und zu einem der begehrtesten Villen-Architekten Deutschlands wurde. In den Jahren ihrer Erstellung studierte Chiodera bei Gnauth. Bildarchiv Foto Marburg.





Oben: Theophil Tschudy (1847–1911). *Archithese* (1972), Nr. 3, S. 43.
 Unten: Die neugotische Villa Falkenburg an der Schanzenengasse 22, erbaut 1866/1868 von Theodor Geiger, links, und die in Formen der Tudor-Gotik von Adolf Nabholz 1880 erbaute Villa Brandt an der Südstrasse 40, rechts, blieben in ihrem von Klassizismus und Neurenaissance abweichenden Baustil in Zürich für lange Zeit einzigartig. BAZ.

Chiodera war ein begeisterter Aviatiker und lebte ab 1908 als Kunstmaler in der Atelierwohnung des Chachelihuuses.⁸⁴

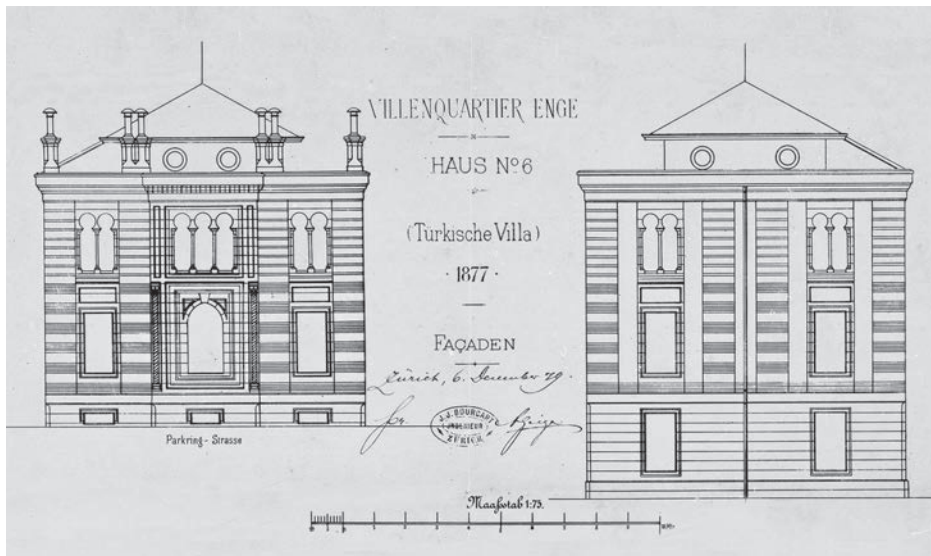
Theophil Tschudy (1847–1911) wurde in Mumpf AG geboren, absolvierte die Kantonsschule in Aarau und studierte in den Jahren 1867–1870 am Eidg. Polytechnikum in Zürich Architektur. Während des Studiums wurden zwei Projekte des Semperschülers prämiert: Pläne für ein Badehäuschen (1868) und für ein Schul- und Pfarrhaus (1870).⁸⁵ Nach Abschluss des Studiums arbeitete Tschudy im Baubüro Würth in Davos an Hotelbauten (1870–1871), die beiden folgenden Jahre in Budapest bei Architekt Rudolf L. Rays. Zurück in Zürich, trat er 1874 in das neu gegründete Architekturbüro seines Studienkollegen Heinrich Ernst (1846–1916) ein, wo er 1875 Chiodera kennen lernte. 1876 eröffnete Tschudy ein eigenes Büro, verband sich aber schon Mitte 1878 mit seinem Kollegen zur Architektengemeinschaft Chiodera & Tschudy, die bis 1908 bestand.⁸⁶ Nach der Auflösung der erfolgreichen Firma bis zu seinem Tod war Tschudy wieder allein tätig.⁸⁷

Das Werk von Chiodera & Tschudy lässt sich in verschiedene Gruppen aufteilen. Neben dem Villenbau bilden Sakral- und Hotelarchitektur, Umbau und Renovation von Baudenkmälern sowie die Beteiligung an Ausstellungen weitere Schwerpunkte. Allein für die Stadt Zürich sind über sechzig Bauprojekte bekannt.⁸⁸ Fast gleich viele Entwürfe wurden für andere Standorte entwickelt, wobei Bauten in Italien eine wichtige Gruppe bilden.⁸⁹ Stilistisch entwickelte sich das Werk von Chiodera & Tschudy von der Neurenaissance über den Späthistorismus bis hin zum Jugendstil. Die Villenanlage Patumbah gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen der beiden Architekten.

Besonders im Frühwerk macht sich ein grosser Einfluss von Chioderas Lehrer Gnauth bemerkbar. 1871 hatte dieser die Villa Siegle⁹⁰ in Stuttgart vollendet, durch die er zu einem der begehrtesten Architekten im deutschsprachigen Raum avancierte. Zwischen 1872 und 1874, als Chiodera bei ihm arbeitete, erstellte Gnauth zusammen mit Paul Pfäfflin dreizehn Häuser einer Villenkolonie an der Goethestrasse, die Villa Conradi sowie die Villa Reihlen in Stuttgart.⁹¹ Gnauth war ein «eminentes Dekorationstalent», malte, zeichnete, verkehrte mit den Malern Makart und Lenbach, gründete 1874 die Zeitschrift «Kunsthandwerk» und war ab 1877 Direktor der Kunstgewerbeschule Nürnberg. Eine besondere Begeisterung brachte er der toskanischen Frührenaissance entgegen, deren hervorragendste Denkmäler er wissenschaftlich erforschen und systematisch veröffentlichen wollte.⁹²

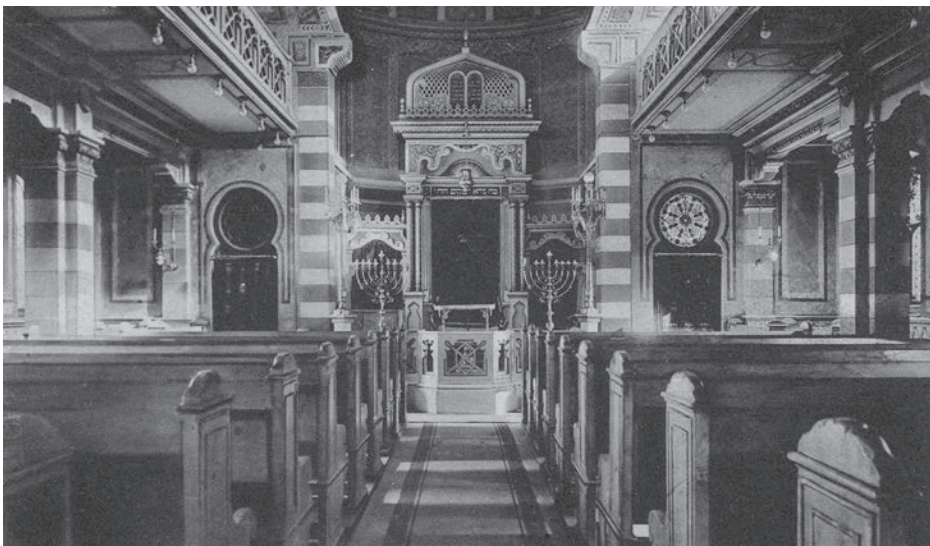
Formen der italienischen Renaissance, üppige Dekorationen in verschiedenen Farben und Materialien sowie eine ausgeprägte Neigung zum Kunsthandwerk charakterisieren auch das Frühwerk von Chiodera & Tschudy. Dazu gehören eine für die Pariser Weltausstellung von 1878 entworfene Renaissance-Stube⁹³, die Villa Kann mit Gärtnerhaus⁹⁴, die Synagogen von St. Gallen und Zürich⁹⁵, der Umbau und die Neudekoration des Zunfthauses zur Schmiden⁹⁶, das Wohn-





Die für das Villenquartier am Parkring 1877 von Architekt und Ingenieur J. J. Bourcart (*1835) projektierte «Türkische Villa» wurde nie ausgeführt, obwohl sie der damaligen, nicht zuletzt durch die Weltausstellungen angeregten Lust an exotischen Stilen entsprach. BAZ.

und Geschäftshaus Zum Hans Sachs von 1882/1883⁹⁷, die Pavillons und Inneneinrichtungen der Schweizerischen Landesausstellung von 1883 in Zürich⁹⁸ sowie die Villa Patumbah, um nur die wichtigsten zu nennen. Erstmals in Zürich manifestierte sich in diesen Werken der in der Neumünster-Chronik erwähnte neue «Geschmack» in voller Reife:⁹⁹ die Tendenz hin zur Verwendung stärkerer Farben, neuer Materialien, üppiger Formen und unterschiedlichster Baustile. Architekt Ferdinand Stadler (1813–1870) zum Beispiel, der mit seiner Marienburg in maurischem Stil «durch seine orientalischen Motive ... ehrsame Bürger erschreckte» und damit «Geisselhiebe gegen das langweilig einförmige Philistertum» austeilte, wurde von Gottfried Semper (1803–1879) in den 1860er Jahren noch als «Reisearchitekt» verhöhnt.¹⁰⁰ Das Projekt von 1877/1879 des Ingenieurs Jean-Jacques Bourcart (* 1835) für eine «türkische Villa» am Parkring kam nicht einmal zur Ausführung.¹⁰¹ Bauten wie die neugotischen Villen Falkenstein oder Brandt blieben vorläufig einzigartig.¹⁰² In Zürich dominierten bis tief in die 1880er Jahre hinein Formen des Spätklassizismus und der Neurenaissance. Doch schon um 1889 kritisierte der Verfasser der Neumünster-Chronik die erste Jahrhunderthälfte: «Statt der lebendigen Farben des Mittelalters gefiel [...] das



Innenansicht der 1884 von Chiodera & Tschudy erbauten Zürcher Synagoge, in der wie an der Villa Patumbah die Maler Witt & Ott tätig waren. Postkarte Victoria Zürich. Repro BAZ.

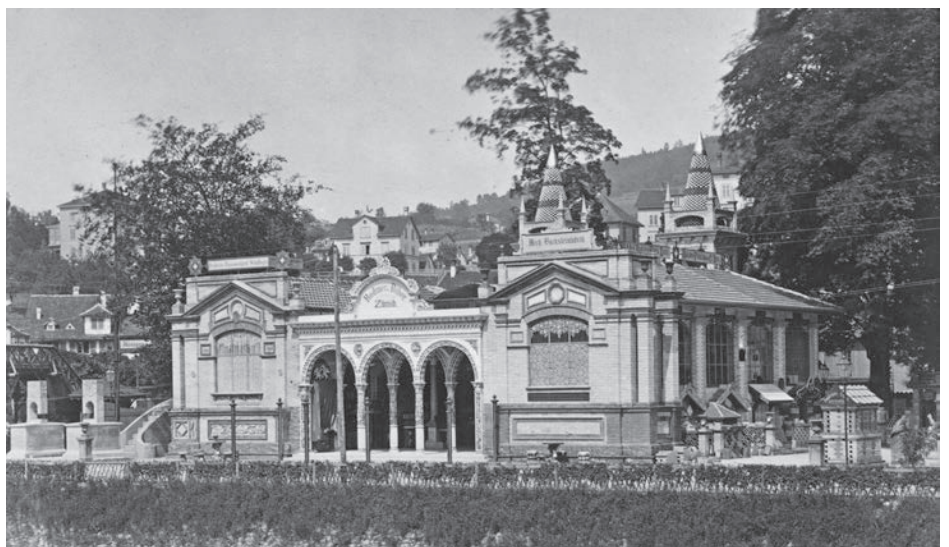


Strassenfassade der von Chiodera & Tschudy erstellten Synagoge St. Gallen, eines der wenigen Gebäude, das in der Zeitschrift «Die Eisenbahn» farbig abgebildet wurde. Staatsarchiv St. Gallen.

Farblose, Weiss oder Grau, weiss übertünchte Häuser, weisse Decken, weisse Oefen usw. Von Übereinstimmung der Architektur und Farbengebung der Wände und Decken mit den Möbeln und Draperien war wenig mehr zu sehen.»¹⁰³ Der Wandel vom Klassizismus zum üppigen Späthistorismus kann hier nicht umfassend dargestellt werden, doch seien einige Faktoren erwähnt, die für die Entwicklung wichtig waren: Durch die Weltausstellungen war man seit 1851 in intensiveren Kontakt mit dem Formengut fremdländischer Kulturen gekommen, das durch Vorlagewerke für das Kunstgewerbe rasche und grosse Verbreitung fand. Archäologen entdeckten Fresken in Pompeji und Reste farbiger Fassungen an antiken Skulpturen und Bauwerken. Zugleich erlaubte die zunehmende Industrialisierung die Herstellung verbesserter und neuer Materialien. Durch die Entdeckung künstlicher Pigmente wurde die Farbpalette wesentlich erweitert und verbilligt. Für phantasiebegabte und experimentierfreudige Künstler eröffneten sich damit ungeahnte neue Gestaltungsmöglichkeiten: Stile, Materialien, Farben und Formen standen plötzlich in enormer Auswahl zur Verfügung.

Zürcher Architekten wie Chiodera & Tschudy, die diesen Rausch offensichtlich auskosteten¹⁰⁴, hatten nur ein Problem: gut ausgebildete Handwerker zu finden, die das Ersonnene auch in Tat umsetzen konnten.¹⁰⁵ In den Projekten für die Pariser Weltausstellung 1878 und die Landesausstellung 1883 in Zürich konnte eine solche Zusammenarbeit getestet werden, denn die interessantesten Exponate wurden öffentlich kommentiert und bewertet: «Als durchaus originelle Leistung können die Appartements von Chiodera & Tschudy hervorgehoben werden, wenn man sich auch nicht verhehlen kann, dass da und dort der Dekorateur auf Kosten ewig gültiger Stilgesetze seiner Phantasie die Zügel schiessen liess.»¹⁰⁶ Die Schilderung zweier Zimmer weist auf die üppige Material- und Stilvielfalt hin, mit der die Architekten experimentierten: «Das Schlafzimmer, dessen Wände theils mit verschiedenen Cretonnemustern, theils mit St. Gallerbroderie garnirt sind, und dessen Plafond rings herum in schwarzer Umrahmung als Medaillons Heimberger Majolikaplatten [...] aufweist, ist [...] mit schwarzen Möbeln ausgestattet. Dieselben, zierlich gebaut, sind mit Elfenbeininkrustationen und farbigen Faïenceeinlagen geschmückt – das Ganze eine eigenthümliche Zusammenstellung der heterogensten Elemente. – Einheitlich ist sodann das Badezimmer mit chinesischen keck gemalten Motiven behandelt.»¹⁰⁷ Trotz Kritik wurden Chiodera & Tschudy an der Landesausstellung mit zwei Diplomen ausgezeichnet.

Der Keramikpavillon von Chiodera & Tschudy an der Schweizerischen Landesausstellung von 1883 in Zürich, in dem die Riesbacher Hafner-Firma Bodmer & Biber mit ihren Exponaten prominent vertreten war. BAZ.



Die Lust an neuen Materialien, Formen und Farben wird aber nicht nur an diesen Exponaten, sondern auch an den frühen Bauten von Chiodera & Tschudy deutlich. Glasierte Keramikfliesen treten bereits an der Fassade der St. Galler Synagoge auf, wie auch der orientalische Baustil, der die Bauart «der ägyptischen Moscheen» nachahmt¹⁰⁸ und sich in der Zürcher Synagoge wiederholt.¹⁰⁹ Von der Gotik liessen sich die beiden Architekten beim Umbau des Zunfthauses zur Schmiden inspirieren. Die italienische Neurenaissance erfährt an der Villa Kann sowie am Hans-Sachs-Haus phantasievolle Variationen. Dem chinesischen Badezimmer der Landesausstellung folgt die «japanesische» Galerie in der Patumbah. Bunte Dekorationen überziehen die Fassaden der Schmiden, der Villa Grob und auch des Hans-Sachs-Hauses.¹¹⁰ Doch welches Werk bringt die Lust an der neuen Vielfalt besser zum Ausdruck als die Villenanlage Patumbah? 1883–1885 konnten Chiodera & Tschudy bereits auf bewährte Handwerker und Künstler zurückgreifen.¹¹¹ In Grob-Zündel scheinen Chiodera & Tschudy auf einen kongenialen Bauherrn gestossen zu sein, der ihrer Experimentierlust kaum Grenzen setzte: An ferne Welten erinnernde Motive wie Löwen- und Tigerkopf, Tabakpflanzen, Schmetterlinge, fernöstlich anmutende Malereien und Schnitzwerke wurden mit Elementen der Gotik, des Rokoko, der Renaissance und des Schweizer Holzstiles kombiniert, mit den Materialien Guss- und Schmiedeeisen, Holz, Naturstein, Putz, Keramik, Farbglass und Blech in eine Symphonie von Formen und Farben verwandelt, die in ihrer Verspieltheit, Anmut und Phantasie im immer noch etwas provinziellen Zürich von 1885 nicht ihresgleichen fand. Obwohl mit dem ab den 1890er Jahren einsetzenden Eklektizismus auch andere Architekten «frivoler» wurden, entstanden nur wenige Bauten in Zürich, an denen sich eine solche Vielfalt zu einem harmonischen Ganzen verband. Selbst Chiodera & Tschudy gelang Ähnliches später nur noch selten¹¹², ja manchmal kippten ihre Projekte vor lauter «Ekstase» gar ins Skurrile ab wie zum Beispiel in den verschiedenen Entwürfen für einen Ersatzbau des «Raben» am Limmatquai 10. Ein «Corylus» kommentierte dieses Projekt leicht giftig: «Ein stolzes, mit reicher Phantasie entworfenes Bauwerk soll an Stelle des ehemaligen Wirtshauses treten, orientalische Pracht den Blick des Vorübergehenden bestechen.



Oben: Der «Tropengeier», den die Architekten Chiodera & Tschudy um 1906 anstelle des Raben zwischen Schiffflände und Hechtplatz planten, der jedoch nie zur Ausführung kam. ZWChr 29 (1906), S. 234.

Links: Die Villa Kürsteiner in St. Gallen, 1883 von Chiodera & Tschudy in Neurenaissanceformen erstellt, weist auffallende Ähnlichkeiten mit der Villa Patumbah auf. Aus: Architektonische Rundschau, 12. Jahrgang, Heft 10, Tafel 77, Stuttgart 1896.

Villa Serdang in Feldbrunnen SO, für einen ehemaligen Partner Grob-Zundels, Fritz Lüthy, 1892–1893 von Chiodera & Tschudy stark erweitert und umgebaut. Kantonale Denkmalpflege Solothurn.



Der «Rabe» muss dem «Tropengeier» weichen.»¹¹³ Daneben erstellten die beiden Architekten aber auch klassisch wirkende Bauten wie den Schauspielhauskomplex am Pfauen¹¹⁴, Chioderas einem französischen Schlösschen gleichendes Eigenheim an der Rämistrasse 50¹¹⁵ und die bereits erwähnte Villa Kann am Parkring.

Das äusserst reichhaltige Werk der beiden hauptsächlich in Zürich tätigen Architekten kann hier nicht dargestellt werden. Zwei ihrer Villen stehen aber in einem gewissen Zusammenhang mit der Patumbah und sollen hier wenigstens Erwähnung finden. 1883, als die Projektierungsarbeiten für die Patumbah begonnen hatten, entstand die für einen Freund Chioderas erbaute Villa Kürsteiner in St. Gallen.¹¹⁶ Ein Fassadenvergleich der beiden Villen zeigt verblüffende Ähnlichkeiten. 1892–1893 liess Fritz Lüthy, ein Partner Grob-Zundels und Hauptadministrator der Geschäfte auf Sumatra¹¹⁷, sein aus dem 18. Jahrhundert stammendes Haus in Feldbrunnen SO von Chiodera & Tschudy erweitern. Es entstand die Villa Serdang, die konsequent im Stil des Neurokoko ausgestattet wurde. So wurde zum Beispiel die Salondecke «in Stuck nach Zeichnung in

Strassenfassade der Villa Patumbah mit den Statuen Merkur (links) und Fortuna (rechts) von Bildhauer Otto Schweizer (1863–1955) in den Nischen des 1. Obergeschosses. ZBZ GS.





Bauten von Chiodera & Tschudy in Zürich:

Oben links: Villa Mythenstein, Genferstrasse 35, erbaut 1890. Foto Breitingen, 25. Oktober 1891. BAZ.

Oben rechts: Villa und Augenklinik Paracelsus, Seefeldquai 49, Lindenstrasse 1, erbaut 1895–1896.

Aufnahme kurz vor dem Abbruch 1970. KDP Fotoarchiv.

Mitte links: Villa Vitudurum, Brunaustrasse 15, erbaut 1899. Aufnahme kurz vor dem Abbruch, Juni 1954. BAZ.

Mitte rechts: Villa Ermitage, Kilchbergstrasse 75, erbaut 1889, abgebrochen 1969. Foto Breitingen, 12. Juni 1893. BAZ.

Unten links: Das üppig dekorierte Hans-Sachs-Haus am Bellevue, Theaterstrasse 20, erbaut 1882–1883, abgebrochen 1956. BAZ.

Unten rechts: Villa Maria, Freigutstrasse 9, erbaut 1897–1901. Aufnahme März 2007. BAZ.



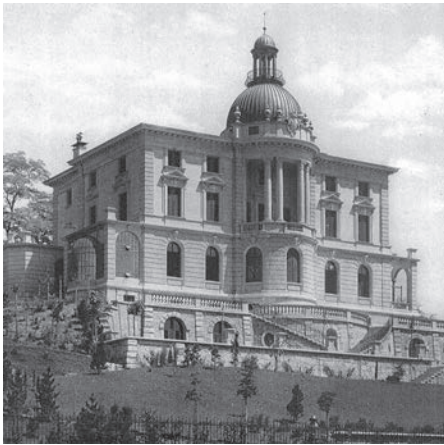
Roccoco in der Art des kleinen Salon in der Weise jedoch etwas einfacher» ausgeführt.¹¹⁸ Im Gegensatz zur fast zehn Jahre vorher erstellten Patumbah erhielt die Villa Serdang jedoch noch eine Gasbeleuchtung.

Die Patumbah erscheint nicht nur als reifer Abschluss des Frühwerks von Chiodera & Tschudy, sondern kann sicher auch zum Hauptwerk der beiden Architekten gezählt werden. Mit ihrem unvergleichlichen stilistischen Reichtum gehört sie aber auch zu den interessantesten Zürcher Villenanlagen des ausgehenden 19. Jahrhunderts überhaupt.

Zwar wurde die Patumbah vor allem im 20. Jahrhundert manchmal als protziger oder sogar geschmackloser Bau beschrieben. In der Neuen Zürcher Zeitung stand 1885 jedoch: «Unter den Villen, welche diesen Sommer in der Umgegend Zürichs vollendet wurden, ragen besonders hervor die [...] des Präsidenten Landolt in der Enge¹¹⁹, die des deutschen Konsuls Schöller auf einer Anhöhe des Zeltwegs¹²⁰ und Patumbah, die Perle aller neueren Zürcher-Villen.»¹²¹ Im 19. Jahrhundert wurde sie immer zu den schönsten Privatgebäuden Zürichs gezählt. Was zeichnete sie in den Augen der Zeitgenossen aus?

Von der technischen Ausrüstung her war die Patumbah auf dem allerneuesten Stand. Zwar wurden die Zimmer noch mit «Fayence-Öfen erwärmt, welche bekanntlich die mildeste und gesundeste Wärme ausstrahlen.»¹²² Für Treppenhaus, Vestibül, asiatische Halle und Toiletten hatte Grob jedoch eine moderne «Luftheizung» installieren lassen.¹²³ Hinzu kam die elektrische Beleuchtung von Villa und Garten. Da es damals noch kein Gemeindekraftwerk gab,¹²⁴ das Grob Elektrizität hätte liefern können, wurde der Strom durch einen internen «fünfpferdigen Gasmotor» erzeugt.¹²⁵ In Zürich war die elektrische Beleuchtung seit 1880 bekannt. Damals wurden das Eidgenössische Sängerkongress und dann 1883 auch die Schweizerische Landesausstellung in Zürich mit Bogenlampen beleuchtet.¹²⁶ Im Ausstellungspavillon von Sprüngli und im Aquarium von Matthias Hipp waren auch Glühlampen zu bewundern.¹²⁷ Im November 1882 hiess es: «Die elektrische Beleuchtung gewinnt in Zürich immer mehr Boden. Die erste Anwendung wurde schon vor Jahren in dem Pumpenhaus des grossartigen städtischen Wasserwerkes gemacht, seit einigen Monaten beleuchtet Herr Henneberg an der Bahnhofstrasse seine opulenten Seidenmagazine ebenfalls elektrisch und endlich wurde diese Beleuchtungsart im September auch beim Bahnhofgebäude zur Anwendung gebracht. Der Eindruck dieser letzteren Installation, welche von der Zürcher Telephonindustrie-Gesellschaft ausgeführt wurde, ist speziell in und vor der Eintrittshalle ein brillanter. Die Inkandeszenz-lampen (Glühlichter) wurden in Zürich zum ersten Mal im physikalischen Hörsaal des Polytechnikums verwendet. Versuche über elektrische Strassenbeleuchtung sind ebenfalls von der Telephonindustrie-Gesellschaft vorbereitet.»¹²⁸ Ob die Patumbah die erste Villa mit elektrischer Beleuchtung in Zürich war, konnte noch nicht nachgewiesen werden. Aussergewöhnlich war ganz sicher die Beleuchtung des Gartens.¹²⁹ Und liest man die zeitgenössischen Schilderungen der Festbeleuchtungen von 1880 und 1883, so versteht man, welchen Zauber auch die Installationen der Patumbah auf den damaligen Betrachter ausgeübt haben müssen.¹³⁰ Die einzige technische Neuerung, die in der Patumbah zu fehlen schien, war das Telefon.¹³¹ Jedenfalls erscheint im Adressbuch der Stadt Zürich bis 1910 kein entsprechender Eintrag für die Villa.

Die Villen Schönbühl, Falkenstein, Martinsburg und Engelburg in Riesbach, die Villa Kann in der Enge, der Neue Sihlgarten¹³² an der Talstrasse und viele andere Zürcher Bauten wiesen ein ähnliches Raumprogramm und ähnliche Dimensionen wie die Patumbah auf, verfügten zum Teil sogar über mehr Umschwung. Was die Grösse anbelangt, kann die Patumbah somit nicht als aussergewöhnlich bezeichnet werden. Im Vergleich zu den Villen Wegmann/Hohenbühl und Kann, die wie ein Machtanspruch in Stein auf ihren Hügeln thronten, wirkt die Villa an der Zollikerstrasse auch eher anmutig-verspielt als protzig. Grobs ehemaliger



Zu den prächtigsten Villen des 19. Jahrhunderts in Zürich gehörten die Villa Wegmann (links) an der Hohenbühlstrasse 15, erbaut 1887–1889 von Alfred Friedrich Bluntschli, und der inzwischen leider abgebrochene Neue Sihlgarten (rechts), der 1856–1859 von Ferdinand Stadler erstellt wurde. Links Aufnahme um 1890, rechts Foto von Jean Gut, 1880. BAZ.

Unten: Das Zunftthaus zur Schmiden an der Marktgasse 20, das Chiodera & Tschudy 1881–1882 umbauten und renovierten. Ob die Fassadenmalereien bereits in Keim'schen Mineralfarben ausgeführt wurden, konnte leider bis heute nicht eruiert werden. BAZ.

Kompagnon auf Sumatra, Hermann Näher (1838–1908), hatte sich mit seinem Schloss Holdereggen in Lindau am Bodensee ebenfalls effektiv in Szene gesetzt. Erstaunlicherweise scheinen die Baukosten der Patumbah mit 550 000 Franken aber alles bis anhin Dagewesene übertroffen zu haben.¹³³ Die kurz danach erstellte, auch sehr kostbar ausgestattete und stattliche Villa Bleuler¹³⁴ kostete mit 240 000 Franken nicht einmal die Hälfte, die 1887–1889 erbaute Villa Wegmann/Hohenbühl¹³⁵ mit ihrem mächtigen Bauvolumen und der grossen, vorgelagerten Terrasse «nur» 370 000 Franken.¹³⁶ Der Bau des Neuen Sihlgartens hatte fast dreissig Jahre früher immerhin schon 300 000 Franken verschlungen.¹³⁷ Leider ist nicht bekannt, ob in den Baukosten der Villa Patumbah die 25 000 Franken für die Strassenverlängerung und die 100 000 Franken zur Überdeckung des Bahneinschnittes inbegriffen waren. Doch selbst dann bliebe noch ein deutlicher Unterschied zu den Baukosten der oben aufgeführten Villen, die kaum mit der Grösse oder der inneren Ausstattung der Patumbah begründet werden kann. Zum für Zürich unerhörten Luxus zählten sicher die zum Teil vergoldeten Fassadenornamente sowie die Architekturteile aus Veroneser Kalkstein und Carrara-Marmor.¹³⁸ Bis anhin ist nicht bekannt, dass je ein zuvor errichtetes Privatgebäude so viele vergoldete Fassadenpartien aufgewiesen hätte. Marmor kam in Zürich generell nur äusserst selten und dann in Form einheimischer Sorten zur Anwendung. In klassizistischer Zeit gewann der Carrara-Marmor zwar für Büsten, Reliefdarstellungen und Möbelteile eine gewisse Beliebtheit, doch von seiner Verwendung an Gebäuden ist nichts überliefert.¹³⁹ Obwohl der Transport des Gesteins von Verona und Carrara über die Alpen durch die Gotthard-Bahn¹⁴⁰ enorm erleichtert worden war, muss er auch 1883/1884 noch ein Vermögen gekostet haben. Ein Teil des Weges war immer noch mit Ochsen- oder Pferdekarren zu überwinden, denn der jahrhundertlang genutzte Wasserweg fiel im Zusammenhang mit der Patumbah ausser Betracht.¹⁴¹ Selbst Jahrzehnte später, als die Transportmöglichkeiten besser waren, blieb die Verwendung von italienischem Gestein in der Zürcher Architektur die Ausnahme.¹⁴²

Kostspielig und für Zürich ebenso ungewohnt waren auch die Fassadenmalereien. Die Patumbah trug als erste Zürcher Villa diesen Schmuck und wird wohl viele Betrachter, die unter dem gleichen Weiss-Grau-Verdross litten wie der Verfasser der Neumünster-Chronik, sehr entzückt haben. Mit ihren Statuen, den Tiger-, Löwen- und Pferdeköpfen, den Schwänen, Schmetterlingen, den plastischen und gemalten Ornamenten, der völlig neuen Farbigkeit machte die Villenanlage Patumbah sicher einen grossen Eindruck auf Menschen eines bildarmen Zeitalters. Der grosse Unterschied zwischen der Patumbah und anderen Villen liegt in ihrem ausserordentlichen Charakter, der mit seiner Verspieltheit den Nerv einer sich nach Neuem sehrenden Zeit traf.





Oben: Schmetterling an der Holzverkleidung eines Südwestfensters im Verbindungsbau. Aufnahme Oktober 2007. Mitte: Signatur des Glasmalers Adolf Kreuzer an der bunten Glaskuppel im Dachgeschoss. Aufnahme Mai 2002. Unten: Signatur des nicht eindeutig identifizierbaren Glasmalers an einem Buntglasfenster im Wintergarten, Erdgeschoss. Aufnahme Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.



HANDWERKER UND KÜNSTLER

Ohne die Mitarbeit fähiger Handwerker und Künstler wäre Chiodera & Tschudy ein solches Gesamtkunstwerk nicht gelungen. Fast alle Dekorationsarbeiten, Öfen und Möbel in der Patumbah wurden «von schweizerischen, und zwar zum grössten Theile Riesbacher Meistern, ausgeführt.»¹⁴³ Leider werden die Künstler in der Zürcher Zeitung nur teilweise namentlich erwähnt: Ein «mailändischer Maler» führte ihr zufolge die Deckengemälde im Zimmer der Dame und im Wintergarten aus und der «wohlbekannte Heer-Kramer» möblierte und tapezierte fünf Zimmer im 1. und 2. Obergeschoss.¹⁴⁴ Das Vestibül «in japanesischem Stil» sowie «die Dekorationsmalerei überhaupt, auch an den Aussenwänden der Villa» wurde von Witt & Ott ausgeführt.¹⁴⁵

Johann Witt (1834–1886) und Eugen Ott (1850–1916) gehörten zu den wichtigsten Zürcher Dekorationsmalern ihrer Zeit. Sie hatten schon vor der Erstellung der Villa Patumbah mit Chiodera & Tschudy zusammengearbeitet: So an der «Renaissance-Stube» für die Pariser Weltausstellung von 1878¹⁴⁶, beim Umbau des Zunfthauses zur Schmiden¹⁴⁷ sowie bei den Synagogen in St. Gallen und Zürich. Ott hatte sich «zum Studium des maurischen Stils» längere Zeit in Marokko aufgehalten und war deshalb für die beiden zuletzt genannten Arbeiten prädestiniert.¹⁴⁸ Mit anderen Architekten arbeiteten Witt & Ott in der Fraumünsterpost, im Palais Henneberg und in der Kirche Enge in Zürich, im Kursaal Kasino in Baden, im Regierungsgebäude des Kantons Zug und im Hotel Maloja Palace zusammen, um nur einige zu nennen.¹⁴⁹

Recherchen führten inzwischen zur Identifikation weiterer Künstler. Beim «mailändischen Maler» handelt es sich wohl um Antonio de Grada (1858–1938).¹⁵⁰ De Grada studierte in jenen Jahren an der Brera in Mailand, in denen auch Chiodera in dieser Stadt weilte. In den Jahren 1892–1898 war er Teilhaber der Firma Witt & Ott, deren Malereien im Hotel Maloja Palace er 1899 durch ein Deckengemälde ergänzte.¹⁵¹ Für Chiodera & Tschudy war der Dekorationsmaler in den Jahren 1893–1906 an den Häusern Bleicherweg 39, 41 und 45, an der Villa Maria, an der Villa Dem Schönen sowie an Chioderas Eigenheim tätig.¹⁵² Auch malte er ein Altarbild für die Grabkapelle Huber-Chiodera in Walenstadt.¹⁵³ Weitere Werke de Gradas befanden sich im Speisesaal des Hotels Victoria in St. Moritz (1899)¹⁵⁴ sowie in Zürich im nicht mehr bestehenden Gebäude des Bankvereins am Paradeplatz (1899) und im Haus Bahnhofstrasse 62 (1887).

Über ein Künstlerlexikon identifiziert werden konnte der Riesbacher Bildhauer Baptist Hoerbst (1850–1927) als Schöpfer der die vier Jahreszeiten darstellenden Statuen im Garten.¹⁵⁵ 1876 übernahm Hoerbst das Gips- und Stuckateurgeschäft seines Vaters, doch ab 1880 widmete er sich nur noch der «statuarischen Bildhauerei», vor allem dem Porträt.¹⁵⁶ Denkbar ist deshalb, dass die Porträtköpfe an der Decke des Salons der Dame im Erdgeschoss mit den ausgeprägt individuellen Zügen ebenfalls von Hoerbst stammen. Zudem werden dem Künstler zwei Nischenfiguren aus Terrakotta im Windfang der Villa zugeschrieben.¹⁵⁷

Ebenfalls in einem Lexikon werden fünf Bronzestatuen erwähnt – Merkur, Fortuna, Handel, Produktion und Matrose – die der Bildhauer Otto Schweizer (1863–1955) für die Patumbah angefertigt habe.¹⁵⁸ Merkur und Fortuna wurden um 1888/1889 in den Nischen der Strassenfassade aufgestellt.¹⁵⁹ Zur selben Zeit führte Schweizer die Juno-Statue über dem Hauptgiebel des Zürcher Schauspielhauses für Chiodera & Tschudy aus.¹⁶⁰ Nach Vollendung dieser Aufträge lebte er in Florenz, wanderte aber 1894 nach Amerika aus, wo er zu grosser Berühmtheit gelangte.¹⁶¹

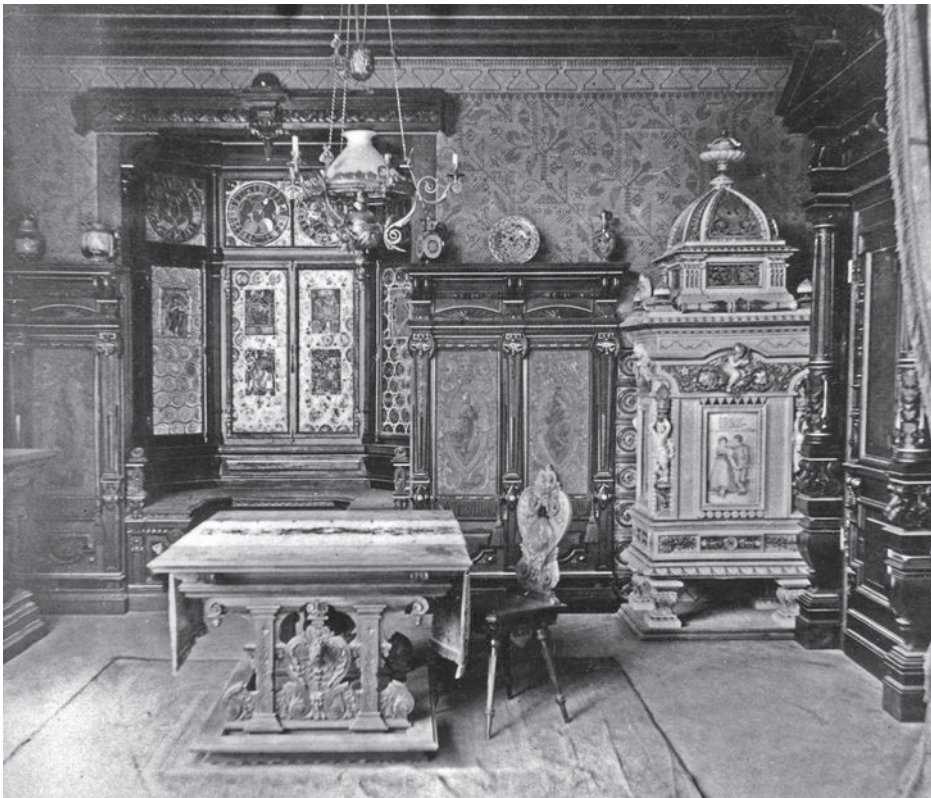
Die buntverglaste Kuppel über dem Vestibül ist von Adolf Kreuzer (1843–1915), einem vielfach ausgezeichneten Glasmaler signiert, der 1892 für die von

Chiodera & Tschudy entworfene Abdankungshalle der Israelitischen Cultus-gemeinde weitere Glasfenster schuf.¹⁶²

Die Glasgemälde im Wintergarten sind mit B. E. signiert, wobei oben am B ein Haken angefügt ist. Dieses «B mit Haken» liesse sich als FB interpretieren, was auf Gottlieb Friedrich Berbig-Betzler (1845–1923), einen bekannten in Zürich tätigen Glasmaler hindeuten würde, der zu seiner Zeit viele Schweizer Kirchen mit Farbglasfenstern ausgestattet hat. Das E lässt sich aber nicht in seinen Namen einordnen.¹⁶³

Von den zahlreichen Kachelöfen im Haus ist nur der eine im Mittelzimmer des Erdgeschosses erhalten. Vermutlich handelt es sich um ein Produkt der schon in den 1870er Jahren weithin bekannten Hafnerfirma und Tonwarenfabrik Bodmer & Biber, die seit 1819 in Riesbach wirkte und auf dem Höhepunkt ihres Erfolges sechzig Arbeiter beschäftigte. Der Firma war es nämlich 1878/1879 unter «Überwindung enormer Schwierigkeiten» gelungen, braun oder grün glasierte Kachelöfen in Formen der Gotik und der Renaissance herzustellen¹⁶⁴, denen jener in der Patumbah zuzurechnen ist. Auch hatten Chiodera & Tschudy schon früher mit Bodmer & Biber zusammengearbeitet. Die Firma hatte den Ofen der Renaissance-Stube für die Pariser Weltausstellung von 1878 ausgeführt.¹⁶⁵ An der Schweizerischen Landesausstellung von 1883 in Zürich stellten die Hafner in einem von den Architekten entworfenen Zimmer die Kopie des Ofens aus dem Zunftsaal der Schmiden aus.¹⁶⁶ Ein weiteres Gemeinschaftswerk war der von Chiodera & Tschudy projektierte Keramikpavillon dieser Ausstellung, in dessen Mittelteil die Riesbacher Firma ihre Produkte präsentierte.¹⁶⁷ Denkbar ist zudem, dass 1880 auch die Keramikteile an der Hauptfassade der St. Galler Synagoge und 1902 die Fliesen am Chachelihuus von Bodmer & Biber hergestellt wurden.

Die Patumbah ist ein Gemeinschaftswerk aller dieser Künstler und Handwerker, eines reichen und freigebigen Bauherrn und phantasievoller Architekten.



Oben: Portal am Keramikpavillon der Schweizerischen Landesausstellung von 1883 in Zürich, das zu den Exponaten der Riesbacher Hafner-Firma Bodmer & Biber führt. Foto R. Guler 1883. BAZ.

Unten: Die Renaissance-Stube, für die Pariser Weltausstellung von 1878 von Chiodera & Tschudy entworfen, mit Arbeiten des Dekorationsmalers Witt und einem bunten Kachelofen von Bodmer & Biber. Dieser wurde 1883 in die von den Architekten erstellte Villa Kürsteiner in St. Gallen eingebaut. BAZ.

- 1 Wo nicht anders angegeben stammen die hier aufgeführten Daten aus: Chronik der Kirchgemeinde Neumünster, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft von Neumünster, Zürich 1889; Beat Haas, Riesbach. Die ehemalige ländliche Siedlung, in: 1893. Hundert Jahre Gross-Zürich. 100 Jahre 1. Eingemeindung 1893, Zürich 1993, S. 120–129; Baukultur in Zürich, Bd. 2: Hirslanden, Riesbach, hg. vom Hochbaudepartement der Stadt Zürich, Amt für Städtebau, Zürich 2003, S. 57–161 und Christine Barraud Wiener, Regula Crottet, Karl Grunder, Verena Rothenbühler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Stadt Zürich, Bd. V, Bern 2012, S. 326–351.
- 2 Seefeldstrasse 131, Architekt Wilhelm Waser (1811–1866).
- 3 Villa Schönbühl von Hans Conrad Stadler (1788–1846), Kreuzbühlstrasse 36; Villen Rosenbühl und Seeburg von Architekt Leonhard Zeugheer (1812–1866), Kreuzbühlstrasse 26 und Zollikerstrasse 60 (1970 abgebrochen).
- 4 Zollikerstrasse um 107, ungefähr an der Stelle des heutigen Botanischen Instituts, erbaut 1866, abgebrochen 1970; Zollikerstrasse um 117 (hier heute Ersatzbau aus dem Jahr 1898/1900); Zollikerstrasse 137, erbaut 1867, nicht zu verwechseln mit der Stefansburg, Kartausstrasse 48.
- 5 Heute Kreuzbühl- und Zollikerstrasse.
- 6 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 321–322.
- 7 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 322–323.
- 8 Gründer der Werkzeug- und Maschinenfabrik Oerlikon, Mitinitiant der städtischen Kunstgewerbeschule, Förderer der Elektrizität, treibende Kraft bei der Gründung von Üetlibergbahn und späterer Alusuisse, vgl. Fritz Rieter, Peter Emil Huber-Werdmüller (1836–1915), in: Schweizer Pioniere der Wirtschaft und Technik, Bd. 7, Zürich 1957, S. 61–84 und Hans Staffelbach, Max Huber-Escher, Peter Emil Huber-Werdmüller 1836–1915, Emil Huber-Stockar 1865–1939. Vater und Sohn. Zwei Lebensbilder als Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Technik, Zürich 1943.
- 9 1875 festgesetzt, vgl. Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 323.
- 10 Mühlebach-, Seefeld- und Dufourstrasse sowie, ab Höhe Färberstrasse bis ins Zürichhorn, die Bellerivestrasse als Quai am Seeufer. Version von 1872 abgebildet in: Baukultur in Zürich 2 (wie Anm. 1), S. 62.
- 11 Detaillierter in: Roman G. Schönauer, Von der Stadt am Fluss zur Stadt am See. 100 Jahre Zürcher Quaianlagen, Zürich 1987. – 1891 konnte Riesbach dem Kanton das Zürichhorn abkaufen und damit die Anlage um einen wesentlichen Teil bereichern.
- 12 1867 Klaus-, 1870 Linden- und Wiesen-, 1872 Flora- und 1873 die Mainaustrasse.
- 13 Dieses Gut lag ungefähr zwischen heutiger Klaus-, Linden-, Mittelstrasse und Seefeldquai.
- 14 Die Erstellung der Villen erfolgte ab 1884.
- 15 Erhalten sind nur: Villa Egli, Höschgasse 4, erbaut 1898 durch Architekt Alexander Koch (1848–1911); Villa Windeggen, 1911 von der Bahnhofstrasse 30 an die Bellerivestrasse 10 versetzt, Architekt Ferdinand Stadler (1813–1870). Zu erwähnen ist hier auch die Villa Paracelsus, erbaut 1895–1896 von den Architekten Chiodera & Tschudy (abgebrochen 1970).
- 16 Das Areal erstreckte sich von der Zollikerstrasse 33 und der Forchstrasse 38 bis zur Neumünsterstrasse sowie von der Zollikerstrasse bis zur Forchstrasse bzw. bis zum Hainerweg.
- 17 Detaillierte Übersicht in Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 548–564.
- 18 Hammerstrasse 18, 20, erbaut 1840, 1846 und 1851.
- 19 Drahtzugstrasse 74 und 76, erbaut 1882/1888.
- 20 Beide Betriebe wurden unterdessen abgebrochen; vgl. auch Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 592–596.
- 21 Seefeldstrasse 219 ff., erbaut 1890 und 1913.
- 22 Detaillierte Übersicht in Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 564–589.
- 23 Hirslanden, Hottingen und Riesbach.
- 24 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 589.
- 25 Riesbacher Gebäudebestand 1832: 361, 1888: 1113 Bauten, vgl. Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 390.
- 26 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 565.
- 27 Baukultur in Zürich 2 (wie Anm. 1), S. 65.
- 28 Vgl. auch Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 679–698.
- 29 Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Eidgenössischen Polytechnikums, Bd. II: Die bauliche Entwicklung Zürichs in Einzeldarstellungen, verfasst von Mitgliedern des Zürcher Ingenieur- und Architektenvereins, Zürich 1905, S. 241; vgl. auch Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 688–691.
- 30 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 690, mit Abb. zwischen S. 688 und 689.
- 31 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 686–687.
- 32 Forchstrasse 366, erbaut 1908–1909.
- 33 Forchstrasse 326, 328, erbaut 1912, 1922.
- 34 Südstrasse 116 ff. / Bleulerstrasse 150, 152, Bauten 1885 bis nach 1980.
- 35 Bestand 1892.
- 36 Erstellt 1842–1845.
- 37 Heute Botanischer Garten sowie die Villen Zollikerstrasse 115/117 und 137.
- 38 Zollikerstrasse 132.
- 39 Die Herkunft dieses Namens ist nicht bekannt.
- 40 Im Weingarten lebten auch die Witwe seines Bruders und andere Familienangehörige. Siehe den Beitrag «Carl Fürchtegott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr» von Adrian Knoepfli, S. 16–17.
- 41 Parkring 50, erstellt 1879–1880, abgebrochen 1934.
- 42 Ausführlichere Darstellung im Kapitel Die Architekten Chiodera & Tschudy, S. 82–90.
- 43 Pläne im BAZ.
- 44 StadtAZ VI RB. C. 2.: 10: Riesbach. Gemeinderatsprotokoll 1880–1885, zitiert nach Adrian Knoepfli, Carl Fürchtegott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr, S. 22 und 38, Anm. 34.
- 45 Ebenda.
- 46 Ebenda; Pläne im BAZ, signiert von Chiodera & Tschudy.
- 47 Zitiert nach: D. W., Spaziergänge zu architektonischen Sonderlingen. Die Villa Patumbah, in: Neue Zürcher Zeitung (NZZ) Nr. 4225, 30.11.1960, Blatt 19 und Hanspeter Rebsamen, Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974, BAZ.
- 48 Ebenda; solche Statuen waren auch auf der Villa Kann geplant, wurden aber auch hier nicht ausgeführt.
- 49 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.
- 50 Im Brandassekuranzbuch war die Villa allerdings erst 1889 als vollendet registriert, während das Ökonomiegebäude bereits seit 1885 voll versichert war.
- 51 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 698.
- 52 Gemeinderatsprotokoll Riesbach, StadtAZ VI. RB. C. 2.:11, zitiert nach Adrian Knoepfli, Carl Fürchtegott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr, S. 23 und 38, Anm. 37.
- 53 Zitiert nach Adrian Knoepfli, Carl Fürchtegott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr, S. 23; vgl. auch Schweizerische Bauzeitung (SBZ) Bd. 15 (1890), S. 140–141.
- 54 Zitiert nach Adrian Knoepfli, Carl Fürchtegott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr, S. 23–24.
- 55 Siehe den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.
- 56 Nekrolog Hirzel in: SBZ Bd. 55 (1910), S. 282–283. Das Gerücht, dass der Pavillon an der Pariser Weltausstellung von 1889 erworben worden war, konnte nicht verifiziert werden. Chiodera & Tschudy gehörten jedoch auch zu den Ausstellern und zeigten u. a. die Pläne der Patumbah.
- 57 Die ältesten Fotos der Villa Patumbah zeigen leere Nischen.
- 58 Wo nicht anders vermerkt, stammen die Angaben aus den Akten im KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.
- 59 C. F. Grob-Zundel war Direktionsmitglied der Gesellschaft gewesen. Vgl. Kranken-

- und Diakonissenanstalt Neumünster (Hg.), Nach 75 Jahren – Kranken- und Diakonissenanstalt Neumünster, 1858 bis 1933, Jubiläums- und Festschrift, Zürich 1933, S. 19.
- 60 Vom Vorstand der Gesellschaft war die Schenkung bereits am 29.6.1910 angenommen worden. Zudem ist ein Umbauprojekt für das 1. Obergeschoss vom April 1910 erhalten (KDP A, Plan Nr. KGS 1-1-3-027-300), bei dem der Salon die Inschrift «Säuglingssaal» trägt.
- 61 Brief vom 29.6.1910 von Pfarrer H. Bachofner. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.
- 62 Zusammen mit Hermann August Stadler (1861–1918) erstellte Usteri 1899 das Warenhaus Jelvoli, 1900 das Corso-Theater am Bellevue. 1907–1927 war Usteri Obmann der Zürcherischen Vereinigung für Heimatschutz.
- 63 Carmenstrasse 28 ff., Vorgängerbau des heutigen Gebäudes.
- 64 Heliosstrasse 32. Das Gebäude gehörte zum grossen Kernkomplex des Diakoniewerkes, der ab 1858 beim Hegibachplatz entstanden war, vgl. INSA 10, S. 370, Minervastrasse 146.
- 65 Forchstrasse 366.
- 66 Pläne KDP A, KGS 1.1.3.027.271–273, 276.
- 67 Alles Folgende aus dem Reglement. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.
- 68 1938 hiess es im erneuerten Reglement, dass die Verpflegung «einfach bürgerlich» sei und viermal täglich erfolge. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.
- 69 1938: 4 bis 5 Franken bzw. 5 bis 6.50 Franken pro Tag. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.
- 70 Beide Komplexe wurden durch die Architekten Gebrüder Pfister errichtet (Spitalanlage 1931–1933, Pflegerinnen-schule 1933–1934).
- 71 Brief vom 31.1.1929. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.
- 72 Fr. 45 pro Quadratmeter. Kaufantritt war der 1.6.1929. Abegg hatte um den Preis und die Bedingungen gefeilscht, was angesichts seines grossen Vermögens nicht überall auf Akzeptanz stiess. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.
- 73 Umbau durch Architekt Max Guyer, Zürich, ausgeführt im Frühjahr 1929.
- 74 1961 spendete Anna Grob Fr. 30 000.– für Reparaturen an der Villa Patumbah.
- 75 Gutachten vom 7.1.1976, S. 4. KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster.
- 76 Alle folgenden Angaben sind dem KDP A entnommen.
- 77 ZD (1991–1992), Stadt Zürich, S. 179.
- 78 Ebenda S. 177–181.
- 79 Ebenda, S. 179.
- 80 Siehe den Beitrag «Architektenwahl und Wettbewerb. Auf dem Weg zu einer Projektidee» von Arthur Rüegg, S. 109–113.
- 81 Die grundlegenden Arbeiten zur Erforschung ihres Lebens und Werkes wurden von Hanspeter Rebsamen in den 1970er Jahren geleistet, vgl. Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47).
- 82 Ab 1876 Polytechnikum, ab 1890 Technische Hochschule Stuttgart. Vgl. Christine Breig, Der Villen- und Landhausbau in Stuttgart, 1830–1930, Stuttgart 2004, S. 65.
- 83 Vincenzo Fontana, Nullo Pirazzoli, Giuseppe Mengoni, 1829–1877. Un architetto di successo, Ravenna 1987.
- 84 Bleicherweg 47, 1902–1903; zu Chiodera vgl. Nekrolog in SBZ Bd. 68 (1916), S. 268–269; Nekrolog in der Zürcher Wochenchronik ZWChr 18 (1916), S. 407–408 und ausführlicher in der Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47).
- 85 Vgl. Hanspeter Rebsamen, Bausteine zu einem Inventar. Die Architekten Chiodera & Tschudy 1878–1908, in: archithe-se (1972), Nr. 3, S. 44.
- 86 Eröffnungsanzeige in: Die Eisenbahn Bd. 9 (1878), S. 16.
- 87 Vgl. Nekrolog in der SBZ Bd. 58 (1911), S. 287; Nekrolog in der ZWChr 13 (1911), S. 477–478 und ausführlicher in der Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47).
- 88 Ein Nachlass des Architektenteams ist nicht erhalten, vgl. Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47).
- 89 Vgl. Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47), separate Liste in Ordner 1.
- 90 Breig 2004 (wie Anm. 82), S. 426–429.
- 91 Breig 2004 (wie Anm. 82), S. 184–187, 345–347 und 335–336. Die Villa Reihlen war sehr klein, erinnert in der Grundrissstruktur jedoch an die grössere Villa Patumbah.
- 92 Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 49, München 1904, S. 401–403.
- 93 Die Eisenbahn Bd. 8 (1878), S. 121–123.
- 94 Parkring 40/42, erbaut 1879–1880, abgebrochen 1934.
- 95 Frongartenstrasse 18, St. Gallen, erbaut 1880–1881, Die Eisenbahn Bd. 13 (1880), S. 84–86; Nüscherstrasse 36, Löwenstrasse bei 12, Zürich, erbaut 1884.
- 96 Marktgasse 20, Zürich, 1881–1882.
- 97 Theaterstrasse 20, Freieckgasse 2, Zürich, abgebrochen 1956.
- 98 Ausführliche Darstellung in der Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47); acht Ausstellungspavillons, Kontrollhäuschen beim Eingang und Südostportal der Maschinenhalle.
- 99 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 565.
- 100 Zitiert nach: Andreas Hauser, Ferdinand Stadler (1813–1870). Ein Beitrag zur Geschichte des Historismus in der Schweiz, Zürich 1976, S. 104.
- 101 Parkring bei 31, Pläne im BAZ.
- 102 Falkenstein: Schanzengasse 22, erbaut 1866/1868. Brandt: Südstrasse 40, erbaut 1880.
- 103 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 565. Die «Verherrlichung» der Farbe Weiss ging auf die Aufklärung und Winckelmann zurück.
- 104 Wohl v. a. Chiodera als phantasievoller Baukünstler.
- 105 Gründung der Zürcher Gewerbeschule 1873, Gründung der Kunstgewerbeschule 1878, in: INSA 10, S. 228–229.
- 106 Offizielle Zeitung der Schweizerischen Landes-Ausstellung, Nr. 29, 16.8.1883, S. 270.
- 107 Ebenda; die Kritik an ihrer Renaissance-Stube war etwas harscher ausgefallen, vgl. Die Eisenbahn Bd. 8 (1878), S. 121–123.
- 108 Die Eisenbahn Bd. 13 (1880), S. 84.
- 109 Abb. in Poly II (wie Anm. 29), S. 276, mit Dekorationsmalereien.
- 110 1888 erhielt auch die Villa Huber-Chiodera, Bahnhofstrasse, Walenstadt, Malereien in Mineralfarben, vgl. Giovanni F. Menghini, Einleitung, in: Marion Wohllleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineral-farben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 8. In welcher Technik die Malereien am Zunfthaus zur Schmiden und am Hans-Sachs-Haus ausgeführt wurden, ist nicht belegt.
- 111 Vgl. das Kapitel Handwerker und Künstler, S. 91–92.
- 112 So zum Beispiel bei den berühmten Häusern am Bleicherweg, vor allem den Nrn. 45 und 47 (Chachelihuus), oder am Doppelwohnhaus Sonneggstrasse 82–84, erbaut 1900.
- 113 ZWChr 8 (1906), S. 235.
- 114 Erbaut 1887–1889.
- 115 Erbaut 1897–1898 mit Malereien von Antonio de Grada (1858–1938).
- 116 Ursprünglich St. Leonhardstrasse 32, seit 1911 Hochwachtstrasse 15, vgl. Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47), Nr. 8/10.
- 117 Siehe den Beitrag «Die Geschichte vom schnellen Geld» von Andreas Zangger, S. 60–61.
- 118 Historische Baubeschreibung in der Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47), S. 11; gemeint ist wohl das Zürcher Zunfthaus zur Meisen.
- 119 Nicht identifiziert.
- 120 Zeltweg 34.
- 121 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.
- 122 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt; gemeint sind Kachelöfen.
- 123 Siehe den Beitrag «Die Restaurierung der bemalten Fassadenflächen» von Beat Waldispühl u.a., S. 196–236.

- 124 Das erste Elektrizitätswerk der Stadt Zürich, das Elektrizität zu Beleuchtungszwecken abgab, wurde 1891–1892 im Kraftwerk Letten eingerichtet, vgl. Poly II (wie Anm. 29), S. 203.
- 125 Erwähnt in der Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 378, und in der ZWChr 7 (1905), S. 97.
- 126 David Gugerli, Redeströme. Zur Elektrifizierung der Schweiz 1880–1914, Zürich 1996, S. 27–28, 30–32.
- 127 Ebenda, S. 42.
- 128 Zitiert aus: Offizielle Zeitung der Schweizerischen Landes-Ausstellung, Nr. 1/2, November 1882, S. 23; trotzdem blieb die elektrische Beleuchtung noch lange ein Luxusartikel, vgl. Gugerli 1996 (wie Anm. 126), S. 43–46.
- 129 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 378.
- 130 Zitiert in Gugerli 1996 (wie Anm. 126), S. 27–28, 30–32.
- 131 In Riesbach möglich seit 1882. In: Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 686.
- 132 Erbaut 1856–1859, Architekt Ferdinand Stadler.
- 133 Leider sind nur von wenigen Villen die Baukosten bekannt. Ein definitiver Vergleich müsste über die Assekuranzbücher erarbeitet werden.
- 134 Zollikerstrasse 32, erstellt 1885–1888, Architekt Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930).
- 135 Hohenbühlstrasse 15; auch diese Villa war reich ausgestattet. Friedrich Wegmann-Schoch (1832–1905) von Illnau war Kaufmann und hatte mit einem patentierten Porzellanwalzenstuhl für Mühlen sehr viel Geld verdient.
- 136 Alle Angaben aus Poly II (wie Anm. 29), S. 434–436; hier auch Angaben zu weiteren Villen, die jedoch in anderen Jahrzehnten erstellt worden sind.
- 137 Die Kosten waren allerdings durch schwierige Fundamentierungsarbeiten bedingt. In: Poly II (wie Anm. 29), S. 418.
- 138 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt und Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 377.
- 139 Francis de Quervain, Steine schweizerischer Kunstdenkmäler, Zürich 1979, S. 128–129.
- 140 Eröffnet am 1. Juni 1882.
- 141 Die rechtsufrige Zürichseebahn mit Haltestelle Tiefenbrunnen wurde erst 1894 eröffnet. Die Zweiglinien, die einen Transport über den See nach Riesbach ermöglicht hätten, wurden 1891 (Pfäfikon-Arth Goldau) bzw. 1897 (Thalwil-Zug) eingeweiht.
- 142 Vgl. dazu: Francis de Quervain, Die Bausteine der Stadt Zürich, in: Geologische Gesellschaft in Zürich (Hg.), Geologische Exkursionen in der Umgebung von Zürich, Zürich 1946, S. 21–25.
- 143 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt; vgl. auch Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 378.
- 144 Heinrich Heer-Kramer (1816–1895), Möbelschneider, Lausanne. Für den Hinweis danke ich Restaurator Heinz Schwarz, der mir zusammen mit Restaurator Beat Waldispühl auch weitere wertvolle Hinweise für meinen Text gab.
- 145 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt; Signatur im Innern der Villa erhalten, vgl. Ueli Fritz, Peter Subal, Die Villa Patumbah in Zürich, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 187, Anm. 3.
- 146 Die Eisenbahn Bd. 8 (1878), S. 121–123.
- 147 Fassadenmalereien in Keim'scher Mineralfarbe und Dekorationsmalereien im Innern, vgl. Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47).
- 148 Zu Witt vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (Thieme/Becker), begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1907–1950 (37 Bde.), Bd. 36, S. 120; Schweizerisches Künstlerlexikon (SKL), hg. von Carl Brun, Frauenfeld 1905–1917 (4 Bde.), Bd. 3, S. 514, und Bd. 4, S. 455; zu Ott vgl. Thieme/Becker Bd. 26, S. 85; SKL Bd. 2, S. 502, Bd. 4, S. 576, und: Stefanie Wettstein, Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890, Zürich 1996, S. 201. Zu beiden: Dora Lardelli, The Magic Carpet. Kunstreise zu den Oberengadiner Hotels, 1850–1914, Mailand 2010, v. a. S. 140–145, S. 250–251, 258 und 310.
- 149 Vgl. den Registerband INSA bzw. die entsprechenden INSA-Bände sowie: Lardelli 2010 (wie Anm. 148), S. 95.
- 150 Lardelli 2010 (wie Anm. 148), v. a. S. 262–265, 310–311 und 329.
- 151 Ebenda, S. 89, 99, 140–145, 250 und 262. Das Hotel war zwar in den Jahren 1882–1884 erstellt worden. Die erwähnten Malereien entstanden aber erst 1899.
- 152 Ebenda, v. a. S. 262–265 und 310–311 sowie Datenbank des Schweizerischen Instituts für Kunstgeschichte. Villa Maria, Freigutstrasse 9, Villa Dem Schönen, Parkring 30, Eigenheim Chiodera, Rämistrasse 50.
- 153 Madonna, vgl. Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47), 9/15.
- 154 Vgl. Lardelli 2010 (wie Anm. 148), S. 99, Anm. 53, S. 135, 147 und 262.
- 155 Identifiziert von Hanspeter Rebsamen, vgl. Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47).
- 156 Zu Hoerbst vgl. Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 575; SKL Bd. 2, S. 67; Thieme/Becker Bd. 17, S. 215.
- 157 Dieter Nievergelt, Erinnerungsspiele vermöglicher Bauherren, in: Turicum Sommer 1989, S. 20.
- 158 Identifizierung durch Hanspeter Rebsamen, vgl. Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47); SKL Bd. 3, S. 98–99; Thieme/Becker Bd. 30, S. 377.
- 159 Über den Verbleib der anderen drei Bronzestatuen ist nichts bekannt.
- 160 Heute befindet sich eine Kopie am Gebäude.
- 161 Vgl. Ernst Jockers, J. Otto Schweizer. The Man and His Work, Philadelphia 1953.
- 162 SKL Bd. 2, S. 196; Thieme/Becker, Bd. 17, S. 521.
- 163 Zu seinem Werk vgl. Registerband INSA und die entsprechenden Bände.
- 164 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 1), S. 585; vgl. auch Ernst Bodmer-Huber, Barbara E. Messerli-Bolliger, Die Tonwarenfabrik Bodmer in Zürich-Wiedikon. Geschichte, Produktion, Firmeninhaber, Entwerfer, Zürich 1986.
- 165 Die Eisenbahn Bd. 8 (1878), S. 121–122; heute im Haus Museumstrasse 1, St. Gallen.
- 166 J. Wildermuth, Die Keramik an der Landesausstellung, in: Offizielle Zeitung der Schweizerischen Landes-Ausstellung, Nr. 16, 31.5.1883, S. 154.
- 167 Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974 (wie Anm. 47).

PATUMBAH – EINE IDEE, UND WAS ES BRAUCHT, SIE UMZUSETZEN

BEAT EBERSCHWEILER UND GIOVANNI MENGHINI

Giovanni Menghini war von Beginn an dabei. Ohne ihn gäbe es die Villa Patumbah in der heutigen Form nicht. Er übte in den vergangenen zwanzig Jahren im Rahmen des Patumbah-Projekts mehrere Ämter und Funktionen aus. Heute ist er noch immer Mitglied des Stiftungsrats Patumbah, und er wird dies noch einige Zeit bleiben. Im Gespräch mit ihm werden verschiedene Schlaglichter auf dieses lange Engagement mit Höhen und Tiefen geworfen.

Giovanni Menghini, wie war es vor 1995, zu Beginn der ganzen Geschichte?
Am Anfang stand eine grosse Empörung darüber, dass es nicht gelingen wollte, den privaten nördlichen Teil des Patumbah-Parks vor einer Überbauung zu bewahren. Es wurde alles versucht, aber weder auf planerischem, verhandelndem oder gerichtlichem Weg konnte eine Lösung gefunden werden.

Der private, nördliche Parkteil war...

... Teil eines bedeutenden Parks von Gartenarchitekt Evariste Mertens (1846 bis 1907).¹ Zu Beginn der Stiftungstätigkeit ging es nur um ein «Halbparkprojekt». Die städtische, südliche Parkhälfte mit der Villa stand nicht im Fokus unserer Bemühungen.

Die Luftaufnahme zeigt den verwilderten nördlichen Parkteil in Privatbesitz (linke Bildhälfte) und den südlichen, städtischen Parkteil (rechte Bildhälfte). Aufnahme Juli 2006. KAZ.



Die Villa Patumbah war vor den Instandstellungsarbeiten von hohen Bäumen umgeben. Aufnahme Dezember 1977. KDP Fotoarchiv.



Die Stiftung hat ihren ursprünglichen Namen «zur Erhaltung des Patumbah-Parkes» später abgestreift.

Wenn wir das zu Beginn gewusst hätten! Wofür wir am Anfang einstanden, das ist teilweise auch erreicht worden. Der seit 1929 vom Rest abgetrennte Teil ist heute in seiner Mitte als Parkanlage wieder hergestellt. Eingebettet in zwei Neuüberbauungen mit einem Wegrecht für die Öffentlichkeit ist das gesamte Brezelwegsystem wieder begehbar. Das ist ein schönes Resultat, aber es war in der weiteren Entwicklung der Tätigkeit unserer Stiftung schliesslich der kleinere von zwei Schauplätzen. Wir konzentrierten uns letztlich auf den schonenden Umbau und die fachgerechte Restaurierung der Villa, des Verbindungstrakts, des Nebengebäudes und des Zauns.

Bereits der Halbparkteil war ja schon eine beachtliche Aufgabe, oder?

Es war, aus der Distanz betrachtet, eine naive Idee, einen derart grossen «Tanker» bewegen zu wollen. Konkret, sich um die Rettung eines verwilderten Parkteils mitten in Zürich zu bemühen, an dem kaum jemand Interesse zeigte. Dass dafür überhaupt eine Chance bestand und es am Ende funktioniert hat, dafür standen die Erben von Carl Julius Abegg-Weiss (1891–1973). Sie besaßen Wertvorstellungen, die man heute nur noch selten trifft – ein hohes Kulturverständnis und eine übergeordnete Sichtweise, kein Interesse an schnellem Gewinn. Ohne deren Grosszügigkeit wäre gar nichts gegangen.

Neben einer gehörigen Portion Enthusiasmus brauchte es wohl auch Geld.

Man stelle sich vor: Wir starteten mit einem Stiftungskapital von gerade einmal 5000 Franken. Jetzt am Ende, alles zusammengerechnet, also Erwerbs- und Baukosten, Investitionen für Zwischenvermietungen, Handänderungssteuern, schliesslich die langjährige Fronarbeit der Mitglieder des Stiftungsrats, kann man von viel Geld sprechen, insgesamt weit über 25 Millionen Franken.

... ein Startkapital von 5000 Franken?

Ja. Aber man darf uns zu Gute halten, dass wir uns bewusst waren, dass viel mehr benötigt werden dürfte. Auf ordentlichem Weg war hierfür allerdings nichts zu erreichen. Es hatte niemand darauf gewartet, für eine verwilderte Grünfläche freiwillig Millionenbeträge zu bezahlen. Es waren ungewöhnliche

Volksinitiative Pro Patumbah-Park

Liebe Zürcher Stimmenträgerinnen und Stimmenträger:

Die 1843 erbaute Villa Patumbah an der Zollikerstrasse 118/120 gehört zweifellos zu den schönsten und noch erhaltenen Villen-Anlagen in Zürich. Die Liegenschaft ist 1977 von der Stadt Zürich erworben worden, steht seitdem unter Denkmalschutz und figuriert auf der Kulturerbeschutzliste des Bundes als Objekt von kantonomer Bedeutung. Sie befindet sich in unmittelbarer Nähe des Botanischen Gartens und ist mit ihrem Park und dessen alten Baumstamm ein besonders attraktives Objekt.

- Darf ein sanfter, alter Betrachter diese Gasse vernichten?
- Könnte für die geplante, freistehende Alterssiedlung nicht ein geeigneteres Areal gefunden werden und muss nicht durch den Mischbau-Verkehrstunnel?
- Könnte hierher nicht besser der nicht der bestmögliche Preis gegeben werden?
- Wir alle und auch künftige Generationen haben einen Anspruch auf Erholungsraum und Vegetationszonen!
- Jede vernünftige Entscheidung ist für immer verloren!

Sie unterstützen, in der Stadt Zürich kantonale Stimmenträgerinnen zeichnen den Präsidenten des Gemeinderates der Stadt Zürich gestützt auf die §§ 11ff des Gesetzes über das Verwaltungsverfahren des Bundes und Art. 13 der Gemeindeordnung folgende Initiative ein:

DAS GEIST DER LIEGENSCHAFT PATUMBAH MIT IHRER PARKANLAGE (PARS. 2441) IST AUS ERHALTUNGSGRÜNDEN DER FREIHALTEZONE UMGEBEND ZUZUWEISEN.



Volksinitiative «Pro Patumbah-Park»

Initiativkomitee:

- 1) Durch eine allfällige Übertragung würde eine einzigartige Parkanlage unserer Stadt unwiederbringlich verloren. Einem der letzten Überreste auf Zürcher Stadtgebiet mit ländlichem Charakter sowie gruppigen Gruppen weiler Bäume, imposant erhaltenen Betondeckungen, durch bestmögliche Verhältnisse.
- 2) Die Villa steht unter Denkmalschutz und figuriert auf der Kulturerbeschutzliste des Bundes als Objekt von kantonomer Bedeutung.
- 3) Die Villa und die einmalige Fassade der Villa Patumbah, die unter grossem Kostenaufwand renoviert wird, würde vollständig verdrängt. Wertvolles Kulturgut ginge für immer verloren, und die vielen vorangegangenen Willküren wären nutzlos verschwendet.
- 4) Nach § 41 des Planungs- und Baugesetzes sind Freizeitanlagen innerhalb des Siedlungsgebietes für Freizeitanlagen bestimmt, wie sie für die Erholung der Bevölkerung nötig sind oder ein Natur- oder Heimatschutzobjekt bewahren. Beide Voraussetzungen für eine Freizeitanlage sind hier gegeben.

Rückversicherung:

Die nachstehenden Mitglieder des Initiativkomitees sind bereit, die Initiative zurückzunehmen:

Hildegard Meyer, Musiklehrerin, Mühlebachstr. 174, 8008 Zürich
Fritz Hug, Tiermaler, Freiestr. 102, 8032 Zürich
Prof. Dr. med. Michael Ruder, Nationalrat, Institut für Sozial- und Präventivmedizin, Günstlerstr. 25, 8008 Zürich
Klaus G. Schöner, Präsident der Stadtväterischen Vereinigung für Heimatschutz, Kirchenweg 27, 8001 Zürich

Bezug der Unterschriftensammlung: 1. Juni 1981

Dieser Bogen darf nur von Stimmenträgerinnen der Stadt Zürich unterschrieben werden. Vor das Ergebnis einer Unterschriftenabrechnung für eine Initiative (Einsatz) macht sich strafbar der, der es da: **NUR EINMAL UNTERSCHREIBEN**

Nr.	Name und Vorname	Geburtsjahr	Genaue Adresse	Stadtpreis
1				
2				
3				
4				
5				
6				
7				
8				
9				
10				
11				
12				
13				
14				
15				
16				
17				
18				
19				
20				

Der Bogen ist bis spätestens 30. Juni 1981 einzureichen an: Der Verein Pro Patumbah-Park, Mythenquai 11, 8002 Zürich.

Photo: William Evans / AP/Alfa, Tony Smith / AP/Alfa, Wolfgang A. Hirth

Die Volksinitiative «Pro Patumbah-Park» setzte sich für die Zuweisung der Villa Patumbah mit der Parkanlage in die Freihaltezone ein. Vorder- und Rückseite des Unterschriftenbogens, datiert 1. Juni 1981. KDP A.

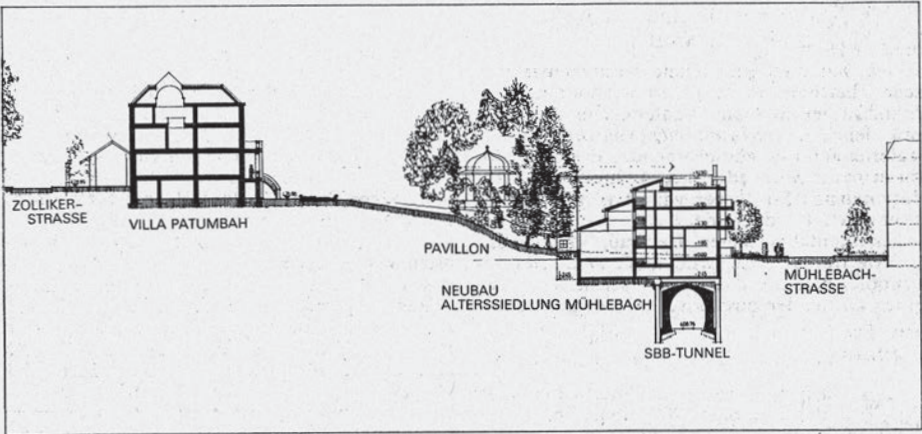
Ideen und vertrauensvolle Mitstreiterinnen und Mitstreiter, die einer unkonventionellen Vorgehensweise den Weg ebneten. Ohne eigenes Geld erwarb die Stiftung 1999 den Parkteil von der Erbgemeinschaft, um ihn so einer Bebauung zu entziehen. Die Erben duldeten den Ausstand des Kaufpreises über Jahre.

Schulden von 12,5 Millionen Franken ...

Ja, leider bauten wir zu Beginn unserer Stiftungsaktivitäten die Geldsuche eher ungeschickt auf. Ein loses Mundwerk, gepaart mit grossem Einsatz, brachte uns kaum Hosenknöpfe ein. Im ersten Jahr unserer Tätigkeit verschickten wir zahlreiche Gesuche an andere Stiftungen, Banken, Versicherungen und solvente Privatpersonen. Zunächst versandten wir einfache Broschüren, später dicke, gediegene Mappen. Der Rücklauf war aber gering, und bei vielen dieser Institutionen waren die Türen später verschlossen. Wir hätten das Fundraising zu Beginn in professionelle Hände geben sollen anstatt zwar authentisch, aber

Obstbäume oder Alterswohnungen

Nein zur Patumbah-Initiative – Ja zum Alterswohnungsbau



Schnitt durch das Areal der Villa Patumbah. Die projektierten Alterswohnungen nehmen den untersten Teil des Gartens in Anspruch; von den oberen Geschossen der Villa sieht man über den geplanten Neubau hinweg. In: NZZ Nr. 116, 22.5.1985, S. 51.

Oben: Briefkopf der Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes. Mitte: Briefkopf des Vereins Pro Patumbah. Verein zur Erhaltung von Villa und Park. Unten: Aktuelles Logo der Stiftung Patumbah. Die turbulente Geschichte der Villa Patumbah inspirierte zu diesem «narrativen Fries». Auf den ersten Blick scheint ein feingliedriges Architekturdetail dargestellt, bei genauerer Betrachtung offenbaren sich chronologisch aneinandergereiht die Geschehnisse rund um die Villa: Carl Fürchtgott Grob-Zundels Tabakplantagen in Sumatra, der Villenbau mit Evariste Mertens' Parkanlage, malaiische Zitate am Bau (Glücksdrachendachfenster), die Schenkung an die Diakonissen, die Nutzung als Altersheim sowie juristische Auseinandersetzungen jüngeren Datums. KDP A.



unbeholten flächendeckend unser Pulver zu verschiessen. Es wurde uns rasch schmerzlich bewusst, dass das Angebot, viel Geld in die Erhaltung eines kaum mehr erkennbaren Parks zu investieren, nicht eben verlockend war.

Die Erkenntnis daraus?

Die Erkenntnis war, dass es so nicht ging. Wir mussten ein Paket mit einem attraktiven Angebot schnüren. Eine idealistische Idee genügte nicht. Die Frage lautete: Was könnte man neben der Parkerhaltung zusätzlich anbieten?

So entstand ein kleines Wortspiel...

«Kohl und Kohle» – anstelle auf den ehemaligen Pflanzblätzen bloss wieder Kohl anzupflanzen, sollte hier Kohle generiert werden. So begann die Diskussion um mögliche Baufelder im Parkteil.

Neben der nördlichen, privaten Parkhälfte gab es nebenan noch die Villa und die südliche, städtische Parkhälfte.

Wir hatten immer sehr hohe Ansprüche. Einerseits hatten wir die moralische Verpflichtung gegenüber den Erben Abegg, den nördlichen Parkteil freizuhalten, andererseits die Vision, das Anwesen Patumbah nicht nur in zwei Teilen zu sehen. Als Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes setzten wir uns bereits früh auch für das städtische Sorgenkind, die Villa Patumbah, ein. Sie musste instand gestellt und einer neuen Nutzung zugeführt werden. Wenn ich heute zurückblicke, zeichneten sich die Bemühungen der Stiftung um die Restaurierung und künftige Nutzung der Villa bereits früh ab.

Und so nahte bei aller Masslosigkeit an Wünschen und Visionen die Rettung...

Die Stadt Zürich bot an, die Villa vorerst im Baurecht abzugeben. Der Finanzvorstand als Vertreter der Stadt, der Rechtsvertreter der Erbgemeinschaft und die Mitglieder des Stiftungsrats einigten sich auf einen gemeinsamen Auftritt nach aussen, um potentielle Sponsoren und Interessenten professioneller ansprechen zu können. Dieses Gesamtpaket, bestehend aus der Villa, dem Baufeld entlang der Zollikerstrasse und dem Park, fand erstmals Beachtung. Eine Privatklinik wie auch das Institut für Pflanzenbiologie und das Ethikinstitut der Universität Zürich prüften das Angebot in unmittelbarer Nachbarschaft – vergeblich.

Wie ging es weiter?

Mit teils schmerzlichen und frustrierenden Erfahrungen, langen Verhandlungen, Vorverträgen und Verträgen wie auch plötzlichem Abspringen potentieller Käufer. Ideen gab es zuhauf, von einem Zentrum für Ayurveda war die Rede, Berühmtheiten des Showbusiness und Upper class Members bekundeten ihr Interesse; es gab auch ein Paar mit spanischem Kunstmäzen im Hintergrund, das später als Kunstfälscher angeklagt wurde ... Es war zum Verzweifeln!

Wie ging der Stiftungsrat mit diesem jahrelangen Auf und Ab um?

Das ist wirklich erstaunlich. Niemand war ja von Amtes wegen delegiert. Alles lebte von absoluter Freiwilligkeit und vom Engagement für die Sache, welches vielfach weit über das Übliche hinausging. Unvermeidbar gab es auch immer wieder interne Querelen im Stiftungsrat. Die Belastbarkeitsgrenzen im Rahmen des Milizsystems wurden laufend überschritten. Das Problem war aus meiner Sicht, dass wenn endlich einmal eine halbwegs vernünftige Lösung in Sicht war, einige gerne allzu schnell zugestimmt hätten, andere aber immer noch Skepsis äusserten. Es gab Spannungen und im Laufe der Zeit auch einige Demissionen, teils aus Verärgerung, teils im Guten.

Wie bleibt jene Zeit in Erinnerung?

Wir erlebten als Mitglieder der Stiftung Dinge, bei denen der Anstand und das Recht es verbieten, sie hier im Detail auszubreiten. Sie wären aber ein hervorragender Stoff für einen Zürcher Krimi um Geld, Macht und Politik. Es gab falsche Versprechungen, unterzeichnete Verträge von kurzer Lebensdauer, gescheiterte Museumspläne und schliesslich liess sich das viele zerschlagene Geschirr kaum mehr flicken.

Schlagzeilen aus der Presse 1977 bis 2006. KDP A.

Monumentaler Kitsch oder wertvolles Baudenkmal?

Karl Fürchtegott hätte sich gefreut

Villa Patumbah im Seefeld – verehrt, verraten und noch immer nicht verkauft

Weder ein «echter» noch ein «wichtiger Zeuge» Verwaltungsgericht gegen Schutz des Patumbah-Park-Nordteils

Etwas verlottert: Villa Patumbah.

Mäzen zieht Geld zurück

Der anonyme Mäzen, der die Villa Patumbah in Zürich-Riesbach mit einer Schenkung von 20 Millionen Franken retten wollte, hat sich zurückgezogen.

Eine Perle wird sich öffnen

Zürich: Kanton unterstützt Restaurierung der geschützten Villa Patumbah an der Zollikerstrasse

Happyend für Patumbah-Ensemble

Eine private Spende von 20 Millionen Franken machts möglich

Mäzen rief zum Bilderklau auf

Zürcher Künstlerpaar plante Millionenprojekt für die Villa Patumbah und geriet an einen syrischen Waffenhändler

Villa Patumbah «kreativ» verkauft

Federzeichnung der Villa Patumbah mit umliegendem Park. Godi Leiser, 1996. KDP A.



Und dann?

Nach etlichen Turbulenzen übertrug die Stadt schliesslich der Stiftung als einziger konstanter Partnerin die Villa und das Nebengebäude im Buchwert. Die Beurkundung des Kaufvertrags erfolgte am 3. Juni 1999. Zuvor hatte der Gemeinderat das Geschäft behandelt und genehmigt. Die Stiftung ging, mit einem zinslosen, nicht rückzahlungspflichtigen Darlehen von 3 Millionen Franken und einer Subvention von 0,5 Millionen Franken aus städtischen Denkmalpflegemitteln ausgestattet, umgehend an die Planung der Restaurierungsarbeiten. Auch zur Frage eines objektgerechten, künftigen Nutzers stellte sie erste Überlegungen an.

Endlich ruhigere Zeiten?

Mitnichten! Gleichzeitig waren immer noch undurchsichtige Machtkämpfe um Nutzungen und Einflussmöglichkeiten auf den Park und die Villa im Gange. Dies führte schliesslich zu ernststen Spannungen im Stiftungsrat. So ist in den Akten zum Beispiel die zeitgleiche Verwendung verschiedener Briefköpfe belegt. Die langen, kräftezehrenden Richtungskämpfe wurden zu einer grossen Belastung. Die Stiftung war den Erben Abegg noch immer den Kaufpreis von 12,5 Millionen Franken schuldig; es lag zwar ein öffentlich beurkundeter, aber nie vollzogener Vertrag zum Kauf der Villa und des Ökonomiegebäudes vor. Im Übrigen war noch immer kein geeigneter Nutzer für das Anwesen in Sicht. Die verbliebenen Mitglieder des Stiftungsrats waren desillusioniert und erschöpft.

Sie alle liessen sich dennoch nicht unterkriegen.

Unglaublich, nicht? Nach zwölf intensiven Jahren standen wir wieder am Anfang. Es zeigte sich, dass die nutzbare Fläche der Villa den Ansprüchen der Bewerber kaum genügte. Erweiterungen, insbesondere ein grosser Versammlungs- oder Ausstellungsraum, waren gemäss geltendem verwaltungsrechtlichem Vertrag nicht möglich, von den Interessenten aber ohne Ausnahme gewünscht. Hier den Hebel anzusetzen, und die Stadt und den Kanton dazu zu bringen, von ihrem öffentlichen Interesse an der uneingeschränkten Erhaltung abzuweichen, schien völlig abwegig, denn es hätte ein gleich gewichtetes anderes öffentliches Interesse glaubhaft gemacht werden müssen. Dies schloss die Suche nach rein privaten Nutzern von vornherein aus.

Und die Erben Abegg?

Ein weiteres Problem bestand darin, dass die Erben nicht ausbezahlt werden konnten. Nebst der ausgesprochen grosszügigen Duldung der Suche nach einer Gesamtlösung für Villa und Park drängte sich der Erbengemeinschaft verständlicherweise immer mehr der Verkauf der Parzelle und die zonenkonforme Bebauung als Alternative in den Vordergrund.

War denn wenigstens die Suche nach Nutzern erfolgreich?

Endlich fand sich eine Lösung für den nördlichen Parkteil. Lis Mijnsen verfolgte beharrlich die Idee eines Hammam für Zürich. Sie beabsichtigte, das Baufeld entlang der Mühlebachstrasse zu erwerben, um ihren lang gehegten Traum zu realisieren. Ein Jahr später dehnte sie ihr Engagement auf die ganze nördliche Parkhälfte aus. Mijnsen erkannte, dass die Liegenschaft Patumbah als eine Einheit von Gebäuden und Park konzipiert war. Ihre Vision war es, den erb- und baurechtlichen Vorgaben folgend, unter dem Motto «Wohnen im Park» mit Neubauten diese ursprüngliche Einheit nachzuempfinden.² In finanziell unsicheren Zeiten wagte sie eine gewichtige Investition und entlastete die Stiftung 2001 von der gesamten Kaufpreisschuld. Dies wurde auch möglich, weil das Baufeld an der Mühlebachstrasse nach längeren juristischen Verhandlungen zu einem Baubereich aufgewertet worden war. Zudem konnte an der Zollikerstrasse ein zusätzliches Baufeld ausgeschieden werden.

War dies nun gut oder schlecht?

Die Stiftung musste sich eingestehen, dass die Abegg'sche Parkhälfte nicht, wie im ursprünglichen Stiftungszweck vorgesehen, vollumfänglich freigehalten werden konnte. Immerhin hatte sie erreicht, dass das Parkinnere unbebaut blieb und die originale Wegführung von Evariste Mertens rekonstruiert werden konnte.³ In Relation zur finanziellen und bauordnungsgestützten Realität war ein maximaler Kompromiss erzielt worden.

In der Folge machten sich die Mitglieder des Stiftungsrats Gedanken über ihre künftige Tätigkeit. Sie beschlossen am 12. Dezember 2003, ihre Bemühungen auf den Kauf und die Restaurierung der Villa Patumbah und der zugehörigen Bauten zu konzentrieren. Aus der neuen Zielformulierung ergab sich die Namensänderung hin zu «Stiftung Patumbah». Dies bedeutete das Ende der Einflussnahme der Stiftung auf die Entwicklung der nördlichen Parkhälfte.



Modell der Villa Patumbah mit Nebengebäude, Pavillon und Parkanlage. Mst. 1:200. Myrtha + Robert Lässker, Atelier für Architektur Modellbau, Zürich, 1996. Im Eigentum der Stiftung Patumbah. Aufnahme März 2014. KDP Fotoarchiv.



Oben: Briefkopf der Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes. Unten: Titelseite der Schrift «Ein Hammam für Zürich» von Lis Mijnsen. KDP A.



Wie erlebten Stadt und Kanton diese ganze Geschichte?

Wegweisend war, dass zum richtigen Zeitpunkt in Politik und Verwaltung Personen an der Spitze standen, welche die erforderlichen Rahmenbedingungen schufen und zusätzliche Gelder zur Verfügung stellten. Unterstützung gewährten speziell die Stadträte Willy Küng und Martin Vollenwyder, verschiedene Mitarbeitende in den beiden Departementen sowie seitens des Kantons Baudirektor Markus Kägi. Sie richteten ihre Aufmerksamkeit auf eine nachhaltige Sicherung der Investitionen. Die kantonale Baudirektion forderte die Äufnung eines gut auszustattenden Unterhalts- und Sanierungsfonds aus den Mieteinnahmen als Voraussetzung für weitere Subventionen. Als dann die Mietzinberechnungen angestellt wurden, konnte der Stiftungsrat die daraus resultierende Betragshöhe kaum glauben.

Und dennoch zeichnete sich bald ein nahezu idealer Mieter ab.

Im Jahr 2005 suchte der Schweizer Heimatschutz anlässlich seines 100-jährigen Bestehens nach einer Möglichkeit zur Errichtung eines Zentrums für Baukultur (damaliger Arbeitstitel, heute: Heimatschutzzentrum⁴). Bald zeigte sich, dass die dereinst renovierte Villa Patumbah sich sehr gut als Ort für ein solches Zentrum sowie den Geschäftssitz des Heimatschutzes und seiner Zweigstellen eignen würde. Mit dem Schweizer Heimatschutz als künftigem Mieter konnte die Stiftung endlich die geforderte gemeinnützige Nutzung und die öffentliche Zugänglichkeit der Villa gegenüber der Stadt nachweisen.

Bis zum Einzug dauerte es aber noch ein paar Jahre...

Der zunächst für den 1. April 2007 vorgesehene Bezug fand erst am 30. Juni 2013 statt. Die umfassende Renovation des Innern und vor allem die Anpassung der Infrastruktur an den künftigen Dienstleistungsbetrieb nahmen viel Zeit in Anspruch. Sie erwiesen sich als viel komplizierter und langwieriger als befürchtet. Wegen des hohen Anteils öffentlicher Gelder an der Gesamtinvestition mussten wir als private Institution die Regeln des Submissionsgesetzes befolgen.⁵ Der Aufwand dafür war riesig, und insbesondere im Bereich der klassischen Restaurierungsarbeiten unverhältnismässig, aus Marktregulierungssicht gar kontraproduktiv. Wo nur ganz wenige Anbieter mit der notwendigen Erfahrung und künstlerischen Fähigkeiten auf dem Markt sind, führt der Verdrängungskampf zu Missgriffen. Da gehen auch langjährige Freundschaften in Brüche. Über Jahrzehnte aufgebautes gegenseitiges Vertrauen und Ringen um die fachlich und handwerklich korrekte Restaurierung kann nicht durch eine noch so detaillierte Arbeitsbeschreibung ersetzt werden.

Der Umbau und die Renovation der Villa Patumbah dauerten von 2010 bis 2013. Das ursprüngliche Vorhaben, die Restaurierungsarbeiten parallel zum Betrieb des Baukultur-Zentrums durchzuführen, liess sich nicht realisieren. Es hat sich für den Schweizer Heimatschutz jedoch gelohnt, den Abschluss der Massnahmen abzuwarten.

Anlässlich der Ansprache am Handwerkerfest vom 19. April 2013 bezeichnete sich Giovanni Menghini als «go-between». Wieso?

In Zeiten professioneller Projektführung schien mir meine eigene Rolle nicht genau definiert, aber angesichts der hoffnungslosen Ausgangslage dennoch recht effizient und zielführend. Zu Beginn war ich Mitinitiant zur Gründung der Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes, dann folgerichtig auch Mitglied des Stiftungsrats, schliesslich interimistischer Präsident der Stiftung. Parallel dazu war ich als für die Stadt Zürich zuständiger Bauberater auch seitens der kantonalen Denkmalpflege involviert. Am Ende konnte ich mein in langen Jahren erworbenes Wissen zudem als Bauherrenvertreter der Stiftung in die Baukommission einbringen.



Links: Das Bienenhaus im Park wurde im Projektverlauf leider abgebrochen. Aufnahme März 1980. BAZ. Rechts: Das Wasserbecken vor der Instandstellung. Undatierte Aufnahme. KDP Fotoarchiv.

Hat sich der Einsatz gelohnt?

Diskussionslos! Was gibt es Schöneres als Leute für eine Sache zu überzeugen, die richtigen Handwerker zu finden, alle ausufernden Wünsche in ein finanzielles Korsett zu zwingen, die vagen Anforderungen der künftigen Nutzer in ein Projekt zu integrieren, kurz Denkmalpflege zu betreiben? Auch die vielen Führungen durch die Villa an Abenden und Wochenenden waren so spannend wie gewinnbringend. Auf der Baustelle konnte immer wieder grosse Begeisterung geweckt werden, und dies öffnete viele Pforten, eben auch finanzielle.

Gibt es Anekdoten?

Eigentlich kaum. Der Stiftungsrat war über die Jahrzehnte vor allem eine seriös arbeitende Gruppe, mit unterschiedlichen Charakteren und individuellen Sichtweisen. Es gab einzelne Themen, die wiederholt diskutiert wurden.

Ein Beispiel?

Das Baugerüst. Wir starteten wie erwähnt mit 5000 Franken und der Kauf des Parks kostete gut 12 Millionen Franken. Eine erste Schätzung der Projektkosten für die Instandsetzung der Villa belief sich auf 9 Millionen Franken. Das jurierte Siegerprojekt wies anfangs Kosten von 24 Millionen Franken auf, die später – ohne Nebengebäude und Zaun – auf knapp 13 Millionen Franken reduziert werden konnten. Erst im März 2010, elf Jahre nach dem Einreichen unseres ersten Beitragsgesuchs, beschloss der Regierungsrat des Kantons Zürich, seinen Beitrag auf insgesamt 6,9 Millionen Franken zu erhöhen. Er genehmigte das Geld für die Restaurierung der Villa Patumbah, die Fassadenrestaurierung des Nebengebäudes, den aufgeschobenen Unterhalt des Verbindungstrakts sowie die Instandstellung des Guss- bzw. Schmiedeeisenzauns an der Zollikerstrasse. Noch am selben Tag löste die Stiftung den Auftrag an die Architekten aus, das während mehrerer Jahre vorbereitete Sanierungs-, Restaurierungs- und Umbauvorhaben zu realisieren. Erst zu diesem Zeitpunkt konnte das Baugerüst als sichtbares Zeichen für das Quartier und die Politik aufgestellt werden. Wir hatten lange und wiederholt diskutiert, ob das Baugerüst nicht schon früher hätte aufgestellt werden sollen, um die gefährdeten Fassaden zu schützen und um ein Zeichen zu setzen. Schliesslich hatten wir uns dagegen entschieden, weil wir erst Geld ausgeben wollten, wenn die Finanzierung gesichert war.

Am Ende war die Finanzierung also gesichert.

Ja, und in der Schlussphase hielten dank einer geschickten Besetzung konsequentes und kluges wirtschaftliches Denken, gute Kenntnisse zur Risikoabwägung sowie Klarheit in der Führung der Finanzen in Stiftungsrat und in der Baukommission Einzug.

Ein rundum erfolgreicher Abschluss also?

In der Tat. Mit einem kleinen Wermutstropfen. Leider wurde im Projektverlauf das ehemalige Bienenhaus im Park abgebrochen. Es repräsentierte die letzte Reminiszenz an das Diakoniewerk und sein Altersheim.



Oben: Mit dem Erlös aus dem Verkauf von Dreiecken aus der Decke des Salons im Erdgeschoss konnten zusätzliche Restaurierungsarbeiten im Innern der Villa finanziert werden. Ausschnitt des Flyers, Dezember 2011. KDP A. Siehe den Beitrag «Die bemalte Decke des Salons im Erdgeschoss» von Kathrin Harsch, Deborah Gos, Martina Müller und Beat Waldspühl, S. 262–267. Unten: Die Mitglieder des Stiftungsrats von links nach rechts: Gérard Jenni, Angela Gut-Wetli, Judith Rohrer, Dominik Bachmann, Giovanni Menghini, Monika Spring und Beat Eberschweiler. Aufnahme März 2014. KDP Fotoarchiv.

Aber doch noch einmal: Wie konnte man derart lange, während mehr als zwanzig Jahren, ohne Geld ein hoffnungsloses Projekt verfolgen und abschliessen?

Das ist eine gute Frage. Mit mir die dienstältesten Stiftungsräte sind Monika Spring und Judith Rohrer – man müsste unbedingt auch sie konsultieren. Für mich persönlich ist klar: Die Villa Patumbah ist etwas absolut Einmaliges. Die Arbeit mit ihr entzieht sich normalen Prozessen. Derartige Geschichten dauern länger, alles funktioniert wie in einer anderen, eigenen Welt. Auch die Zeit selbst läuft anders als im übrigen Quartier. Es ist, als ob man ins 19. Jahrhundert zurückversetzt worden wäre. Dieses Gefühl begleitete mich in all den Jahren. So ein Haus lässt sich nicht in die heutige Schnelllebigkeit mitnehmen. Es bleibt sich treu.

Was bedeutet dies für den aktuellen Mieter?

Der ideale Nutzer der Villa Patumbah sollte mehr sein als ein gewöhnlicher Mieter. Es sollte jemand sein, der sich dem Gebäude verschreibt, es wertschätzt und pflegt und in seinen Eigenheiten akzeptiert.

Der erste Handwerker fuhr am 10. Juni 2010 vor, der letzte verliess die Villa Patumbah am 26. Juli 2013. Mit der Abnahme der Baurechnung, welche deutlich unter dem Kostenvoranschlag abschloss, hatten mehrere Mitglieder des Stiftungsrats ihre Aufgabe erfüllt und traten aus. In den kommenden Jahren werden sich neue, von der Vorgeschichte unbelastete Personen, zusammen mit den verbliebenen Kämpferinnen und Kämpfern, um die Geschicke der Villa Patumbah kümmern.

- 1 Siehe den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.
- 2 Siehe den Beitrag «Erst der Bau des Hammam ermöglichte die Freihaltung des mittleren Parkteils» von Lis Mijnsen, S. 384–386.
- 3 Siehe die Beiträge «Die Wege im Patumbah-Park: Unter Kieselsteinen verborgene Baukultur» von Anita Drexel, S. 178–183 sowie «Verdichtung und Freiräume oder wie viel Baumasse erträgt das Areal?» von Nott Caviezel, S. 378–383.
- 4 Siehe den Beitrag «Der Schweizer Heimatschutz in der Villa Patumbah» von Karin Artho, S. 387–391.
- 5 Siehe den Beitrag «Submissionsverfahren: Die gesetzlichen Vorgaben und ihre Grenzen» von Claudia Schneider Heusi, S. 114–117.



IM PROZESS GESCHEITERT: FREIHALTEZONE UND DENKMALSCHUTZ FÜR DEN GANZEN PATUMBAH-PARK

DOMINIK BACHMANN

In stimmiger Konsequenz aus den Erfahrungen mit dem südlichen, der Villa vorgelagerten Teil des Patumbah-Parks, der im Jahr 1985 über eine Volksinitiative einer Freihaltezone zugewiesen und dann bis ins Jahr 1992 aufwändig restauriert und teilweise rekonstruiert worden war¹, hatte sich die Stadt Zürich bemüht, dem Park als Ganzem einen umfassenden Schutz zukommen zu lassen: Im Rahmen der Totalrevision der Bau- und Zonenordnung hatten die Stimmberechtigten am 17. Mai 1992 den nördlichen Parkteil von einer Wohn- in eine Freihaltezone umgeteilt. Gegen diese Festsetzung erhob die Eigentümerschaft der Park-Parzelle Rekurs. Sie beantragte die Aufhebung der Freihaltezone und die Festsetzung einer Wohnzone.

Die Behandlung des Rechtsmittels verzögerte sich wegen der damaligen Flut von 430 Rekursen gegen die vom Souverän festgesetzte neue Bau- und Zonenordnung. Ein Entscheid lag noch nicht vor, als der Stadtrat im Januar 1993² auf Antrag des Vorstehers des Bauamtes I den Park als «wertvolle Park- und Gartenanlage»³ unter Schutz stellte: Damit wurde die zonenplanerische Festlegung, die lediglich die Freihaltung des Parks von zweckfremden Bauten sicherte, mit einer Massnahme ergänzt, die den Schutz des Parks in seiner Substanz und Gestaltung zum Ziel hatte, nämlich der Gartenanlage mit rekonstruierten und originalen Teilen, in ihrer Geländemodellierung und mit den im Projekt des Gartenarchitekten Evariste Mertens aufgeführten Wegen, Pflanzungen, baulichen Elementen und sämtlichen Einfriedungen. Der Eigentümerschaft wurde zur Auflage gemacht, das Wegnetz mit Einfassungen und Abschlüssen zu sanieren und, wo nötig, zu rekonstruieren; dasselbe galt für die Bepflanzung und die baulichen Elemente des Parks.

Auch gegen die Unterschutzstellung erhob die Eigentümerschaft Rekurs und beantragte deren Aufhebung. Die Baurekurskommission ist dem Antrag der Eigentümer gefolgt⁴: Im nördlichen Parkteil sei zu wenig Substanz erhalten, weshalb er für sich kein Schutzobjekt mehr darstelle. Zwar anerkannte die Kommission, dass es sich bei der Villa und dem zugehörigen Garten einerseits trotz unzureichend vorhandener Substanz im nördlichen Parkteil und andererseits ungeachtet der weitreichenden Rekonstruktionen im südlichen Parkteil um ein denkmalpflegerisch wertvolles Objekt handle und dass damit (auch) der nördliche Parkteil als Bestandteil des Ensembles ein Schutzobjekt im Rechtssinn darstelle. Obwohl auch nach Meinung der Baurekurskommission die Schutzmassnahme «aus gartenhistorischer Sicht [...] sicher die Ideallösung»⁵ gewesen wäre, hob sie den Entscheid auf, weil er übermässig ins Privateigentum eingreife. Ein Park müsse nicht unbedingt als Ganzes erhalten bleiben, selbst der Stadtrat habe Verständnis für die Überbauungsabsichten der Eigentümerschaft signalisiert. Gegen das Urteil erhoben die Stadt Zürich und die private Zürcherische Vereinigung für Heimatschutz beim Verwaltungsgericht Beschwerde.

Sozusagen zwischendurch, nämlich noch vor der Überprüfung ihres Denkmalschutzentscheides durch das Verwaltungsgericht, hatte die Baurekurskommission im November 1994⁶ die Festsetzung der Freihaltezone für den nördlichen Parkteil aufgehoben, mit der lapidaren Begründung, nachdem dieser Parkteil nicht unter Schutz gestellt werden könne, fehle es an der rechtlichen Grundlage, ihn mit dem Motiv des Denkmalschutzes in eine Freihaltezone zu verweisen. Über die von der Stadt vorgetragenen Gründe, weshalb die Freihaltezone ungeachtet der Schutzwürdigkeit des Parks auch planerisch angezeigt sei, ging die Kommission kommentarlos hinweg. Die Stadt zog diesen Rekursentscheid an den Regierungsrat weiter, das Verfahren wurde aber nicht weiter

gerichtlich entschieden: Im Frühjahr 1996 wurde der Rekurs im Einverständnis mit der Grundeigentümerschaft zunächst sistiert, weil die zwischenzeitlich gegründete Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes den Park erwerben und so retten wollte. Nachdem feststand, dass die Finanzierungsbemühungen ohne Erfolg bleiben würden, hatte es der Gemeinderat im Juni 1997 abgelehnt, am Rekurs festzuhalten. So ist der Entscheid der Baurekurskommission zur Freihaltezone rechtskräftig geworden. Das Grundstück ist danach der zweigeschossigen Wohnzone mit 90 Prozent Pflichtwohnanteil zugeschrieben worden, die noch heute gilt.

Das Verwaltungsgericht hat in seinem Entscheid über die Unterschutzstellung⁷ differenziert zwischen einem Park als Schutzobjekt nach § 203 Abs. 1 lit. c PBG (dem – vor allem im Zusammenhang mit einem Baudenkmal – ein besonderer historischer Zeugenwert zukomme) und einem Park als Schutzobjekt nach § 203 Abs. 1 lit. f PBG (dessen Wert in der aktuellen Substanz der Pflanzen und Anlagen und im gegenwärtigen Erscheinungsbild liege). Einen Schutzwert nach lit. f hat das Verwaltungsgericht nicht erkannt, weil das nördliche Parkgrundstück wegen der damals aktuellen Erscheinungsform «offensichtlich nicht als wertvolle Park- und Gartenanlage gelten» könne. Allerdings stellte das Gericht selbst fest, dass es der Stadt nicht um einen Park in diesem Sinn der wertvollen Erscheinung gehe (insofern hatte sich die Stadt für das Verwaltungsgericht zu Unrecht auf lit. f berufen), sondern um eine Parkanlage als wertvollen Zeugen der Gartenarchitektur des 19. Jahrhunderts. Unter dem Blickwinkel des historischen Wertes folgte das Verwaltungsgericht der Baurekurskommission, indem es einen zu grossen Verlust an Substanz herausstrich (die Alleegebäume fielen schon 1929, der Turnplatz war aufgehoben worden und der Gemüse- und Obstgarten sowie das Spargelfeld waren nicht mehr in der ursprünglichen Form erhalten). Das Gericht bemängelte, es gehe der Stadt im Wesentlichen um eine Rekonstruktion. Ein Objekt, das nicht nur renoviert, sondern rekonstruiert werden müsse, sei jedoch kein echter Zeuge nach § 203 Abs. 1 lit. c PBG. Auch das Verwaltungsgericht hielt dafür, dass der rekonstruierte südliche Parkteil mit der Villa ein (ausreichend) eindruckliches Bild der Gartenbaukunst um die Jahrhundertwende vermitteln. Was die in den Beschreibungen der Parklandschaft hervorgehobenen Durchblicke hin zur Villa betrifft, ging das Verwaltungsgericht davon aus, diese könnten auch mit Einordnungs-Auflagen in einer Baubewilligung gewährleistet werden. Auf eine Beschwerde der Vereinigung für Heimatschutz gegen diesen Entscheid trat das Bundesgericht wegen fehlender Legitimation nicht ein.⁸ Die Urteile können denkmalrechtlich in wesentlichen Punkten nicht überzeugen. Zwar trifft es zu, dass Rekonstruktionen aus denkmalpflegerischer Sicht im Grundsatz nicht denkmaladäquat sind.⁹ Der Grundsatz gilt aber zum einen nicht absolut, sondern ist einzelfallgerecht zu prüfen (auch in der Villa Patumbah waren Rekonstruktionen höchst selten, sie haben sich punktuell aber doch als sachgerecht erwiesen). Zum andern hätte der (nördliche) Patumbah-Park, im Unterschied zum villennahen südlichen, mit Schmuckelementen und Zierpflanzen ausgestatteten Bereich, eben gerade nicht rekonstruiert werden müssen, sondern hätte sanft instand gestellt werden können.¹⁰ Wenn zudem beide Instanzen hervorhoben, dass der südliche Parkteil mit der Villa dank seiner Rekonstruktion einen besonderen Wert aufweise, verfielen sie damit einerseits der unzulässigen Gleichsetzung von Schein und Sein, von schönem Bild und Denkmal.¹¹ Andererseits konnten sie im Blick auf das Ganze den Widerspruch nicht auflösen, weshalb der nördliche Parkteil wegen (vermeintlich) zu viel Rekonstruktionsbedarf nicht schützwürdig sei, der intensiv rekonstruierte südliche Teil aber zusammen mit der Villa rechtlich relevant und ausreichend ein «eindruckliches Bild» des Denkmalobjektes wiedergeben sollte.

Beide Entscheide haben weiter einerseits den Grundsatz missachtet, dass ein Denkmalobjekt als Ganzes zu betrachten ist, zu dem auch weniger bedeutende

Teile gehören können¹², und dass bei der Prüfung der Frage nach der Schutzwürdigkeit «eine sachliche, auf wissenschaftliche Kriterien abgestützte Gesamtbeurteilung Platz zu greifen hat»¹³: Das Verwaltungsgericht hatte den Antrag auf Beizug eines Fachgutachtens abgewiesen. Ein solches hätte sich indessen nicht zuletzt deshalb aufgedrängt, weil die Gartendenkmalpflege als Fachbereich damals noch eine junge Disziplin war¹⁴, die Gerichte also dem Anspruch einer wissenschaftlichen Grundlage ihrer Entscheidungen nur auf diese Weise hätten gerecht werden können. Ein Gutachten hätte aufzeigen können, was aus gartendenkmalpflegerischer Sicht Rekonstruktion und was Restaurierung bedeutet¹⁵, und es hätte dem Gericht wohl erschlossen, dass die Parkanlage von Evariste Mertens ein sinnfälliges Ganzes ist¹⁶, aus dem man nicht (wie die Baurekurskommission es gemacht hat) die aufwändiger gestalteten Teile des Villengartens mit Brunnen und Pavillon herausgreifen und die irrtümlich als weniger wichtig erachteten Teile (den Landschaftsgarten) preisgeben darf.

Es kann offen bleiben, ob die Unterschutzstellung auch mit anderer Begründung gleichwohl wegen Unverhältnismässigkeit aufgehoben worden wäre. Erfahrungstatsache ist jedenfalls, dass eine Unterschutzstellung ohne minimales Einverständnis der Grundeigentümerschaft regelmässig einen schweren Stand hat, wenn nicht sogar kaum je gelingt. Das bestätigt sich mit dem Patumbah-Park: Dessen weitgehende Erhaltung ist nur deshalb geglückt, weil die frühere Eigentümerschaft mit einiger Geduld und vertraglicher Flexibilität bereit war, eine private Lösung gedeihen zu lassen, und weil sich die neue Eigentümerin verpflichten wollte, die innere Parkkammer nicht zu überbauen. Die jetzt realisierte Restaurierung der Parkanlage zeigt ausserdem, was auch unter dem Titel der Verhältnismässigkeit rechtlich hätte erhalten bleiben können und wie die Bemerkung des Stadtrates, er habe für die Überbauungsabsichten Verständnis, gelesen werden konnte.

1 Vgl. den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.

2 Stadtratsbeschluss StRB Nr. 59 vom 13. Januar 1993.

3 § 203 Abs. 1 lit. f des Planungs- und Baugesetzes (PBG).

4 Entscheid der Baurekurskommission I des Kantons Zürich BRKE I Nr. 481/1993 vom 22. Dezember 1993.

5 BRKE I Nr. 481/1993, Erw. 7.d.

6 BRKE I Nr. 322/1994 vom 4. November 1994, Erw. 3.a.

7 Verwaltungsgerichtsentscheid VB 94/019+025, auszugsweise im Rechenschaftsbericht des Verwaltungsgerichts RB 1994 Nr. 78 und in Baurechtsentscheide Kanton Zürich BEZ 1995 Nr. 1.

8 Bundesgerichtsurteil 1P.122/1995 vom 18. April 1995.

9 Vgl. Verwaltungsgericht VB 97/034, auszugsweise in RB 1997 Nr. 73, «Meilen».

10 Vgl. den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.

11 Bundesgerichtsentscheid BGE 118 Ia 384, «Variété-Theater Küchlin», S. 389.

12 BGE 120 Ia 270, «Badischer Bahnhof», S. 275.

13 Ebenda.

14 Vgl. den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.

15 Vgl. dazu die erfrischend differenzierten Erwägungen der Baurekurskommission im Urteil zu den Turnhallen I und II der Alten Kantonsschule, BRKE I 202/2008 vom 2. September 2008, Erw. 5.3.3.

16 Vgl. den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.

ARCHITEKTENWAHL UND WETTBEWERB: AUF DEM WEG ZU EINER PROJEKTIDEE

ARTHUR RÜEGG

Die Übernahme von Villa, Kutscherhaus und unmittelbar anschliessendem Gelände durch die Stiftung Patumbah war zweifellos der wichtigste Meilenstein auf dem Weg zur Erneuerung des hochkarätigen Schutzobjekts. Im verwaltungsrechtlichen Vertrag vom November 2004 konnten Einzelheiten zur Unterschutzstellung und zur Restaurierung sowie zu den Kostenbeiträgen, zum Unterhalt und zum künftigen Betrieb geregelt werden. Es stand bloss noch die Klärung der Benutzerfrage an, bevor die Suche nach einem für die Leitung der komplexen Restaurierungs- und Instandsetzungsarbeiten geeigneten Architekturbüro in Gang gesetzt werden konnte. Nach der grundsätzlichen Einigung mit dem Schweizer Heimatschutz, der in der Liegenschaft ein Zentrum für Baukultur einrichten wollte, konnte schliesslich ein Raumprogramm formuliert werden. Als erstes Zentrum in diesem Themenbereich sollte die vorbildlich restaurierte Villa Patumbah eine Ausstrahlung weit über die Kantonsgrenzen hinaus erhalten.

PRÄQUALIFIKATION

2007 führte die Stiftung Patumbah einen anonymen Projektwettbewerb im selektiven Verfahren durch, in dessen Jury auch die zukünftigen Nutzer vertreten waren. In einer nicht anonymen Präqualifikation hatten Architektenteams bis zum 27. Februar 2007 ihre Bewerbung für die Teilnahme am eigentlichen Projektwettbewerb einzureichen. Die Architektenwahl erfolgte in zwei Sitzungen am 2. und am 9. März 2007 durch die Wettbewerbsjury. Als Fachpreisrichter amtierten Peter Baumgartner von der Denkmalpflege des Kantons Zürich sowie die Architektinnen Marianne Burkhalter und Lisa Ehrensperger und der Architekt Arthur Rüegg (alle aus Zürich), als Sachpreisrichter Dominik Bachmann als Präsident der Stiftung Patumbah und Philipp Maurer, der Geschäftsführer des Schweizer Heimatschutzes. Als Ersatzpreisrichter stellten sich Christian Bischoff aus dem Geschäftsausschuss des Heimatschutzes und Giovanni Menghini, Stiftungsrat Patumbah, zur Verfügung. Die Rechtsanwältin Claudia Schneider Heusi, ebenfalls Stiftungsrätin, amtierte als Expertin, und das Architekturbüro Haessig & Partner, Zürich, übernahm die Vorprüfung der Eingaben. Die Diskussion innerhalb der Jury wurde teilweise leidenschaftlich geführt, ergab aber immer einstimmige Ergebnisse. Von den 66 eingereichten Bewerbungen verblieben nach den vier Durchgängen des ersten Jurytages noch 16 in der engeren Wahl. Vor der abschliessenden Selektion erfolgte eine nochmalige Begutachtung der Bewerbungen und insbesondere der beigebrachten Referenzen. Im Prinzip traute die Jury allen Nominierten zu, für die Aufgabe in ausreichendem bis hohem Masse Lösungen entwickeln und als kompetente Partner der Bauherrschaft das Planungs- und Bauvorhaben durchziehen zu können. Unter dem Eindruck der hohen Qualität der schliesslich ausgewählten Bewerbungen beschloss das Preisgericht, unter Verzicht auf zwei Ersatznominierungen, alle neun Teams zur Teilnahme am anonymen Projektwettbewerb einzuladen. Es waren dies:

- Meletta Strebel Architekten, Zürich
- Christ & Gantenbein Architekten ETH SIA BSA, Basel
- huggen_berger gmbh mit Erika Fries, Architekten ETH SIA, Zürich
- Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Zürich

- Miller & Maranta AG, Architekten ETH BSA SIA, Basel
- Prof. Hans Kollhoff Architekten, Rotkreuz
- M. & E. Boesch Architekten, Zürich
- ARGE Bearth & Deplazes Architekten AG, Hassler & Partner
Konservierungskonzepte AG, Chur/Zürich
- Regula Harder und Jürg Spreyermann Architekten ETH SIA BSA, Zürich

PROJEKTWETTBEWERB

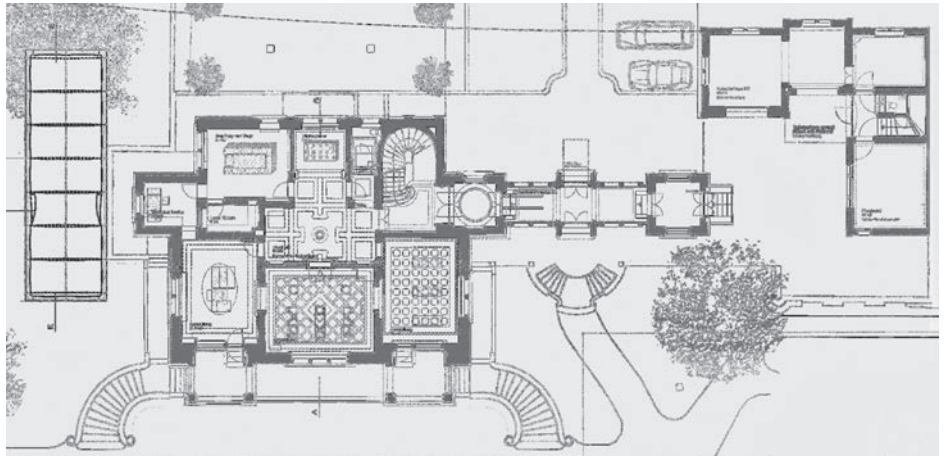
Am 26. April 2007 wurden die Unterlagen für den anonymen Projektwettbewerb abgegeben. Zwei geführte Besichtigungen und eine durch die Jury beantwortete Fragerunde begleiteten die Erarbeitung der Wettbewerbsprojekte. Nachdem sich Hans Kollhoff aus gesundheitlichen Gründen von der Teilnahme zurückgezogen hatte, reichten die verbliebenen acht Teams ihre Arbeiten am 8. Juni 2007 fristgerecht ein, so dass die Beurteilung am 27. und am 28. Juni erfolgen konnte.

Neben der architektonischen Interpretation beziehungsweise der Umsetzung denkmalpflegerischer Belange hatte das Preisgericht die Lösung einiger konkreter Problemstellungen zu bewerten. So mussten die Projektierenden innerhalb des engen Projektierungsperimeters einen neuen unterirdischen Versammlungsraum vorsehen und erschliessen. Sodann galt es, einen für eine Fremdvermietung geeigneten Bereich abzugrenzen und gleichzeitig eine adäquate Öffentlichkeit der durch den Schweizer Heimatschutz genutzten Räume aufzuzeigen – war doch die sinnliche Erfahrbarkeit der restaurierten Interieurs in ihrem räumlichen und funktionalen Zusammenhang ein wichtiges Anliegen der Auslober. Auch zahlreiche Erschliessungsfragen hatte die Jury zu beurteilen – von den Besucherparkplätzen über die Zugänglichkeit der verschiedenen Nutzungsbereiche bis hin zu deren Barrierefreiheit. Nicht zuletzt waren schliesslich Vorschläge zur Möblierung der historischen Räume gefragt – auch dies angesichts des üppig ausformulierten grossbürgerlichen Raumprogramms der Villa und der vorgesehenen prosaischen Büro- und Ausstellungsnutzungen des neuen Zentrums kein einfaches Thema.



4. Rang (Motto «ZinkGuss»), Bearth & Deplazes, Chur. Ansicht von der Zollikerstrasse her mit seitlichem Versammlungspavillon (Fotomontage). Villa Patumbah, Projektwettbewerb mit Präqualifikation, Bericht des Preisgerichts, Juli 2007, S. 29. KDP A.

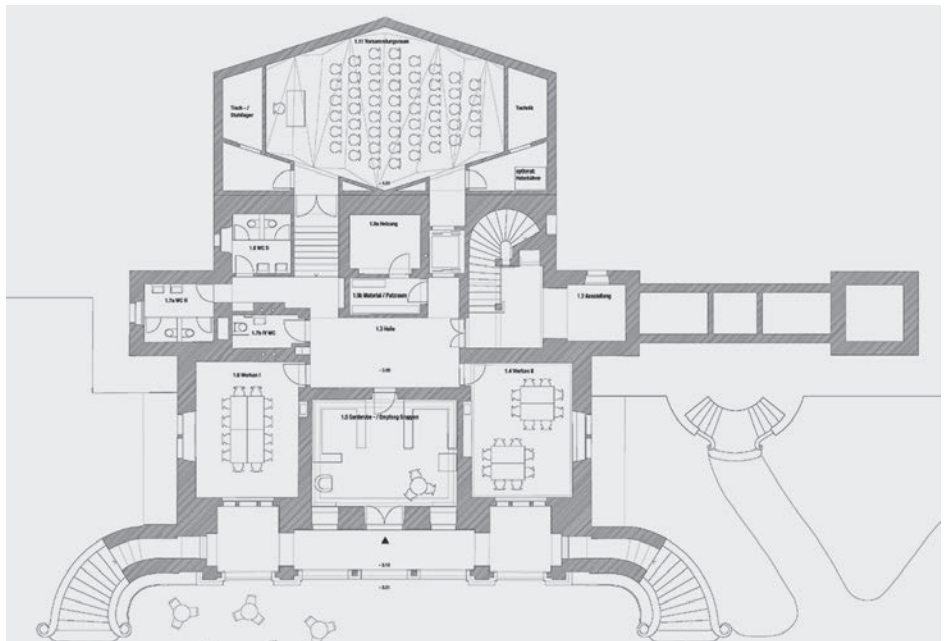
4. Rang (Motto «ZinkGuss»), Bearth & Deplazes, Chur. Grundriss Erdgeschoss (Ausstellung). Villa Patumbah, Projektwettbewerb mit Präqualifikation, Bericht des Preisgerichts, Juli 2007, S. 26. KDP A.

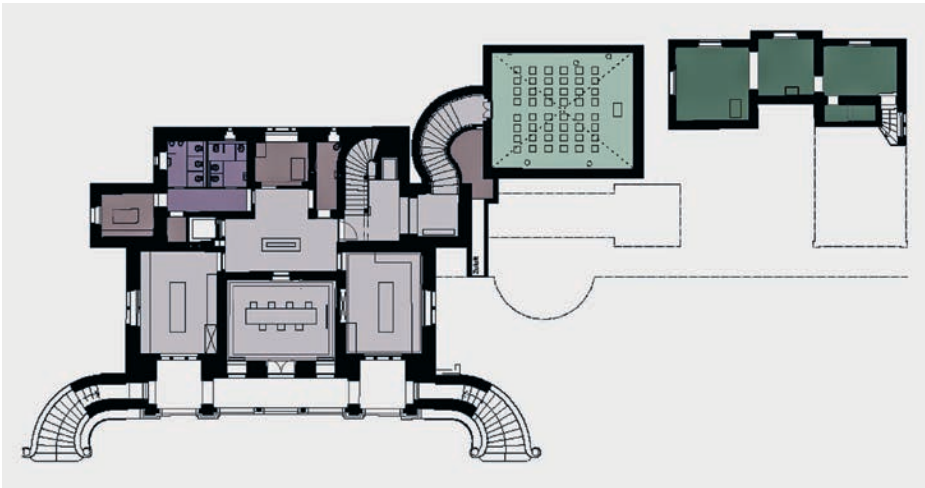


Das Preisgericht nahm mit Genugtuung das enorme Engagement der teilnehmenden Planungsteams sowie die breite Palette der Lösungsansätze zur Kenntnis. Es liess alle Projekte zur Beurteilung zu, obwohl in zwei Fällen der Versammlungsraum entweder unterirdisch die Baulinie überschritt oder sich gar oberirdisch ausserhalb des Projektperimeters befand. Der behindertengerechte Zugang der Villa war in sechs Fällen bloss über das Gartengeschoss möglich, wo durchschnittliche Steigungen von 13,8 Prozent in Kauf genommen werden mussten.

Nach einer ersten Sichtung beschloss die Jury, das Projekt mit dem ausserhalb des Perimeters angeordneten Versammlungsraum von der Preiserteilung auszuschliessen. Es folgten zwei mit intensiven Diskussionen verbundene Wertungsrundgänge, nach denen vier Projekte in der engeren Wahl verblieben. Am zweiten Jurytag lagen die von den Fachpreisrichtern schriftlich abgefassten Beurteilungen vor. Nach dem zweiten Kontrollrundgang und eingehender Abwägung legte die Jury die Rangierung und Preiszuteilung einstimmig fest.

3. Rang (Motto «Traumhaus»), Martin & Elisabeth Boesch, Zürich. Grundriss Gartengeschoss mit Versammlungsraum. Villa Patumbah, Projektwettbewerb mit Präqualifikation, Bericht des Preisgerichts, Juli 2007, S. 24. KDP A.

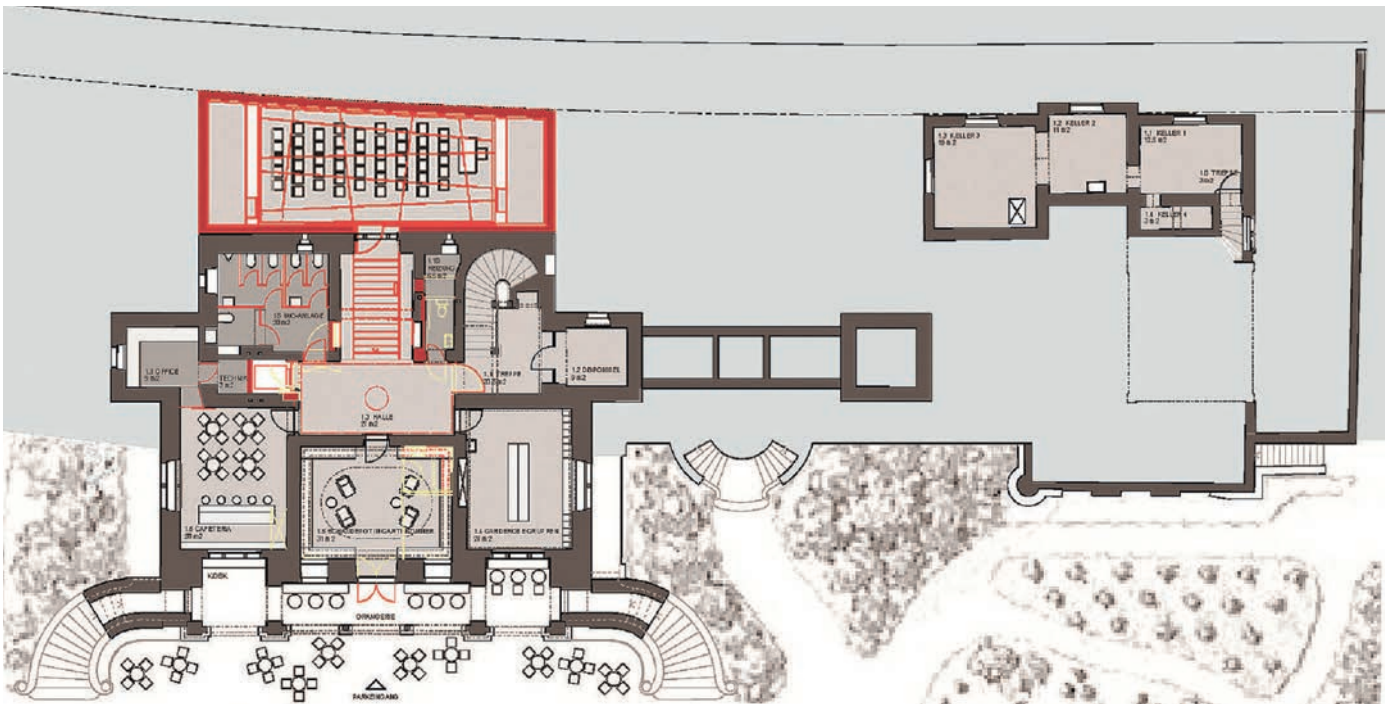




Links: 2. Rang (Motto «il Gattopardo»), Christ & Gantenbein AG, Basel. Grundriss Gartengeschoß mit Versammlungsraum. Villa Patumbah, Projektwettbewerb mit Präqualifikation, Bericht des Preisgerichts, Juli 2007, S. 20. KDP A.
Unten: 1. Rang (Motto «Matahari»), Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Cristina Tropeano, Zürich. Grundriss Gartengeschoß mit Versammlungsraum. Villa Patumbah, Projektwettbewerb mit Präqualifikation, Bericht des Preisgerichts, Juli 2007, S. 16. KDP A.

UNTERSCHIEDLICHE KONZEPTE

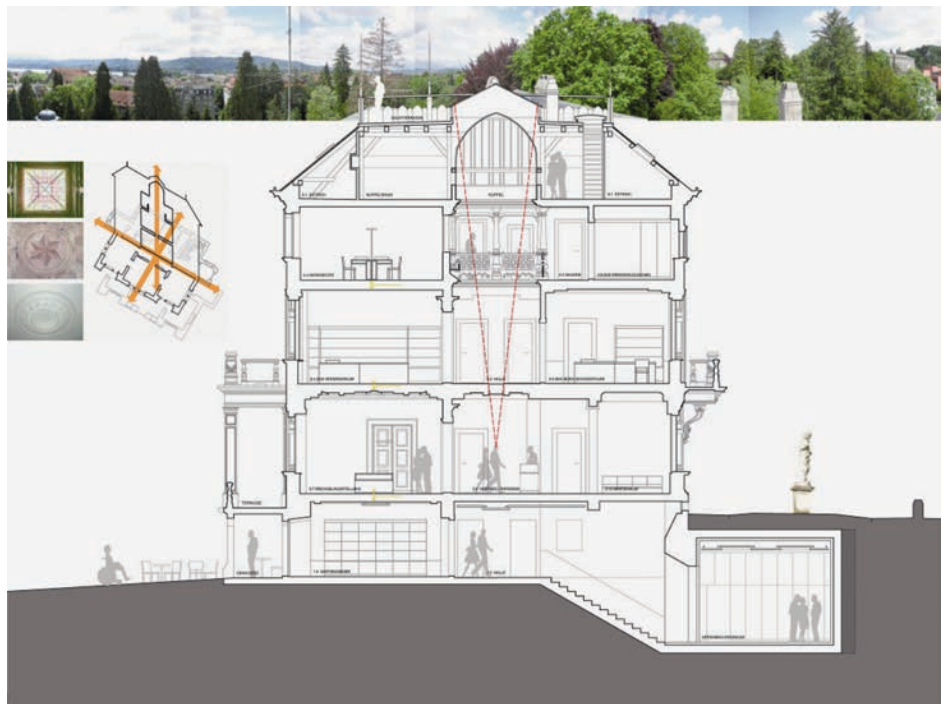
Die Verfasser der prämierten Projekte setzten trotz der vielen Vorgaben ganz unterschiedliche Prioritäten. Der mit einem Ankauf ausgezeichnete Vorschlag «ZinkGuss» von Bearth & Deplazes formulierte den optionalen Versammlungsraum als eine weitere filigrane Nebenbaute im Park und als Filter zur geplanten Überbauung an der Zollikerstrasse. Der mit kassettierten Zinkgussverkleidungen umhüllte gläserne Gartensaal wurde, zusammen mit dem in der Sala terrena angeordneten Café, zum stimmungsvollen Herzstück der gesamten Anlage. Das mit dem dritten Preis ausgezeichnete Projekt «Traumhaus» von Martin und Elisabeth Boesch versuchte geschickt, die neuen Nutzungen mit dem bestehenden Raumangebot zu korrelieren. So wurde die kleine Küche im ehemaligen Office eingerichtet und der Erfrischungsraum im ehemaligen Esszimmer, und zwar wie ehemals mit einem grossen Tisch in der Raummitte. Allerdings



Rechts: 1. Rang (Motto «Matahari»), Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Cristina Tropeano, Zürich. Rechts: Grundriss Erdgeschoss mit Ausstellungsräumen. Unten: Querschnitt mit Versammlungsraum. Villa Patumbah, Projektwettbewerb mit Präqualifikation, Bericht des Preisgerichts, Juli 2007, S. 14, 17. KDP A.



schwächte die wirtschaftlich vorteilhafte Fremdvermietung der Obergeschosse die Wahrnehmung des Haupthauses als Zentrum für Baukultur. Das mit dem zweiten Preis prämierte Projekt «il Gattopardo» von Christ & Gantenbein war ein klares Bekenntnis gegen den impliziten Anspruch einer originalgetreuen Rekonstruktion und zugunsten einer atmosphärisch dichten Neuinterpretation der Villa, indem die verlorenen Teile, der neue Versammlungsraum und das Mobiliar eine starke eigenständige Identität erhielten. Das Siegerprojekt «Matahari» von Pfister Schiess Tropeano schliesslich überzeugte mit einem «choreographischen» Konzept, das auf einem vollständigen Rundgang bis hinauf auf die Zinne – und damit programmatisch durch alle im Haus angelegten Themen – basierte, die Fremdvermietung auf das Obergeschoss des Nebengebäudes beschränkte und im Gartengeschoss mit zentralem Gartenzimmer/Schaulager (Eingang für Gruppen), Cafeteria/Kiosk und axial angeordnetem Versammlungsraum eine robuste Nutzungsstruktur vorschlug.



SUBMISSIONSVERFAHREN: DIE GESETZLICHEN VORGABEN UND IHRE GRENZEN

CLAUDIA SCHNEIDER HEUSI

UNTERSTELLUNG DER STIFTUNG PATUMBAH UNTER DAS VERGABERECHT

Die Stiftung Patumbah konnte ihre Vertragspartner für die Planerleistungen und die Restaurierungsarbeiten an der Villa nicht wie ein privater Bauherr frei auswählen. Sie musste vielmehr die im Kanton Zürich massgebenden vergaberechtlichen Vorschriften¹ beachten und hatte bei diesen Beschaffungsprozessen gleich zu verfahren wie beispielsweise der Kanton oder die Gemeinden, wenn sie Einkäufe und Beschaffungen auf dem freien Markt tätigen. Klassischerweise versteht man unter öffentlichem Beschaffungswesen Einkäufe, die dem Vergaberecht unterstellte Auftraggeber auf dem freien Markt gegen Entgelt beschaffen (objektiver Geltungsbereich des Vergaberechts).²

Ob ein Auftraggeber dem Vergaberecht unterstellt ist oder nicht, ist von grundlegender Bedeutung. Je nachdem sind die Weichen zum Verfahren und dem späteren Vertragsverhältnis mit dem ausgewählten Anbieter von Beginn weg völlig anders gestellt. Frühzeitig liess die Stiftung Patumbah deshalb abklären, ob sie vom Anwendungsbereich der Vergabegesetzgebung erfasst wird. Dabei wird geprüft, ob der öffentlich- oder privatrechtlich organisierte Auftraggeber eine dem jeweiligen Beschaffungsrecht unterstellte Vergabestelle ist (subjektiver Geltungsbereich).³ Neben Bund, Kantonen und Gemeinden können unter bestimmten Voraussetzungen auch private oder subventionierte Organisationen dem Vergaberecht unterstellt sein.⁴ So sind insbesondere auch private Träger von kantonalen und kommunalen Aufgaben dem Vergaberecht unterstellt. Der Grundsatz der Vergaberechtsfreiheit privater Auftragsvergaben wird weiter auch dort durchbrochen, wo ein Privater Aufträge vergibt, die mehrheitlich subventioniert sind. Denn hier sind öffentliche Mittel in erheblichem Umfang im Spiel.⁵ Gemäss konstanter Praxis wird im Kanton Zürich dabei darauf abgestellt, ob die Betriebskosten zu mehr als 50 Prozent oder allenfalls ein konkretes Projekt zu mehr als 50 Prozent subventioniert werden. Die privatrechtlich organisierte Stiftung Patumbah nimmt öffentliche Aufgaben wahr. Da sie für die Restaurierungsvorhaben zudem mehrheitlich von der öffentlichen Hand subventioniert wird, ist sie dem Vergaberecht unterstellt.

DIE GESETZLICHEN VORGABEN

Wird der Anwendungsbereich der Vergabegesetzgebung bejaht, so sind die jeweiligen Vorschriften vollumfänglich einzuhalten, auch vom unterstellten privaten Auftraggeber. Die Rechtsgrundlagen in der Schweiz sind zersplittert. Die Bundesgesetzgebung⁶ sowie die kantonalen Regelungen⁷ konnten bis heute nicht harmonisiert werden. Sie basieren auf zwei Staatsverträgen, die in der Schweiz ins innerstaatliche Recht umgesetzt wurden, nämlich dem WTO-Übereinkommen über das öffentliche Beschaffungswesen von 1994 (GPA)⁸ sowie dem bilateralen Abkommen der Schweiz mit der EU. Die Grundpfeiler dieser Übereinkommen sind die Grundsätze der Gleichbehandlung, der Nichtdiskriminierung sowie der Transparenz der Vergabeverfahren. Einem Anbieter dürfen keine Nachteile auferlegt werden, die für andere nicht gelten, und umgekehrt keine Vorteile gewährt werden, die nicht allen zugute kommen. Diese Prinzipien können so wenig über technische Spezifikationen umgangen werden, wie über andere protektionistische Verhaltensweisen der Behörden, die zu einer Bevorzugung oder Benachteiligung einzelner Anbieter führen.

DIE WICHTIGSTEN ECKPUNKTE

Die Grundsätze der Gleichbehandlung und der Transparenz⁹ sind die Leitplanken, an denen sich die Vergabestelle zu orientieren hat. Das Gleichbehandlungsgebot zielt auf die Fairness im Beschaffungsverfahren ab: Es soll allen Anbietern die Chancengleichheit und ein willkürfreies Verhalten der Vergabestelle gewährleisten. Das Transparenzgebot verlangt, dass die Verfahren für die Anbietenden nachvollziehbar auszugestalten sind. Der Ablauf der Verfahren, der Inhalt von Publikationen und Ausschreibungsunterlagen, die Prüfung und Bewertung der Angebote, die Zuschlagserteilung und der Zeitpunkt des Vertragsabschlusses, der Ausschluss von Anbietern vom Verfahren, sind vor dem Hintergrund dieser Grundsätze gesetzlich detailliert geregelt.

Das Gesetz stellt einen *numerus clausus* möglicher Verfahrensarten zur Verfügung und gibt deren Ablauf vor. Darin hat sich der dem Vergaberecht unterstellte Auftraggeber zu bewegen. Die vier gesetzlich möglichen Verfahrensarten gelangen je nach Auftragsart und -wert zur Anwendung. Beim offenen Verfahren können alle Anbieter aufgrund einer öffentlichen Ausschreibung, in welcher der Auftraggeber die massgebenden Eignungs- und Zuschlagskriterien festgelegt hat, ein Angebot einreichen. Beim selektiven Verfahren findet vor der Einreichung der Angebote eine Präqualifikation statt, bei der Bewerber aufgrund einer öffentlichen Ausschreibung einen Antrag auf Teilnahme einreichen können. Deren Eignung wird in einem separaten formellen Verfahrensschritt überprüft. In der zweiten Stufe werden die ausgewählten Bewerber eingeladen, ein Angebot einzureichen. Diese Angebote werden aufgrund der vorgängig definierten Zuschlagskriterien beurteilt. Beim Einladungsverfahren bestimmt die ausschreibende Stelle, welche geeigneten Anbieter ohne Ausschreibung direkt zur Angebotsabgabe eingeladen werden, wobei mindestens drei Unternehmen einzuladen sind. Bei tiefen Auftragswerten ist sodann eine Direktbeauftragung im freihändigen Verfahren zulässig.

Die Ausschreibungsunterlagen stellen die Basis dar, auf deren Grundlagen die Anbieter ihre Angebote einreichen. Diese dürfen ebenso wenig geändert und verhandelt werden wie Gespräche zwischen Vergabestelle und Anbieter unzulässig sind. Vorgeschrieben ist, dass der Beschaffungsgegenstand bereits in den Ausschreibungsunterlagen hinreichend bestimmt sein muss. Erstens ist nur so eine Vergleichbarkeit der eingereichten Angebote möglich. Zweitens wird damit definiert, wofür und in welchem Umfang eine Vergabestelle, gestützt auf eine Ausschreibung, mit dem siegreichen Anbieter später einen Vertrag abschliessen und Folgeaufträge auslösen darf.

Das Vergabeverfahren wird mit der Zuschlagserteilung beendet. Die Vergabestelle hat eine Verfügung zu erlassen, die mit Submissionsbeschwerde angefochten werden kann. Erst nach Rechtskraft der Zuschlagsverfügung darf die Vergabestelle den Vertrag mit dem ausgewählten Anbieter abschliessen und mit der Ausführung beginnen. Submissionsbeschwerden führen im schlechten Fall zu einem «Standstill»: Die Vergabestelle wird vom Gericht mit der Arbeitsausführung der fraglichen Leistungen gestoppt, bis es entschieden hat, ob der Beschwerde die aufschiebende Wirkung erteilt wird oder nicht. Eine solche gerichtliche Anordnung kann einen Bauherrn je nach Arbeitsfortschritt sehr empfindlich treffen; ein Unterbruch der Arbeitsausführung kostet Zeit und Geld.

DIE PRAXIS

Die Stiftung Patumbah führte 2007 für die Vergabe der Architekturleistungen zuerst einen klassischen Wettbewerb gemäss der SIA Ordnung 142 (Ausgabe 1998) mit einer Präqualifikation durch.¹⁰ Die weiteren Leistungen beschaffte sie

mittels der gesetzlich vorgeschriebenen Verfahren je nach Auftragswert offen, in Einladungsverfahren oder freihändig für Kleinaufträge. Die Beschaffungsvorhaben der Stiftung Patumbah waren teilweise komplex und anspruchsvoll, so insbesondere die Ausschreibungen von Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten. Ein Dialog mit den spezialisierten Anbietern wäre – da gesetzlich nicht vorgesehen – unzulässig gewesen. Die Leistungsbeschriebe mussten deshalb vorgängig von externen Fachleuten erstellt werden, zu einem Zeitpunkt, da der Zustand der vorhandenen Bausubstanz nur teilweise bekannt war. Die Fixierung des Beschaffungsgegenstands und späteren Vertragsinhalts – der vergaberechtlich nur noch untergeordnet angepasst werden darf – erwies sich teilweise als schwierig.

Wie bei allen komplexen Ausschreibungen war die Festlegung der Eignungs- und Zuschlagskriterien anspruchsvoll. Die Vergabestelle verfügt hier über ein relativ breites Ermessen. Sie ist berechtigt, bei komplexen Vorhaben hohe Anforderungen an die Erfahrung der Anbieter zu stellen sowie das Kriterium Preis sehr tief zu gewichten und qualitativen Kriterien wie Auftragsanalyse/Konzept, Schlüsselpersonen etc. einen deutlichen Vorrang zu geben.¹¹ Vorliegend stellte die Stiftung zu Recht hohe Mindestanforderungen an die Anbieter und verlangte zulässigerweise eine ausgewiesene Erfahrung. Für die Bewertung der Angebote verlangte sie eine Auftragsanalyse und ein Konzept. Darüber hinaus war es ein Anliegen der Stiftung, einen oder mehrere Anbieter vor Zuschlagserteilung und Ausführung der Restaurierungsarbeiten einem Testlauf zu unterziehen. Der Gesetzgeber sieht dies nicht vor. Unter klar formulierten Rahmenbedingungen, wie eine solche Proberestaurierung stattfindet, welches ihre Ziele sind und wie die abschliessende Beurteilung zu erfolgen hat, muss ein solches Vorgehen meines Erachtens jedoch zulässig sein.

FAZIT

Ausschreibungsverfahren zu planen und durchzuführen ist eine anspruchsvolle Aufgabe, bei der fachliche, juristische und administrative Hürden zu nehmen sind. Das Vergaberecht ist dabei nicht nur ein ärgerliches Hindernis. Es ermöglicht Vergabestellen, in einem korrekten, fairen Verfahren zu guten und vergleichbaren Angeboten mit Marktpreisen zu kommen und – wie bei Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten – allen qualifizierten, geeigneten Anbietern den Zugang zu einem hoch spezialisierten und begrenzten Markt. Bei der Ausschreibung von komplexen Leistungen kann eine Vergabestelle allerdings an Grenzen bei der Umsetzung einer eher starren Gesetzgebung gelangen, die Verfahrensabläufe vorgibt, in denen ein Dialog mit den Anbietern nicht vorgesehen und deshalb unzulässig ist.¹² Dieses Problem ist allerdings erkannt; es ist davon auszugehen, dass im Rahmen der derzeit anstehenden Gesetzesrevision¹³ das Instrument des Dialogs bei komplexen Beschaffungen aufgenommen und auch für Beschaffungen auf kantonaler Stufe¹⁴ auf eine gesetzliche Grundlage gestellt wird.

¹ Gesetz vom 15. September 2003 über den Beitritt des Kantons Zürich zur Interkantonalen Vereinbarung über das öffentliche Beschaffungswesen (IVöB) vom 15. März 2001, LS 720.1, und Submissionsverordnung (SVO) vom 23. Juli 2003, LS 720.11.

² Vgl. BGE 125 I 209; Martin Beyeler, Der Geltungsanspruch des Vergaberechts, Zürich 2012, Rz. 602 ff.; Martin Beyeler, Der objektive Geltungsbereich des Vergaberechts. Gedanken zum Begriff des öffentlichen Auftrags, in: Aktuelles Vergaberecht 2008, hg. von Jean-Baptiste Zufferey und Hubert Stöckli, Zürich 2008, S. 65 ff., Rz. 12.

³ Vgl. dazu Hubert Stöckli, Der subjektive Geltungsbereich des Vergaberechts. System und der Versuch einer Synthese, in: Zufferey/Stöckli 2008 (zit. in Anm. 2), S. 41 ff., Rz. 7 ff.; Beyeler Geltungsanspruch 2012 (zit. in Anm. 2), Rz. 23 ff.

- 4 Art. 8 IVöB definiert, welche Auftraggeber vom öffentlichen Beschaffungswesen erfasst werden und untergliedert dabei in einen von Staatsverträgen umfassten Bereich (Art. 8 Abs. 1 IVöB) und einen Binnenbereich (Art. 8 Abs. 2 IVöB). Bei privat-rechtlich verfassten Auftraggebern ist in einem ersten Schritt zu klären, ob es sich um eine Einrichtung des öffentlichen Rechts gemäss Art. 8 Abs. 1 lit. a IVöB handelt. Entscheidend ist dabei, ob die zu prüfende Einheit im öffentlichen Interesse handelt und somit öffentliche Aufgaben erfüllt, staatsgebunden und nicht gewerblich tätig ist. Sind diese Voraussetzungen nicht erfüllt, ist in einem zweiten Schritt eine Beurteilung gemäss Art. 8 Abs. 2 lit. a und lit. b IVöB vorzunehmen. Diese beiden Bestimmungen definieren, welche privaten Auftraggeber vom öffentlichen Beschaffungswesen im Nicht-Staatsvertragsbereich erfasst werden. Dabei bildet die Staatsgebundenheit im Unterschied zum Staatsvertragsbereich gerade kein Kriterium für die Unterstellung. Hier sollen insbesondere auch private Träger von kantonalen und kommunalen Aufgaben unterstellt werden, sofern sie öffentliche Aufgaben und nicht kommerzielle oder industrielle Tätigkeiten wahrnehmen.
- 5 Beyeler Geltungsanspruch 2012 (zit. in Anm. 2), Rz. 318.
- 6 Bundesgesetz über das öffentliche Beschaffungswesen (BöB) vom 16. Dezember 1994 und dazugehörige Verordnung (VöB) vom 11. Dezember 1995.
- 7 Interkantonale Vereinbarung über das öffentliche Beschaffungswesen (IVöB) und die jeweiligen kantonalen Ausführungserlasse (vgl. zum Kanton Zürich die Hinweise in FN 1).
- 8 WTO: World Trade Organisation = Welthandelsorganisation; GPA: Government Procurement Agreement = Vereinbarung über das öffentliche Beschaffungswesen.
- 9 Art. 1 Abs. 3 und 11 IVöB.
- 10 Siehe den Beitrag «Architektenwahl und Wettbewerb: auf dem Weg zu einer Projektidee» von Arthur Rüegg, S. 109–113.
- 11 Grundsätzlich gilt, dass dem Kriterium Preis gegenüber weiteren Zuschlagskriterien je weniger Gewicht eingeräumt werden soll, desto komplexer und anspruchsvoller die ausgeschriebene Leistung ist. Gemäss bundesgerichtlicher Rechtsprechung stellt eine Mindestgewichtung von 20 Prozent die unterste Grenze dar. Gleichzeitig darf keine flache Preisbewertungskurve gewählt werden, welche die Gewichtung des Preises relativieren würde. (Vgl. BGE 129 I 313; so auch Verwaltungsgericht Kanton Zürich, VB.2011.00322 vom 28. September 2011, VB.2009.00393 vom 8. September 2010 sowie VB.2005.00240 vom 30. August 2006).
- 12 Anders die Bestimmungen für Vergaben von Bundesstellen: Für komplexe Beschaffungen oder solche von intellektuellen Dienstleistungen existiert hier der Dialog als Verfahrenselement (allerdings nur rudimentär, unvollständig und bloss auf Verordnungsstufe geregelt, Art. 26a VöB). Weiter sind Verhandlungen unter bestimmten Spielregeln und engen Formvorschriften möglich.
- 13 Der Bundesrat hat am 21. März 2012 das revidierte GPA unter Vorbehalt der Genehmigung durch das Parlament verabschiedet. Auch das revidierte GPA ist wiederum in das nationale Recht zu überführen; dies wird derzeit mittels einer Revision der bestehenden Erlasse auf Bundes- und kantonaler Ebene vorgenommen.
- 14 Für Beschaffungen auf Bundesebene besteht mit Art. 26a VöB eine Grundlage zur Durchführung des Dialogs. Allerdings ist zu beachten, dass eine solche Regelung auf Gesetzesstufe zu erfolgen hätte; zudem ist die Bestimmung von Art. 26s VöB in mehreren Punkten unklar.



Die Decke des Vestibüls (Raum 2.5) nach der Restaurierung. Das Deckenfeld in der westlichen Ecke wurde nicht freigelegt. Aufnahme Februar 2013. KDP Fotoarchiv.

DAS RESTAURIERUNGSKONZEPT – ÜBERBLICK MIT THEMATISCHEM SCHWERPUNKT AUF DEN WANDMALEREIEN

PETER BAUMGARTNER

Bei diesem in der Geschichte der Zürcher Denkmalpflege wohl umfassendsten Restaurierungsvorhaben führten günstige Umstände dazu, dass alle Arbeiten nach denkmalpflegerischen Gesichtspunkten durchgeführt werden konnten. Ausreichende Geldmittel, eine interessierte und verständnisvolle Bauherrschaft sowie genügend Zeit waren Voraussetzungen, wie sie nur selten in dieser Kombination anzutreffen sind. Das vorliegende Ergebnis entspricht ohne Einschränkung den Grundsätzen der Denkmalpflege des Kantons Zürich, für das sie auch die fachliche Verantwortung übernehmen muss.

VORGESCHICHTE

Das «Projekt Patumbah» hat 1992 mit der Zuweisung des nördlichen Parkteils in eine Freihaltezone, respektive 1995 mit der Gründung der Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes, begonnen. Prägend für den nachfolgenden Zeitabschnitt waren einerseits die intensive Suche nach finanziellen Mitteln und andererseits die rechtlichen Auseinandersetzungen im Zusammenhang mit der Parkbebauung. Die Mittelbeschaffung und die Rechtsstreitigkeiten dauerten bis kurz vor Baubeginn 2010 an.¹ Ohne das Durchhaltevermögen der Mitglieder des Stiftungsrats, die in der 18 Jahre dauernden Projektphase nie an der Realisierbarkeit des Vorhabens zweifelten, wäre das heutige Ergebnis nicht zustande gekommen. Da die Stiftung kaum über Geldmittel verfügte und die Eigentumsverhältnisse sowie die baurechtlichen Rahmenbedingungen ungeklärt waren, zog sich der Prozess bis zum Baubeginn über eine lange Zeit hin. In der denkmalpflegerischen Tätigkeit fehlen sonst ausreichende zeitliche Kapazitäten häufig. Die lange Wartezeit bis zum Baubeginn bei der Villa Patumbah dagegen konnte positiv genutzt werden, so für notwendige Voruntersuchungen, materialtechnologische Abklärungen und die Anlage einer Musterachse an der Südostfassade.

Die ersten Untersuchungen wurden bereits 1993 durch ein Restauratorenteam durchgeführt. Dieses verfasste einen Bericht mit Vorschlägen zu Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen an den bemalten Fassaden.² Weitergehende technologische Analysen zu Stein- und Mörteloberflächen, zum Malgrund sowie zu Fragen der Bemalung nahmen die Firma mattec+, Lenzburg, die Eidgenössische Materialprüfungs- und Forschungsanstalt (EMPA), Dübendorf, das Schweizerische Institut für Kunstgeschichte (SIK), Zürich, das BWS-Labor, Winterthur, und das Institut Oswald, Kaufbeuren D, vor.³ Sie dienten dem Ziel, an der Südostfassade eine der geplanten Restaurierung vorgezogene Musterachse als Pilotprojekt zu realisieren. Diese wurde 1996 als Versuchsfeld für die Beantwortung materialtechnologischer und restauratorischer Fragen angelegt.

Noch während der Arbeiten an der Musterachse konnten die Untersuchungsergebnisse und erste Resultate ihrer Anwendung im Rahmen einer Weiterbildungsveranstaltung des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich mit einem breiteren Fachpublikum diskutiert werden.⁴ Daraus entstand eine Publikation mit der umfassenden Darstellung von denkmalpflegerischen Fragestellungen zum Thema der frühen Mineralfarbenmalerei in der Schweiz, dem auch an der Villa Patumbah verwendeten Farbmaterial.⁵



Wenig sensibel gesetzte material-technische Sondierbohrungen an der Nordwestfassade in der Vorbereitungsphase der Restaurierung. Aufnahme 1995. Albert Romer, mattec+, Lenzburg. Wohleben/Sigel 1998 (wie Anm. 5), S. 183.

KONZEPT, AUSFÜHRUNG UND AUSWAHLVERFAHREN

Das Wissen um die Bedeutung der zahlreichen erhaltenen historischen Oberflächen bot die Möglichkeit, uns an den Grundsätzen der Denkmalpflege, wie

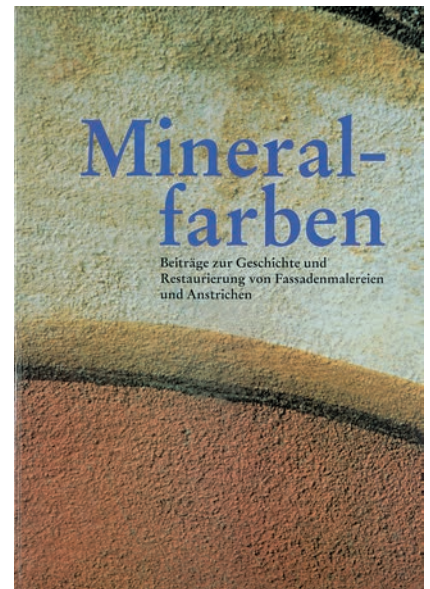
sie unter anderem durch die Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege (EKD) formuliert worden sind,⁶ zu orientieren und diese weitgehend umzusetzen. Dazu gehörten an erster Stelle die Erhaltung der historischen Substanz,⁷ der kleinstmögliche Eingriff, das Respektieren von Gebrauchs- und Altersspuren, der Einsatz von bewährten Materialien und der sorgfältige Umgang mit Ergänzungen.⁸ Unter Wahrung von Altersspuren und jüngeren Zeitschichten veranlassten wir nur die absolut notwendigen Massnahmen. Wegen der Umnutzung der Villa als Zentrum für Baukultur des Schweizer Heimatschutzes wurden zusätzlich auch didaktische Aspekte berücksichtigt.

Die Denkmalpflege legte bei der Umsetzung des Konzepts grossen Wert darauf, gemeinsam mit den Partnern für jede Intervention die passende Restaurierungsstrategie zu entwickeln. Dazu gehörte der Mut zur Fehlstelle ebenso wie das Belassen von «didaktischen Fenstern». Ein einheitlicher, auf eine einzige Zeitschicht bezogener Endzustand war nicht beabsichtigt. Die Lösungsfindung stellte sich oft als äusserst schwierig heraus, weil im Bereich der Oberflächenrestaurierung insgesamt 39 Aufträge an 16 Firmen vergeben worden und zeitweise über 50 Restauratorinnen und Restauratoren auf der Baustelle tätig waren. Die Arbeit des Denkmalpflegers glich zuweilen derjenigen eines «Floh-zirkusdirektors». Trotzdem erreichten die auf der Baustelle geführten, zum Teil sehr kontroversen Debatten über die beste Ausführungsvariante einen unerwartet hohen Übereinstimmungsgrad der Beteiligten. War zu Beginn noch ein gewisses Konkurrenzdenken unter den Restauratoren spürbar, so entwickelten sich doch sehr schnell ein partnerschaftliches Miteinander und ein engagierter Fachdialog. Ganz offensichtlich spornte die Tatsache, bei der Restaurierung der Villa Patumbah mitwirken zu können, die Beteiligten zu Höchstleistungen an. Fachlich und stimmungsmässig entstand der Eindruck einer sehr gut funktionierenden Bauhütte.

Mit 16 unterschiedlichen Restaurierungsfirmen am selben Objekt zu arbeiten, ist nicht nur anspruchsvoll, sondern auch spannend. Es setzt die Bereitschaft aller voraus, sich für ein gemeinsames Werk einzusetzen, sich dem Dialog ernsthaft zu stellen und um die richtigen Lösungen zu ringen. Denn bei einem historischen Gebäude wie der Villa Patumbah können, wie eigentlich bei den meisten Schutzobjekten, nicht alle konzeptionellen Fragen bereits im Vorfeld beantwortet und alle Probleme geklärt werden.

Man hat uns öfters die Frage gestellt, warum die Aufträge für die Restaurierungsarbeiten auf so viele Fachleute verteilt wurden. Dafür war primär der hohe Anteil der Subventionen durch die öffentliche Hand an den Gesamtkosten verantwortlich. Gemäss dem Konkordat der Kantone über das öffentliche Beschaffungswesen ist festgelegt, dass bei Subventionen, die 50 Prozent der Bausumme übersteigen, die öffentliche Ausschreibung nach GATT/WTO zwingend angewendet werden muss.⁹ Bereits die von der Zürcher Regierung zugesicherte Subvention aus dem Lotteriefonds überschritt diese Quote. Ausserdem waren gemäss Regierungsratsbeschluss 4,5 Millionen Franken zweckgebunden für die Restaurierung der Malereien reserviert, was einer 100-prozentigen Subventionierung entsprach.¹⁰ Ein weiterer Grund für die grosse Zahl der Beschäftigten war die zu geringe personelle Besetzung der Restaurierungsfirmen in der Schweiz, um ein so umfangreiches Projekt innerhalb vernünftiger Zeitvorgaben ausführen zu können. Schliesslich wollten die Verantwortlichen auch verhindern, dass eine grössere auswärtige Restaurierungsfirma nur aufgrund ihrer personellen Kapazitäten als einzige den Zuschlag erhielt.

Die Erarbeitung der entsprechenden Ausschreibungsunterlagen sprengte bei weitem den üblichen Rahmen und schlug nicht nur bei den Submittenten, sondern auch beim Expertengremium¹¹ aufwandmässig enorm zu Buche. Der Zuschlag erfolgte nach den gesetzlichen Vorgaben mit einer Präqualifikation. Für die Erfüllung der hohen Anforderungen an die Anbieter wurden vom



Oben: Umschlagseite der umfassenden Publikation über Mineralfarben mit Beiträgen zu den ersten technologischen Erkenntnissen der an den Fassaden verwendeten Materialien. Wohleben/Sigel 1998 (wie Anm. 5), Titelseite. Unten: Farben-Karte der Keim'schen Mineral-Dekorations-Farben von 1899. KDP Fotoarchiv.





Die Musterachse an der Südostfassade. Die gereinigte Partie der Dachunter-sicht hebt sich deutlich von der unge-reinigten ab. Zustand Oktober 1998. KDP Fotoarchiv.



Die für die Reinigung der Naturstein-oberflächen verwendete Gallseife. Blücher-Schering GmbH & Co. KG Lübeck.

Expertengremium neben rein quantitativen Angaben wie Kostenberechnung auch qualitative Kriterien wie Auftragsanalyse, Konzept und fallweise die Bereitschaft zu einer Proberestaurierung verlangt.¹² Insgesamt kann festgestellt werden, dass die Vergaben, jedenfalls was die Resultate betrifft, erfolgreich durchgeführt wurden.

VORBEREITENDE MASSNAHMEN

In der langen Vorbereitungsphase konnten wesentliche Erkenntnisse zur Mal-technologie und zum Zustand der Fassaden sowie zu den überstrichenen Wand- und Deckenfassungen im Innern gesammelt werden. Zudem erwies sich die 1996 angelegte Musterachse an der Südostfassade ungewollt als Langzeit-studie des damaligen Restaurierungskonzepts. Der Beginn der Gesamt-restaurierung der Villa Patumbah war 1997 geplant gewesen. Die zeitliche Verzögerung bewirkte, dass wir die damaligen Massnahmen bei Baubeginn 2010 mit einem Abstand von 14 Jahren beurteilen konnten. Dieser Aspekt war für die Festlegung des Konzepts für die Restaurierung der Fassaden durchaus von Bedeutung.

ÄUSSERES: DIE FASSADEN

Bei den Natursteinarbeiten stand eine sorgfältige Reinigung im Vordergrund. Von grossflächigen Steinauswechslungen oder Überarbeitungen wie an der Musterachse nahmen wir, nicht nur aus Kostengründen, Abstand. Beschädigte Werkstücke sollten nicht erneuert, nur instabile ausgewechselt werden. Der Suche nach geeigneten Reinigungsmitteln widmete der Restaurator grosse Aufmerksamkeit. Das Ziel der Reinigung war eine technische und nicht eine ästhetische Oberflächenbehandlung. Zu beseitigen waren Verschmutzungen, die längerfristig zu einer Schädigung der Natursteine hätten führen können. Dafür musste eine möglichst nicht oder nur wenig abrasive Methode gewählt werden, die sich für die drei vorhandenen Kalksteinarten – Solothurner Kalk-stein, istrischer Kalkstein und Kalkstein «Rosso di Verona» – wie auch den Carrara-Marmor gut eignete. Erstaunlicherweise wurde das beste Resultat nicht mit neueren chemischen Reinigungsmitteln, sondern mit der bewährten Gallseife erzielt. An den Natursteinarbeiten blieben wesentliche Alters- und Gebrauchsspuren erhalten. Ihre Sichtbarkeit entspricht einem der angestrebten denkmalpflegerischen Ziele.¹³

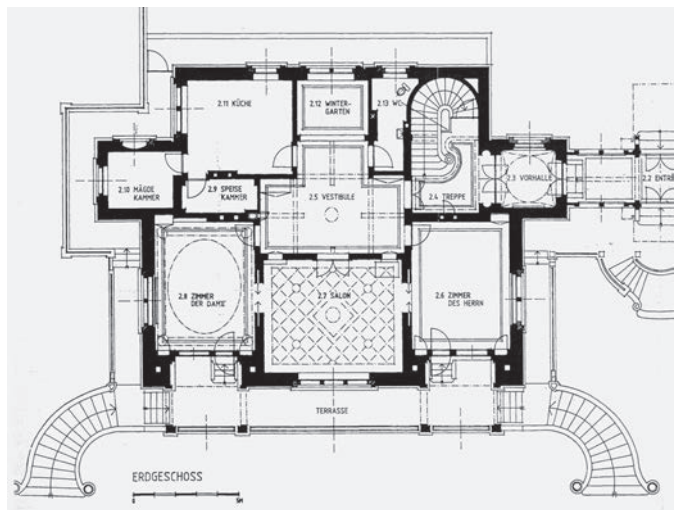
Vor Beginn der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten an den gefassten Oberflächen ging es darum, für jede Fassade ein auf den Erhaltungszustand abgestimmtes Konzept zu entwickeln. Zunächst wurde die Musterachse an der Südostfassade analysiert und beprobt. Es zeigte sich, dass sich die Massnahmen von 1996 bewährt hatten. Somit bestand für uns keine Veranlassung, das damalige Vorgehen grundsätzlich zu ändern, obwohl ein beigezogener Material-technologie im Bereich der Festigung des Mörtels eine alternative Variante ins Spiel brachte. Die von ihm vorgeschlagene Festigung mit Kalksinterwasser und Kaliwasserglas hätte möglicherweise zum selben guten Resultat geführt. Ausschlaggebend war schliesslich die fehlende Langzeiterfahrung dieser Methode an der Villa Patumbah. Um dieser Festigungsmethode längerfristig trotzdem eine Chance zu geben, wurde eine lisenenartige, zweigeschossige Referenzfläche ausgeschieden und mit dieser Technologie behandelt.¹⁴

Die Musterachse von 1996 diente aber auch zur Beurteilung der malerischen Wirkung beziehungsweise optischen Präsenz der damaligen Restaurierung. Wir kamen zum Schluss, dass wir bei den Retuschen weniger weit gehen wollten.



Ausschnitt der Dachuntersicht im Bereich der Musterachse. Die grosszügig eingesetzte Vergoldung ist deutlich erkennbar. Aufnahme März 1997. KDP Fotoarchiv.

Als grundsätzliche Zielvorgabe wurde eine Zusammenführung der Malereien zu einem Gesamtbild angestrebt, ohne die Fassadenflächen zu vereinheitlichen, und dies unter der Prämisse der zwingenden Respektierung des gealterten Malereibestands. Die ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden formulierte das daraus entwickelte Vorgehen treffend wie folgt: «Zur methodischen und konzeptionellen Annäherung an das Restaurierungsziel wurden fotografische Übersichten des Vorzustands am Computer virtuell gekittet und anschliessend in verschiedenen Varianten mit Aquarell- und Farbstiften retuschiert. Diese Visualisierungen dienten auch den Diskussionen und schliesslich der Entscheidungsfindung als bildliche Grundlagen. Die Beteiligten einigten sich auf ein prozessuales Vorgehen, das eine langsame und kontrollierte Annäherung an das angestrebte Gesamtbild ermöglichte, ohne dass dieses von Beginn an definiert werden musste.»¹⁵ Die gewählte Vorgehensweise erlaubte es, sich an den Endzustand heranzutasten. Sie setzte ein hohes Mass an Erfahrung und Vertrauen voraus, weil der Aufwand nicht klar kalkuliert und das gewünschte Resultat nicht präzise definiert werden konnten. Bei einigen Beteiligten blieb bis zum Schluss eine gewisse Unsicherheit bezüglich der Auswirkung ihrer Arbeitsweise auf den Endzustand.





Oben: Detail einer gemalten Säule an der Südostwand im Vestibül. Zustand während der Freilegung, April 2002.
Unten: Freilegungsfenster an der Nordwestwand im Zimmer des Herrn (Raum 2.6). Die Aufnahme zeigt im oberen Teil ein Fragment der originalen Tapete. Aufnahme April 2002. IGA Archäologie Konservierung.

INNERES: DIE MASSNAHMEN IN DEN WICHTIGSTEN RÄUMEN – ZURÜCK ZUM DEKOR

Das Konzept für die Restaurierung des Innern sah im Rahmen der zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel eine möglichst umfassende Befreiung der originalen Malereien von späteren Anstrichen vor. Es galt, der bauzeitlichen Dekoration eine zweite Chance zu geben, oder, wie von Michael Leuenberger in der Zeitschrift *Kunst + Architektur* formuliert, ein «Lob des Dekors» auszubringen,¹⁶ d. h. weg von weissen hin zu dekorativen, ornamentierten Oberflächen zu kommen.

Aufgrund der Befunde der Voruntersuchungen und entsprechenden Kostenschätzungen legte die Expertengruppe die Reihenfolge der Restaurierungsarbeiten fest. Die finanziellen Mittel waren zwar grosszügig bemessen, reichten aber trotzdem nicht für alle gewünschten Freilegungen aus. Die Aufträge für die einzelnen Lose wurden entsprechend der Prioritätenliste ausgeschrieben und vergeben, zunächst aber aus Gründen der finanziellen Sicherheit noch nicht in der Höhe der reservierten Gesamtsumme.

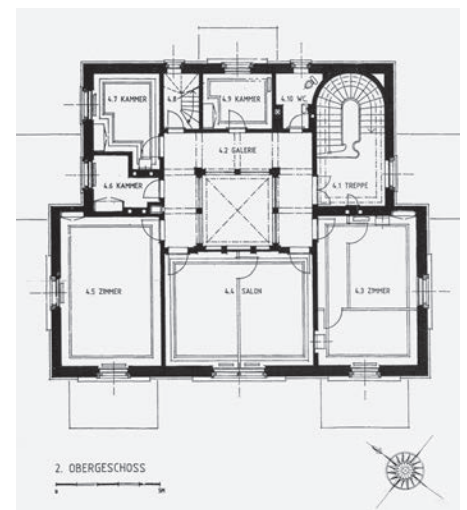
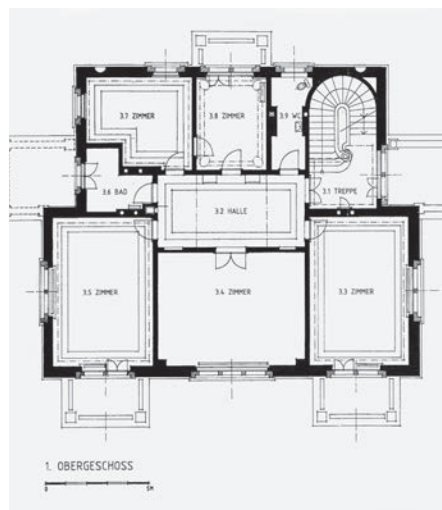
Besonders der weitgehende Verzicht auf Ergänzungen im ornamentalen Bereich der Malereien – aussen wie innen – ergab wesentliche Einsparungen gegenüber dem Voranschlag. Diese Einschränkung ermöglichte es, weit mehr Lose zu vergeben, als ursprünglich vorgesehen. Schliesslich konnten nahezu alle Malereien freigelegt und konserviert werden.

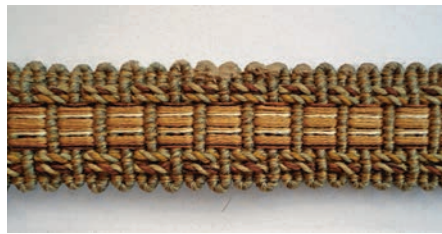
Vor Beginn der Restaurierungsarbeiten wurden sämtliche staubintensiven Gewerke wie die Baumeister-, Schreiner-, Bodenleger-, Gips- und Installationsarbeiten vorgezogen¹⁷, um den Gemälderestauratoren ein angemessenes Arbeitsumfeld bieten zu können.

Die Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen lassen sich grob in vier Kategorien einteilen:

1. Weitgehend reine Konservierungen
2. Vollflächige Freilegungen mit anschliessenden Konservierungen/ Restaurierungen
3. Freilegungen mit wesentlichen Ergänzungen und/oder Rekonstruktionen
4. Konzeptionelle oder konservatorische Spezialfälle

Von links nach rechts: Grundrisspläne des Gartengesosses, Erdgeschosses, 1. und 2. Obergeschosses mit Raumbezeichnung und -nummerierung. KDP A.





Details der originalen Wandbespannung im Zimmer der Dame. Oben links: Mit Nadeln gesicherte Risse. Oben rechts: Der mittlere, nicht dem Tageslicht ausgesetzte Bereich gibt einen Hinweis auf die ursprüngliche Farbigkeit der Wandbespannung. Unten links: Detail der Befestigung mit Paschnägeln. Die Übermalung des Wollreps mit einem Dispersionsanstrich ist gut erkennbar. Unten rechts: Gewebte Bordüre. Aufnahmen 2012. Ina von Woyski Niedermann.

1. Weitgehend reine Konservierungen

Solche Konservierungsmassnahmen konnten in vier Räumen durchgeführt werden. Es sind dies die drei parkseitigen repräsentativen Zimmer im Piano Nobile – Zimmer der Dame, Salon, Zimmer des Herrn – und der asiatische Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss.

Zimmer der Dame

Im Zimmer der Dame (Raum 2.8) stand die Reinigung der stark verschmutzten, gefassten Stuckdecke mit dem zentralen Deckengemälde im Vordergrund.¹⁸ Aus didaktischen Gründen wurde über der Türe ins Vestibül (Raum 2.5) ein Feld ungereinigt belassen.

Auf der einzigen, nicht mit Täfer versehenen Wandfläche gegen Nordosten führte eine erste Serie von Sondierschnitten lediglich auf Tapetenreste, die mit Sicherheit nicht aus der Bauzeit stammten, sowie eine darunter liegende, einheitliche Gipsschicht. Es musste daher von einem Totalverlust der ursprünglichen Wandoberfläche in diesem Bereich ausgegangen werden.



Ausschnitt der Decke im Zimmer der Dame nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten. Am rechten Bildrand ist das Referenzfeld über der Türe ins Vestibül erkennbar. Zustand Februar 2012. KDP Fotoarchiv.



Durch spätere Befunde, die während den Vorbereitungsarbeiten für das Erstellen der Submissionsunterlagen gefasst wurden, zeigte sich dann die Relativität der Aussagekraft von nur einzelnen Sondierschnitten. Nicht selten kamen bei den nun flächiger angelegten Sondagen Befunde zum Vorschein. Dadurch verunsichert, ordneten wir an der vermeintlich ungefassten, nordöstlichen Wandfläche im Zimmer der Dame eine Nachuntersuchung an. Diese ergab ein ganz anderes Resultat: Unter dem flächigen Dispersionsanstrich hatte sich eine originale Dekorationsmalerei erhalten, deren Qualität derjenigen der übrigen Raumausstattung entsprach. Sie wies allerdings eine grössere Fehlstelle im zentralen Mittelfeld auf. Während den ersten Sondierungen waren alle Schnitte im Bereich dieser Fehlstelle vorgenommen worden. Nach Abschluss der Freileigungsarbeiten klärte sich auch die Ursache der Fehlstelle. Eine präzise Kontur, die in der Gipsschicht sichtbar wurde, liess auf einen Kachelofen wie denjenigen im benachbarten Salon schliessen. Wie dort war die Wandfläche um den Kachelofen mit einer Imitation keramischer Fliesen bemalt.¹⁹ Unsere Interpretation der Fläche als Ofenwand konnte später durch eine historische Fotografie bestätigt werden. Damit stellte sich die Frage, wie mit diesem Verlust umgegangen werden sollte. Da die übrigen Oberflächen im Zimmer der Dame²⁰ sonst unversehrt waren, kam ein Belassen des angetroffenen Zustands nicht in Frage. Wir entschieden, die Fehlstelle analog zur bestehenden Fliesenimitation zu schliessen, allerdings in einem leicht helleren Farbton, damit die Kontur des Kachelofens ablesbar bleibt.

Oben: Zimmer der Dame. Unter der Hausglocke hat sich ein nicht ausgebleichtes Tapetenfragment aus der Zeit des Diakoniewerks erhalten. Die abnehmbare Hausglocke schützt das Fragment vor UV-Strahlen. Aufnahme Juni 2014. KDP Fotoarchiv. Rechts: Ansicht des Zimmers der Dame gegen Norden. An der illusionistisch mit grünen Keramikkacheln bemalten Wand ist der Umriss des abgegangenen Kachelofens schwach erkennbar. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2013. KDP Fotoarchiv.





Links: Ausschnitt der Tapete im Salon. Die durch einen Wasserschaden beeinträchtigte Stelle ist auch nach der Restaurierung noch sichtbar. Zustand August 2012. KDP Fotoarchiv. Rechts: Die Restauratorin an der Arbeit. Aufnahme Cristina Tropeano, Oktober 2012.

Als weitere Spur der Geschichte dieses Raums fand sich verdeckt unter der abnehmbaren Hausglocke ein Tapetenfragment. Es stammt wohl aus der Zeit der Übernahme der Villa durch das Diakoniewerk. Unter der Hausglocke sind die nicht UV-beständigen Pigmente der Tapete – im Unterschied zu den anderen freigelegten und nicht abgedeckten Tapetenfragmenten – nicht vollständig verblasst.

Zusätzlich zur bemalten Ofenwand mussten im Zimmer der Dame auch die textilen Wandbespannungen restauriert werden. In die durchgehend raumhohen Vertäferungen sind insgesamt fünf textile Füllungen eingepasst. Sie besitzen ein unifarbenes Mittelfeld aus gelbbraunem Wollreps und eine breite, floral gemusterte Gewebebordüre aus einem Mischgewebe (Wolle, Seide, Baumwolle, Metallfäden). Leider waren die textilen Mittelfelder bereits früher mit einem Dispersionsanstrich «aufgefrischt» worden. Die Farbe war derart tief in das Gewebe eingedrungen, dass es zu einem harten, brüchigen Textil-Dispersion-Werkstoff mutiert war. Das Gewebe konnte nicht erhalten werden, und wir mussten den Wollreps nachweben lassen.²¹ Ganz anders verhielt es sich bei der Bordüre. Obwohl stark ausgebleicht, konnte sie durch eine Textilrestauratorin fachgerecht konserviert werden.²²



Der Salon mit bauzeitlichem Leuchter nach Beendigung der Restaurierungsarbeiten. In der Raumecke ist eine unifarben geschlossene Fehlstelle der Tapete sichtbar. Sie bildet die Kontur des an dieser Stelle ursprünglich eingebauten Möbels ab. Aufnahme April 2013. KDP Fotoarchiv.

Salon

Im Salon (Raum 2.7) ging es primär um die Konservierung der erhaltenen originalen Oberflächen. Diese beinhaltete im Wesentlichen die Sicherung der Fassung auf der hölzernen Kassettendecke, die Befreiung der Ofenrückwand von der Dispersionsübermalung und die Behebung eines Wasserschadens an der Tapete.

Das Hauptproblem bei der Restaurierung der Decke bestand darin, die abblätternde Malschicht am Trägermaterial Holz zu befestigen, beziehungsweise die fehlende Haftung zwischen Holzwerk und Malerei wiederherzustellen. Die ungenügende Haftung dürfte auf das jahreszeitlich bedingte Ausdehnungsverhalten des Holzwerks zurückgehen. Das Problem der sich lösenden Farbschollen war bereits vor Beginn der Gesamtrestaurierung bekannt gewesen. Mittels Notsicherungsmassnahmen hatten sie 1998²³ und 2007²⁴ bis zum Baubeginn einigermaßen stabilisiert werden können. Analysen während der eigentlichen Restaurierung zeigten dann, dass der Ablösungsprozess bereits früher eingesetzt haben musste. Es liessen sich nämlich Hinweise auf eine noch ältere Restaurierung finden.²⁵

Nach der Fixierung der Malschicht war das Schliessen der Fehlstellen die wichtigste Aufgabe. Sie wurden gekittet und lediglich im blauen Grundton eingefärbt. Auf eine Ergänzung der ornamentalen Grisaillemalerei wurde verzichtet. Es wird sich auch künftig nicht vermeiden lassen, dass sich die Malschicht vom Trägermaterial löst. Die Decke muss daher jährlich kontrolliert und das Klima mittels Luftbefeuchtung möglichst konstant gehalten werden.²⁶

Der erwähnte Wasserschaden an der Tapete hatte eine starke Verdunkelung der polychromen Oberfläche zur Folge. Es war lange unklar, ob und wie er sich kaschieren lassen könnte. Da die Tapetenoberfläche wasserlöslich ist, gingen erste Überlegungen dahin, die beschädigte Partie zu ersetzen. Es war vorgesehen, an ihrer Stelle eine ungefähr einen Quadratmeter grosse Kopie oder ein im Farbton der bestehenden Tapete eingefärbtes Grundpapier als Ergänzung einzusetzen. Dass es nicht dazu kam, liegt vor allem an der Beharrlichkeit der involvierten Restauratoren. Sie fanden Wege, die optisch relevante Beeinträchtigung soweit zu reduzieren, dass der ursprüngliche Wasserschaden zwar immer noch sichtbar ist, sich nun aber unauffälliger ins Gesamtbild integriert.²⁷



Freilegungsproben mit unterschiedlichen Techniken und Materialien an einer Kassette der Decke im Zimmer des Herrn. Aufnahme Mai 2012. KDP Fotoarchiv.

Zimmer des Herrn

Das Zimmer des Herrn (Raum 2.6) präsentierte sich vor Restaurierungsbeginn mit weissen Wänden und einer herab gehängten, glatten Decke. Nach deren Entfernung kam eine bauzeitliche Stuckkassettendecke zum Vorschein, deren Erhaltungszustand infolge eines Zimmerbrands im 20. Jahrhundert stark beeinträchtigt war. Die ehemals polychrome Oberfläche war mit Kohlenstoff (Russ) bedeckt bis hin zur gänzlichen Verkohlung; der Gipsuntergrund lag stellenweise in pulvriger Form offen. Wir gingen von einem irreparablen Verlust aus. Der Aufwand für eine bestenfalls zweifelhafte Verbesserung rechtfertigte unserer Meinung nach den Einsatz von umfangreichen finanziellen Mitteln nicht. In der Folge wurden weder Kosten erhoben, noch fand die Decke Eingang in die Prioritätenliste der zur Restaurierung vorgesehenen Räume. Es war angedacht, die brandgeschädigte Decke erneut unter einer herab gehängten Decke zu «konservieren». Im Verlauf der Restaurierungsarbeiten konnten wir das geplante Einziehen einer neuen Decke allerdings immer weniger akzeptieren. Ein definitiver Entscheid wurde mangels Alternativen nicht getroffen, das Problem vorerst aufgeschoben. Der Durchbruch gelang erst mit der Idee, eine Fachhochschule mit dem Ziel beizuziehen, die These des Totalverlustes mit den heute zur Verfügung stehenden Technologien entweder zu bestätigen oder zu widerlegen. Eine erste Anfrage beim Fachbereich Konservierung und Restaurierung der Hochschule der Künste Bern führte aus zeitlichen Gründen zu keiner Kooperation. Anders entwickelte sich der Kontakt zur Fachhochschule der

italienischen Schweiz in Lugano (SUPSI), deren Leitung sofort zusagte, nach Zürich zu kommen, um die Fragestellung am Objekt zu diskutieren. Daraus ergaben sich zunächst zwei Projektwochen mit Dozierenden und Studierenden des Masterstudiengangs in Konservierung und Restaurierung. Die ersten Ergebnisse übertrafen unsere Erwartungen deutlich; eine Konservierung der Stuckkassettendecke konnte weiter verfolgt werden. Die Entwicklung einer Reinigungsmethode, die den bemalten Flächen ihre Gesamtlesbarkeit zurückgibt, wurde einer Studentin als Thema ihrer Masterarbeit anvertraut.²⁸ Dabei sollte unter der Voraussetzung der grösstmöglichen Erhaltung von originaler Substanz ein ästhetisch befriedigendes Ergebnis erzielt werden. Die südwestliche Hälfte der Decke konnte im Rahmen der Masterarbeit konserviert werden; die andere Hälfte wurde, begleitet von Dozierenden, durch eine weitere Gruppe von Studierenden des Masterstudiengangs ausgeführt.²⁹ Das Resultat dieser Zusammenarbeit war für alle Beteiligten sehr zufriedenstellend. Mit der Konservierung der Decke auf Sicht musste das ursprüngliche Konzept bezüglich des Umgangs mit den Wandoberflächen angepasst werden. Dabei orientierten wir uns an der originalen Tapete, auf deren grösstem erhaltenen Fragment von 10×30 Zentimeter der Rapport vollständig ablesbar war.³⁰ Aufgrund dieses Befundes entschieden wir uns für einen Nachdruck der Tapete in Siebdrucktechnik. Das Fragment wurde konserviert und in situ belassen. Durch eine eigens eingesetzte «Tapetentüre» können Fragmente der originalen Tapete, ihre ursprüngliche Befestigungstechnik sowie Spuren der ehemaligen Türeinfassung sichtbar gemacht werden.



Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss

Im asiatisch geprägten Kuppelraum, der aus der Halle 3.2 im 1. Obergeschoss und der Galerie 4.2 im 2. Obergeschoss besteht und von einer Glaskuppel überwölbt wird, wirkten die originalen Oberflächen vor Beginn der Restaurierungsarbeiten zwar sehr dunkel, im Wesentlichen aber intakt. In der Folge zeigte sich aber, dass das Holzwerk, die Tapeten und die Malereien im 2. Obergeschoss – bedingt durch einen Brand 1991 – beschädigt und flächig verrusst waren. Die Hauptaufgabe bestand darin, grössere Beschädigungen im ornamentierten Holzwerk zu reparieren sowie das gefasste Holzwerk zu reinigen und trotz vielen Fehlstellen mit möglichst wenigen Retuschen ein geschlossenes Gesamtbild zu erzielen. Dabei gestaltete sich die Reinigung der unterhalb der Kuppel verlaufenden, nicht gefirnissten Friese³¹ als besonders anspruchsvoll. Die Restauratoren konnten das verwendete Mittel nicht flächig einsetzen, sondern sie

Oben: Das sich im Zimmer des Herrn in situ befindliche grösste originale Tapetenfragment über der Türe zum Salon. Zustand Mai 2012. Unten links: Ansicht des Herrenzimmers gegen Osten. Zustand vor der Restaurierung, Oktober 2007. Unten rechts: Das Zimmer des Herrn gegen Westen. In die tapezierte Wand ist seit der Renovation eine schmale «Tapetentüre» integriert, welche einen Einblick auf die historischen Spuren ermöglicht. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2013. KDP Fotoarchiv.





Oben: Eine Restauratorin retuschiert eine farbig gefasste Türe in der Halle im 1. Obergeschoss. Aufnahme Mai 2012. Rechts: Ansicht der Halle gegen Westen. Das wiederhergestellte «Drachenaugen» im Boden ermöglicht den Blick vom Erdgeschoss bis in die Glaskuppel über der Galerie. Zustand nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten, Mai 2013. KDP Fotoarchiv.

mussten es der jeweiligen Farbe (Farbmittel oder Pigment) anpassen. Aus finanziellen Gründen konnten die Friese nur auf der süd- und nordwestlichen Seite gereinigt werden. Zusätzlich mussten an den bemalten Untersichten der Galerie des 2. Obergeschosses ein Wasserschaden behoben, irreversible Schäden einer unsachgemässen Reinigung³² reduziert und sich ablösende Farbschichten am Untergrund fixiert werden.³³

Kurz nach dem Brand 1991 und der folgenden problematischen Reinigung hatten Fachrestauratoren eine partielle Restaurierung der Brandschäden ausgeführt.³⁴ Rund zwanzig Jahre später mussten wir uns im Rahmen der Gesamtrestaurierung erneut mit der Frage der Reinigung der damals behandelten Tapeten beschäftigen. Glücklicherweise war hier eine Feuchtreinigung möglich, die zu einer wesentlichen Aufhellung der Tapeten führte. Daneben wurden nur noch die Fehlstellen mit Papiereinlagen geschlossen.³⁵

2. Vollflächige Freilegungen mit anschliessenden Konservierungen/Restaurierungen
Flächendeckende Freilegungen wurden im Gartenzimmer, im Vestibül mit angrenzendem Wintergarten, im sogenannten Vesuvzimmer und im Zimmer 4.3 realisiert, partielle Freilegungen im Salon des 2. Obergeschosses sowie im Frieszimmer (Raum 3.5). Mit den Freilegungen sollten die qualitätvollen Malereien von 1885 nach rund hundert Jahren wieder zum Vorschein gebracht werden.³⁶





Gartenzimmer

Das Gartenzimmer (Raum 1.5) war vor Beginn der Sanierung in einen Wohnbereich mit Kochnische und ein Badezimmer unterteilt gewesen. Diese sekundären Einbauten wurden entfernt. Unter der herab gehängten Decke des Bades kam wie im Wohnraum die mehrfach überstrichene Stuckdecke zum Vorschein. Bereits bei den restauratorischen Untersuchungen 2002 war eine polychrome Fassung mit grossen Jasskarten in den Ecken nachgewiesen worden.³⁷ Die Entscheidung zur Freilegung der Decke erfolgte spät, kurz vor Abschluss der Gesamtrestaurierung. Erst zu diesem Zeitpunkt war sicher, dass die finanziellen Mittel ausreichen würden. Die Decke teilte damit das Schicksal aller anderen Vorhaben, die nicht zur Kategorie von Freilegungen mit «erster Priorität» gehörten, wie die Decken der Zimmer 3.8, 4.3, und 4.4. Die Entfernung der Übermalungen an der Decke war vergleichsweise einfach zu bewerkstelligen. Danach verblieb aber eine dünne, milchige Schicht (Voranstrich der Überfassung), welche die Malschicht schleierartig verhüllte. Mit einem auf die jeweiligen Untergründe abgestimmten, differenzierten Freilegungsverfahren konnte die dünne Schicht weitgehend von der Malschicht abgelöst werden. Dies gelang bei den vier Stuckdrachen nicht. Hier wäre eine Freilegung ohne starke Beschädigung der originalen Fassung nur bei zwei Drachen möglich gewesen. Aus diesem Grund entschieden die Verantwortlichen, einen Drachen freizulegen,

Links: An der Decke des Gartenzimmers sind die Spuren des sekundären Badeinbaus noch sichtbar. Zustand vor der Restaurierung, Oktober 2010. Mitte: Deckenfeld mit Sondierschnitt. Auf der Malschicht befindet sich eine milchige Grundierung. Zustand Juli 2010. KDP Fotoarchiv. Rechts: Bemalung mit geometrischen Mustern in der Hohlkehle. Zustand nach der Restaurierung, März 2013. Fischer Restaurierung GmbH.



Das Gartenzimmer gegen Osten. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2013. KDP Fotoarchiv.

Rechts: Gartenzimmer. Im von Stuckdrachen flankierten, halbkreisförmigen Deckenfeld sind verschiedene Spiele abgebildet. Zustand nach der Restaurierung, März 2013. KDP Fotoarchiv.
Unten: Die Südwestwand des Vestibüls vor der Freilegung der originalen Bemalung. Zustand November 2006. BAZ.



bei zwei Drachen die Übermalung zu überfassen und einen Drachen ungefasst mit der ursprünglichen Übermalung zu belassen. An der freigelegten Hohlkehle konnten kleinere Fehlstellen retuschiert werden, bei grösseren wurde lediglich der Untergrund farblich eingetönt. Die «schwarzen» Felder des Schachbretts in der Mitte waren uneinheitlich stark nachgedunkelt. Dies erklärt sich aus der unterschiedlich stark fortgeschrittenen Oxidation des ursprünglichen Bronzeanstrichs. Um diesen Prozess zu hemmen, wurden die Metall-Anstriche der Schachbrett-Felder gefirnisst.³⁸

Vestibül und Wintergarten

Das Vestibül (Raum 2.5) und der Wintergarten (Raum 2.12) gehen beinahe nahtlos ineinander über. Zusammen mit dem Treppenhaus können sie als die öffentlichsten Bereiche der Villa bezeichnet werden. Aus diesem Grund figurierte dieses vergabemässig grösste Restaurierungslos in unserer Prioritätenliste ganz oben. Die Freilegung der originalen Bemalung war von Anfang an gesetzt, umso mehr, als sich aufgrund der Befunde der Voruntersuchungen, beziehungsweise anhand der angelegten Sondierschnitte³⁹ eine ausserordentlich qualitätvolle, dekorative Ausstattung erahnen liess.

Es galt zunächst, ein möglichst substanzschonendes Verfahren für die Freilegung zu entwickeln. Dazu machten die Restauratoren neben dem Einsatz von Trockeneis, Laser, Wärme, Alkohol und Enzymen Versuche mit weiteren Materialien und Techniken, um die bis zu acht Übermalungsschichten (Ölfarbe und Dispersion) von der originalen Bemalung zu lösen. Wie schon bei den Friesen der Galerie im 2. Obergeschoss konnte auch für das Vestibül und den Wintergarten keine flächig anwendbare Freilegungsmethode gefunden werden. Sie musste den unterschiedlichen Gegebenheiten wie Vorbehandlung des Untergrunds, Stärke des Farbauftrags sowie Pigmentierung oder Zusammensetzung des jeweiligen Farbmaterials angepasst werden. Die Freilegungsarbeiten erfolgten sowohl chemisch mittels verschiedener Lösemittel, als auch mechanisch mittels Skalpell, zum Teil auch mit Wärme. Einmal mehr zeigte sich, dass die Entfernung einer Übermalung in Dispersion auf einer Ölmalerei sehr viel einfacher zu bewerkstelligen ist, als wenn es sich bei jüngeren Schichten auch um Ölfarbe handelt. Erschwerend kam hinzu, dass die erste ölgebundene Übermalung von ihrer Zusammensetzung her praktisch identisch mit der originalen Bemalung war und sich über den Zeitraum von rund hundert Jahren optimal mit dieser verbinden konnte. Für die Vorgehensweise wurde festgelegt, dass die Restauratoren Fehlstellen im ornamentalen Bereich nicht ergänzen, sondern lediglich den jeweiligen unifarbene





Zwei verschiedene Säulenschäfte im Vestibül. Links: Zustand unmittelbar nach der Freilegung, Juni 2012. Rechts: Zustand nach dem Schliessen der Fehlstellen im Bereich des Hintergrunds, Juni 2012. KDP Fotoarchiv.

Grundton hinterlegen sollten. Der Betrachter wird dadurch angeregt, das Bild optisch zu vervollständigen. Aus didaktischen Gründen wurde ein Deckenfeld mit allen acht Übermalungen belassen. In der Schlussphase der Arbeiten entstand eine intensive Diskussion wegen der Ergänzung eines Architekturmotivs im Wintergarten, welches Bild den Besuchern der Villa zugemutet werden könne. Es ging um die Frage, ob es vertretbar sei, differenziert gemalte Lisenen im unteren, nicht mehr erhaltenen Bereich linear zu ergänzen.⁴⁰

Raum 3.3

Im sogenannten Vesuvzimmer (Raum 3.3) war 2002 bei Sondierungen an der Decke unter einem Gewebe eine qualitätvolle Bemalung festgestellt worden.⁴¹ Während der Freilegung zeigte sich allerdings, dass die Restauratoren das Calicotgewebe aufgrund der Vorbehandlung des Untergrunds mittels eines harzhaltigen Firnisses nicht flächig von der Malschicht abtrennen konnten. Gewebe und Malschicht waren zum Teil derart stark verbunden, dass sie sich als Ganzes vom Untergrund lösten. Die Restauratoren entwickelten darauf ein Verfahren,



Ansicht des sogenannten Vesuvzimmers gegen Norden. Über der Türe ist im ornamentalen Band eine grössere Fehlstelle sichtbar, in welcher die verschiedenen Schritte des Aufbaus der Malerei von der Punktierung bis zum fertigen Ornament dokumentiert sind. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2013. KDP Fotoarchiv.

Links: Raum 3.3. Im Medaillon befindet sich die Darstellung des Golfs von Neapel mit dem ausbrechenden Vesuv im Hintergrund. Zustand nach der Entfernung des aufgeklebten Calicot-Gewebes. Aufnahme Februar 2012. Rechts: Freigelegte Partie unterhalb der Hohlkehle im unretuschierten Zustand. Aufnahme Oktober 2010. KDP Fotoarchiv.



bei dem ungefähr 10×6 Zentimeter grosse Gewebestreifen dreiseitig gelöst wurden und die vierte Seite als «Scharnier» diente. Befanden sich Malerei-fragmente auf der Rückseite des so gelösten Streifens, wurden sie von Schmutz befreit, mit einem Kleber versehen, passgenau zurückgelegt und danach mittels Stützen während ungefähr 24 Stunden an die Decke gepresst. Mit diesem Vorgehen konnte ein wesentlicher Teil der losen Malschichten zurückgeklebt werden.⁴²

Bereits in einer frühen Phase der Freilegungsarbeiten kam ein Medaillon zum Vorschein, auf dem ein von Wasser umgebener, feuerspeiender Vulkan zu erkennen war. Der historisch interessierte Bauherrenvertreter stellte diese Darstellung mit dem Bauherrn Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893) in Zusammenhang. Bis 1880 hatte dieser auf Sumatra gelebt und blieb der Insel bis in die 1890er Jahre geschäftlich verbunden.⁴³ Bei einem gewaltigen Ausbruch des zwischen Java und Sumatra gelegenen Vulkans Krakatau verloren 1883 je nach Quelle bis zu 50 000 Menschen ihr Leben.⁴⁴ Die Wiedergabe eines Vulkans im Raum 3.3 wurde als Reminiszenz an den Ort von Grobs geschäftlichen Erfolgen betrachtet. Die Argumentation schien schlüssig und führte zur Umbenennung des Zimmers 3.3 in «Krakatauzimmer». Während der Freilegungsarbeiten an den übrigen Medaillons kam eine Szenerie mit Grotte zum Vorschein, die an diejenigen der Capri-Inseln erinnert. Nachdem sogar ein Gebäude mit der Anschrift «Osteria» sichtbar geworden war, verstärkten sich die Zweifel an der Krakatau-These. Die vertiefte Auseinandersetzung mit dem ikonographischen Programm der Decke rückte Italien und als Vulkan den Vesuv am Golf von Neapel in den Vordergrund⁴⁵, leider!

Das denkmalpflegerische Konzept sah vor, die grossflächigen Fehlstellen an der Decke nicht zu schliessen, sondern mit der fragmentarischen Bemalung auch den irreversiblen Verlust zu dokumentieren. Dies ging so weit, dass der Aufbau der Dekorationsmalerei an der fensterseitigen Schmalseite von der Vorzeichnung bis zum fertigen Zustand in fünf Schritten dargestellt wird. Die Fehlstelle wurde hier dazu genutzt, die Arbeit der Dekorationsmaler im Detail aufzuzeigen.

Decken in den Zimmern 4.3, 4.4 und 3.5

Da bei den Untersuchungen an der Decke im Zimmer 4.3 nur einfache lineare Strukturen angetroffen worden waren⁴⁶, sah die Expertengruppe aus Kostengründen vor, den aktuellen Anstrich mit einem spannungsarmen Material farbig zu überfassen. Als dies aus technischen Gründen verworfen werden musste, standen nur zwei Optionen offen: das Einziehen einer herab gehängten Decke oder das Reduzieren des vorhandenen Anstrichpakets. Die Nachuntersuchung anhand eines grösser angelegten Freilegungsfelds brachte unter einem Gewebe auch hier eine qualitativ hochwertige Dekorationsmalerei zum Vorschein.



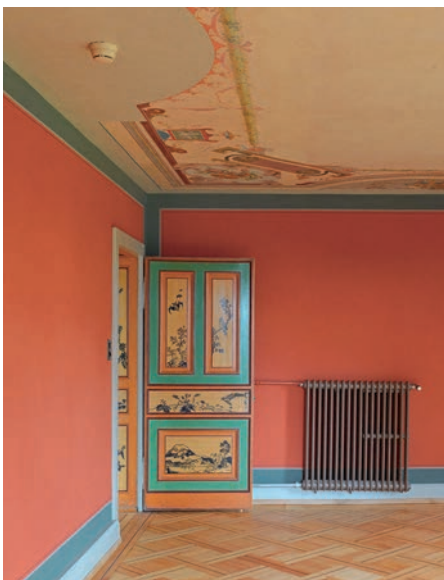
Aufgrund des Befunds entschieden die Verantwortlichen, diese originale Fassung freizulegen und zu konservieren. Die Restauratoren sollten zwar Fehlstellen innerhalb von farbig gefassten Rahmen schliessen, sie durften aber keine ornamentalen Partien rekonstruieren.⁴⁷

Auch im Salon des 2. Obergeschosses (Raum 4.4)⁴⁸ hatten die Sondierungen 2006 keine verwertbaren Resultate erbracht.⁴⁹ Erst beim Rückbau einer sekundär eingebauten Zwischenwand kam ein bemaltes Deckenfragment ans Licht. Bei den Nachsondierungen zeigte sich, dass von der ursprünglichen Deckenmalerei nur noch wenig erhalten war.⁵⁰ Es wurde daher beschlossen, lediglich ein Referenzfeld freizulegen. Im Zimmer 3.5 wurden ebenfalls erst bei einer Nachuntersuchung Fragmente von zwei gemalten Friesen in der Hohlkehle, beziehungsweise unterhalb der Decke gefunden. Aus Kostengründen legte man die Malerei nur auf der südöstlichen Seite frei; die Integration der Fehlstellen beschränkte sich auf die Ergänzung der Umrisse.

Links: Ausschnitt der Decke im Zimmer 4.3. Zustand nach der Entfernung des Calicot-Gewebes und vor der Entfernung des dafür benötigten Haftanstrichs, Mai 2012. Mitte: Fragment einer Bemalung der Decke im Zimmer 4.4. Zustand während der Restaurierung, Januar 2012. Rechts: Freigelegte originale Malerei ohne Retuschen im Zimmer 3.5. Aufnahme Februar 2012. KDP Fotoarchiv.

3. Freilegungen mit wesentlichen Ergänzungen und/oder Rekonstruktionen

Freilegungen mit wesentlichen Ergänzungen und Rekonstruktionen wurden lediglich in Teilbereichen des Treppenhauses durchgeführt. In den Leitsätzen zur Denkmalpflege steht zu Recht, dass Rekonstruktionen «nur das Bild des Objekts annähernd wiederherstellen [können]. Sie verwischen den Unterschied zwischen Denkmal und historisch gestaltetem Objekt. Indem sie vorgeben, das Denkmal sei leicht wieder erneuerbar, höhlen sie das notwendige gesellschaftliche



Links: Das Zimmer 4.3 gegen Nord-osten. Zustand nach der Freilegung und Restaurierung der Decke sowie der Anbringung der neuen, mehrfarbigen Wandgestaltung. Rechts: Das sogenannte Frieszimmer (Raum 3.5) gegen Südosten. Im Anschlussbereich Wand-Decke legten die Restauratoren ornamentale Bänder frei. Aufnahmen Mai 2013. KDP Fotoarchiv.

Links: Der Raum 4.3 gegen Norden. Zustand vor der Restaurierung, Oktober 2007. Rechts: Der Salon 4.4 mit den wiederhergestellten Öffnungen zur Galerie, welche auf Wunsch der Nutzer mit einem schallabsorbierenden Vorhang geschlossen werden können. Zustand nach der Restaurierung, April 2013. KDP Fotoarchiv.



Engagement für die historische Substanz aus.» Sie seien nur dann im Sinne einer Grossreparatur legitimiert, «wenn noch ein erheblicher historischer Bestand vorhanden ist.»⁵¹ Die Gesamtrestaurierung der Villa Patumbah entspricht unserer Meinung nach diesen Leitsätzen. So betrachten wir die getätigten partiellen Rekonstruktionen auch als eine Ergänzung zum Schutz des Originals, verbunden mit einer besseren Lesbarkeit des betroffenen Raums.

Treppenhaus

Dem Treppenhaus kommt als Nahtstelle zwischen dem reich geschmückten Eingangstrakt und dem ebenfalls ornamental verzierten Vestibül eine grosse Bedeutung zu. Es erstreckt sich über vier Geschosse (Räume 1.1, 2.4, 3.1 und 4.1) und gehört zu den am besten untersuchten Teilen der Villa.⁵²

Erste Untersuchungen erbrachten nur dürftige Hinweise auf die Ausdehnung und Qualität der Ausmalung. Die Verantwortlichen beurteilten eine vertiefte Abklärung zwar als unbedingt nötig, massen aber den Freileigungsarbeiten aufgrund der vielen Unsicherheiten nur zweite Priorität zu.

Zusätzliche Sondagen im ganzen Treppenhaus führten schliesslich zur Klärung: Die Wände sind über alle Geschosse bis zum Treppenaustritt im 2. Obergeschoss mit einer gemalten Steinquaderung versehen, die zwischen zwei Dekorbänder eingespannt ist. Auf den Podesten finden sich gerahmte Felder, die zusätzlich mit dekorativen Elementen bemalt sind. Die Untersichten der Treppenpodeste weisen Grisaillemalereien auf. Im Bereich des Tambours konnte eine stark

Links: Durch das Zusammenführen aller fragmentarischen Befunde entstand eine nahezu vollständige lineare Struktur einer einzelnen Säule im Bereich des Tambours im Treppenhaus. Fontana & Fontana AG. Rechts: Decke und Tambour des Treppenhauses waren mit Dispersionsfarbe überstrichen. Zustand vor der Restaurierung, November 2006. BAZ.



beschädigte dekorative Fassung nachgewiesen werden. Die darüber liegende Decke schliesst den Raum mit einer illusionistischen Bemalung ab.⁵³ Aufgrund der neuen Befundlage und der überzeugenden Qualität der freigelegten Malereien, konnten wir der Versuchung nicht widerstehen und wagten es, die Ausstattung des Treppenhauses zu «reanimieren». Wir taten dies im vollen Bewusstsein, die uns selbst auferlegte Grenze des möglichst kleinen Eingriffs überschreiten zu müssen. Als Vorgehensweise war ein schrittweises Herantasten an den Endzustand vorgesehen. Zunächst wurde die Freilegung der Decke beschlossen. Die Qualität der zu Tage tretenden Malerei war trotz einer Fehlstelle infolge eines Wasserschadens überzeugend. Letztere beeinträchtigte allerdings die Wirkung der Deckenmalerei derart stark, dass wir uns entschlossen, sie mit einer Rekonstruktion zu schliessen.⁵⁴

Obwohl wir bereits wussten, dass die finanziellen Mittel für eine Freilegung der gesamten Treppenhauswände nicht ausreichen würden, entschlossen wir uns trotzdem, an ausgewählten Stellen damit zu beginnen. Vorerst galt es, den präzisen Rapport der Malerei zu finden. Danach erfolgten grössere Freilegungen an den jeweiligen Treppenan- und Treppenaustritten; schliesslich legten die Restauratoren alle ornamentalen Bereiche auf den Podesten samt den zugehörigen Untersichten frei. Auf dieser Grundlage konnten wir zu einer Rekonstruktion der Bemalung der Treppenhauswände stehen, da diese vor Ort eins zu eins ablesbar und damit auch überprüfbar ist. Im Übrigen kam die rekonstruierte Fassung auf die erste Übermalung zu liegen. Damit ist sichergestellt, dass das Original zu einem späteren Zeitpunkt freigelegt werden kann. Als letztes blieb der Tambour. Bis unmittelbar vor Abschluss der Arbeiten gingen wir aufgrund der dürftigen Befundsituation davon aus, die Freifläche zwischen Treppenhausbemalung und Decke einfarbig zu streichen. Vorgängig mussten die Deckenstriche entfernt werden, um einen streichfähigen Untergrund zu erhalten.⁵⁵ Als sich wider Erwarten wesentlich mehr Elemente der ursprünglichen Bemalung zeigten als bei den Sondierungen, beschlossen wir, das Vorgehen zu ändern. Die Wiederherstellung der mit der Decke korrespondierenden Trompe-l'œil-Malerei vergaben wir als letztes Los zur Ausführung. Zur Klärung der ursprünglichen Gestaltung wurden die über den gesamten Tambour verteilten Fragmente abgepaust und



Die Aufnahme zeigt den Übergang vom originalen zum rekonstruierten, dekorativen Ornamentband an der Treppenhauswand im 1. Obergeschoss. Aufnahme August 2013. KDP Fotoarchiv.



Links: Blick vom Treppenpodest des 2. Obergeschosses über den illusionistisch bemalten Tambour zur freigelegten Decke. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2013. Rechts: Tambourwand im Anschluss an das Treppenpodest im 2. Obergeschoss. Zustand kurz vor Beendigung der Arbeiten, April 2013. KDP Fotoarchiv.



Das hälftig auf die originale Malerei freigelegte Stuckmedaillon im Raum 3.8 wurde ohne Retuschen belassen. Zustand Februar 2013. KDP Fotoarchiv.

zu einem Ganzen zusammengesetzt. So gelang es, die detaillierte Ausbildung der Säulenstellung zeichnerisch zu erfassen. Zur Farbgebung und Binnenstruktur gab es zwar einzelne Hinweise; sie mussten aber trotzdem interpretiert werden.⁵⁶

4. Konzeptionelle oder konservatorische Spezialfälle

Als Spezialfälle sind die Behandlung des Kinderzimmers, der Küche, des Dienstbotenzimmers, des sogenannten Musterzimmers und der Toiletten sowie die Restaurierung der Glaskuppel zu bezeichnen.

Die Freilegung der Decke im Kinderzimmer (Raum 3.8) gehörte aufgrund der Befunde der ersten Untersuchung⁵⁷ zunächst zur ersten Prioritätsstufe. Beim Anlegen eines grösseren Sondierschnitts zeigte sich aber, dass die Malerei zur Vorbereitung einer Übermalung mit einem Kratzeisen stark traktiert worden war, um die Adhäsion zu verbessern.⁵⁸ Wir änderten daher das Konzept: Die mehrfach überstrichenen Stuckprofile und das mittlere Deckenfeld wurden auf die erste Übermalungsschicht reduziert und ein hälftig auf die originale Malerei freigelegtes Stuckmedaillon ohne Retuschen belassen.

In der Küche (Raum 2.11) kam nach der Entfernung der herabgehängten Decke eine bauzeitliche Stuckdecke mit einer dekorativen Bemalung zum Vorschein. Auf eine flächige Freilegung wurde verzichtet. Lediglich ein sichtbar belassener Sondierschnitt zeugt noch von der verdeckten Bemalung.⁵⁹

Im Dienstbotenzimmer (Raum 4.7) konnte hinter einer Wandabdeckung ein mehrlagiges Tapetenfragment gesichert werden. Dieses wurde in situ konserviert und aus konservatorischen Gründen mit einem UV-beständigen Glas geschützt.⁶⁰

Das im Raum 3.4 geschaffene Musterzimmer diente vorübergehend dazu, das neue Farbkonzept für die Wände zu überprüfen und zu verfeinern.⁶¹

Im Verlauf der Restaurierungsarbeiten konnten die wesentlichen originalen Decken Schritt für Schritt freigelegt und konserviert werden. Dies gilt nicht für die Wände. Mit Ausnahme des Erdgeschosses und des Kuppelraums im 1. und 2. Obergeschoss hatten sich kaum ursprüngliche Oberflächen erhalten. Aufgrund von zahlreichen, kleinen und kleinsten Tapetenresten muss davon ausgegangen werden, dass die meisten Wände tapeziert waren.

Der Raum 3.4 diente während der Bauphase als Musterzimmer, weil er mit Ausnahme der reich gestalteten Türe weder an den Wänden noch an der Decke Befunde einer originalen Fassung aufwies. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2013. KDP Fotoarchiv.



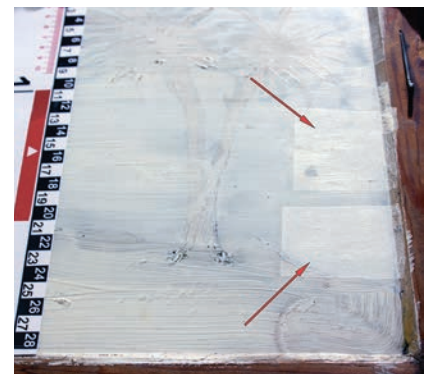


Das Anbringen von neuen Tapeten kam für uns trotzdem nicht in Frage. Wir mussten einen Weg finden, in den verschiedenen Räumen die Parkettböden mit den freigelegten Decken zu einem harmonischen Ganzen zusammenzuführen. Das Konzept sah vor, in diesen Räumen zuerst ein Grundpapier auf die Wände zu kleben und dann die gewünschte Farbe durch mehrmaliges Überlasieren aufzutragen, «um sowohl Tiefenwirkung als auch Lebendigkeit zu erzielen.»⁶² In eigenständiger Anlehnung an Gestaltungen des 19. Jahrhunderts werden nun die verschiedenen, einfarbigen Wandflächen jeweils durch einen umlaufenden, andersfarbigen Fries mit Begleitlinie (wie die Bordüren bei Tapeten) eingefasst. Diese Lösungen sollen auf den ersten Blick selbstverständlich und zur Raumgestaltung passend erscheinen und trotzdem zu erkennen geben, dass sie nicht ursprünglich sind.⁶³ In der Folge wurden alle Wohnräume ohne bauzeitliche Wandoberflächen auf diese Weise behandelt.

Für die Toilettenräume (Räume 2.13, 3.9 und 4.10) wie auch die Küche wurde ein ornamentales Muster entwickelt, das den Geist des 19. Jahrhunderts in sich trägt und doch unverkennbar aus unserer Zeit stammt.

Die Instandstellung der Kuppelverglasung im Dachgeschoss musste als Notmassnahme vor dem eigentlichen Baubeginn in Auftrag gegeben werden, da die Gefahr bestanden hatte, dass sich einzelne Gläser lösen und in die Halle herunter fallen konnten. Dabei ging die beauftragte Firma sehr substanzschonend vor und führte nur die nötigsten Massnahmen wie Kittungen oder das Kleben von Glasbrüchen aus (keine Neuverbleiungen).⁶⁴ Weit schwieriger gestaltete sich die Konservierung der 36 Hinterglasbilder am Tambour der bleiverglasten Kuppel. Die Malschicht hatte sich im Laufe der Zeit weitgehend vom Träger Glas gelöst und haftete kaum noch. Sie hätte mit einem Staubtuch ohne Kraftaufwand problemlos weggewischt werden können. Dass es zu diesem Haftungsproblem gekommen ist, dürfte entweder an der UV- und Wärmebelastung durch das direkte Sonnenlicht oder der Zersetzung beziehungsweise Alterung des damals verwendeten Bindemittels liegen. Eine Fixierung der Malschicht erwies sich als nicht möglich. Die Restauratorin schützte die Bildrückseiten deshalb mit einem transparenten, spannungsfreien Vlies. Diese Massnahme ist zwar irreversibel, als letztes Mittel erscheint sie uns dennoch besser als ein Totalverlust innert kürzester Zeit.⁶⁵

Links: Unter einer Abdeckung im Raum 4.7 haben sich vier übereinander liegende Tapetenfragmente erhalten. Sie wurden in situ konserviert und mit einem UV-beständigen Glas geschützt. Aufnahme April 2012. Ars Artis AG. Mitte: Lediglich ein Sondierschnitt an der Küchendecke 2.11 zeugt noch von der ursprünglichen dekorativen Bemalung. Aufnahme Oktober 2007. IGA Archäologie Konservierung. Rechts: Wellen-Muster, wie es in den Toilettenräumen und in der Küche bei der Renovation neu aufgebracht wurde. Dezember 2011. Fontana & Fontana AG. Unten: Die Bildrückseiten der Hinterglasbilder an der Kuppel wurden mit einem transparenten, spannungsfreien Vlies geschützt, um zukünftige Verluste zu vermeiden. Aufnahme Februar 2012. Ars Artis AG.



Fazit

Das denkmalpflegerische Konzept für die Gesamtrestaurierung der Villa Patumbah stand anfangs nur in groben Zügen fest, die sich aus der Bedeutung des Gebäudes, seinem insgesamt guten Überlieferungszustand und den denkmalpflegerischen Grundsätzen ergaben. Die konkrete Umsetzung ist jedoch das Resultat einer permanenten Auseinandersetzung aller Akteure während des gesamten Restaurierungsprozesses. In der Architektur wird dieses Vorgehen als rollende Planung bezeichnet. Sie ist nicht konzeptlos, sondern in erster Linie der Erhaltung von Geschichtsspuren und dem Alterswert verpflichtet. Vorhandene Brüche, die von der Geschichte des Hauses Zeugnis ablegen, werden angemessen integriert, aber nicht zum Verschwinden gebracht.

Die hochkomplexe Restaurierung der Villa ist ein gelungenes Beispiel für die Tatsache, dass die interdisziplinäre Auseinandersetzung und Zusammenarbeit nicht allein für die Beteiligten befriedigender ist, sondern auch zu überzeugenderen Ergebnissen führt. Für das Gelingen der Restaurierung auf diesem hohen Niveau unter Einhaltung der finanziellen Vorgaben sei allen gedankt.

- 1 Siehe die Beiträge «Patumbah – Eine Idee, und was es braucht, sie umzusetzen» von Beat Eberschweiler und Giovanni Menghini, S. 96–105 und «Im Prozess gescheitert: Freihaltezone und Denkmalschutz für den ganzen Patumbah-Park» von Dominik Bachmann, S. 106–108.
- 2 Ueli Fritz und Gertrud Fehringer, Villa Patumbah. Bericht über die Vorabklärung der nötigen Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen an den bemalten Flächen auf den Fassaden, sowie einer Kostenschätzung, Bätterkinden, [August 1993].
- 3 Vgl. das «Verzeichnis der Untersuchungs- und Restaurierungsberichte» im Anhang, S. 404–407. Alle originalen Dokumente finden sich im Archiv der Kantonalen Denkmalpflege (KDP A).
- 4 Die Fachtagung «Erfahrungen mit der Restaurierung von Mineralfarbenmalereien» des Instituts für Denkmalpflege an der ETH fand vom 20. bis 23. März 1997 in Zürich statt.
- 5 Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998.
- 6 Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz, hg. von der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, Zürich 2007.
- 7 Vgl. dazu im Kapitel «Das Handeln am Denkmal» den Abschnitt 3.8 «Wahrung der historischen Substanz»: «Konservatorische Massnahmen verändern den materiellen Bestand des Denkmals möglichst wenig; sie suchen den Zerfall zu verlangsamen, ohne wesentlich in die Substanz einzugreifen. [...] Materielle Veränderungen dürfen nur vorgenommen werden, wenn sie für das Weiterbestehen des Denkmals nachgewiesenermassen unerlässlich sind.», in: Leitsätze zur Denkmalpflege 2007 (wie Anm. 6), S. 21.

Blick zur polychromen Verglasung der Kuppel. Halle und Galerie mussten während der Restaurierung des Treppenhauses vor Feinstaub geschützt und deswegen vollständig mit Folien verhüllt werden. Aufnahme November 2012. Thomas Maurer.



- 8 Vgl. dazu im Kapitel «Planung und Massnahmen» die Abschnitte 4.4 «Kleinstmöglicher Eingriff» und 4.6 «Alterswert» sowie im Kapitel «Definitionen zu einigen besonderen Massnahmen» den Abschnitt 5.1 «Ergänzungen im Erscheinungsbild», in: Leitsätze zur Denkmalpflege 2007 (wie Anm. 6), S. 23 und 26.
- 9 Gesetz vom 15. September 2003 über den Beitritt des Kantons Zürich zur Interkantonalen Vereinbarung über das öffentliche Beschaffungswesen (IVöB) vom 15. März 2001, LS 720.1, und Submissionsverordnung (SVO) vom 23. Juli 2003, LS 720.11.
- 10 Beitragszusicherung durch RRB Nr. 304 vom 3. März 2010.
- 11 Dem Expertengremium gehörten der Restaurator Christian Marty, die Architektin Cristina Tropeano, der Bauleiter René Lechleiter, der Stiftungsvertreter Giovanni Menghini und Peter Baumgartner von der Kantonalen Denkmalpflege an.
- 12 Siehe den Beitrag «Submissionsverfahren: Die gesetzlichen Vorgaben und Grenzen» von Claudia Schneider, S. 114–117.
- 13 Siehe den Beitrag «Der Umgang mit den Fassadenelementen aus Naturstein» von Gregor Frehner, S. 240–249.
- 14 Siehe den Beitrag «Zusätzliche Versuchsanordnung zum Fassadenverputz. Festigung mit Kalksinterwasser und Kaliwasserglas» von Bernhard und Miriam Nydegger, S. 237–239.
- 15 Siehe den Beitrag «Die Restaurierung der bemalten Fassadenflächen» von der ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden, S. 224.
- 16 Michael Leuenberger, Lob des Dekors, in: Kunst + Architektur in der Schweiz, 2013, Nr. 1, S. 2 (Themenheft zum Lob des Dekors).
- 17 Siehe die Beiträge «Herz, Kopf und Hand» von René Lechleiter, S. 142–147 und «Das Holzwerk in der Villa Patumbah: Täfer, Einbauten, Türen und Parkettböden» von Jörg Magener, S. 351–353.
- 18 Siehe den Beitrag «Die Restaurierung der Stuckdecke im Zimmer der Dame» von Barbara Könz-Jenny und Christof Thur, S. 256–261.
- 19 Siehe den Beitrag «Die bemalte Decke des Salons im Erdgeschoss» von Kathrin Harsch, Deborah Gos, Martina Müller und Beat Waldispühl, S. 262–267.
- 20 Das Zimmer der Dame ist neben dem benachbarten Salon der einzige Raum, in dem alle originalen Oberflächen erhalten sind.
- 21 Leider war es nicht möglich, nur die benötigte Kleinmenge nachzuweben. Als Minimum mussten fünfzig Laufmeter des Gewebes erworben werden. Diese Menge hätte ausgereicht, das Zimmer der Dame mehr als zehn Mal neu zu bespannen.
- 22 Ina von Woyski Niedermann, Konservierungsbericht, Villa Patumbah, Raum 2.8, Wandbespannungen, Trimbach, 7. Februar 2013.
- 23 Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz, Villa Patumbah, Raum 2.7 Salondecke, Approximative Kostenzusammenstellung der Notsicherungsarbeiten, Kriens, 23. Januar 1998.
- 24 Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz & Gertrud Fehringer, Villa Patumbah, Zürich. Notkonservierung der bemalten Kassettendecke, EG, Salon, Kriens, 24. Januar 2007.
- 25 Siehe den Beitrag «Die bemalte Decke des Salons im Erdgeschoss» von Kathrin Harsch, Deborah Gos, Martina Müller und Beat Waldispühl, S. 262–267.
- 26 Ein fest installierter Luftbefeuchter sorgt für eine relative Luftfeuchte von konstant 55 Prozent.
- 27 Siehe den Beitrag «Eine Welt auf Papier – die Tapeten der Villa Patumbah» von Christian Marty und Petra Helm, S. 338–343.
- 28 Lara Quadri, Villa Patumbah, Zurigo. Il soffitto dell' Herrenzimmer. Scelta metodologica per la pulitura di superfici policrome danneggiate dal fuoco, Tesi Master, SUPSI, Lugano, 26 agosto 2013.
- 29 Siehe den Beitrag «Die Konservierung und Restaurierung der brandgeschädigten Kassettendecke im Zimmer des Herrn» von Lara Quadri, Andreas Küng, Maria Rosa Lanfranchi und Vanessa Frieden, S. 268–277.
- 30 Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchung Wände und Restaurierung Tapetenfragment. Raum 2.6, Herrenzimmer, 2011–2012, Küsnacht, Dezember 2013.
- 31 Die unter der Kuppel verlaufenden Frieze waren im Unterschied zum übrigen Holzwerk nicht mit einem originalen Firnis versehen.
- 32 Die Reinigung der bemalten Untersichten der Galerie des 2. Obergeschosses war unmittelbar nach dem Brand durch eine nicht spezialisierte Reinigungsfirma vorgenommen worden.
- 33 Siehe den Beitrag «Der asiatische Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss: Holzwerk und Maleereien» von Beat Waldispühl, Martina Müller und Kathrin Harsch S. 302–313.
- 34 Barbara Könz, IGA Interessengemeinschaft für Archäologie, Villa Patumbah. Zustandsanalyse der Malereien im 2. Obergeschoss nach Brandfall 1991 [Raum 4.2], Zürich, 25. Juli 1991 und Barbara Könz, IGA Interessengemeinschaft für Archäologie, Villa Patumbah. Restaurierungsarbeiten nach Brandfall 1991 [Raum 4.2], Zürich, Dezember 1991.
- 35 Siehe den Beitrag «Eine Welt auf Papier – die Tapeten der Villa Patumbah» von Christian Marty und Petra Helm, S. 338–343.
- 36 Die originalen Malereien sind wohl anlässlich der Übernahme der Villa durch das Diakoniewerk 1911 erstmals einfarbig überstrichen worden.
- 37 Barbara Könz, Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa «Patumbah». Bericht zu den restauratorischen Untersuchungen 2002 [Räume 1.1–1.6, 2.4–2.13, 3.1–3.9, 4.1, 4.4], Zürich, 22.4.2002 und Barbara Könz, Matteo Laffranchi, IGA Archäologie Konservierung, «Villa Patumbah». Restauratorische Sondierungen vor Sanierung und Umbau. Nachträge zu den Untersuchungen 2002 und 2006 [Räume 1.1, 1.3, 1.5, 2.11, 3.5, 3.7, 4.3, 4.5], Zürich, Oktober/November 2007.



Rosette an der Nordostfassade. Zustand November 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013, S. 85.



Rosette an der Nordwestfassade. Zustand November 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013, S. 89.

- 38 Siehe den Beitrag «Under, Schach und weitere Spiele – Die Konservierung und Restaurierung der Decke im Gartensaal» von Beat Fischer, S. 252–255.
- 39 Barbara Könz, Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa «Patumbah». Bericht zu den restauratorischen Untersuchungen 2002 [Räume 1.1–1.6, 2.4–2.13, 3.1–3.9, 4.1, 4.4], Zürich, 22.4.2002.
- 40 Siehe den Beitrag «Die Freilegung der mehrfach überstrichenen Malereien in Vestibül und Wintergarten» von Andreas Franz, Daniel Fabian, Beat Fischer und Peter Meier, S. 278–289.
- 41 Barbara Könz, Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa «Patumbah». Bericht zu den restauratorischen Untersuchungen 2002 [Räume 1.1–1.6, 2.4–2.13, 3.1–3.9, 4.1, 4.4], Zürich, 22.4.2002.
- 42 Siehe den Beitrag «Ein italienisches Fragment» von Wendel Odermatt, S. 290–301.
- 43 Siehe die Beiträge «Die Geschichte vom schnellen Geld» von Andreas Zangger, S. 40–71 und «Carl Fürchtgott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr» von Adrian Knoepfli S. 12–39.
- 44 Krakatau ist eine 10,7 Quadratkilometer grosse vulkanische Insel in der Sundastrasse zwischen Java und Sumatra. 1883 ereignete sich ein heftiger Ausbruch, der den grössten Teil der zuvor 33,5 Quadratkilometer grossen Insel in die Luft sprengte. Es entstanden eine 36 Meter hohe Flutwelle und eine 70 Meter hohe Ascheschicht. Bei dem Unglück starben 50 000 Menschen. Siehe den Artikel «Krakatau», in: Lexikon der Büchergilde, Frankfurt am Main 1956.
- 45 Siehe den Beitrag «Ein italienisches Fragment» von Wendel Odermatt S. 290–301.
- 46 Barbara Könz, Matteo Laffranchi, IGA Archäologie Konservierung, «Villa Patumbah». Restauratorische Sondierungen vor Sanierung und Umbau. Nachträge zu den Untersuchungen 2002 und 2006 [Räume 1.1, 1.3, 1.5, 2.11, 3.5, 3.7, 4.3, 4.5], Zürich, Oktober/November 2007.
- 47 Claudio Fontana, Sylvia Fontana, Olivia Fontana, Marius Fontana, Sophia Bischof, Fontana & Fontana AG, Zürich «Villa Patumbah». Restaurierung Raum 4.3; Rekonstruktion Treppenkopf [Raum 4.1], 2012/2013, Rapperswil-Jona SG, November 2013.
- 48 Beim Zimmer 4.4 handelte es sich vermutlich um einen Aufenthaltsraum für die Diensthofen.
- 49 Barbara Könz, Matteo Laffranchi, Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa Patumbah. Restauratorische Untersuchungen des 3. Obergeschosses [Räume 4.1–4.10], Zürich, Juli 2006.
- 50 Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchung und Restaurierung Deckenfragmente Räume 2.11 + 4.4, 2012–2013, Küsnacht, [November] 2013.
- 51 Vgl. im Kapitel «Definitionen zu einigen besonderen Massnahmen» den Abschnitt 5.4 «Rekonstruktionen», in: Leitsätze zur Denkmalpflege 2007 (wie Anm. 6), S. 27.
- 52 Dazu liegen insgesamt sieben Untersuchungsberichte vor: Barbara Könz, Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa «Patumbah». Bericht zu den restauratorischen Untersuchungen 2002 [Räume 1.1–1.6, 2.4–2.13, 3.1–3.9, 4.1, 4.4], Zürich, 22.4.2002; Barbara Könz, Matteo Laffranchi, Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa Patumbah. Restauratorische Untersuchungen des 3. Obergeschosses [Räume 4.1–4.10], Zürich, Juli 2006; Barbara Könz, Matteo Laffranchi, IGA Archäologie Konservierung, «Villa Patumbah». Restauratorische Sondierungen vor Sanierung und Umbau. Nachträge zu den Untersuchungen 2002 und 2006 [Räume 1.1, 1.3, 1.5, 2.11, 3.5, 3.7, 4.3, 4.5], Zürich, Oktober/November 2007; Wendel Odermatt, Stöckli AG, Villa Patumbah. Vorversuche zur Freilegung, Treppenhaus [Raum 4.1], Stans, September 2011; Andreas Franz, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht, Treppenhaus 1.1/2.4/3.1/4.1, Küsnacht, [November] 2013; Stöckli AG, Villa Patumbah. Kartierung der Decken im Treppenhaus und im Zimmer 3.3, Stans, [2013]; Claudio Fontana, Sylvia Fontana, Olivia Fontana, Marius Fontana, Sophia Bischof, Fontana & Fontana AG, Zürich «Villa Patumbah». Restaurierung Raum 4.3; Rekonstruktion Treppenkopf [Raum 4.1], 2012/2013, Rapperswil-Jona SG, November 2013.
- 53 Siehe den Beitrag «Das Treppenhaus – die Visitenkarte des Bauherrn?» von Christian Marty, S. 314–319.
- 54 Siehe den Beitrag «Den Himmel restaurieren oder «stairway to heaven»» von Wendel Odermatt, S. 320–324.
- 55 Da durch das mehrfache Überstreichen der Malschicht eine hohe Oberflächenspannung entstanden war, wäre jeder Neuanstrich sofort wieder abgeblättert.
- 56 Siehe den Beitrag «Das Treppenhaus: Ein Balanceakt zwischen Restaurierung und Rekonstruktion» von Benno Kalt und Olivia Fontana, S. 325–327.
- 57 Barbara Könz, Matteo Laffranchi, IGA Archäologie Konservierung, «Villa Patumbah». Restauratorische Sondierungen vor Sanierung und Umbau. Nachträge zu den Untersuchungen 2002 und 2006 [Räume 1.1, 1.3, 1.5, 2.11, 3.5, 3.7, 4.3, 4.5], Zürich, Oktober/November 2007.
- 58 Stöckli AG, Villa Patumbah. Dokumentation der Decken in den Räumen 3.3, 3.5, 3.8 und im Treppenhaus [Raum 4.1], Stans, Juni 2013.
- 59 Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchung und Restaurierung Deckenfragmente Räume 2.11 + 4.4, 2012–2013, Küsnacht, [November] 2013.
- 60 Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchung und Restaurierung, Tapetenfragmente Räume 4.7 + 4.9, 2011–2012, Küsnacht, [2013].
- 61 Siehe den Beitrag «Farbliche Gestaltung» von Olivia Fontana und Marius Fontana, S. 328–329.
- 62 Siehe den Beitrag «Farbliche Gestaltung» von Olivia Fontana und Marius Fontana, S. 329.
- 63 Olivia Fontana, Fontana & Fontana AG, Raumbuch. Farbkonzept Villa Patumbah [mit den originalen Farbmustern], Rapperswil-Jona SG, 13. Dezember 2011.
- 64 Urs Rickenbach, Glas Mäder & Co., Villa Patumbah. Bleiverglasung Kuppel, Bestandesaufnahme, handschriftlicher Bericht zur Sanierung der Glaskuppel, Zürich, 4. März 2002.
- 65 Siehe den Beitrag «Tanzende Frösche und rieselnde Farben. Die Hinterglasbilder in der Villa Patumbah» von Petra Helm, S. 344–347.

HERZ, KOPF UND HAND

RENÉ LECHLEITER

Wie soll, wie kann man sich eines solchen Sanierungsvorhabens in der Bauausführung konkret annehmen, bei einem Gebäude mit einem geheimnisvollen Namen und viel positiver und negativer Fama, dessen Charakterisierung von «architektonischer Geschmacksverirrung» bis zum «eindrücklichsten Beispiel des Synkretismus von reichem optischen Gehalt» reicht, für das 1977 bereits ein Abbruchgesuch vorlag und das seither zusehends verlotterte, respektive unter diversen Zwischennutzungen gelitten hatte?

Dank der Unterschutzstellung und Überführung in eine Stiftung, dank der sorgfältigen Analyse der gestalterischen Grundideen seitens der Architektin Cristina Tropeano im Rahmen des Wettbewerbs und dank des unermüdlichen Einsatzes von Giovanni Menghini konnte der Weg frei gemacht werden für ein umfassendes Sanierungsvorhaben, mit dessen baulicher Umsetzung vor Ort das Büro Heinz Aebi, Bauleitungen-Baumanagement, Zürich, betraut wurde.¹

Von den gestalterischen und baulichen Qualitäten der Villa war zu Beginn der konkreten Ausschreibungsverfahren 2009, respektive zu Beginn der Bauarbeiten im Sommer 2010, allerdings nicht mehr viel sichtbar. Es ist heute nur noch schwer nachvollziehbar, in welcher konservativer Grundhaltung die Üppigkeit, die Verspieltheit und Farbenpracht der Innenräume ausgemerzt worden war, eine Art Vandalismus ohne jegliche Lebensfreude; ebenso schwerwiegend waren die Verwitterungsschäden an den jahrzehntelang vernachlässigten Fassaden.

Die Aufgabe, vor die sich die Bauleitung gestellt sah, lautete einfach ausgedrückt: Realisierung eines Sanierungsvorhabens innerhalb eines gegebenen Kosten- und Zeitrahmens. Die grösste Hürde, die es zuerst zu bewältigen gab, stellte sich in Form der kantonalen Submissionsbestimmungen. Diese zielen primär auf einen offenen Markt sowie kostengünstige Angebote ab; hier waren jedoch Unternehmen und Fachkräfte gefragt, die sehr viel Sensibilität für die gestellte Aufgabe und vor allem eine hohe Qualität ihrer Arbeit ausweisen konnten. Für die genaue Ausformulierung der Ausschreibungsunterlagen konnten wir uns auf die kompetente Beratung von Rechtsanwältin Claudia Schneider Heusi stützen.²



Die gute Organisation der Baustelle als eine der wichtigen Voraussetzungen für optimales Gelingen: Arbeitssicherheit, Zugänglichkeit, Ordnung und Sauberkeit. Während der dreijährigen Bauzeit spielten auch der Gerüstbau (Farkas Gerüstbau AG, Zürich) und die Information der Öffentlichkeit eine wichtige Rolle. Aufnahme November 2010. René Lechleiter.

Links: Sämtliche Werkleitungen inner- und ausserhalb des Gebäudes mussten erneuert werden. Aufnahme August 2010. Rechts: Die verschlungenen Wege der Elektro-, Sanitär- und Heizleitungen sind heute nicht mehr sichtbar. Aufnahme Dezember 2010. René Lechleiter.



Angesichts der Vielfalt und Qualität der vorhandenen Materialien galt es fortan in erster Linie die richtigen, das heisst die am besten qualifizierten Kräfte zu finden und zu verpflichten. An der Fassade war nebst der Rettung der perforierten, beschädigten und sich ablösenden Putzschicht sowie der Keimschen Mineralfarbenmalerei ein Steinmetz gefragt, der mit vier verschiedenen, zum Teil filigran bearbeiteten und stark verschmutzten Steinsorten umzugehen versteht; für das Innere gesucht waren Spezialisten für die unterschiedlichen Bodenbeläge (Terrazzo, Parkett mit mehrfarbigen Einlagen und Mustern, Natursteine), für die Wände (Sumpfkalk, Tapeten, Gobelin- und Textilbespannung, Täfer, Schnitzereien, Intarsienarbeiten und bemalter Weissputz) und für die Decken (Stuckarbeiten, Kasettendecken aus Holz, mehrfach übermalte, originale Malereien auf Holz und Gips). Ausserdem galt es, Hinterglasbilder, verbleite Glasfenster und eine farbige Kuppel mit Drachensujets zu reinigen und restaurieren.

Die Bauleitung setzte sich zum Ziel, unter allen Beteiligten, vom einfachen Bauhandwerker bis zu den Restauratorinnen und Restauratoren mit Fachhochschulabschluss, ein Bewusstsein zu schaffen, an welcher aussergewöhnlicher Aufgabe sie hier mitwirken würden und dass diese nur in einem rücksichtsvollen Zusammenarbeiten zu bewältigen sei. Gefragt waren also nebst Können und Qualität sehr viel Sozialkompetenz und Sensibilität.

Das Bild, von dem wir ausgingen, war folgendes: Es handelt sich hier sozusagen um eine in Ehren alt gewordene «Lady» von 125 Jahren in einem heruntergekommenen Kleid, die viele Runzeln, Eingriffe und schlecht verheilte Brüche aufweist. Diese «Lady» kann und soll nicht in eine 30-jährige «Diva» zurückverwandelt werden, sondern es ist an der Zeit, ihre schlimmsten Wunden zu pflegen oder zu heilen, das Kleid zu erneuern und sie selbst wieder rüstig, funktionsfähig und stolz zu machen für die nächsten fünfzig Jahre.

FAKTOR MENSCH

Von den grossen restauratorischen Herausforderungen an den Fassaden und im Innern mit mehrfach übermalten Decken und Wänden abgesehen, gingen wir davon aus, dass einige der früheren baulichen Eingriffe nicht rückgängig gemacht werden konnten. Wir entschieden vielmehr, sie als Zeugnis der sich wandelnden Baukultur zu belassen, so die Erweiterung der Fenstergrösse im



Links: Die Restauratorin verrichtet ihre Feinstarbeit in heikler Umgebung: Rollgerüst, Laboratoriumsutensilien, Schutz- und Abdeckmassnahmen. Aufnahme Februar 2013. Rechts: Die anspruchsvolle Arbeit verlangte Fachwissen, grosse Sensibilität, sichere Hände und manchmal auch akrobatisches Geschick. Aufnahme Juni 2012. René Lechleiter.

2. Obergeschoss oder das Vorhandensein von vier verschiedenen Generationen von Fenstern.³ Hingegen mussten die aktuellen Vorschriften der Feuerpolizei – Brandabschnitte, Brandschutztüren, Nasslöschposten – befolgt werden. Zudem galt es, alle aktuellen Anforderungen an die Haustechnik zu berücksichtigen. Besonders schwierig war dies bei der Installation von Elektro- und EDV-Verkabelungen für sämtliche Stockwerke und Räume.

Nicht nur das Dach, auch der Blitzschutz, die Dachentwässerung, die WC-Anlagen, die Kanalisation sowie sämtliche Werkleitungen inner- und ausserhalb des Gebäudes mussten vollständig erneuert werden. Diese Arbeiten erfolgten in einem baulich heiklen Umfeld, in dem weder Steigzonen vorhanden sind noch Wände geschlitzt werden konnten, und in dem die bestehende Substanz respektiert werden musste. Aus denkmalpflegerischer Ethik heraus wollte man zudem auf den Einsatz von kunststoffvergüteten Materialien verzichten und möglichst auf traditionelle Baumaterialien zurückgreifen: zum Beispiel Sumpfkalk, Öl- und Leimfarben, Fugenmaterial aus stroharmiertem Lehm.

Die Statik stellte teilweise eine echte Herausforderung für die Verantwortlichen dar, besonders bei den verrosteten Hurdisträgern in den Balkonplatten und der Terrasse auf der Parkseite. Für die Substanzerhaltung und Sanierung mussten unkonventionelle Wege beschritten werden, die unter Beizug des bekannten Brückenbauers Jürg Konzett, Chur, und in Zusammenarbeit mit der Renovationsabteilung von Brunner Erben AG, Glattbrugg ZH, realisiert werden konnten.

Dass dieses komplexe, für schweizerische Verhältnisse wohl einmalige Bauwerk in alter Würde wiederhergestellt werden konnte, ist letztlich allen hier tätigen Handwerkern und Fachkräften zu verdanken. Ihnen oblag es, mit ihrem Wissen, ihrer Erfahrung und ihrer Handarbeit die Abnützungserscheinungen zu beheben, beziehungsweise mit viel Sorgfalt Schicht für Schicht die alten Bausünden abzutragen und die ursprünglichen Qualitäten hervorzuholen. Diese Geduld und Passion, dieses Zurückstellen des eigenen Egos, diese Hingabe für das Gelingen einer grossen Sache ist in einer sehr hektisch gewordenen (Bau-)Welt alles andere als selbstverständlich und kann nicht genügend gewürdigt werden.

Es bedurfte nebst einer hohen handwerklichen Qualifikation wohl einer besonderen Sensibilität, um das leuchtende innere Feuer, die Seele dieses Baus, die «ungezügelter Schmuckfreude», in ihrer ganzen Vielfalt wieder hervorzuholen. Einen positiven Einfluss auf das Gesamtergebnis hatte die relativ hohe Präsenz von weiblichen Fachkräften, die in der Villa mitarbeiteten. Dazu gehörten an Fachhochschulen ausgebildete Restauratorinnen, in allen Sparten spezialisierte Malerinnen sowie junge Lernende der Fachhochschule der italienischen Schweiz in Lugano (SUPSI). Sie haben viel zu einem sehr guten, auf dem Bau nicht selbstverständlichen harmonischen Arbeitsklima beigetragen. Man konnte sogar des öftern ein fröhliches Lachen hören!

Ein ungewöhnliches Bild auf Schweizer Baustellen: An den Arbeiten zur Rettung und Wiederherstellung des Fassadenverputzes und der Keim'schen Mineralfarbmalerien waren einige Frauen federführend beteiligt; eine fachspezifische Tätigkeit unter nicht sehr einfachen Bedingungen. Aufnahme Juni 2011. René Lechleiter.



Links: Erfindergeist und Akrobatik waren nötig, um an allen Orten die Elektroinstallationen bewerkstelligen zu können. Aufnahme Juli 2011. Rechts: Was am Ende schön und perfekt daherkommt, erfordert zuerst grosses handwerkliches Geschick, wie zum Beispiel die Spenglerarbeit am Dachrand auf dem neu gedeckten, zweifarbigem Schieferdach. Aufnahme April 2013. René Lechleiter.



KOSTEN UND TERMINE

Während dem in Sumatra reich gewordenen Bauherrn Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893) schier unbegrenzte finanzielle Mittel zur Verfügung gestanden hatten, löste eine erste Kostenermittlung für das gesamte Restaurierungsvorhaben 2007 bei der Bauherrschaft helles Entsetzen aus. Als Grundlage diente damals noch das Wettbewerbsprogramm, das grössere Eingriffe in die Struktur des Gebäudes – wie unterirdischer Seminarraum, Lifteinbau, Cafeteria – vorsah.

Die Verantwortlichen sahen sich gezwungen, das Budget auf knapp die Hälfte zusammenzustreichen. Die neue Kostenerfassung erfolgte durch Heinz Aebi mit der Elementkostenmethode, in enger Zusammenarbeit mit der projektleitenden Architektin und zwangsläufig unter rigorosen Weglassungen. Parallel begann seitens der Stiftung die Suche nach möglichen Sponsoren, denn mit den zur Verfügung stehenden öffentlichen Geldern allein war das Vorhaben nicht finanzierbar.

Während die Wiederherstellung des Parks mit seinem ursprünglichen Wegnetz unter der Leitung von Judith Rohrer durch Grün Stadt Zürich finanziert und parallel realisiert wurde⁴, gliederten sich die Sanierungsarbeiten auf der Liegenschaft Patumbah in insgesamt vier separate Objekte: Villa, gusseiserner Eingangstrakt, Aussenrenovation Kutscherhaus (zum Teil Holzbau, Schnitzereien, Sichtbackstein) sowie historischer Metallzaun⁵ entlang der Zollikerstrasse – alles in einem Kostenrahmen von rund 15 Millionen Franken.

Bei Bauten, in denen seitens der öffentlichen Hand viel Geld investiert wird, hat man sich mittlerweile an Kosten- und Terminüberschreitungen gewöhnt; vom Zürcher Kongresshaus über das Polizei- & Justizzentrum bis hin zur Elbphilharmonie in Hamburg oder dem Flughafen Tegel in Berlin spannt sich ein weiter Bogen solcher Beispiele. Umso bedeutender ist es, dass die Renovation der Villa Patumbah, die wahrlich voll von Unvorhergesehenem und Überraschungen war, schliesslich unter Einhaltung des Kostenrahmens und des Terminprogramms im Juni 2013 abgeschlossen werden konnte. Dies ist auf eine effiziente, rigorose Kostenkontrolle seitens der Baukommission und der Bauleitung zurückzuführen. Das Credo lautete: Es werden nur Arbeiten ausgeführt, für die unterschriebene Vergabeanträge vorliegen; unterschrieben werden mussten die Dokumente jeweils von zwei Mitgliedern der Baukommission, dies jedoch nur dann, wenn das nötige Geld in der Kasse effektiv vorhanden war. Niemand anderer hatte eine Bestell- oder Vergabekompetenz. So konnten abschweifende Höhenflüge, zu denen einem die «Wundertüte» Patumbah immer wieder hätte verleiten können, vermieden und eine grosse Disziplin in der Einhaltung der Werkverträge erreicht werden. Und dennoch gelang es zum Schluss, einen ansehnlichen Teil

Bei der Rekonstruktion der Dekorationsmalerei im Treppenhaus kamen auch junge Fachkräfte zum Einsatz, die sich ihre Spezialisierung in der betriebsinternen Aus- und Weiterbildung der Firma Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG, aneignen konnten. Aufnahme April 2013. René Lechleiter.





Links: Um alles so perfekt hinzukriegen wie verlangt, müssen die Handwerker oft den Buckel krumm machen, sich dabei an die SUVA-Vorschriften halten (Gehör- und Atemschutz) und dabei erst noch präzise arbeiten. Rechts: Auch für den Wiedereinbau der originalen Villeroy & Boch-Keramikplatten auf den sanierten Balkonplatten war höchstes handwerkliches Geschick gefragt. Aufnahmen September 2012. René Lechleiter.

der «Nice-to-have»-Liste zu realisieren. Darin enthalten waren einerseits die Opfer des anfänglichen «Streichkonzerts», anderseits mehrere Neuentdeckungen, die sich mit dem Baufortschritt ergeben hatten.

GEGLÜCKTES GESAMTKUNSTWERK

Wichtigster Faktor, der zu diesem insgesamt sehr positiven Resultat geführt hat, ist die Tatsache, dass alle Beteiligten auf ein hohes Kosten- und Terminbewusstsein verpflichtet werden konnten; sie waren angehalten, gemeinsam an «einem Strick» zu ziehen, was im Bauwesen oft nicht der Fall ist – vor allem wenn noch Profitinteressen dahinter stecken. Mitverantwortlich ist schliesslich auch der Umstand, dass die vier hauptverantwortlichen Personen, das heisst der Delegierte des Stiftungsrats, der Vertreter der kantonalen Denkmalpflege, die projektleitende Architektin sowie der örtliche Bauleiter nach dem Konsensprinzip funktionierten. In diese jeweils sorgsam erarbeitete «unité de doctrine» liessen sich sowohl die Handwerker als auch die Behördenvertreter einbinden. Alle haben verstanden, dass dieses Gebäude, die Menschen, die es errichtet haben, die Haltung, die ihm innewohnt, den Respekt und die Sorgfalt erheischen, denen nicht mit Standard-Antworten begegnet werden kann.



Ordnung auf der Baustelle ist generell unabdingbar. Dazu gehören auch ein Rauchverbot, kein Radiogeplär, permanente Abfallentsorgung und gute hygienische Bedingungen. Sehr gepflegt waren auch die Werkstätten der Restauratoren und Dekorationsmaler, wo wahre Alchemie- und Farbmix-Labors unterhalten wurden. Aufnahme April 2013. René Lechleiter.

Dank der Kostendisziplin und der erfolgreichen Sponsorensuche konnte schliesslich viel mehr realisiert werden als ursprünglich angenommen. Besonders erwähnt seien zwei Bijoux: Im Gartengeschoss der Rückbau der Wohnneubauten samt Freilegung der Decke im sogenannten Spielzimmer, und zuoberst die Wiederherstellung der «Krone» der Villa, des zweifarbigen Schieferdachs inklusive eines Zinnenabschlusses mit der ursprünglichen Blatt-Ornamentik.

Zwei Wermutstropfen, also Vorhaben, die sich leider nicht realisieren liessen, seien dennoch erwähnt: Einerseits hätte zum Wintergarten (Raum 2.12) im Erdgeschoss unter dem grandiosen farbigen Baldachin auch ein leise vor sich hinplätschernder Brunnen gehört. Im Terrazzoboden sind die Anschlüsse heute noch sichtbar. Die Rekonstruktion scheiterte jedoch am Veto der neuen Mieterschaft. Ebenfalls nicht wieder herstellen liess sich die grandiose Fontäne, die aus den vier riesigen, originalen Pazifikmuscheln in der Mitte des Springbrunnens im Park hervorschoss. Gemäss einer historischen Aufnahme von 1929 reichte sie bis auf die Höhe der Balkonbrüstungen im 1. Obergeschoss, um dann mit Gischt in die Muschel-Schalen zu fallen und von dort in das halbrunde Becken zu fliessen. Heute ist lediglich ein müder Strahl von knapp einem Meter Höhe zu sehen, der wenig spektakulär vor sich hinplätschert.

Dennoch: Umgeben von der erweiterten und gepflegten Parkanlage, dem vollständig wiederhergestellten Metallzaun, der aufgefrischten Fassade des Kutscherhauses sowie des Verbindungstrakts kann sich die alte «Lady» nun wieder in voller Pracht und Würde, zum Nutzen und zur Freude der Menschen sehen lassen.

Links: Rekonstruktion der Dachornamentik in einem gemeinsamen Annäherungsprozess, anhand von originalen schwarz-weißen Fotos sowie historischen Katalogen aus dem Archiv der Firma Scherrer Metec AG, Zürich. Viele dieser Diskussionen fanden im Baubüro vor Ort statt. Aufnahme November 2012. Rechts: Zahlreiche Detailentscheide zur Gestaltung der Fassaden und des Innern der Villa konnten erst durch sorgfältiges Abwägen in einem kollektiven Prozess vor Ort gefällt werden. So auch diejenigen zur Rekonstruktion des Tambours im Treppenhaus unter der Federführung von Olivia Fontana. Aufnahme März 2013. Cristina Tropeano.

- 1 Siehe die Beiträge «Patumbah – Eine Idee, und was es braucht, sie umzusetzen» von Beat Eberschweiler und Giovanni Menghini, S. 96–105; «Architektenwahl und Wettbewerb: auf dem Weg zu einer Projektidee» von Arthur Rüegg, S. 109–113, und «Die Arbeit der Architekten, oder: Lernen von Patumbah» von Cristina Tropeano und Markus Grob, S. 148–154.
- 2 Siehe den Beitrag «Submissionsverfahren: Die gesetzlichen Vorgaben und ihre Grenzen» von Claudia Schneider Heusi, S. 114–117.
- 3 Siehe den Beitrag «Die Restaurierung der Holzfenster. «Original» bedeutet mehr als «bauzeitlich»» von Hermann Klos, S. 348–350.
- 4 Siehe die Beiträge «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177 und «Die Wege im Patumbah-Park: Unter Kiesel verborgene Baukultur» von Anita Drexel, S. 178–183.
- 5 Siehe den Beitrag «Villa Patumbah – Der Zaun und seine Restaurierung» von Thomas Müller, S. 184–189.



DIE ARBEIT DER ARCHITEKTEN, ODER: LERNEN VON PATUMBAH

CRISTINA TROPEANO BERICHTET ÜBER IHRE ARBEIT, AUFGEZEICHNET VON MARKUS GROB

Die Arbeit am Wettbewerbsprojekt, mit ihren Vermutungen über Zusammenhänge, Vorstellungen zu einzelnen Partien und Empfehlungen von Vorgehensweisen, war 2007 abgeschlossen. Danach begannen Vorbereitungen, Einwände und Einschränkungen wurden eingebracht und die ersten Veränderungen der Ausgangslage nachvollzogen. 2010 fing die Bauzeit an. Zunächst galt es, die Substanz der Villa zu sichern, ihre verwitterten Fassaden zu retten, den gusseisernen Anbau, die Balkone und Terrassen zu reparieren und die Restaurierung der sichtbaren Ausstattung der Innenräume vorzubereiten. Jede der neu aufgedeckten Malereien und jeder der darin neu begreifbaren Zusammenhänge veränderte jeweils die Ausgangslage und Perspektive der weiteren Arbeit. Das verlangte von den Architekten ein fortlaufendes sich selber neu Begreifen, die rückhaltlose Mobilisierung aller erdenklichen Kenntnisse und die tägliche Bereitschaft, den weiteren Gang der Arbeit zu korrigieren oder gar neu zu konzipieren. Wie sehr dabei ihr Selbstverständnis in Frage gestellt wurde, aber auch zu welchen neuen Erkenntnissen über die Arbeit selber das führte, schilderte mir Cristina Tropeano an einem Dienstagnachmittag im Juni 2013, als sie mir sieben ausgewählte Stellen oder Stationen im Haus vorstellte.



Konzept Brandschutztüren, Massstab 1:30. Januar 2009. Pfister Schiess Tropeano Architekten.



Stiftung Patumbah
Zollikerstrasse 128, 8008 Zürich

1835 Sanierung Villa Patumbah
Zollikerstrasse 128, 8008 Zürich

Provisorische Ausführungspläne

Konzept Brandschutztüren M 1:30

Format	A3	± 0.00 = 429.79 M.d.M.
Plan-Nr.	1835_4_5320_K.BST	Datum_Visum 10.12.2008 bf
Datei	1835_4_20_K_BST.pln	Revision_Index 06.01.2009 bf

Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG	T +41 44 388 99 80
Mainaustasse 35, 8008 Zürich, www.pstarch.ch	F +41 44 388 99 81

BRANDSCHUTZTÜREN

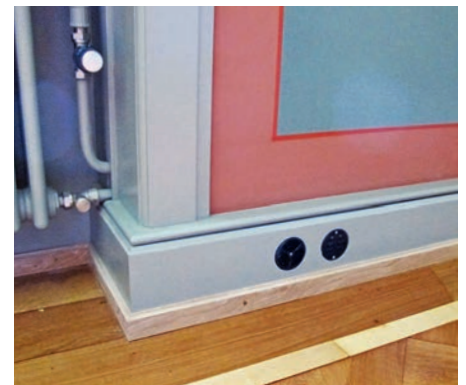
Bereits im Wettbewerb waren Vorschläge verlangt, wie die Geschosstüren den geltenden Brandschutzanforderungen angepasst werden könnten. Der Vorschlag der Architekten bestand darin, vor den bestehenden Türflügeln neue anzubringen, um jene unverändert belassen zu können. Die neuen wären im geöffneten Zustand Displays für Informationen zum jeweiligen Geschoss gewesen, die sich im Brandfall geschlossen hätten. Der Denkmalpfleger lehnte diesen Vorschlag ab; er bestand darauf, die Türen nachzubauen und zwar unter Beachtung der geltenden Vorschriften, aber nach ihrem mutmasslichen ursprünglichen Aussehen.

Es verstösst allerdings gegen jegliche Konvention zeitgenössischen Entwerfens, einen Gegenstand, der gegenwärtigen Anforderungen zu genügen hat, in den Formen einer verlorenen Tradition zu gestalten. Die Materiaethik und Formenmoral der avantgardistischen Architektur der 1920er Jahre wirken darin bis heute nach. Wie anders wären moderne Formen zu gewinnen, wenn nicht aus neuen Funktionen? Mit der Gegenposition der Denkmalpflege mussten sich die Architekten also erst einmal anfreunden. Das Überarbeiten der Konstruktionszeichnungen der Türen stellte den Beginn einer Auseinandersetzung dar, der schliesslich zu einem erweiterten und erneuerten Verständnis des Entwerfens führte. Dass hier nicht das Einbringen neuer Formen, sondern die Integrität des formalen Gesamtzusammenhangs im Vordergrund zu stehen hatte, dem sich alle neuen Elemente präzise ein- und unterordnen, wurde angesichts des nach und nach hervortretenden Bildraums der Villa Patumbah unwiderlegbar, und darin löste sich dieser Konflikt schliesslich auf.

VERKABELUNG

Alltäglicher hingegen schien eine Frage, die sich beim Einbau der Brandschutztüren stellte. Wenn sie schon nach altem Muster nachgebaut werden, sollten auch ihre Anschlüsse und Zuleitungen unsichtbar bleiben, und zudem durfte beim Verlegen keine historische Substanz zerstört werden. Derart technisch komplizierte Fragestellungen kommen auf Baustellen immer wieder vor. Erst einmal wird das Problem jeweils sorgfältig abwägend diskutiert, dann im Zusammenspiel der Beteiligten eine Lösung gesucht, gefunden und beschlossen. Sie alle tragen ihre Kenntnisse dazu bei, berichten von Fällen, bei denen ähnliche Probleme zu lösen waren, spielen ihr Repertoire an handwerklichen Kunstgriffen aus und mobilisieren ihre Phantasie und Erfindungskraft, bis schliesslich die Architekten die gefundene Möglichkeit mit ihrer Vorstellung in Übereinstimmung bringen können.

Links und rechts: Steckdosen in den als Büros genutzten Räumen im 2. Obergeschoss. Aufnahmen Mai 2013. Pfister Schiess Tropeano Architekten.



Hier jedoch liess sich keine Lösung finden; die Besprechung endete also einstweilen ohne Ergebnis. Das bedeutet nun allerdings eine ernstzunehmende Irritation des professionellen Selbstverständnisses, weil eingespielte Routinen ausser Kraft gesetzt werden, die sich die Beteiligten auf vielen Baustellen antrainiert haben. Keine Lösung zu finden, heisst auch, die Zeitgestion in Frage zu stellen. Gerade der Zeitplan ist jedoch die Partitur von Baustellen, er gibt ihr den Takt vor und erzeugt die Spannung, aus der jene innere Stringenz des Bauens hervorgeht, die schliesslich zur Qualität der Architektur führt.

Die Professionalität der Mitwirkenden, ihre Methode von Problemstellung und Lösungsfindung sowie die Zeitgestion auszuhebeln, greift tiefverankerte Muster der Baukultur an. Sie mussten also durch eine anders verankerte Choreografie ersetzt werden. Die Arbeit am Bau selber musste diktieren, was zu tun sei, alle voreiligen Annahmen und einstweiligen Massnahmen hätten den nach und nach hervortretenden Kostbarkeiten nicht entsprechen können. Darum trat eine Haltung von offener Neugier an die Stelle des Zeitplans und der raschen Lösungen; deren ständig hellwacher Präsenz und Geistesgegenwart würde nichts entgehen und lässt im richtigen Moment zupacken.

Die Architektin lernte, sich darauf zu verlassen, dass auch jene Verkabelung nach einigem Nachdenken wie selbstverständlich ihren unsichtbaren Weg finden würde, aber wichtiger war, dass damit der Baustelle selber ein neuer roter Faden eingezogen wurde.

PROFILE

Je deutlicher sich die einzelnen freigelegten Stellen zu einem einzigen Bildraum fügten, desto unausweichlicher wurde es, einige, selbst unscheinbar kleine Teile, zu komplettieren, also auch Leisten von Sockeln und Rahmungen. Mit ihren Profilierungen informieren sie das Auge der Betrachter, indem sie einer Kante zwischen zwei Flächen die gewünschte Präsenz geben, Massstab und



Oben links: Profil für Fensterabschluss im Zimmer des Herrn (Raum 2.6). Aufnahme September 2011. Oben rechts: Eckausbildung im Salon (Raum 2.7). Aufnahme November 2011. Unten links: Türrahmung im Eingangsbereich. Aufnahme Mai 2013. Unten rechts: Eckausbildung in der neuen Öffnung zwischen der Galerie und dem Raum 4.4 im 2. Obergeschoss. Aufnahme Mai 2013. Pfister Schiess Tropeano Architekten.



Kontrast vermitteln, Licht und Schatten in ein gewolltes Verhältnis setzen. Selber unscheinbar, strukturieren sie das Verhältnis zwischen Raum, Bild und Betrachter. Darum waren sie dort, wo sie verloren gegangen waren, neu zu entwerfen. Manchmal konnte ein Profil von anderen Belegstücken hergeleitet werden, gelegentlich wurde aber weitergehendes Wissen notwendig, um es zu rekonstruieren. Das exakte Wissen aber, wie es die historistischen Architekten hatten, ist allerdings im modernen Entwerfen verloren gegangen.

Die Überlieferung der Handwerker stellt eine der vielleicht letzten Quellen dafür dar. In handwerklichen Routinen ist sie allerdings oft nur noch sprachlos verborgen und muss darum erst aufgespürt werden. Um solch fragmentierte Kenntnisse zu sammeln und zur Sprache zu bringen, wurden probenhalber Muster montiert, die erst einmal vorläufig entworfen waren, aber bereits an der richtigen Stelle, in richtiger Grösse angebracht wurden. Wenn sie nun vor Ort betrachtet und besprochen wurden, weckte das Erinnerungen an Kenntnisse und führte zu Erkenntnissen, die zu untersuchen, fallweise zu revidieren, jedenfalls miteinander zu verknüpfen waren, um die stimmige Form zu finden.

Die Arbeit an der Villa Patumbah gab also Gelegenheit, ein zuvor verstreutes, unbenanntes, unkartografiertes architektonisches Wissen zurückzugewinnen und zugleich die Probe aufs Exempel zu machen, ob es in der konkreten Situation seine Wirkung hat. Diese Arbeitsweise ist allerdings den Architekten zunächst einmal fremd. Sie verfertigen ihre Entwürfe jeweils abseits des Schauplatzes, in massstäblicher Verkleinerung und zunächst ohne konkrete Materialisierung. Die Notwendigkeit einer anderen Vorgehensweise führte darum zu einem neuen Bewusstsein des Entwerfens und zeigte, was daraus werden könnte, wenn der Augenschein über die Vision gestellt wird, wenn Handwerker die Könner sind, deren Wissen zu gewinnen ist.

RAHMEN

An Türrahmen der Villa Patumbah zeigt sich immer wieder das Motiv, dass die Profilierung nach unten nicht geradewegs senkrecht in den Sockel hineinläuft, sondern zur Öffnung hin noch einmal rechtwinklig abknickt und dann von der Türöffnung durchtrennt wird. Es findet sich in Stein und Holz, beim Eingang wie bei Türen zwischen Räumen. Es stammt aus der Renaissance, wie auch jenes andere, das Türen mit zwei Säulen oder Pilastern flankiert und mit Giebel oder Architrav überspannt, also architektonisch fasst. Dieses Rahmenmotiv hingegen fasst sie bildlich, vermittelt damit zwischen dem physischen Gegenstand der Türe und der illusionistisch bemalten Fläche der Wand und zeichnet so die Durchgänge und Durchblicke als Bilder im Raum aus. Dass es hier absichtlich eingesetzt worden ist, um mitzuteilen, wie die Raumfolgen als Bildraum- oder Raumbildfolgen gemeint sind, lässt sich vermuten. Solche Mitteilungen zu verstehen und nicht bloss als Dekor zu sehen, ist uns heute fremd. Dieser Aspekt wurde darum auch erst im Lauf der Arbeit als Mittel verstanden und als Präzisierung eines bestimmten Verhältnisses begriffen.

Schliesslich griff Cristina Tropeano dieses Motiv auf, als es um einen Rahmen für einen Vorhang im 2. Obergeschoss ging, der dort die Fenster zum malaiischen Innenhof abdunkeln hat. Dabei setzt sie es bereits gleichsam muttersprachlich ein, also in eigener entwerferischer Souveränität, im neugefundenen Bewusstsein, dass Entwerfen mehr sei als die Behauptung formaler Erfindungen. Dieses Beispiel zeigt, wie die Arbeit in einem architektonischen Anspielungszusammenhang wie dem der Villa Patumbah die Möglichkeiten des heutigen Entwerfens erweitern kann.



Links: Blick vom Vestibül durch das Drachenaugen zur Glaskuppel. Aufnahme Februar 2013. KDP Fotoarchiv. Rechts: Blick von der Halle durch das Drachenaugen nach unten. In der Verglasung spiegelt sich die Glaskuppel. Aufnahme Mai 2013. Pfister Schiess Tropeano Architekten.

DRACHENAUGE

Mitten im Parkettfussboden der Halle im 1. Obergeschoss ist ein ringförmiges Muster eingelassen, im Stuck der Decke darunter findet sich ein Medaillon. Schon in der Arbeit am Wettbewerb wurde vermutet, dass hier eine Öffnung verschlossen worden sein könnte. In der Schnittzeichnung des Wettbewerbsprojekts waren darum Sehstrahlen zwischen der Glaskuppel und dem Fussboden des Piano Nobles eingezeichnet, die sich im Drachenaugen, wie es Cristina Tropeano nennt, wie in einem Brennpunkt bündelten. Der Text erläuterte, dass damit die vertikale Achse markiert würde, die sich im Vorraum, wo der Hausherr seine Gäste empfängt, mit den beiden horizontalen Symmetrieachsen des Grundrisses schneidet und so den Mittelpunkt seines Universums markiert.

Das Drachenaugen stellt den visuellen Zusammenhang her. Die reich gestaltete manieristische Decke des Vestibüls wird als Untersicht des Bodens jenes Innenhofs oder Himmelsbrunnens erkennbar, dessen Glaskuppel als phantastisches Mandala das herabfallende Licht magisch einfärbt und als gebündelten Strahl in die Renaissancewelt hinunter sendet. Als optischer Apparat bildet es die beiden Welten, deren jede für sich architektonisch materialisiert ist, ineinander ab und lässt sie als die beiden Hälften einer Welt begreifen. Die eine gehört dem europäischen Historismus, der sein Gegenstück im nicht minder genauen malaiischen Eklektizismus findet, der die chinesische Raumform des Innenhofs, die mit den Zeichen für Himmel oder Licht und Brunnen oder Schacht bezeichnet wird, mit hinduistischen, islamischen und indigenen Figuren überformt. Dieses Delirium von Bildlichkeit entspringt wohl den Erinnerungen des Hausherrn an seine Zeit im Sultanat von Deli, in der Kolonie und auf der Plantage, die seinen sagenhaften Reichtum abgeworfen hat. Freigelegt, öffnet das Drachenaugen jetzt den Blick der Betrachter auf die ganze Bedeutung der Architektur der Villa Patumbah. Dieser an sich technisch einfache und gestalterisch unbedeutende Akt der Freilegung trifft also den zentralen Punkt dieser Architektur; diesen jeweils zu erkennen, ist das, was das Entwerfen ausmachen soll.

TREPPENHAUS

Die ganze räumlich-bildliche Installation der Villa wird durch das Treppenhaus erschlossen und erlebbar gemacht. Die Treppe kommt aus der Tiefe des Gartengeschosses, läuft durch die Renaissance des Erdgeschosses hinauf in die malaiische Innenwelt der Obergeschosse. Ihr Raumgefäß ist geschmückt mit gemaltem Quadermauerwerk, das auf der Höhe des 2. Obergeschosses in einem Gesims endet. Darüber öffnet sich der Himmel über der Scheinarchitektur

einer Pergola, von der Vögel, Masken und Genien herabblicken. Dieser Bildraum, mit seiner Rundung wie ein antiker Wehrturm zu verstehen, überragt das Piano nobile um eineinhalb Geschosse. Eine Tür führt hinaus in das hölzernbunte Stab- und Lattenwerk des Innenhofs. Er führt mit seiner antiken Erzählung die Renaissance des Erdgeschosses weiter, bis unvermittelt und überraschend die traumhaft feenhaft Anmutung des fernöstlichen Gehäuses daran anschliesst.

Dass da Brandschutztüren in neuer Gestaltung, und wäre sie noch so gut gemacht, die Szenografie dieses Übergangs unangemessen gestört hätten, dass auch die Türen mit Glaslichtern, die später einmal eingebaut worden sind, keine Rücksicht auf diesen Zusammenhang nahmen, wird jetzt erst klar, nachdem nun der Bildraum des Treppenhauses wiedergefunden ist. Nur eine verschlossene, nicht durchbrochene und unspektakuläre Tür kann den Zusammenhang korrekt herstellen. Noch einmal wird hier deutlich, wie sehr Abwarten und Zurücknehmen eines voreiligen Entwurfs sich gelohnt haben.

BELEUCHTUNG

Die Lichtstimmungen der Räume sind vielfältig. Es finden sich grüne Schatten und reflektiertes Sonnenlicht an der Decke im Gartenzimmer, grünlich-blau gestreutes Tageslicht im Vestibül, und das gelbrote Licht des Drachenauges, das in der fernöstlichen Traumwelt des oberen Innenhofs zwischen den dunklen Tapisserien verdämmert, aufgefangen und reflektiert von Golddruck und Holzkonstruktionen.

Cristina Tropeano und der Lichtdesigner Christoph Dietlicher konzipierten dafür eine Reihe von Beleuchtungskörpern. Jeder sollte so gross sein, dass er streuend strahlen kann, eher glimmt als hell erscheint. Alle Körper erhielten eine einfache Quaderform, die leicht in die verschiedenen Räume, an unterschiedlichen Stellen einzupassen ist. Die schwierigste der zu beleuchtenden Situationen war der malaiische Innenhof. Hier präparieren eingelegte goldene Reflektoren ein Licht, das im Zwielflicht des Innenhofs gedämpft aufscheint, um ihn gleichsam aus sich selber heraus leuchten zu lassen, ohne seine Konstruktionen anzustrahlen oder die Schatten auszuleuchten. Es findet in den Goldauflagen der dunklen Tapeten seinen Widerschein und fügt sich in der Stimmung des gefärbten Lichts der nachts nun hinterleuchteten Glaskuppel ein. Die Leuchtkörper liessen sich an vorhandenen Plätzen aufstellen, zwei kleine Quader in den Nischen über Kopf und zwei auf den beiden Kommoden, dazu ein langer Körper oben, auf dem Scheinbalkon des Holzwerks. Im Treppenhaus wurde ein ähnlicher, aber weit grösserer Körper platziert. Dort, wo sich der unterste Lauf vom Garten- ins Erdgeschoss hinauf wendet, wäre das Geländer der heutigen Norm nach zu niedrig; es ist auch die dunkelste Stelle, darum wurde er in dieses Treppenauge gestellt. Er sichert zum einen gegen Absturz, beleuchtet dabei die Treppenstufen aus nächster Nähe und strahlt in den weiteren Umkreis und erhellt damit auch die Wandmalerei. Noch eine Beleuchtung war schliesslich zu finden, die zur Orientierung den Besuchern dient, als Signal wirkt und Weg wie Vorplatz beleuchten könnte. Der gusseiserne Eingangspavillon war geeignet dafür. Mit seiner indirekten Beleuchtung strahlt er nun wie eine Laterne, weiterherum sichtbar einladend.

Gerade, wenn sich dringliche Notwendigkeiten geltend machen, wie das bei Beleuchtungen der Fall ist, steht die Stimmigkeit eines Entwurfs auf dem Spiel. Ob er eine blosser Reaktion auf lokale Gegebenheiten bleibt oder ob es ihm gelingt, sich ganz ins Nebenbei aufzulösen, macht den Unterschied aus; denn erst, wenn er seinen Zweck unauffällig erfüllt hat, wird er als freie Geste erkennbar.

Leuchtojekt im Treppenauge im Treppenlauf vom Untergeschoss ins Erdgeschoss. Aufnahme Januar 2014. Pfister Schiess Tropeano Architekten.





ABEND

An dieser Stelle waren wir an jenem Dienstag gegen Abend angelangt, als ich Cristina Tropeano fragte, wie sie sich als Architektin in dieser Arbeit wiederfinden würde, ob sie diese als Architektur anerkennen könne. Denn das Entwerfen als Gestalten wurde ja in Frage gestellt, so gut wie die übliche Baustellenleitung, weil hier Einfälle statt Lösungen gesucht waren, sogar das Plänezeichnen selber wurde durch Modell und Muster zumindest ergänzt. Dafür erschien Entwerfen als ein Wiederverwenden aufgespürter Formen, ein Freilegen vorhandener, aber verschütteter Dreh- und Angelpunkte, als ein Akt des Erkennens und Verstehens an sich, der allen (Re)konstruktionen, ob im Treppenhaus oder zur Beleuchtung, den Sinnzusammenhang gibt.

Sie meinte, alle diese Umstellungen von Verhältnissen und Gewohnheiten hätten zwar einerseits alles in Frage gestellt, was sie bisher gedacht und gemacht habe, ihr aber andererseits auch bestätigt, dass es immer aus dem genauen Sehen von Räumen kommt, was einen Entwurf ausmacht, und weniger seine Darstellung oder das Zurschaustellen von Erfundenem. Darum sei es hier eine sehr exakte Arbeit an der Architektur, nicht nur an der Villa gewesen. Sie fügte hinzu, dass die Gemeinsamkeit der Anstrengungen aller Beteiligten für das Gelingen entscheidend gewesen seien und trug mir darum abschliessend auf, ihren Dank an die Mitglieder des Stiftungsrats Patumbah, den Bauherrenvertreter, die Baukommission, den kantonalen Denkmalpfleger, die Restauratoren, Handwerker und die Bauleitung auszudrücken.

*Oben: Handwerkerfest im August 2011.
Pfister Schiess Tropeano Architekten.
Unten: Im Baubüro wird auf den Abschluss einer Bauetappe angestossen.
Aufnahme Oktober 2012.
René Lechleiter.*



VILLA PATUMBAH – PROJEKTMANAGEMENT AM SCHUTZOBJEKT

GÉRARD JENNI

Der Stiftungsrat Patumbah setzte für die Steuerung und Abwicklung des Bauprojekts «Sanierung Villa Patumbah und Kutscherhaus» eine Baukommission ein. Aufgaben, Pflichten und Kompetenzen der Baukommission wurden in der Projektorganisation festgelegt.

SPIELREGELN

Die Bauherrschaft war zunächst nicht professionell organisiert. Eine geeignete Projektorganisation und die Einbindung erfahrener Profis hat das Projekt stabilisiert und die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Umsetzung geschaffen. In der Baukommission nahmen neben zwei Vertretern der Stiftung und einem Vertreter der Denkmalpflege des Kantons Zürich auch die Architekten und der zukünftige Mieter Einsitz. Das Stimmrecht wurde auf Stiftung und Denkmalpflege beschränkt, dem Präsidenten der Baukommission wurde ein Vetorecht eingeräumt. Die Ausübung dieses Vetorechts hätte zu einer ausserordentlichen Sitzung des Stiftungsrats geführt, um das offene Thema abschliessend zu entscheiden. Diese Spielregeln waren umso nötiger, als die Zusammensetzung des Stiftungsrats in fachlicher Hinsicht dem geplanten Vorhaben nicht genügen konnte, und die Stiftung auch deutlich zu wenig Eigenkapital besass. So wurde in der Projektorganisation die Finanzkompetenz detailliert beschrieben und definierten Verantwortlichen zugewiesen. Architektin und Bauleiter wurden angehalten, keine Aufträge ohne ordentliche Vergabe durch die Baukommission zu erteilen; diese selbst war verpflichtet, Aufträge, die eine definierte Höhe überschritten, dem Stiftungsrat zu unterbreiten.

BAUHERRSCHAFT

Rein formal war die Stiftung Patumbah Bauherrin. Nachdem jedoch mehr als 80 Prozent der finanziellen Mittel aus dem Denkmalpflegefonds des Kantons Zürich, der Finanzdirektion der Stadt Zürich und dem Bundesamt für Kultur stammten, kam der Eindruck auf, dass die Denkmalpflege als Bauherrschaft auftrat. Dies mochte vielleicht so scheinen; die zu Planungsbeginn festgelegten Spielregeln definierten jedoch die Einflussnahme der Denkmalpflege. Diese agierte sehr umsichtig und verständnisvoll, so dass der Präsident der Baukommission nie vom Vetorecht Gebrauch machen und den Stiftungsrat involvieren musste. Aus Sicht des Schreibenden war das Zusammenspiel der Beteiligten vorbildlich und hat zu keiner Zeit zu unklaren Verhältnissen oder zu Reibereien geführt.

PROJEKTFÜHRUNG

Für die Projektführung konnte die Bauherrschaft mit Giovanni Menghini einen ausgewiesenen Fachmann, zum Zeitpunkt des Projektstarts noch Mitarbeiter der Denkmalpflege des Kantons Zürich, engagieren. Giovanni Menghini ist Mitglied des Stiftungsrats Patumbah, war Mitglied der Baukommission und amtierte als Projektleiter Bauherrschaft. Damit hatte sich die Bauherrschaft in ein und derselben Person die Dienste eines erfahrenen Baufachmanns und eines versierten Denkmalpflegers gesichert.¹

Für die Leitung auf der Baustelle setzte die Architektin einen Bauleiter ein.² Diese agierten in enger Zusammenarbeit mit dem Projektleiter Bauherrschaft. Gemeinsam haben die beiden Vertreter die Inhalte für die Sitzungen der Baukommission detailliert vorbereitet und entsprechend vorgetragen. So war die Baukommission an jeder Sitzung inhaltlich auf dem Laufenden und damit in der Lage, ihre Entscheide zeitgerecht und auf Fakten basierend zu f llen.

SITZUNGEN DER BAUKOMMISSION

Die Baukommission hat ihre Aufgabe im Rahmen von 34 Sitzungen bewältigt. Durch das Zusammenspiel aller Beteiligten konnten nicht nur die Anliegen der Bauherrschaft und der Denkmalpflege, sondern auch jene des Schweizer Heimatschutzes als Mieter berücksichtigt werden. Nebst Entscheidungen zur Materialwahl konnten auch Fragen zum späteren Betrieb rechtzeitig aufgenommen und einem sinnvollen Entscheid zugeführt werden.

Quartalsweise wurde die Baukommission über den Kostenstand informiert. Insbesondere gegen Ende des Projekts war der aktuelle Kostenstand sehr wichtig, wurden doch die letzten Beschlüsse zu den inneren Restaurierungsarbeiten weniger auf Grund der denkmalpflegerischen Bedeutung, als vielmehr auf Grund der verbleibenden finanziellen Mittel gef llt.

Die Zusammenarbeit der Mitglieder der Baukommission war gut und zielführend. Die Architektin verfasste detaillierte Protokolle, die es auch den Nicht-beteiligten ermöglicht haben, die Arbeiten, Überlegungen und Entscheide der Baukommission zu verfolgen.

PROJEKTKOSTEN

Die Berechnung der Projektkosten basierte einerseits auf dem Kostenvoranschlag der Architekten, andererseits auf dem Kaufpreis für die Villa, welchen die Stadt Zürich verlangte, und den direkten Bauherrenkosten der Stiftung. Das Kutscherhaus wurde mit 25 Prozent des Kaufpreises eingesetzt; es fliesst nicht in die vorliegende Betrachtung mit ein. Die unten stehende Tabelle zeigt die totalen Anlagekosten, wobei die am Anfang des Prozesses festgelegte Bauteuerung mit Fortschreibung des Kostenvoranschlags auf null gesetzt wurde:

Rubrik	Ansatz	Betrag	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Anlagekosten (in TCHF)		14 038	949	186	660	880	2870	4474	3707	312	0
Kauf von Stadt		1 265	1265								
<i>Ausscheidung Kutscherhaus</i>	25%	-316	-316								
Wettbewerb		186		186							
KV Architekt 30.6.2008, ohne Reserve, ohne Wettbewerb		10 068			600	800	2500	3500	2668		
Genauigkeit KV, +/-10%	10.0%	1 007			60	80	250	350	267		
Bauteuerung 2008, 6 Monate	1.5%	0			0						
Bauteuerung 2009	3.0%	0				0					
Bauteuerung 2010	3.0%	0					0				
Bauteuerung 2011	3.0%	404						404			
Bauteuerung 2012, 6 Monate	1.5%	352							352		
Projektleitung Bauherrschaft		60					20	20	20		
Reserve Gesamtprojekt		400					100	200	100		
Sanierung Zaun		612							300	312	

PROJEKTFINANZIERUNG

Zu Beginn des Vorhabens herrschte die Meinung vor, dass die Finanzierung eher einfach zu schaffen sei und die vielen Stiftungen im Land erhebliche Mittel frei machen würden. Eine Analyse nach der ersten Akquisitionsphase hatte aber gezeigt, dass eine erneute Anfrage bei der öffentlichen Hand notwendig werden würde. Die Verhandlungen mit den Vertretern von Stadt und Kanton Zürich konnten erfolgreich geführt und abgeschlossen werden, sodass die Stiftung den Entschluss zur Verwirklichung des Projekts fassen konnte.

Die Projektfinanzierung zeigt, dass die wesentlichen finanziellen Beiträge von Stadt und Kanton Zürich geleistet wurden. Es ergibt sich folgendes Bild:

Rubrik	Ansatz	Betrag	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Finanzierung (in TCHF)		14 047	1449	355	750	1887	2950	3730	2482	444	0
Darlehen Stadt für Kauf, zinsfrei, keine Amortisation		1 265	1265								
<i>Ausscheidung Kutscherhaus</i>	25%	-316	-316								
Denkmalpflegefonds Kanton Zürich		6 132	500				2000	3000	500	132	
Denkmalpflegefonds Kanton Zürich für Zaun		612							300	312	
Darlehen Stadt Zürich, unverzinslich		3 500			750	1500	500	500	250		
Denkmalpflege Beitrag Stadt Zürich		500		250			250				
Spenden (Verpflichtungen)		905		105		300	200	200	100		
BAK Bundesamt für Kultur		1 332							1332		
Gebäudeversicherung des Kantons Zürich		30						30			
Eigenkapital		87				87					
Finanzierungslücke («-» ist Überfinanzierung)		-9	-500	-169	-90	-1007	-80	744	1225	-132	0

BETRIEBLICHE FRAGEN

Rund sechs Monate vor Bauvollendung stellten sich zunehmend Fragen betreffend des zukünftigen Betriebs durch den Schweizer Heimatschutz. Aus diesem Grund wurde ad hoc eine Betriebskommission gebildet: je zwei Vertreter von Vermieter und Mieter bearbeiteten laufend die Fragen und führten offene Themen guten Lösungen zu.

DANK UND SCHLUSS

Anlässlich der 34. Sitzung der Baukommission konnte die Schlussabrechnung zur Kenntnis genommen und an den Stiftungsrat zur Verabschiedung überwiesen werden. Danach löste sich die Kommission auf. Es bleibt mir als Vorsitzendem die Aufgabe, allen Beteiligten für die vielen guten Beiträge und die konstruktive Zusammenarbeit zu danken. Nur das Zusammenspiel aller Kräfte hat das erfreuliche Ergebnis, das im Rahmen von Zeit- und Kostenvorgaben abgewickelt werden konnte, ermöglicht.

1 Siehe den Beitrag «Patumbah – Eine Idee, und was es braucht, sie umzusetzen» von Beat Eberschweiler und Giovanni Menghini, S. 96–105.

2 Siehe die Beiträge «Herz, Kopf und Hand» von René Lechleiter, S. 142–147, und «Die Arbeit der Architekten, oder: Lernen von Patumbah» von Cristina Tropeano und Markus Grob, S. 148–154.



Blick auf die Villa Patumbah mit umliegendem Park. Zustand Juni 2013. Aufnahme Giorgio von Arb, Zürich.

DER PATUMBAH-PARK: SEINE ENTSTEHUNG, ENTWICKLUNG UND ZUKUNFT

JUDITH ROHRER

Der elegante Landschaftspark des ausgehenden 19. Jahrhunderts repräsentiert die hochstehende Gartenkunst jener Zeit in Zürich. Er ist die Bühne, auf welcher die prunkvolle Villa Patumbah wirkungsvoll in Szene gesetzt wird. Zusammen bilden sie das Ensemble Patumbah und ergänzen sich zum umfassenden Kunstwerk. Entsprechend einschneidend war 1929 die Abtrennung der nördlichen Parkhälfte und die damit verbundene Beeinträchtigung des gesamten Ensembles. Die nach langjährigen Bemühungen erzielte Wiedervereinigung der Parkhälften und die Reaktivierung des originalen Wegnetzes stellen die wichtigen Bezüge zwischen Park und Villa wieder her und machen die Grosszügigkeit dieser durchdachten Anlage aufs Neue erlebbar. Im Unterschied zur städtischen, südlichen Parkhälfte, die aufgrund der erlittenen Verluste Ende der 1980er Jahre mehrheitlich rekonstruiert werden musste, genügte eine sanfte Instandstellung der weitgehend original erhaltenen, nördlichen Parkhälfte, deren Ränder heute bebaut sind. Es ist zu wünschen, dass dem neuen Nutzungskonzept mit privatem Wohnen im öffentlichen Park durch gegenseitigen Respekt und Toleranz Erfolg beschieden sein wird.

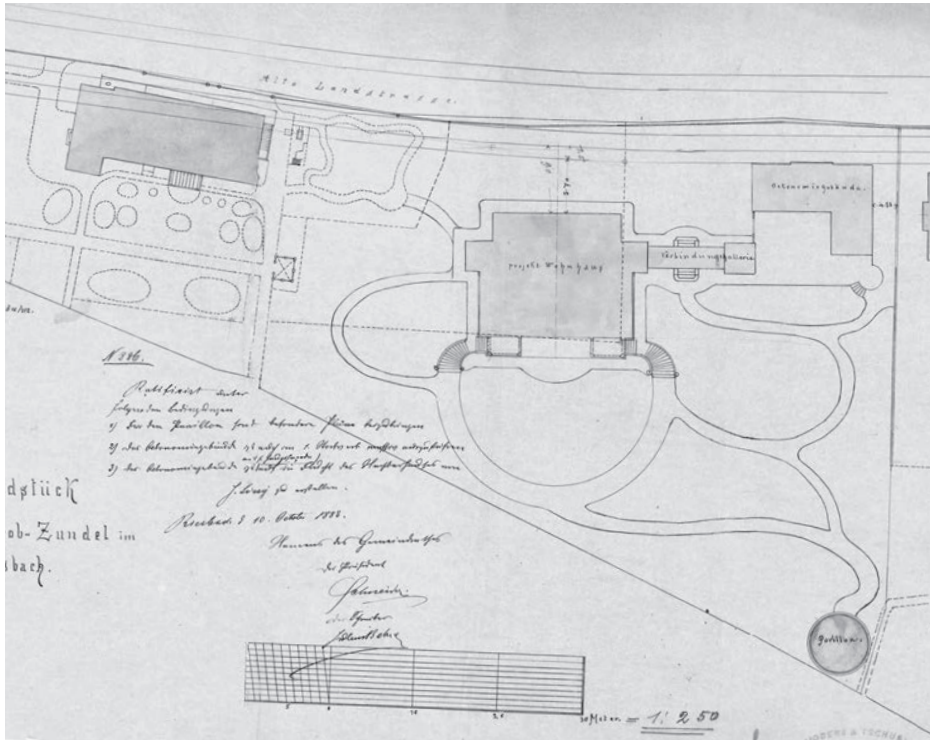
DIE ANFÄNGE DER PARKANLAGE 1885 BIS 1890

Der Patumbah-Park entstand in zwei Schritten im Abstand von gut fünf Jahren. In einem ersten Schritt nahm bei der Fertigstellung der Villa 1885 die hausnahe Partie Gestalt an. Erst 1890, mit der Überdeckung des offenen Bahneinschnitts der rechtsufrigen Zürichseelinie, konnte das Grundstück auf die heutige Grösse erweitert und die Parkgestaltung durch den Gartenkünstler Evariste Mertens (1846–1907) vollendet werden.

Das Grundstück, welches Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893) von seinem verstorbenen Bruder Heinrich übernommen hatte und welches in der Baueingabe vom Herbst 1883¹ dargestellt ist, deckte sich entlang der Zollikerstrasse mit dem heutigen Grundstück und umfasste auch das Haus Weingarten, welches Heinrich bis zu seinem Tod bewohnt hatte.² Im Westen verlief die Grenze jedoch parallel zum tiefen Bahneinschnitt. Während das gesamte Gebäudeensemble auf dem Grundstück Platz fand, musste sich die Parkanlage vorerst auf das Dreieck zwischen Villa, Ökonomiegebäude und Terrasse beschränken.

In Abweichung zur Baueingabe, welche ein geschwungenes Wegnetz ohne erkennbare Bezüge zu den Bauten zeigt, dokumentieren die ersten, kurz nach der Fertigstellung entstandenen Fotografien die heutige Aufteilung von Wegen und Grünflächen. Die charakteristischen Gestaltungselemente sind ersichtlich, so das halbkreisförmige Bassin mit dem Kranz von Schmuckbeeten und der von Rosenbäumchen gesäumte Weg, welcher den Rasenspiegel in zwei an Insektenflügel erinnernde Hälften teilt. Auch Details wie die Einfassung der Pflanzflächen mit sogenannten Rabattenziegeln lassen sich erkennen und die Wahl der noch jungen Pflanzen ist zumindest partiell bestimmbar. Die Fotos zeigen auch Ausstattungselemente, die heute gänzlich verschwunden sind, so die auffallende Beleuchtung mittels hoher Kandelaber³ oder das massiv wirkende Gestell, welches vermutlich zur Aufhängung einer Schaukel diente.

Bis heute ist nicht bekannt, ob die Architekten Alfred Chiodera (1850–1916) und Theophil Tschudy (1847–1911) alleine für die erste, villennahe Parkanlage verantwortlich zeichnen oder ob Evariste Mertens bereits beratend beigezogen worden war. Die ersten Pläne, welche die Signatur von Evariste Mertens tragen, stammen aus dem Jahr 1889.



Baueingabeplan 1883. Das Grundstück an der Alten Landstrasse (heute Zollikerstrasse) umfasst erst rund die Hälfte der späteren Ausdehnung. BAZ.

VERGRÖßERUNG DER PARKANLAGE 1890/1891

Voraussetzung für die Erweiterung des Patumbah-Parks war die ungewöhnliche Entscheidung Grob-Zundels, auf eigene Kosten den Bahneinschnitt zu Füßen seiner Villa durch einen Tunnel überdecken zu lassen. Ebenso beteiligte er sich finanziell am Bau der Mühlebachstrasse. Im Gegenzug konnte er das durch die Überdeckung gewonnene Land seinem Park zuschlagen.⁴ Ausgenommen blieb ein in Privatbesitz befindlicher Spickel an der Mühlebachstrasse, der erst 1900 durch die Witwe von Grob-Zundel erworben werden konnte.⁵

EVARISTE MERTENS, GARTENARCHITEKT UND LANDSCHAFTSGESTALTER

Evariste François René Mertens, geboren im holländischen Breda als Sohn eines Buchdruckers, wuchs in Brüssel auf und besuchte die Gartenbauschule in Gent. Studienjahre führten ihn nach London und Paris, wo er beim grossen Gartenkünstler Edouard André (1840–1911) arbeitete. 1870 folgte er seinem Studienfreund Arnold Neher (1846–1906) in die Schweiz. Ihre gemeinsame Firma in Schaffhausen existierte bis zu Mertens' Übersiedlung nach Zürich 1886. Mertens wurde Dozent für Obstbau am Eidg. Polytechnikum und Mitglied der Arboretumkommission. 1886–1889 arbeitet er mit dem Berufskollegen Otto Froebel (1844–1906) zusammen. Das in dieser Schaffensphase entstandene Arboretum zählt nebst dem Patumbah-Park zu Mertens' wichtigsten Werken in Zürich. Ab 1889 betrieb er ein eigenes Büro mit Gartenbaufirma in Zürich. Er gestaltete eine grosse Zahl privater und öffentlicher Gartenanlagen in der Schweiz und im benachbarten Ausland und setzte sich ein Leben lang mit dem Landschaftsgartenstil auseinander, den er bei Edouard André kennengelernt hatte. Nach seinem Tod 1907 übernahmen seine zwei Söhne Walter (1885–1943) und Oskar (1887–1976) unter dem Namen «Gebrüder Mertens» das väterliche Geschäft, setzten aber bald dem Zeitgeist entsprechend neue Akzente in ihren Gartengestaltungen.



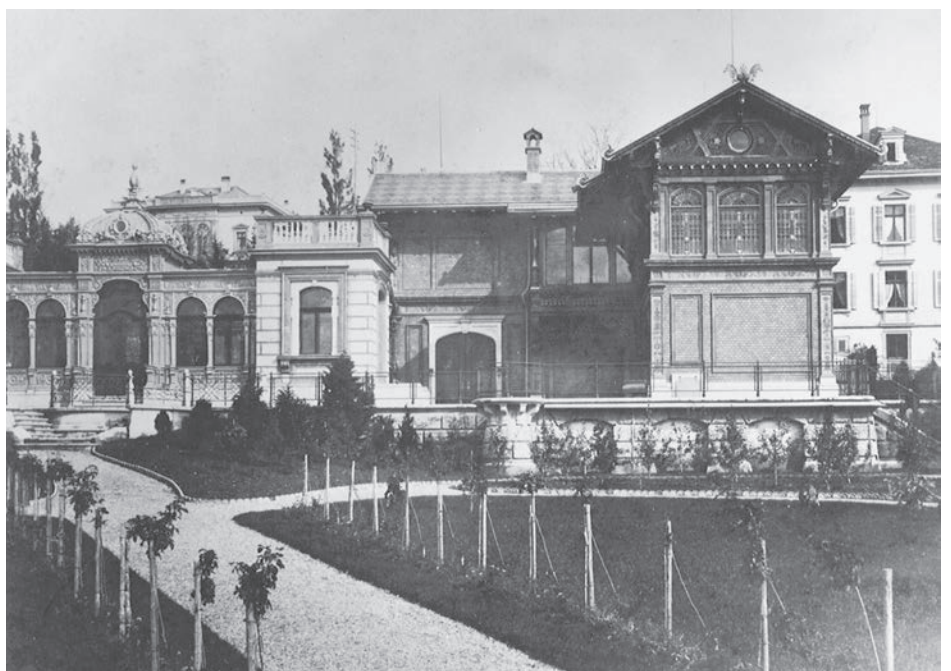
Evariste Mertens publizierte mehrere Artikel zur Gartenkunst. 1881 erschien unter dem Titel «Ästhetik im Garten» eine achteilige Artikelserie in der Zeitschrift des schweizerischen Gartenbauvereins, worin er versucht, den Lesern «ein Bild zu geben von dem, was der Garten sein sollte.» In der systematisch aufgebauten Anleitung geht er auf die Bestandteile einer Gartenanlage wie Topografie, Wegführung und Bepflanzung ein und erläutert, wie diese idealerweise zusammen harmonisieren und den Aufenthalt im Garten zum sinnlichen Genuss werden lassen. Er gibt Hinweise, wie Spannung erzeugt und Abwechslung erreicht werden kann, so dass der Mensch aus dem Haus in den Garten gelockt und zu jeder Jahreszeit mit neuen Bildern überrascht wird. Mertens vertritt die Überzeugung, dass die Natur die Inspiration liefert, dabei aber nicht ihre zaghafte Nachahmung das Ziel ist, sondern der Gestalter sich von der Suche nach dem Sinn der natürlichen Landschaft leiten lassen soll.

GESCHÄFTLICHE UND FAMILIÄRE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DEN FAMILIEN GROB-ZUNDEL UND MERTENS

Über die Umstände, wie Carl Fürchtegott Grob-Zundel und Evariste Mertens sich kennenlernten, gibt es nur Vermutungen.⁶ Einen Hinweis auf die grosse Wertschätzung Grob-Zundels der Arbeit von Mertens gibt die Villa Elena in Lindau am Bodensee. Grob-Zundel empfahl Mertens Richard von Seutter (1855–1911), der von 1878 bis 1890 als Direktor die Tabakplantage von Grob & Näher auf Sumatra geleitet hatte und dann ins heimische Lindau zurückkehrte. Zwischen 1891 und 1893 entstanden die Villa mit Wandmalereien, die das Leben auf den Tabakplantagen illustrierten, sowie der Park mit Seeanstoss, welcher die Handschrift von Mertens klar erkennen lässt. Das Ensemble ist bis heute in Familienbesitz und integral erhalten.⁷

Im Jahre 1900 heiratete die zweitälteste Tochter von Evariste Mertens, Hedwig Mertens (1880–1964), den Neffen von Grob-Zundels Frau Anna-Dorothea, Paul Emil Zundel (1871–1949). Damit war aus der geschäftlichen Beziehung auch eine familiäre geworden.⁸

*Oben: Portraitaufnahme von Evariste Mertens, undatiert. ASLA.
Rechts: Blick auf Eingangstrakt und Ökonomiegebäude, im Vordergrund der mit Rosenhochstämmchen gesäumte Weg zur Gartenterrasse sowie die mit Pflanznischen ausgestattete Sockelmauer unterhalb des Ökonomiegebäudes. Diese Aufnahme dürfte aufgrund der Pflanzengrösse und noch fehlender Ausstattungselemente kurz nach 1885 gemacht worden sein. Privatbesitz.*



DIE ENTWICKLUNG DES PATUMBAH-PROJEKTS 1889/1890

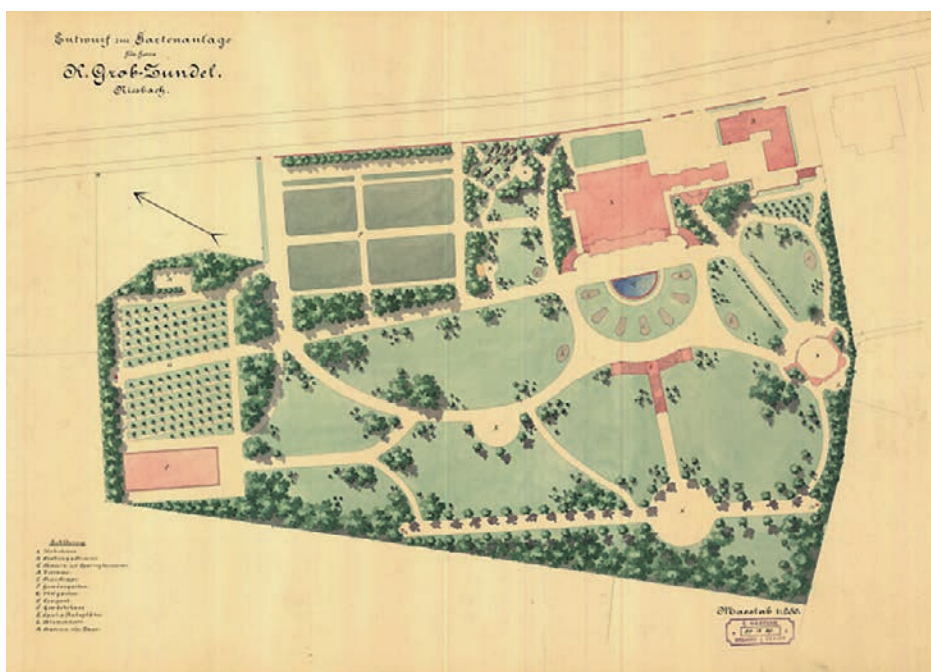
Der erste bekannte Mertens-Plan für den Park der Villa Patumbah stammt vom September 1889. Zusammen mit einer kleinen Serie weiterer Pläne wird der durchlaufene Gestaltungsprozess dokumentiert bis hin zum definitiven, umgesetzten Projektplan, datiert Dezember 1890. Mertens nutzte die Bauzeit des Tunnels, um den Entwurf formal zu entwickeln und ihm zu der Dynamik und Klarheit zu verhelfen, die ihn bis heute auszeichnen.

Als augenfälligstes Merkmal weist der erste kolorierte Mertensplan eine auf die Villa Bezug nehmende Mittelachse auf, die über eine pompöse Freitreppe in den tieferliegenden Parkteil führt. Zwei Querachsen durchmessen das Grundstück, wobei die untere beidseits ins Leere läuft. Zwischen diesen Querachsen wird die Hangpartie von einem geschwungenen Wegnetz durchzogen. Dieses wirkt – im Vergleich zur später ausgeführten Variante – aufgesetzt und gekünstelt. Während der Gemüsegarten bereits an seiner später ausgeführten Position liegt, ist der Obstgarten noch entlang der Nordwestgrenze in den Hang gelegt.

Die Bereinigung des Grundstücks trug zur Klärung des Entwurfs bei. Nutz- und Obstgarten konnten nach dem Abbruch des Hauses Weingarten 1889 und dem Erwerb der nördlichsten Grundstücksecke parallel zur Zollikerstrasse auf dem ebenen Plateau angelegt werden. Die auf die Villa gerichtete Mittelachse mit der wuchtigen Freitreppe und die das Grundstück querende Achse unterhalb der Villa verschwanden. An ihre Stelle trat das zentrale, alle Bestandteile verbindende Element des definitiven Entwurfs, das brezelförmige Wegnetz. Mit grosser Selbstverständlichkeit konnten damit die bereits existierenden Parkelemente eingebunden, das gesamte Grundstück mit seiner markanten Topografie raffiniert erschlossen und der Parkraum auf attraktive Weise gegliedert werden.

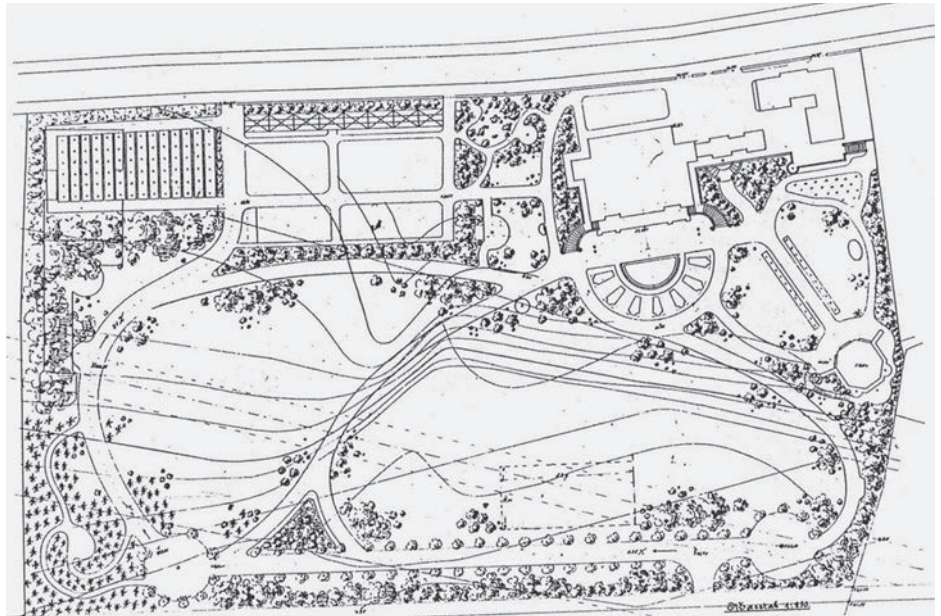
DIE PARKANLAGE VON EVARISTE MERTENS

Der kolorierte Projektplan, datiert 13. Dezember [18]90, wurde 1891 ausgeführt. Mertens setzte hier viele seiner 1881 formulierten Grundsätze um. Die dezentral



Erster, kolorierter Projektplan von Evariste Mertens, datiert 29. September 1889. Die Kombination von barocken Elementen wie der wuchtigen Freitreppe (rosa, unterhalb des halbkreisförmigen Bassins) mit landschaftlicher Gartengestaltung wirkt wenig überzeugend. Möglicherweise musste Mertens Wünsche des Bauherrn planerisch umsetzen. ASLA.

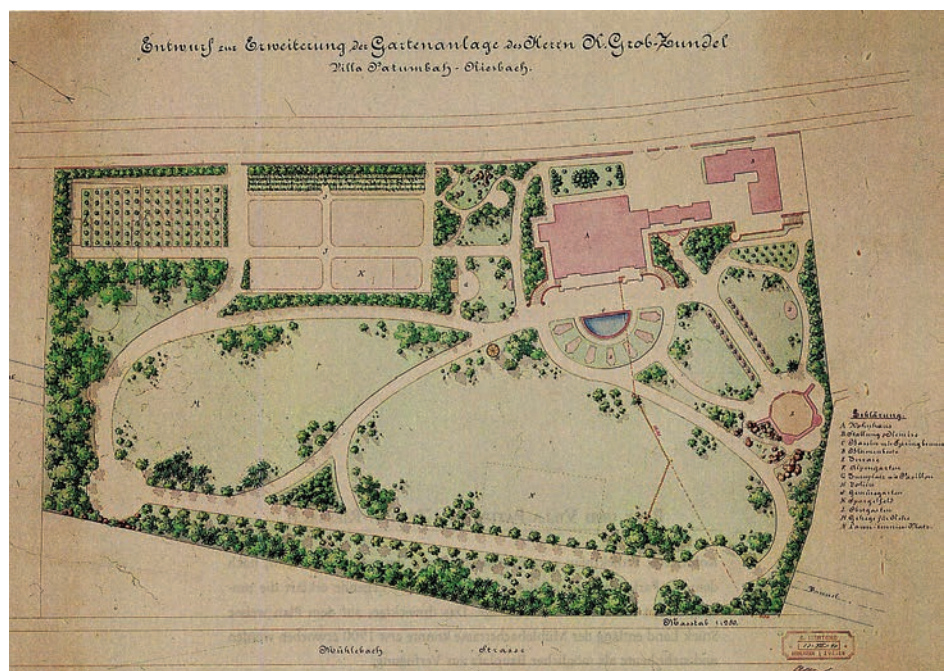
Im Herbst 1890 ist das Prinzip des Patumbah-Parks auf dem Papier ersichtlich. Die räumliche Gliederung, die Wegführung und die Ausstattungen sind dargestellt. Es wurde allerdings damit gerechnet, das Parkgelände bis an die Mühlebachstrasse ausdehnen zu können. Die Allee verläuft parallel zur Mühlebachstrasse, der Brezelweg wirkt dadurch schwerfällig. ASLA.



positionierte Gebäudegruppe lässt Raum für eine grosse, zusammenhängende Parkfläche. Die Anlage gliedert sich in Anlehnung an die topografische Situation in drei Hauptbereiche: den villennahen Bereich mit Schmuckelementen und Zierpflanzungen, den grossen Nutzgarten auf dem Plateau entlang der Zollikerstrasse sowie die langgezogene, landschaftliche Kammer im zur Mühlebachstrasse hin abfallenden Grundstücksteil, welche durch die bewegte Topografie an natürlicher Ausstrahlung gewinnt. Dichte Randpflanzungen schirmen den Park ab. Im Innern gliedern Gehölzkulissen die Parkräume, lassen aber die Mitte als helle, besonnte Wiesenflächen frei. Erschlossen wird der Park über den Eingangshof beim Villeneingang und das Tor beim Nutzgarten an der Zollikerstrasse sowie über einen unteren Eingang an der Mühlebachstrasse.

Kolorierter Originalplan von Evariste Mertens, datiert 13. Dezember [18]90. Dieser Entwurf wurde 1891 detailgetreu ausgeführt. KDP A. Vgl. S. 394.

- A Wohnhaus
- B Stallung & Remise
- C Bassin mit Springbrunnen
- D Blumenbeete
- E Terrasse
- F Alpengarten
- G Turnplatz mit Pavillon
- H Volière
- J Gemüsegarten
- K Spargelfeld
- L Obstgarten
- M Gehege für Rehe
- N Lawn-tennis-Platz



Das geschwungene Wegnetz führt die Parkbesucher durch immer neue Szenarien, wobei Villa und Schönheiten der Umgebung vorteilhaft ins Bild gerückt werden.

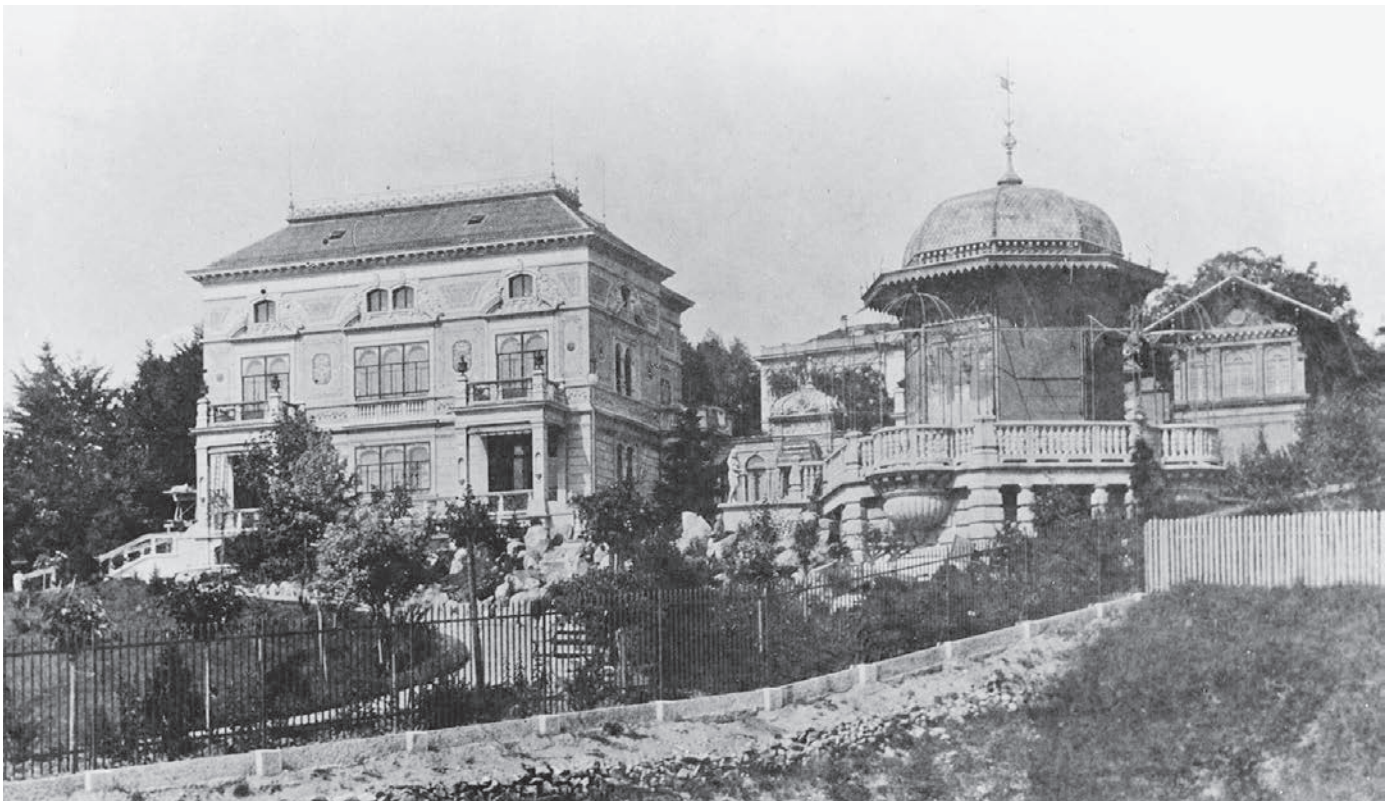
Insgesamt 13 Punkte umfasst die Planlegende von Mertens⁹ und verweist auf das reiche Angebot an Gestaltungsmotiven und Nutzungsangeboten. Die villen-nahen Schmuckelemente (Punkte A bis E) stammen alle aus der ersten Phase der Parkgestaltung, sind aber so souverän in den Gesamtentwurf eingebunden, dass sie sich nahtlos in die etappenweise erfolgte Umsetzung einfügen.

Der Nutzgarten ist zweigeteilt in den Gemüsegarten mit Spargelfeld und den Obstgarten (Punkte J bis L). Eine dichte Randbepflanzung schirmt ihn gegenüber der Villa und der landschaftlichen Kammer ab, ein direkter Zugang über die Zollikerstrasse erleichtert die Bewirtschaftung.

Die landschaftliche Parkkammer, erschlossen über das Brezelwegnetz für variantenreiche Spaziergänge durch den Park, führt an Attraktionen wie dem Alpengarten, dem Rasentennisplatz oder dem Gehege für Rehe vorbei. In Villennähe sind die Volière und der Turnplatz angeordnet. Interessant ist, wie der Brezelweg am tiefsten Punkt in eine gerade geführte Allee mündet, ein formales Element, das im Landschaftsgarten selten zur Anwendung kam und schon die neuen Tendenzen in der Gartengestaltung zu Beginn des 20. Jahrhunderts anklingen lässt. Mertens erzielte mit seiner Allee im Patumbah-Park, die er zwischen zwei runden Plätzen einspannte, grosse Raumtiefe bei optimaler Ausnützung des Grundstücks. Der fehlende Landspickel an der Mühlebachstrasse zwang ihn, die Achse schräg zur Mühlebachstrasse zu legen. Dieser Umstand ermöglichte aber eine spannungsvolle und wohlproportionierte Raumaufteilung und gut hundert Jahre später eine Bebauung entlang der Mühlebachstrasse ohne Zerstörung des originalen Wegnetzes.

Obwohl der Patumbah-Park als gut dokumentiert gelten darf, fehlt eine zentrale Information. Die Pflanzenliste, auf die der Pflanzplan vom 27. Mai 1891 mit

Blick von der Nachbarparzelle auf die erweiterte Parkanlage. Erstmals ist der Pavillon, errichtet auf dem Sockelbau von Chiodera & Tschudy, im Bild festgehalten. Aufnahme um 1891. BAZ.



Es existiert eine Reihe von historischen Gartenaufnahmen wie diese vom 2. Mai 1914, welche wichtige Hinweise zu den Pflanzungen und Parkausstattungen geben. So belegt diese Aufnahme, dass die zwei allegorischen Figuren «Frühling» und «Sommer» des Riesbacher Künstlers Baptist Hoerbst (1850–1927) ursprünglich zum Gartenpavillon hin ausgerichtet waren. Im Hintergrund ist die zum Turnplatz gehörende kleine Gartenlaube erkennbar. Privatbesitz, Repro BAZ.



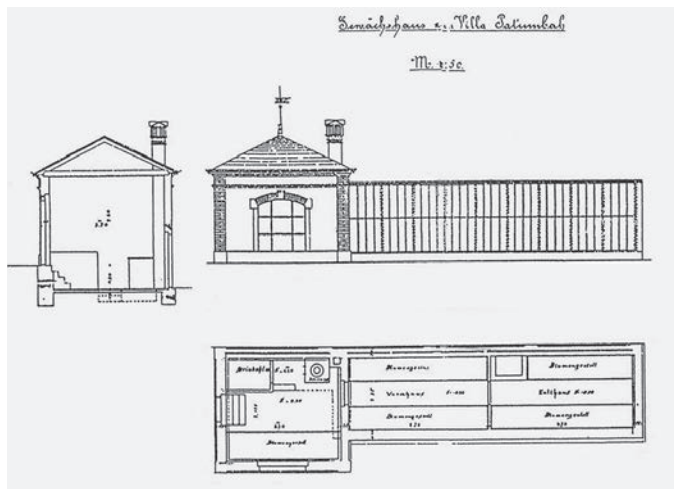
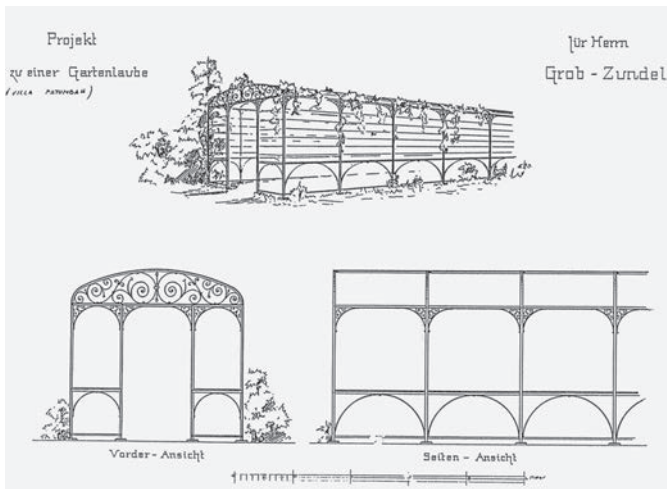
Nummern Bezug nimmt und sämtliche von Mertens gepflanzten Gehölze und Stauden benennt, ist verschollen. Der kolorierte Plan vom Dezember 1890 sowie überlieferte Fotos¹⁰ geben zwar Hinweise auf die Pflanzenwahl, können die Pflanzliste von Mertens aber bei weitem nicht ersetzen. Zur Allee im untersten Parkteil gibt es die mündliche Aussage der Tochter des Villengärtners Albert Heinemann¹¹, der den Patumbah-Park von 1908 bis 1946 pflegte. Sie erinnert sich daran, dass die Allee von weiss- und rotblühenden Kastanienbäumen gesäumt war, die nach der Parktrennung 1929/1930 gefällt wurden.

Weitere Hinweise auf die von Mertens verwendeten Pflanzen geben seine Notizbücher, allerdings sind nur wenige Einträge aus dem Jahr 1893 direkt dem Patumbah-Park zuzuordnen.¹² Diese belegen, dass Mertens in den Jahren nach Bauvollendung für Beratungen von der Familie Grob zugezogen wurde. Auch lassen sich Analogieschlüsse aus den erhaltenen Bepflanzungen anderer Mertensgärten ziehen.

ENTWICKLUNGEN BIS ZUM HANDWECHSEL 1911

In den ersten Jahren seines Bestehens wurde der Patumbah-Park mit zahlreichen baulichen Ausstattungselementen ergänzt. Den Anfang machte der Gartenpavillon auf der Terrasse.¹³

Undatiert ist das Projekt einer Gartenlaube parallel zur Zollikerstrasse beim Gemüsegarten, welches möglicherweise schon 1891 ausgeführt wurde. Ebenfalls undatiert, aber mit dem Stempel von Mertens versehen, ist der Plan für eine Spalierwand entlang der Nordgrenze. Erst nach dem Tod von Carl Fürchtegott Grob-Zundel liess seine Frau 1894 am Rand des Obstgartens ein Gewächshaus bauen. Ende 1900 konnte sie schliesslich den Spickel an der Mühlebachstrasse erwerben und die Einfriedung entlang der Strasse vervollständigen. In der Folge wurde der Tennisplatz auf dieses Landstück verlegt.



ENTWICKLUNGEN UNTER DEN DIAKONISSEN 1911 BIS 1977

Nach der Schenkung des Patumbah-Ensembles an das Diakoniewerk Neumünster 1911¹⁴ und der Einrichtung eines Erholungsheims in der Villa im folgenden Jahr, blieb der Park zunächst unverändert bestehen.

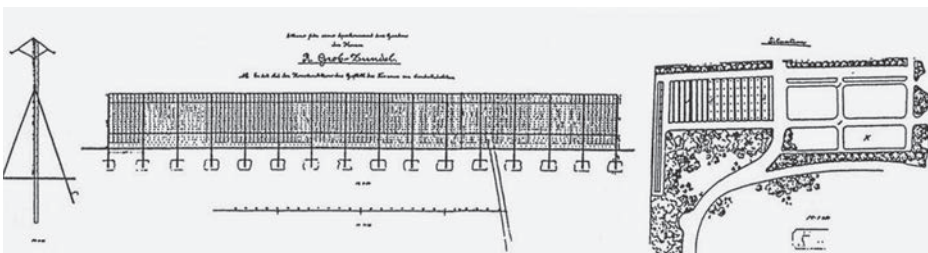
Eine einschneidende Änderung erfolgte 1929 mit dem Entscheid des Diakoniewerks, durch den Verkauf der nördlichen Parkhälfte Geld für den Spitalneubau im Zollikerberg und die Erweiterung der Pflegerinnenschule zu lösen. Obwohl 1911 die Erhaltung des gesamten Parks ein zentrales Anliegen der Donatorinnen gewesen war, gaben sie ihr Einverständnis zur Parkteilung.¹⁵

Der Käufer Carl Julius Abegg-Weiss (1891–1973), Nachbar in der Villa Hagmann direkt oberhalb des Patumbahparks an der Zollikerstrasse 117, hatte ein doppeltes Interesse an diesem Land: Er konnte die bauliche Entwicklung der Parzelle unterhalb seiner Villa steuern und seinen kleinen Garten vergrössern. Die Abparzellierung des Patumbah-Parks erfolgte im Frühling 1929, ein Zaun quer durch die kunstvolle Parkanlage signalisierte die neuen Besitzverhältnisse.¹⁶ Im gleichen Jahr beauftragte er die Gebrüder Mertens, Varianten zur Umgestaltung des Nutzgartens in eine Gartenanlage im architektonischen Stil auszuarbeiten¹⁷, die allerdings nicht ausgeführt wurden.

1941 kaufte Abegg den unteren Parkteil der benachbarten Villa Rainhof (Zollikerstrasse 137), was ihm die Erweiterung seiner zur Villa Hagmann gehörenden Gartenanlage ohne Zäsur durch die Zollikerstrasse ermöglichte. Auf dem Patumbah-Gelände realisierte Abegg 1951 als einzige bauliche Massnahme ein Gärtnerhaus¹⁸ auf dem Tennisplatz, der sich seit 1900 auf dem ehemals nicht zum Park gehörenden Spickel befand.

Als 1977 der Botanische Garten an die Zollikerstrasse verlegt wurde, vermieteten die Erben Abegg den Patumbah-Garten als Anbau- und Versuchsfläche. Ein kleiner Rebberg und ein Haselnusshain wurden zu Forschungszwecken gepflanzt, die

Oben links: Die berankte Gartenlaube beim Gemüsegarten ist auf dem Projektplan von Mertens ersichtlich. Siehe Abb. S. 162. Oben rechts: Zur Ergänzung des Nutzgartens liess die Witwe Grob-Zundel 1894 das Gewächshaus bauen. Siehe Foto S. 168. Unten: Auf dem Projektplan noch nicht eingezeichnet, hat Evariste Mertens die Eingabe für eine schützende Spalierwand nachgereicht. Das Gewächshaus ist noch nicht vorhanden. Planarchiv Amt für Baubewilligungen (AfB).



Links: Die Postkarte vermittelt idyllische Erholungsatmosphäre im gepflegten Patumbah-Park. Die Parkteilung hat aber bereits stattgefunden. Postkarte, um 1931. BAZ. Rechts: Gärtner Albert Heinimann (1884–1969) wurde 1908 von Anna Grob-Zundel angestellt und 1911 vom Diakoniewerk übernommen. Er war bis 1946 für den Parkunterhalt zuständig und bewohnte mit seiner Familie das ehemalige Ökonomiegebäude. Rechts neben ihm steht seine Tochter Erna. Aufnahme Mai 1929. Privatbesitz.

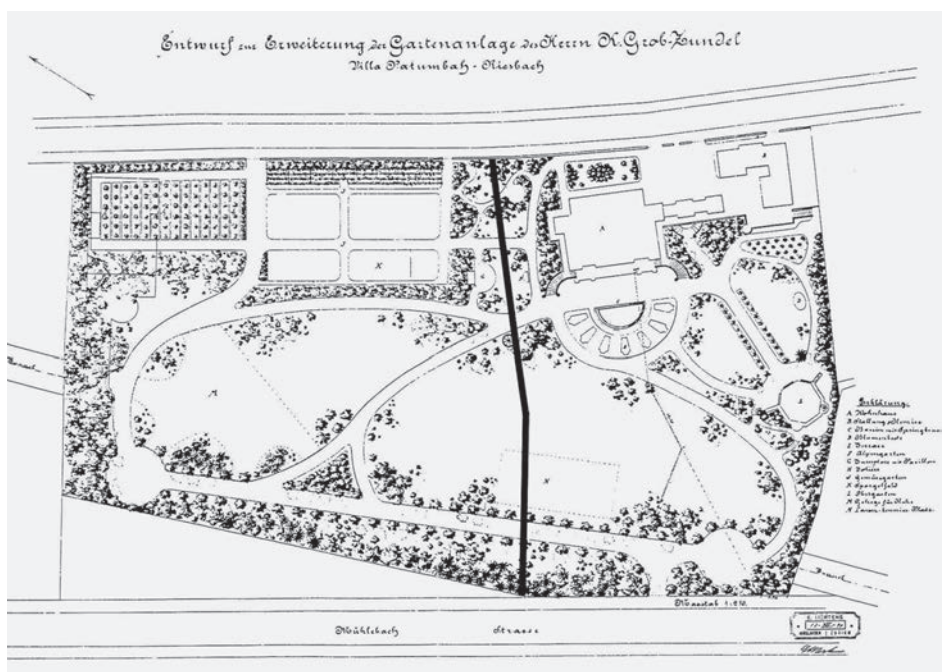


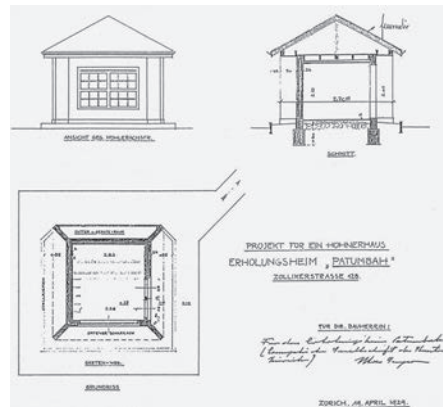
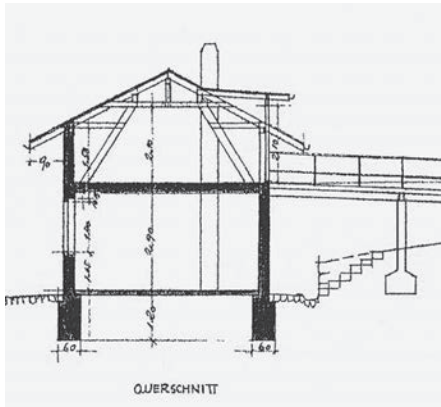
Parkhälfte insgesamt durch den Botanischen Garten unterhalten und in den ursprünglichen Strukturen gepflegt. Es ist ein seltener Glücksfall, dass eine so kostbare Parzelle mitten in der Stadt mehr als ein halbes Jahrhundert als Landreserve behalten und als Garten gepflegt wurde.

Die Diakonissen ihrerseits bauten gleich nach der Parktrennung ein stattliches Hühnerhaus¹⁹ in ihrem Parkteil und zügelten den Nutzgarten auf die Wiese an der Mühlebachstrasse.

Die Parkanlage rund um die Villa wurde nach der Teilung vereinfacht, die geschwungenen Wege in Villennähe wichen geraden, zweckmässigen Verbindungen. Einzig der Pavillon und das Wasserbassin erinnerten an die prachtvollen Zeiten. Die Gärtnerstelle, die Albert Heinimann seit 1908 inne gehabt hatte, strichen die Diakonissen 1946 nach einem Zerwürfnis um Pflegestandard und Personalkosten. Als Folge davon wurden der bis dahin betriebene Setzlingsverkauf eingestellt, der Nutzgarten aufgehoben und an dessen Stelle Niederstammobst gepflanzt.²⁰

Die Abtrennung der nördlichen Parkhälfte erfolgte ohne Rücksicht auf die kunstvolle Parkgestaltung und Wegführung. Grosszügigkeit, Weite und Blickbeziehungen ging der Parkanlage damit verloren. Archiv GSZ.





Links: Das Gebäude für Gartengeräte und Pflanzen, entworfen von Architekt Max Peter, bewilligt am 11. Mai 1951, wurde über eine Brücke erschlossen. Abbruch 2010. Rechts: Projektplan für ein Hühnerhaus, bewilligt im Mai 1929, abgetragen 2010. Afb.

RETTUNG UND REKONSTRUKTION DER SÜDLICHEN PARKHÄLFTE, 1977 BIS 1992

Über sechzig Jahre betrieb das Diakoniewerk das Erholungs- und spätere Altersheim in der Villa Patumbah, bis 1975 ein rentabler Betrieb in den alten Strukturen nicht mehr möglich war und die Diakonissen sich an die Stadt Zürich als potentielle Käuferin wandten. Für 3,1 Millionen Franken erwarb Zürich die Villa mit der südlichen Parkhälfte, der drohende Abbruch der Villa war abgewendet.²¹ Der untere Parkteil erschien der Stadt aber geeignet zum Bau eines zeitgemässen Altersheims. Als das wuchtige Projekt eines privaten Trägervereins ausgesteckt war, lancierten 1981 Anwohner, unterstützt von der Stadtzürcherischen Vereinigung für Heimatschutz und weiteren Verbänden, die Volksinitiative «Pro Patumbah-Park», welche die Umzonung der südlichen Parkhälfte in die Freihaltezone forderte.

Mit der Annahme der Initiative durch das Zürcher Stimmvolk²² war der Bau des Altersheims abgewendet. Der in langen Jahren stark vereinfachte südliche Parkteil wurde als Pilotprojekt der damals eben erst geschaffenen Zürcher Gartendenkmalpflege nach den Plänen von Evariste Mertens instand gestellt und, wo nötig, rekonstruiert. Das Gartenbauamt beauftragte das renommierte Zürcher Büro für Gartenarchitektur und Landschaftsgestaltung Atelier Stern & Partner mit der Sanierung der städtischen Parkhälfte. Unter der Projektleitung



Blick vom Garten des zweiten Besitzers, Carl Julius Abegg, auf die 1929 erworbene Parkhälfte. Die Aufnahme vom Sommer 1995 zeigt von rechts nach links die Spalierwand, das Gewächshaus von 1894, den Haselnussrain im ehemaligen Gemüsegarten und den kleinen Rebberg im Hang zur Mühlebachstrasse sowie Pflanzungen, die der neue Botanische Garten nach 1977 zu Forschungszwecken angelegt hat. Aufnahme René Rötheli, Windisch.

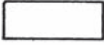
Rechts: Das geschwungene Wegnetz von Mertens ist im villennahen Bereich einer geraden Wegverbindung in den unteren Parkteil gewichen. An die Stelle der Schmuckbeete und Rosen sind vereinzelte Obstbäume getreten. Aufnahme um 1980. BAZ.

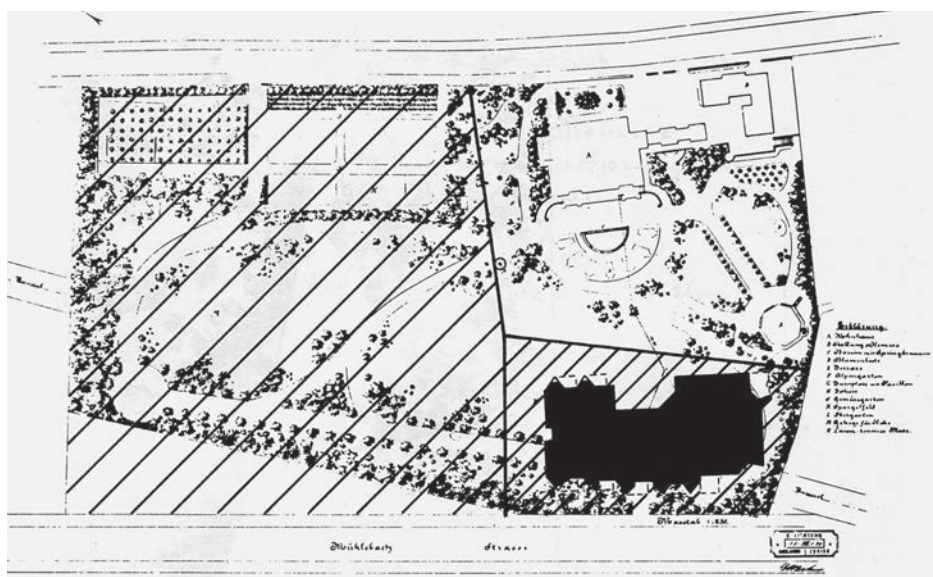
Unten: Bauprojekt für ein Altersheim im unteren städtischen Parkteil. Die Vorstellung, die städtische Parkhälfte würde durch dieses massive Bauvorhaben zur Hälfte überstellt, liess die Stimmberechtigten die Initiative 1985 mit deutlichem Mehr annehmen. Archiv GSZ.



von Klaus Holzhausen wurden die Arbeiten in der damals noch jungen Disziplin Gartendenkmalpflege durchgeführt. Sondiergrabungen bestätigten das Wegnetz gemäss Plan von Evariste Mertens, welches in der Folge wiederhergestellt wurde. Das Wasserbassin aus Kunststein war dermassen zerfallen, dass es nicht erhalten werden konnte. Nach exakter Vermessung und Aufnahme wurde das alte Bassin abgebrochen und das neue aus vorgefertigten Betonteilen in der exakt gleichen Form neu zusammengefügt. Original sind noch die Schalen der Riesenmuscheln²³ im Zentrum des Bassins, die Grob-Zundel aus Sumatra mitgebracht hatte. Nach Abschluss der Arbeiten erstrahlte die südliche Parkhälfte zwar in neuem Glanz, war aber ihrer ganzen Patina beraubt und wirkte dadurch eigentümlich steril. Unter den Händen des städtischen Villengärtners Marcel Wächter²⁴, der mit herausragendem Fachwissen, Einfühlungsvermögen und Ausdauer während gut 25 Jahren den Patumbah-Park betreute, blühte die einzigartige Villengartenatmosphäre allmählich wieder auf.

Derzeitige Aufteilung des Parks

	in Privatbesitz seit 1929, aber gut erhalten
	Eigentum der Stadt Zürich, geschützt
	Eigentum der Stadt Zürich, zur Überbauung vorgesehen
	Bauprojekt





Links: Weg hinauf zum Pavillon. Das Bild vor der Sanierung zeigt eine verfallene, stark eingewachsene Anlage. Aufnahme um 1985. Archiv GSZ. Rechts: Das Bassin aus Kunststein konnte nicht mehr saniert werden. Nach exakter Vermessung und Aufnahme von Form und Profilen wurde es abgebrochen und mittels vorgefertigter Betonelemente neu zusammengefügt. Archiv GSZ. Unten: In der ersten Zeit nach der Sanierung war die südliche Parkhälfte ihrer Patina beraubt und wirkte neu und etwas steif. Aufnahme 1990. Archiv GSZ, Aufnahme R.+W. Werner, Zürich.



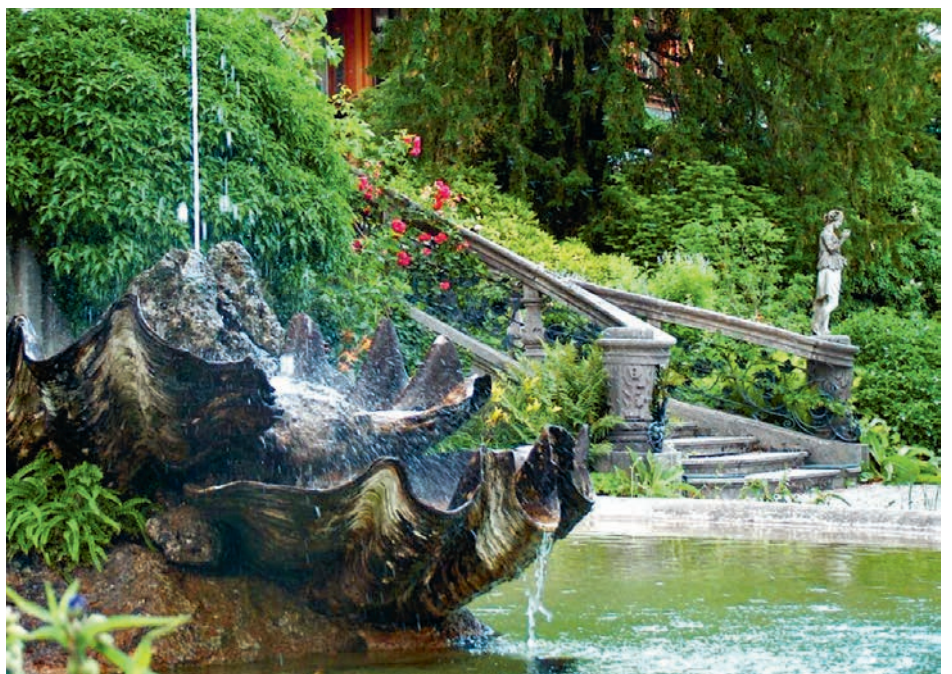
Rechts und unten: Dank kontinuierlicher und sorgsamer Pflege hat die städtische Parkhälfte wieder an Atmosphäre gewonnen. Zustand nach der Sanierung. Aufnahmen Giorgio von Arb, Zürich.



RETTUNGSVERSUCHE FÜR DIE NÖRDLICHE PARKHÄLFTE, 1992 BIS 2009

Schon während der Sanierung der südlichen Parkhälfte bestand seitens der städtischen Behörden die Absicht, die Erhaltung der noch privaten nördlichen Hälfte voranzutreiben, da es offensichtlich war, dass der Park nur in seiner Gesamtheit die beabsichtigte Wirkung entfalten konnte.

Im Januar 1992 leiteten die Erben Abegg den klärenden Prozess ein, in dem sie eine Schutzabklärung für die nördliche Parkhälfte verlangten. Diese kam in einem politisch ungünstigen Moment, die offene Drogenszene auf dem





Schematische Darstellung der Nutzungen ab 2013. Während die heutigen Parkbesuchenden keine Grenzen mehr wahrnehmen, ist die nördliche Parkhälfte weiterhin in Privatbesitz. Archiv GSZ.

Platzspitz und anschliessend beim Bahnhof Letten liess ein soziales Elend sichtbar werden, das es jedem Politiker schwer machte, sich für einen zweistelligen Millionenbetrag für eine halbe Parkanlage im sonst schon bevorzugten Riesbacher Quartier einzusetzen. Damit kamen Prozesse ins Rollen, die in den Kapiteln von Dominik Bachmann sowie Beat Eberschweiler und Giovanni Menghini dargelegt sind.²⁵ Der 1995 gegründeten Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes gelang es zwar ebenfalls nicht, einen Investor zu finden, der die integrale Erhaltung ermöglicht hätte. Die Stiftung fand aber 1999 Frau Lis Mijnsen, die auf der Suche nach einem Bauplatz für ein Hammam im Seefeld auf die nördliche Patumbah-Parzelle aufmerksam geworden war und 2001 die gesamte Parzelle von den Erben Abegg erwarb. Im Bestreben, die Stiftungsziele so weit wie möglich umzusetzen und den Park bestmöglichst zu erhalten, plante sie eine massvolle Bebauung der Parkränder unter Freihaltung der inneren, landschaftlichen Parkkammer. Diese – obwohl weiterhin in ihrem Privatbesitz – sollte mit der städtischen Parkhälfte wiedervereinigt und der Öffentlichkeit tagsüber zugänglich gemacht werden.



Auch nach der Sanierung der städtischen Parkhälfte endete der Weg am Grenzzaun von 1929, allerdings in der klaren Hoffnung auf eine Wiedervereinigung. Archiv GSZ, Aufnahme R.+W. Werner, Zürich.

2006 wurde ein entsprechender Nutzungsvertrag zwischen der Stadt Zürich und Frau Mijnsen unterzeichnet, der den künftigen Unterhalt und die Nutzung durch die Öffentlichkeit regelt. Bis zu seiner Inkraftsetzung sollten aber nochmals sieben lange Jahre vergehen, denn im gleichen Jahr kam eine zweite Initiative zur integralen Erhaltung des Patumbah-Parks zustande. Das Volk lehnte sie im Februar 2009 in Kenntnis des geplanten Bauvorhabens deutlich ab²⁶, der Weg zur Teilbebauung der nördlichen Parkhälfte war damit definitiv geebnet.

RESTAURIERUNG DER NÖRDLICHEN PARKHÄLFTE, 2010 BIS 2013

Das mehrjährige Warten auf die Baufreigabe hatte gleich wie zu Merten's Zeiten den Vorteil, dass die Restaurierungsarbeiten der verbleibenden Parkfläche sorgfältig geplant und vorbereitet werden konnten. Die Landschaftsarchitektin Jane Bihr-de Salis hatte sich seit Jahren einen Namen als Spezialistin im sorgsamem Umgang mit historischer Gartensubstanz gemacht.²⁷ Sie wurde sowohl mit der Instandstellung der verbliebenen Mertensanlage wie auch mit der Gestaltung der die Neubauten umgebenden Gartenflächen beauftragt, um ein kohärentes Ergebnis zu erzielen.

Als Abgrenzung zwischen den originalen und neuen Parkteilen kam dem Brezelweg von Mertens zentrale Bedeutung zu. An der Oberfläche nur noch stellenweise sichtbar, war er in der Topografie gut ablesbar. Bereits bei der Sanierung Ende der 1980er Jahre bestätigten erste Sondierschlitzte das Vorhandensein des Koffers. Eine erweiterte Untersuchung durch die Expertin Anita Drexel aus Wien im Jahre 2006 brachte das erfreuliche Resultat, dass das Wegtrasse in seiner ganzen Abwicklung noch als Kofferung im Boden vorhanden und damit der Wiederaufbau des «Mertensweges» in vollständig originaler Lage möglich

Der heutige Situationsplan zeigt anschaulich, was an originaler Parksubstanz erhalten geblieben ist. Jane Bihr-de Salis, Archiv GSZ.

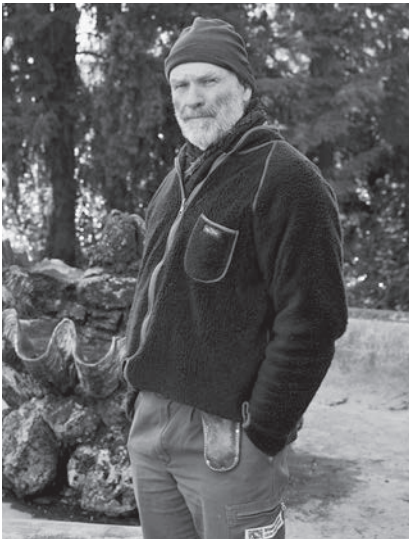


war.²⁸ Dieser positive Befund veranlasste Lis Mijnsen, die geplanten Bauten soweit zu reduzieren, dass der Erhalt des Wegkoffers auch im Bauverlauf technisch möglich wurde. Sie verzichtete damit auf mehr als zehn Prozent der ihr zustehenden Grundstücksausnutzung und nahm auch bedeutende Mehrkosten bei der Baugrubensicherung in Kauf. Gesichert war damit die Authentizität der inneren Parkkammer und des Wegnetzes. Der Brezelweg vermittelt heute zwischen dem späten 19. Jahrhundert im Parkinnern und dem frühen 21. Jahrhundert an den Parkrändern.

Im Gegensatz zur südlichen Parkhälfte, die unter den Diakonissen stark vereinfacht worden war, erkannte das geübte Auge in der nördlichen Parkhälfte das Original, welches seit Jahrzehnten im Dornröschenschlaf schlummerte.²⁹ Jane Bihr machte es sich zur Aufgabe, die originalen Qualitäten wieder sichtbar zu machen und zur Geltung zu bringen. Die Basis dazu bildete das Studium aller greifbaren Pläne, Fotos und Akten, hauptsächlich aber die Parkanlage selber. Dank schützender Bauwände konnte schon während der Bauphase ab Sommer 2010 mit der behutsamen Entwicklung der inneren Parkkammer begonnen werden. Jane Bihr stand ein engagiertes Team von Fachleuten zur Seite, dem unter vielen anderen Baumpflegespezialisten³⁰, Fachkräfte von Grün Stadt Zürich³¹ sowie ausgewählte Gartenbauunternehmungen³² angehörten. Zunächst wurden die Gehölzkulissen von Wildwuchs befreit und in mehreren Arbeitsschritten auf ihre ursprünglichen Dimensionen zurückgenommen. Durch den Abbruch zahlreicher Unterstände und des Hühnerhauses konnten der Park entrümpelt und Weite gewonnen werden. Dank vierzehntäglichem Schnitt wandelte sich die struppige Schafweide innerhalb zweier Jahre zur kräuterreichen Blumenwiese. Die Analyse der noch vorhandenen, originalen Wegeinfassungen zeigte, dass diese nicht aus den sonst üblicherweise verwendeten, hellen Kalkschroppen bestanden, sondern aus über zwanzig verschiedenen, bunten Steinarten. Vermutlich stiess man damals bei Aushubarbeiten auf Kies- und Steinnester im Moränenmaterial. Grob, der bei der Villa keinen Aufwand für kostbare, weit hergebrachte Baumaterialien scheute, liess dieses vorhandene Steinmaterial im Garten einsetzen. Fehlende Wegeinfassungen wurden in der Folge sinngemäss ergänzt.



Links: Blick in die Tiefe der zentralen Parkkammer. Links die neue Bebauung entlang der Mühlebachstrasse mit dem Hammam. Die frisch gepflanzten Magnolien sollen zu einer lichten Allee heranwachsen. Zustand September 2013. Aufnahme Giorgio von Arb, Zürich. Folgende Seite: Gegenblick in die zentrale Parkkammer. Zustand Oktober 2013. KDP Fotoarchiv.



Marcel Wächter betreute den Patumbah-Park von 1988 bis 2014. Seine Arbeit hat massgeblich zum Wiederaufleben der Parkanlage nach Jahrzehnten minimaler gärtnerischer Pflege beigetragen. Sein Werk braucht eine Fortsetzung, denn nur eine kontinuierliche und weitsichtige Parkpflege garantiert die langfristige Erhaltung eines Gartendenkmals. Aufnahme Giorgio von Arb, Zürich.



Eine Überraschung förderten der Abbruch eines Mäuerchens und die Entfernung eines kleinen Moorbeets aus der Abegg-Zeit zu Tage. Eine nicht im Mertensplan verzeichnete Treppe aus Findlingssteinen lag unter der Aufschüttung verborgen. Die geheimnisvoll anmutende Steintreppe könnte als Einstieg ins Rehgehege gedacht gewesen sein. Dieser «Fund» ergänzt die wichtigen Steinsetzungen im Patumbah-Park. Mertens hat die Fülle des vorhandenen Steinmaterials für die variantenreichen Steinsetzungen genutzt, und damit Gehölzkulissen begleitet, Blickachsen gelenkt und voralpine Illusionen geweckt. Dank der Freilegungen kommen diese originalen Steinsetzungen in all ihren Variationen neu zur Geltung.

Viel Energie steckte Jane Bihr in die Recherche der damals zeittypischen Bepflanzung. Durch das Fehlen der Pflanzenliste musste sie sich der ursprünglichen Bepflanzung in akribischer Feinarbeit annähern durch die Auswertung der Fotos, der Notizbücher von Mertens, mittels Analogieschlüssen aus anderen Mertensgärten und in Kenntnis der zu jener Zeit erhältlichen Pflanzen. Das zu erahnde Stimmungsbild der nördlichen Parkkammer liess sich gut in Einklang bringen mit dem Wunsch der heutigen Eigentümerin nach möglichst einheimischen Pflanzenarten, wobei der grossflächige Ausfall der heimischen Buchspflanzen durch den Buchsbaumzünsler ab 2012 ein Ausweichen auf immergrüne Exoten dennoch nötig machte. Der schmale Streifen zwischen Weg und Südwestfassade der oberen Bauzeile ist bepflanzt mit Zwergsorten jener Sträucher, die Mertens zur Abschirmung des Gemüsegartens an dieser Stelle einst wählte. Nicht nur die Bestimmung, sondern auch die Beschaffung des Pflanzenmaterials stellten hohe Anforderungen, wobei auch hier auf die ausgezeichnete Unterstützung durch die dem Gartenbauer angegliederte Baumschule gezählt werden konnte.

Lange diskutiert wurde die Gestaltung der Allee im unteren Parkteil. Eine Neupflanzung der 1929 gefälltten Kastanien war räumlich nicht mehr möglich, zu nahe steht die neue Bauzeile am Weg und zu stark wäre die Beschattung der Wohnungen durch die dichten Kastanienkronen geworden. Jane Bihr schlug eine Neuinterpretation vor, bestehend aus mehrstämmig gezogenen, in doppeltem Abstand zur Mertensallee gepflanzten Magnolien, welche mit der Zeit einen transparenten Filter zwischen Park und unterer Bauzeile aufspannen und ein geborgenes Spazieren auf dem breiten Weg ermöglichen werden. Die Entwicklung dieser Allee wird Jahre in Anspruch nehmen. Die Magnolien wurden klein gepflanzt, um den nötigen Erziehungsschnitt wirksam anwenden zu können. Hier manifestiert sich der wesentliche Unterschied zwischen gebauten und grünen Denkmälern: Während die Villa heute frisch restauriert die Pracht von einst ausstrahlt, wachsen Gartenakzente erst langsam der gewünschten Wirkung entgegen und brauchen auf dem Weg zu ihrer Entfaltung kontinuierliche und fachgerechte Pflege.

WIEDERVEREINIGUNG DER PARKHÄLFTEN, APRIL 2013

Am 20. April 2013, genau 84 Jahre nach der Abparzellierung, luden die Stadt Zürich und Lis Mijnsen gemeinsam zur Eröffnung des wiedervereinigten Patumbah-Parks ein. Auch wenn in den Kreisen der engagierten Gartenfachleute noch immer Wehmut über das Verfehlen der integralen Parkerhaltung vorherrscht, darf das in jahrzehntelanger Arbeit erzielte Ergebnis heute mit Befriedigung betrachtet werden. Die Atmosphäre des Ortes ist durch die Möglichkeit, den Landschaftspark auf den originalen Wegen in seiner ganzen Tiefe begehen und aus allen Perspektiven betrachten zu können, neu erlebbar. Während die untere Parkkammer mit den grosszügigen Wiesenflächen Weite und Landschaft suggeriert, laden die villennahen Schmuckelemente zum Betrachten und Verweilen ein. Die zwei Häuserzeilen stehen am Rand des Parks, private Sitzplätze sind auf den grosszügigen Loggien, nicht aber im Park angeordnet.³³



NEUES LEBEN IM PARK

Mit dem Bezug der Wohneinheiten und dem Einzug des Schweizer Heimatschutzes in die Villa Patumbah ist das Ensemble fertig erneuert und füllt sich mit neuem Leben. Auf dem Papier regelt die Nutzungsvereinbarung das Recht der Öffentlichkeit, den privaten Parkteil tagsüber zu nutzen, und die Pflicht der Stadt, im Gegenzug den gesamten Park zu pflegen und die Einhaltung der Nutzungsverordnung zu gewährleisten. Während in der Theorie soweit alles klar erscheint, wird der Park künftig neuartigen Beanspruchungen ausgesetzt sein, die eine Wertschätzung des Publikums und der Bewohner für den Ort voraussetzen. Der Patumbah-Park steht heute an der Schwelle zu einem neuen, herausfordernden Abschnitt seines Daseins und alle, die so viele Jahre mit Herzblut dafür gearbeitet haben, seine Weiterexistenz überhaupt zu ermöglichen, wünschen, dass der Funke dieses faszinierenden Ortes auch auf die künftigen Benutzenden überspringen wird!

*Links und rechts: Parkimpressionen.
Zustand Juni 2013. Aufnahmen
Giorgio von Arb, Zürich.*

- 1 Baueingabe 24. September 1883, Baubewilligung: 10. Oktober 1883.
- 2 Vgl. den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 76.
- 3 Ebenda, S. 89.
- 4 Ebenda, S. 76–78.
- 5 1. Dezember 1900 Bewilligung der Bausektion (Änderung der Grenzziehung und Bau einer Einfriedung).
- 6 Auskunft von Andreas Jung, Küsnacht: Der Kontakt könnte über die Familie Sturzenegger entstanden sein. Conrad Sturzenegger (1840–1909) hatte sein Vermögen als Händler in Singapur gemacht, sein Bruder Adolf Sturzenegger (1844–1874) war ab 1870 bis zu seinem Tod Pflanze in Deli auf Sumatra. Ihn könnte Grob gekannt haben. Conrad Sturzenegger kam 1874 nach Zürich und 1875 nach Schaffhausen. Evariste Mertens entwarf 1873 ein Projekt zur Änderung seines Gartens.
- 7 Weiterführende Literatur: Christoph Hölz, Markus Traub, Weite Blicke. Landhäuser und Gärten am Bayerischen Bodenseeufer, Berlin 2010.
- 8 Auskunft von Andreas Jung, Küsnacht, belegt mit Auszügen aus den Familienregistern.
- 9 A Wohnhaus, B Stallung & Remise, C Bassin mit Springbrunnen, D Blumenbeete, E Terrasse, F Alpengarten, G Turnplatz mit Pavillon, H Volière, J Gemüsegarten, K Spargelfeld, L Obstgarten, M Gehege für Rehe, N Lawn-tennis-Platz.
- 10 Alle historischen Fotos zeigen den villennahen Bereich, Fotografien aus den entlegeneren Parkteilen sind keine bekannt.
- 11 Frau Erna Neuweiler (*1922) wuchs im Nebengebäude der Villa an der Zollikerstrasse 130 auf und konnte mit ihren Erinnerungen und Fotos aus dem Familienalbum viel zum Verständnis der Parkanlage im frühen 20. Jahrhundert beitragen.
- 12 Die Pflanzenverwendung von Mertens ist in zwei Berichten aufgearbeitet, die das Gartenbauamt Zürich in Auftrag gegeben hat: Toni Raymann, Guido Hager, Aktualisierte Stauden-Liste der Notizbücher von Evariste Mertens 1885–1906, 1990, basierend auf der Vorarbeit von Nicole Newmark 1986; Eeva Ruoff, Bepflanzungsvorschläge für den Park der Villa Patumbah, 1991.

- 13 Vgl. den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 76.
- 14 Ebenda, S. 79.
- 15 Ebenda, S. 80–81.
- 16 Ebenda, S. 80–81.
- 17 Der architektonische Gartenstil kommt zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf und fasst den Garten neu als erweiterten Wohnraum im Freien auf, nach geometrischen Gesichtspunkten entworfen und klar als von Menschenhand geschaffen erkennbar. – Pläne im Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur der Hochschule für Technik Rapperswil (ASLA).
- 18 Projekt für ein Gebäude für Gartengeräte und Pflanzen von Architekt Max Peter für C. J. Abegg, bewilligt am 11. Mai 1951, Abbruch 2010.
- 19 Baueingabe bewilligt am 17. Mai 1929, Abbruch 2010.
- 20 Rapport über die Verhältnisse im Garten der Patumbah, 6. Juli 1943, Akten KDP A. Archiv Diakoniewerk Neumünster sowie Auskunft von Kathrin Neuweiler, Tochter von Erna Neuweiler-Heinimann, 28. November 2013.
- 21 Vgl. den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 81–82.
- 22 9. Juni 1985, 50 331 Ja gegen 48 178 Nein.
- 23 Die grosse Riesenmuschel (*Tridacna gigas*) stammt aus dem indo-pazifischen Raum und ist heute durch Umweltverschmutzung und Überfischung vom Aussterben bedroht.
- 24 Marcel Wächter betreute als Villengärtner die Riesbacher Gärten Patumbah, Wegmann/Hohenbühl (Hohenbühlstrasse 15), Tobler (Winkelwiese 4), Bleuler (Zollikerstrasse 32) und die Neumünsteranlage von 1988–2014 (Neumünsterstrasse).
- 25 Vgl. die Beiträge «Im Prozess gescheitert: Freihaltezone und Denkmalschutz für den ganzen Patumbah-Park» von Dominik Bachmann, S. 106–108 und «Patumbah – eine Idee, und was es braucht, sie umzusetzen» von Beat Eberschweiler und Giovanni Menghini, S. 96–105.
- 26 8. Februar 2009: 24 381 Ja gegen 70 808 Nein.
- 27 Beispiele ihrer Tätigkeit: Garten der Villa Garbald, Castasegna GR, Garten Landgut Blidegg, Bischofszell TG, Ehemaliger Obstgarten vor der Neuen Spinnerei, Ziegelbrücke GL («Mertensgarten»).
- 28 Vgl. den Beitrag «Die Wege im Patumbah-Park. Unter Kieseln verborgene Baukultur» von Anita Drexel, S. 178–183.
- 29 Bis auf einige Gehölze war die ursprüngliche Pflanzensubstanz allerdings verloren gegangen.
- 30 Sybille Trüb, SIT-Baumpflege, Aarau, und Antje Lichtenauer, Baumbüro, Zürich.
- 31 Johannes Neher, Oberbauleitung, Martin Bräker, Grünflächenverwalter, Marcel Wächter und Simone Larcher, Villengärtner.
- 32 Abbruch, Rodungen, Mäharbeiten: GGZ, Zürich, Polier: I. Illiazzi. Instandstellungsarbeiten: Lüscher Gartenbau, Zürich, Polier: Martin Anton.
- 33 Vgl. den Beitrag «Verdichtung und Freiräume oder wie viel Baumasse erträgt das Areal?» von Nott Caviezel, S. 378–383.

Blick auf die obere Bauzeile entlang der Zollikerstrasse. Zustand Juni 2013. Aufnahme Giorgio von Arb, Zürich.



DIE WEGE IM PATUMBAH-PARK: UNTER KIESELN VERBORGENE BAUKULTUR

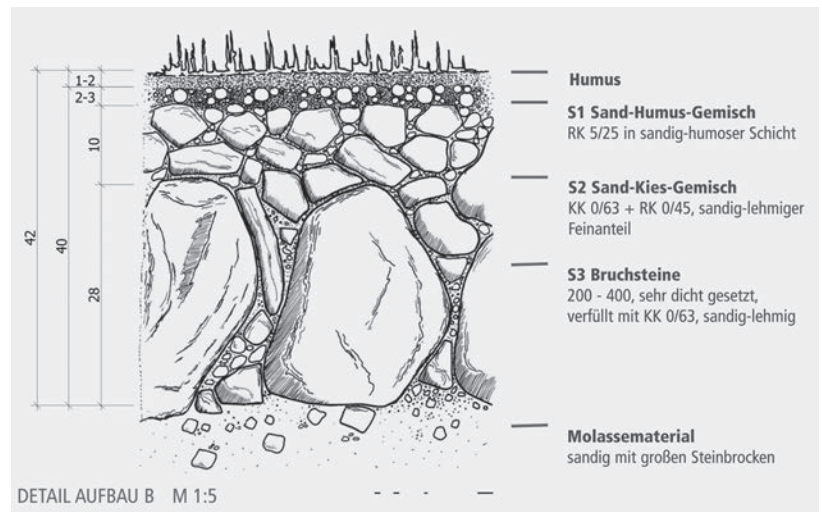
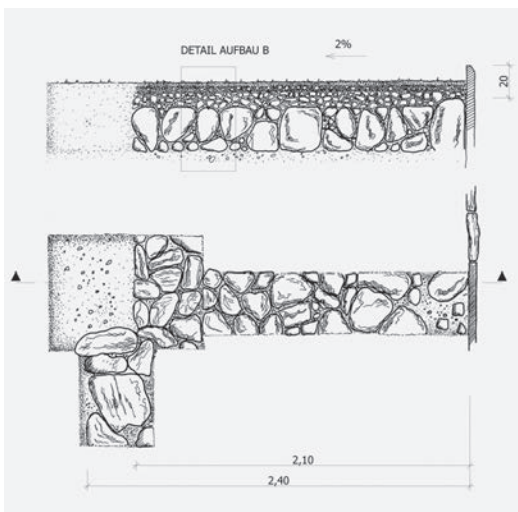
ANITA DREXEL

Die von Evariste Mertens (1846–1907) geplante Wegeführung im Patumbah-Park ist äusserst raffiniert, da einfach und abwechslungsreich zugleich. Er passte sie gekonnt in die bewegte Topographie ein, führte an attraktiven Gartenelementen vorbei und inszenierte Landschaft im Garten und über ihn hinaus.¹ Mit einem grosszügig geschwungenen Wegnetz wurde die bereits bestehende Villa mit hausnahem Gartenteil mit dem nach der Überdeckung des Bahneinschnitts entstandenen, weiten landschaftlichen Teil im Südwesten verbunden. Die Abtrennung der grossen nördlichen Gartenhälfte 1929 unterbrach die harmonische Weganlage. Die nachlassende Nutzung versetzte diesen Teil des Parks in einen Dornröschenschlaf unter einer wachsenden Decke aus Erde und Vegetation.

Vom Wegstück, welches im Nordwesten in einem weiten Bogen den Hang hinauf und am Gemüsegarten entlang Richtung Villa führte, waren vor gut zehn Jahren die Einfassungen unter einer dünnen Erdschicht noch erkennbar. Der Verlauf der ehemaligen Allee entlang der Mühlebachstrasse und vor allem des sich gabelnden, geschwungenen Verbindungswegs waren nicht mehr nachvollziehbar. Verschwunden waren die Anschlüsse der Wegsysteme, unklar die Bauweise der Wege und die Lage allenfalls noch erhaltener Teile. Geklärt werden sollten diese Fragen durch gartenarchäologische Grabungen. Der zur Ausführung gelangte Projektplan von 1890, der Geländeverlauf sowie zarte Zeichen in Topographie und Vegetation bestimmten die Stellen, wo sondiert werden sollte. Sieben Grabungsschlitze, ergänzt durch punktuelle Grabungen, erschlossen die verschiedenen breiten Wege in unterschiedlichen Geländesituationen und Funktionen.² Die Grabungsergebnisse übertrafen alle Erwartungen. Nicht nur waren die Wege exakt nach den Plänen von Evariste Mertens ausgeführt worden, sie sind auch in bautechnischer Hinsicht aussergewöhnlich. Hinter dem ausgewogenen Wegnetz von Mertens³ verbergen sich ausgeklügelte funktionale und bautechnische Differenzierungen.

Grundsätzlich sind alle Wege dreischichtig aufgebaut. Die tragende unterste Schicht bilden sorgfältig dicht aneinandergesetzte, grosse Steinblöcke oder gut verkeilte, geschüttete Steine, sogenannte Packlagen und Schüttpacklagen. Zur

Unten: Grabungsprofil Querweg (B). Links: Schnitt und Grundriss. Rechts: Detail des Wegaufbaus. Deutlich ist die dicht gesetzte Packlage aus grossen Blöcken erkennbar. Das Quergefälle dieses ebenen Wegabschnitts ist einseitig geneigt. Profilzeichnungen Anita Drexel, 2005.





Oben: Profilfoto des Querweges (B). Über den hochkant, dicht aneinander-gesetzten Bruchsteinen der Packlage sind noch die Ausgleichsschicht und Reste der ehemaligen Deckschicht unter der Grasnarbe erkennbar. Aufnahme Anita Drexel, 2005. Unten: Grabungsprofil Hauptweg in Steigungskurve (C). Links: Schnitt und Grundriss. Rechts: Profilfoto. Der breite, befahrene Wegabschnitt mit bis zu 10 Prozent Gefälle erhielt durch Mittelüberhöhung und starke seitliche Einspannungen mit grossen Streck- und Einfassungssteinen eine solide Konstruktion. Profilzeichnung und Aufnahme Anita Drexel, 2005.

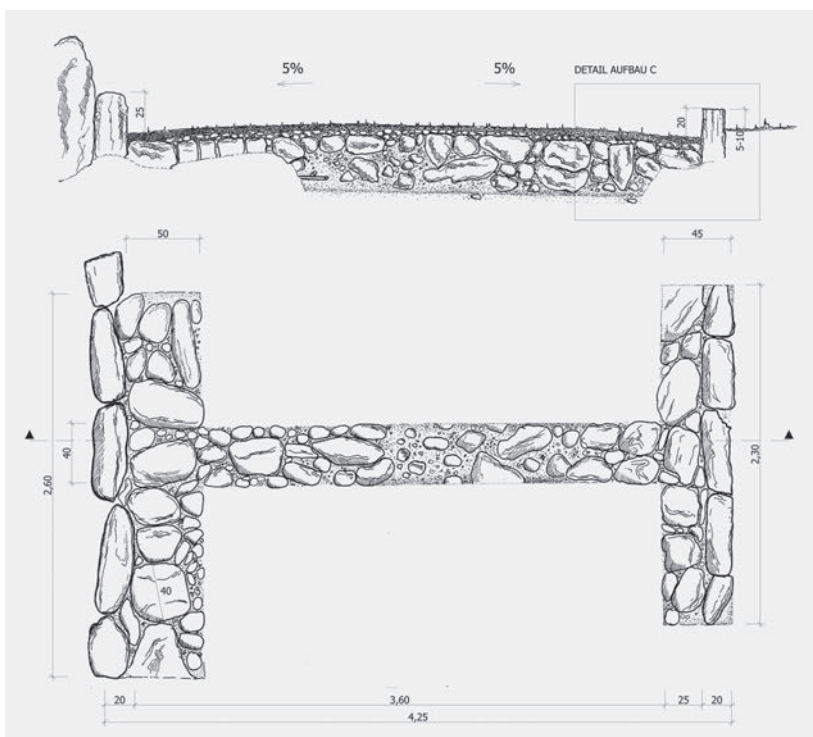
höheren Festigkeit wurden sie mit beidseitig abschliessenden, grossen Bruchsteinen eingespannt. Darauf wurden eine Ausgleichs- und eine Deckschicht aus Schotter aufgebracht. Gewölbte oder einseitig geneigte Profile gewährleisteten eine gute Entwässerung.

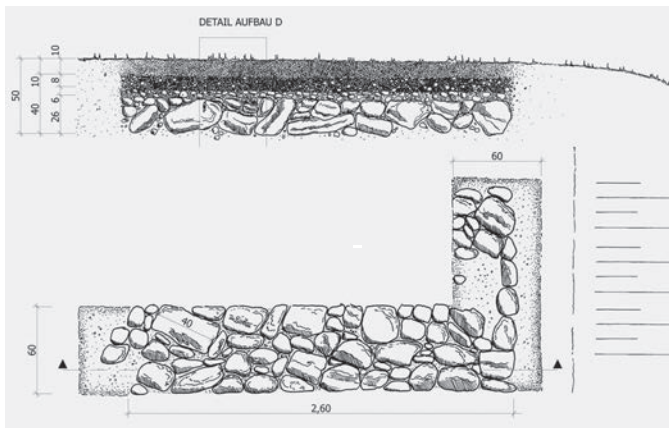
Die verwendeten Bruchsteine stammten aus lokal beim Bau der Bahnlinie und der Villa angefallenem Moränenmaterial. Je nachdem, ob die Wege befahren oder nur begangen wurden und ob sie im ebenen oder stark geneigten Gelände liegen, wurden die Packlagen und Einspannungen verschieden stark ausgeführt. Der befahrene Hauptweg hatte ehemals eine Aufbaustärke von 45 cm, der Querweg 40 cm, beim Verbindungsweg (Brezelweg) in der Hangmitte waren es 35 cm, bei der geraden Allee im landschaftlich gestalteten Teil 28 cm.

Das Steinbett der Allee ist nicht so hoch und etwas weniger dicht gesetzt. Die Freilegung einer Etappen-Abschlusskante im Hangmittelstück bestätigt, dass erst in einer zweiten Bauetappe nach Überschüttung des künstlichen Bahntunnels⁴ das Wegnetz vervollständigt werden konnte. Nach Abschluss aller Bauarbeiten standen nun geeignete grössere Steinblöcke lokal nicht mehr im selben Umfang wie zu Beginn zur Verfügung.

Evariste Mertens konnte auf eine profunde Ausbildung und langjährige Berufserfahrung zurückgreifen.⁵ Es ist anzunehmen, dass er sehr gut über die aktuellsten Publikationen der Gartentechnik informiert und durch Projekte wie die Gestaltung der Quaianlagen (1881–1887) auch mit Fragen des Chausseebaues vertraut war. Seine Gartenbaufirma verfügte über alle erforderlichen Geräte, die Kassabücher verzeichnen im Zeitraum der Errichtung des Parks und der Wege zahlreiche Zahlungen für Fuhrdienste und Tagelöhne. Eine genaue Zuordnung dieser Zahlungen zum Projekt nahm er jedoch nicht vor.⁶

Dass der Bauherr Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893) auch bei den Freianlagen das Beste wählte, wird bei der Pflasterung des Eingangsbereichs der Villa deutlich. Es wurde die neueste Errungenschaft eingesetzt: modernstes Kleinsteinpflaster auf einer Kofferung aus grossen Steinen.⁷

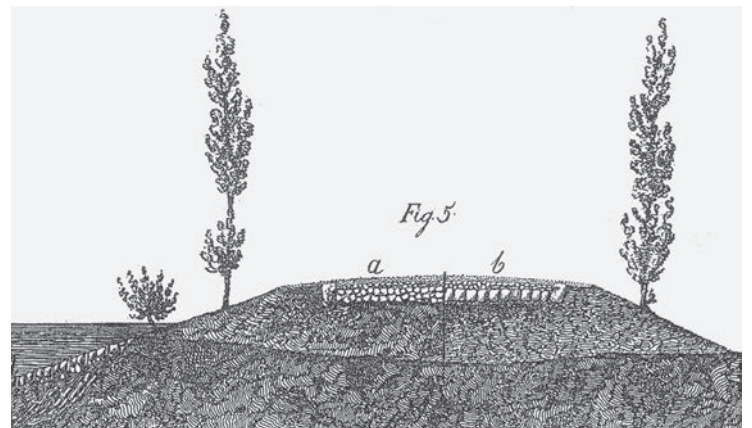
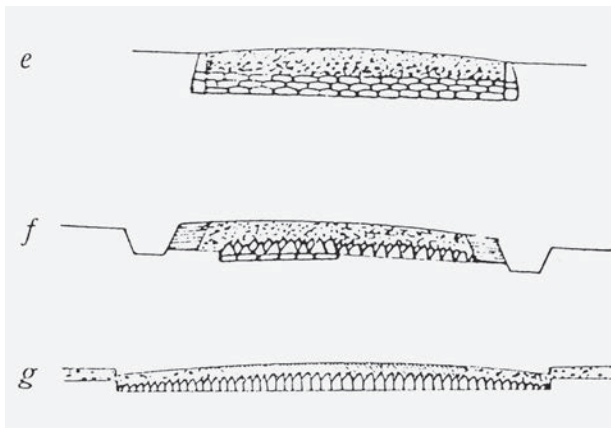




Machte der berühmte barocke Gartentheoretiker Dezallier d'Argenville (1680–1765)⁸ bereits sehr praktische Empfehlungen für den Bau von Gartenwegen, beschränkten sich die Autoren vor und nach ihm auf die gestalterischen und ästhetischen Fragen von Wegen.⁹ Ab 1820 widmet sich John Claudius Loudon (1783–1843)¹⁰, später auch Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871)¹¹, wieder vermehrt technischen Aspekten der Wegentwässerung und der Materialwahl. 1860 legte der erfahrene Gärtner Gustav Meyer (1816–1877) ein grundlegendes Werk zur Gartenkunst vor, in welchem er wesentliche Grundsätze des Wegbaues definierte.¹² Er unterschied zwei Bauweisen – je nachdem ob sie als Fahr- oder Fussweg dienen –, legte Kriterien für die Qualität der Baustoffe fest, empfahl eine gute Verdichtung mit schweren Eisenwalzen und betonte die Wichtigkeit einer sorgfältigen Planung der Trassen mit Kostenkalkulation. Prinzipien, die im Strassenbau entwickelt wurden, hatten Eingang in die Gartentechnik gefunden und wurden bis 1880 auf einen soliden Stand gebracht.¹³ Für anspruchsvolle Situationen war die feste Packlage nach dem Vorbild der chaussierten Kunststrasse die erste Wahl, für untergeordnete Gartenwege konnte auch eine billigere Bauweise aus Schotter ohne seitliche Einspannung nach McAdam¹⁴ gewählt werden. Die Suche nach einem verbesserten Wegbau im Garten vollzog sich vor dem Hintergrund der grossen Entwicklungen im Strassenbau in Europa. Ausgehend vom Vorreiter Frankreich¹⁵, wurden in der Schweiz wie in Österreich und Deutschland technische Schulen gegründet und Versuche unternommen.¹⁶ Gefördert durch den Bau anspruchsvoller Strassen über Alpenpässe in der Schweiz und in Österreich war im Kunststrassenbau Mitte des 19. Jahrhunderts der höchste Stand der Bautechnik erreicht. Ab 1820 trat eine vom schottischen Ökonomen John Loudon McAdam (1756–1836) entwickelte kostengünstige Bauweise aus geschütteten Schotterlagen mit der aufwändig gesetzten Packlage in Konkurrenz.¹⁷ Die wachsende Zahl der Veröffentlichungen und das Entstehen von Fachzeitschriften dokumentieren im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts den regen Diskurs innerhalb der Gärtner und Gartenkünstler des deutschsprachigen Raumes, an dem sich auch Schweizer Fachleute rege beteiligten. An den beiden Bauprinzipien für die Wege änderte sich jedoch bis Anfang des 20. Jahrhunderts wenig. Nur langsam begann der Einsatz von schweren Walzen und sukzessive statteten sich die Städte mit Dampfwalzen aus. Anstelle der militärischen oder staatlichen Stellen werden nun die Tiefbauämter die Laboratorien des Strassenbaus.¹⁸

Links: Grabungsprofil Verbindungsweg/ Brezelweg (D). Links: Schnitt und Grundriss. Der Weg wurde nur als Fussweg in der Hangpartie konzipiert. Unter einer hohen Erdschicht (10 cm Humus und 8 cm Sand-Humus-Gemisch) war trotzdem eine dicht gesetzte Steinlage verborgen. Profilzeichnung Anita Drexel, 2005. Rechts: Bei der Freilegung im Herbst 2011 kam eine deutliche Bauetappenkante zum Vorschein. Aufnahme Herbst 2011. KDP Fotoarchiv.

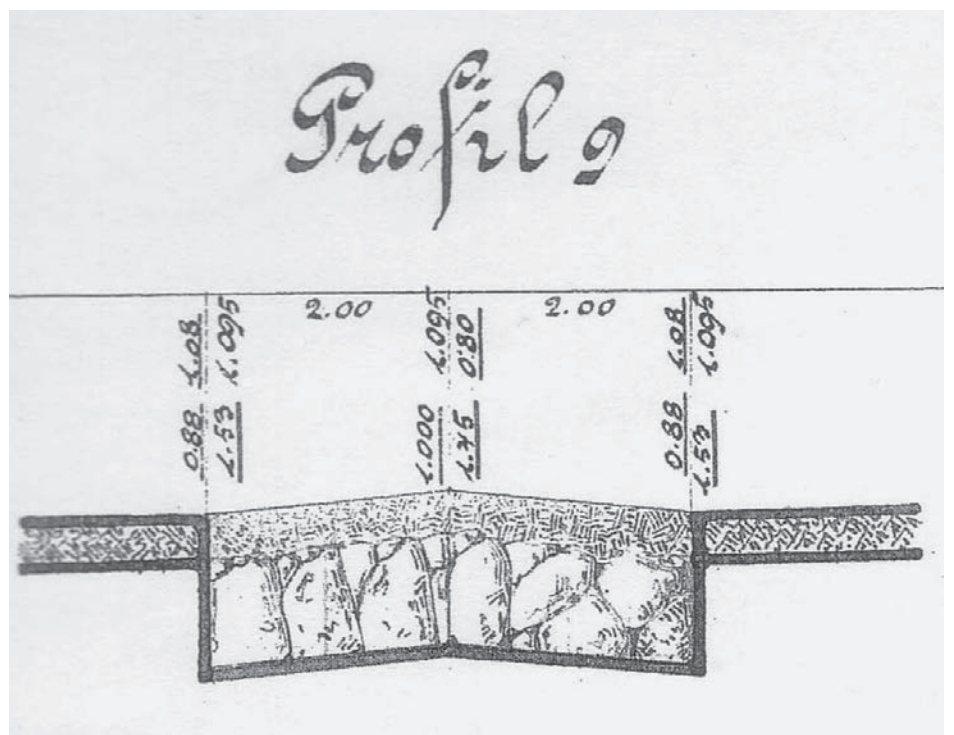
Die Wege der Villa Patumbah sind Zeugnis von Wegbaukunst auf höchstem Niveau. Ihre Bautechnik, aber auch das hervorragende Nivellement und die Einpassung in die Topographie, sind Ausdruck des hohen Standes der Gartentechnik der Schweiz ab 1880. Chausseen erfuhren zumeist tiefgreifende Veränderungen auf dem Weg zur modernen Strasse von heute. Im Garten der



Links: Entwicklung der Strassenbefestigung in Frankreich und England von 1770 bis 1800. E und f: Frankreich 1770 und 1800 (nach Trésaguet); g: England um 1800 (nach Telford). Alfred Birk, *Der Wegebau in seinen Grundzügen dargestellt*, Wien 1923. Rechts: Chaussee auf geschüttetem Damm mit einer einfacheren Variante in Schotterbauweise (a) und einer Variante mit Packlage (b), beide seitlich zwischen höheren Steinen eingespannt. Wiebeking (1908) nach dem Vorbild von Trésaguet 1775 (vgl. Anm. 15). Carl Friedrich von Wiebeking, *Theoretisch-praktische Strassenbaukunde*, Sulzbach 1808.

Villa Patumbah jedoch bewahrte der Dornröschenschlaf der nördlichen Hälfte die historischen Kofferungen unter schützender Vegetation und Erde nahezu ohne Verluste und nach Erneuerung für heutige Nutzungen völlig funktionstüchtig. Als eine der teuersten Anlagen im Garten sollten Wege laut allgemeiner Empfehlung ökonomisch so gut wie möglich und dauerhaft ausgeführt werden. Mit deutlich stärkerer Dimensionierung als eigentlich erforderlich und bester Bauweise wurde dies von Mertens bei den Wegen der Villa Patumbah eindrücklich erreicht. Nur wenige österreichische¹⁹, selten deutsche Gartenanlagen haben annähernd vergleichbare Wegkofferungen.

Dank der nunmehrigen Bauherrin²⁰, die zur Erhaltung der originalen Wege das Bauvolumen reduzierte, konnte eine sorgfältige Freilegung und Reinigung durch die Gartenbaufirma Lüscher und die Landschaftsarchitektin Jane Bihr-de Salis erfolgen.²¹ Die historischen Packlagen wurden wo notwendig ergänzt und neu verkeilt, eine Ausgleichs- und Deckschicht aufgebracht und die Einfassungen wie im originalen Bestand in Kiesbett versetzt.



Projektierte Aufbau einer Fahrstrasse im Garten von Schönbrunn von 1880, Firma Redlich und Berger. Deutlich sind eine starke Lage von Packsteinen und die Mittelüberhöhung des Planums, der Trag- und Deckschicht erkennbar. Planarchiv der Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsgesellschaft m.b.H.

Wer heute den Park besucht, wandelt auf authentischen Wegen. Ihre wasser- gebundenen Decken aktuellen Bautyps²² ruhen auf der 120 Jahre alten originalen Wegkofferung. Die Zeugen einer bewegten Geschichte der Bautechnik und Gartentechnik stellen sich den Herausforderungen der Zukunft.

- 1 Vgl. den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.
- 2 Die Grabungen wurden von 13. bis 15. September 2005 unter Mithilfe von Mitarbeitern von Grün Stadt Zürich/Unterhalt durchgeführt; Obergärtner: Andreas Hochstrasser.
- 3 Siehe den kolorierten Projektplan vom 13. Dezember 1890 im Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 163.
- 4 Vgl. den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 72–95.
- 5 Vgl. den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 160–161.
- 6 Inventarium 1890–1891, Kassabücher und Hauptbuch 1888–1891 der Firma Mertens im Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur der Hochschule für Technik Rapperswil (ASLA).
- 7 Vgl. die Fotografien der Villa und des Verbindungsganges mit gepflasterter Einfahrt von Südosten kurz nach 1885, in: Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Eidgenössischen Polytechnikums, Bd. II: Die bauliche Entwicklung Zürichs in Einzeldarstellungen, verfasst von Mitgliedern des Zürcher Ingenieur- und Architektenvereins, Zürich 1905, S. 434 sowie den Plan des Verbindungsganges (Querschnitt), o. J., mit Kleinsteinpflasterung auf Steinpackung; Plan KGS 1.1.3.027.296, KDP A.
- 8 Antoine Joseph Dezallier d'Argenville (anonym bzw. unter Alexandre Le Blond erschienen), La Théorie et la Pratique du Jardinage, Paris 1709 (dt. Ausgabe Augsburg 1769).
- 9 Johann Sigismund Elsholtz, Vom Garten-Baw, Neudruck der Ausgabe von 1684, hg. von Harri Günther, Hildesheim 1987; Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohberg, Georgica curiosa aucta, Nürnberg 1687; Friedrich Ludwig Sckell, Beiträge zur bildenden Gartenkunst für angehende Gartenkünstler und Gartenliebhaber, München 1818 (2. Auflage 1825 hg. von Carl August Sckell).
- 10 John Claudius Loudon, Encyclopaedia of Gardening, London 1822 (dt. Ausgabe Weimar 1823/1824).
- 11 Hermann von Pückler-Muskau, Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, Stuttgart 1834.



Der Brezelweg wird sukzessive auf seiner originalen Kofferung erneuert. Aufnahme Judith Rohrer, Frühling 2012.

Auf dem vor über hundert Jahren solide gebauten Rundweg im nördlichen Teil des landschaftlich gestalteten Parks kann man heute nach seiner Wiederherstellung wieder beschaulich spazieren gehen. Aufnahme Anita Drexel, Frühling 2013.



- 12 Meyer war Hofgärtner in Sanssouci und Lehrer an der Gärtner-Lehranstalt in Potsdam. Er empfahl für schwere Lasten eine Aufbaustärke von 7 Zoll (18,3 cm) aus einer Packlage mit seitlicher Einspannung durch Strecksteine und einer Decklage von 1 bis 1¼ Zoll (2,62–3,27 cm). In: Gustav Meyer, Lehrbuch der schönen Gartenkunst, Berlin 1985 (Nachdruck der Originalausgabe Berlin 1860), S. 211.
- 13 Im Lehrbuch von Hermann Jäger sind die Gartenwege grundsätzlich dreischichtig und die Fahrwege 27–40 cm stark beschrieben. In: Hermann Jäger, Lehrbuch der Gartenkunst. Oder Lehre der Anlage, Ausschmückung und künstlerischen Unterhaltung der Gärten und freien Anlagen, Berlin 1877.
- 14 John Loudon McAdam, Practical Essay on the Scientific Repair and Preservation of Public Roads, London 1819.
- 15 Pierre Marie Jérôme Trésaguet gab dem Strassenbau eine wissenschaftliche Grundlage und entwickelte die Packlage, eine billigere Bauweise als die bisherigen, in: Mémoire sur la construction et l'entretien des chemins de la généralité de Limoges, 1775, publiziert in: Annales des Ponts et Chaussées, Mémoires et Documents, Paris 1831.
- 16 Das Eidgenössische Polytechnikum in Zürich wird 1855 gegründet.
- 17 Johann Jakob Frey's Taschenbuch für Schweizerische Ingenieure beim Strassen- und Wasserbau, Zürich 1838, propagiert die Bauweise von John Loudon McAdam, vgl. Hans-Ulrich Schiedt, Geschichte des modernen Strassenbaus in der Schweiz, unveröffentlichtes Manuskript, 2009, S. 15.
- 18 Winterthur erwarb 1875 die erste Dampfwalze, 1890 folgten Zürich, Basel und Genf, vgl. Hans-Ulrich Schiedt 2009 (wie Anm. 17), S. 6–7 und 16.
- 19 Villa Lanna in Gmunden, Kurpark in Baden bei Wien, Wege beim Palmenhaus Schönbrunn, in: Rupert Doblhammer, Anita Drexel, Gehölze und Wege in formalen historischen Gartenanlagen Österreichs, Frankfurt a. M. 2005, S. 184–185, 188–189, 276; Schloss Belvedere in Weimar, in: Henrike Schwarz, Wege, in: Pflege historischer Gärten, hg. von Michael Rhode, Leipzig 2008, S. 385–442.
- 20 Vgl. den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 171–174.
- 21 Jane Bihr-de Salis, Landschaftsarchitektin; Lüscher Gartenbau, Zürich, Polier: Martin Anton; Oberbauleitung Grün Stadt Zürich: Johannes Neher.
- 22 Eine wassergebundene Decke ist eine unbefestigte Deckschicht aus einem gebrochenen Natursteinmaterial, deren Lagen mit einer schweren Walze und unter Zugabe von Wasser verdichtet wurden.

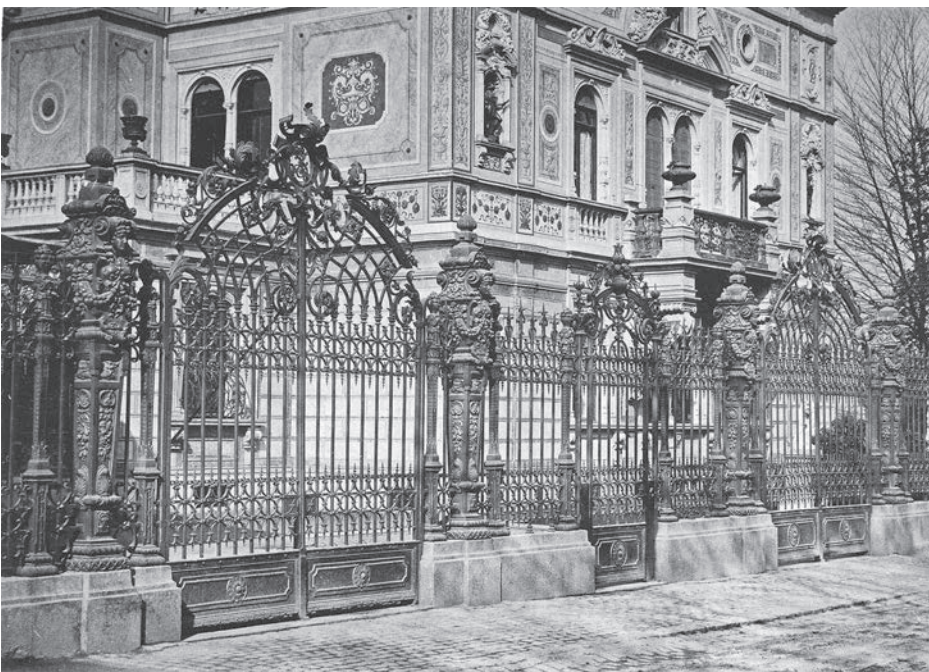
VILLA PATUMBAH – DER ZAUN UND SEINE RESTAURIERUNG

THOMAS MÜLLER

Die gegen 150 Meter lange Einfriedung entlang der Zollikerstrasse präsentierte sich zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Villa 1885 in voller Pracht und besass als Höhepunkt zwei kunstvolle, symmetrisch angeordnete Rundbogentore mit Zwischenstück, die heute nicht mehr bestehen. Die Einzäunung steigerte als strassenseitiger Abschluss die Wirkung der beeindruckenden Anlage. Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893) hat als Auftraggeber bei der repräsentativen Gestaltung des Zauns keinen Aufwand gescheut. Dadurch ist im Wechsel der Materialien – Stein, Gusseisen, Schmiedeeisen – ein Gesamtkunstwerk von hohem handwerklichem und künstlerischem Wert entstanden, dem im Folgenden nachgegangen werden soll. Im Zentrum stehen dabei dessen Schöpfer sowie die umfassende Restaurierung 2012–2014.

ENTSTEHUNG, AUFTRAGNEHMER, SCHMIEDEEISEN- UND GUSSEISENARBEITEN

Im Zusammenhang mit der Erarbeitung seines Beitrags für die Monographie zur Villa Patumbah stiess der Restaurator Beat Waldispühl im März 2013 zufällig auf eine 1894 aus Anlass der Kantonalen Gewerbeausstellung Zürich erschienene Werbeschrift zur Bau- und Kunstschlosserei David Theiler in Zürich-Riesbach.¹ Dieser Fund stellte sich als sehr wichtig heraus, da der Kunstschlossermeister David Theiler (1838–1920) darin sämtliche Schmiedeeisenarbeiten an der Villa Patumbah als erstes Referenzobjekt mit Bildern vorstellt. Er präsentiert die kunstvollen Schmiedeeisengitter beim Haupteingang, bei den beiden Treppenabgängen in den Park, an den Balkonbrüstungen, die Fenstergitter und den Gartenpavillon. Wer aber war dieser David Theiler, den Grob-Zundel mit den Schmiedeeisenarbeiten nicht nur an der Villa, sondern auch bei der strassenseitigen Einfriedung betraute? Der am 4. März 1838 als Bürger von Richterswil geborene Theiler liess sich 1870 als talentierter Kunstschlosser in



Haupteingang mit kunstvoller dreiteiliger Toranlage an der Zollikerstrasse. Die von David Theiler geschmiedeten Tore existieren heute nicht mehr. Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1).



Oben: Einband des Katalogs für die Kantonale Gewerbeausstellung 1894 in Zürich. Unten: Balkonbrüstung, Fenstergitter und Treppenabgang in den Park mit reichen Schmiedeeisenarbeiten von David Theiler. Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1).

Riesbach nieder. Trotz anfänglicher Schwierigkeiten baute er im Laufe der Jahre mit Fleiss und Ausdauer ein florierendes Unternehmen auf, welches die Chronik Neumünster 1889 als «erste[s] Geschäft in der Kunstschlosserei in unserer Gegend» bezeichnet: «An der Pariser Weltausstellung im Jahre 1878 erhielt Theiler die bronzene und die silberne Medaille und sodann 1883 an der schweizerischen Landesausstellung [in Zürich] ein Diplom für saubere und stilvolle Schmiede- und Schlosserarbeiten, für ausgezeichnete Konstruktion und Ausführung von eisernen Ornamenten». ² 1889 beschäftigte Theiler in seiner Werkstatt an der Brotgasse 8³ 15 bis 20 Mitarbeiter. Der Katalog von 1894 liefert wichtige Hinweise zu einzelnen Werken des Unternehmens: Villa Bel-Air in Zürich-Riesbach (1892–1893, Bellerivestrasse 30)⁴, Wohn- und Geschäftshaus «Zum Löwensteig» (1884–1886, Fraumünsterstrasse 9)⁵, Villa Wegmann/Hohenbühl (1886–1890, Hohenbühlstrasse 15)⁶, Villa Bleuler (Zollikerstrasse 32, 1885–1888)⁷, Hotel Baur au Lac (Talstrasse 1)⁸, Villa Rosau (General Guisan Quai)⁹, Wohnhaus Suter (1863–1864/1882, Stockerstrasse 21)¹⁰. Von Theilers Werkstatt stammt auch das 1908 geschaffene, schmiedeeiserne, kuppelförmig ausgebildete Gehäuse des Brunnens auf dem Weinplatz in der Altstadt.¹¹ Neben seiner beruflichen Tätigkeit engagierte er sich zwischen 1895 und 1918 in verschiedenen Funktionen in der 1887 gegründeten Zunft Riesbach, so als Stubenmeister, Statthalter und 1898–1899 nach dem plötzlichen Tod seines Vorgängers interimistisch auch als Zunftmeister.¹²

Grob-Zundel beschäftigte mit David Theiler einen erfahrenen Fachmann. Der Eintrag über die Villa Patumbah in der Chronik Neumünster endet mit folgendem Hinweis zu seiner Arbeit: «Sehenswerth sind ferner die reich in getriebener Schmidarbeit gehaltenen Geländer und Portale und hermenartigen Geländerpfosten.»¹³ Diese ornamentierten Gusseisenpfosten wie auch die Zwischenpfosten in Gusseisen stammen von den von Roll'schen Eisenwerken in der Klus bei Balsthal SO. 1902 veröffentlichte die Gesellschaft der L. von Roll'schen Eisenwerke einen umfangreichen Katalog der angebotenen Gusseisenprodukte, so auf Tafel 104 auch die Portal- und Geländerpfosten der Parkeinfriedung der Villa Patumbah entlang der Zollikerstrasse.¹⁴

ZUSTANDSANALYSE DES ZAUNS 2005

Der erfahrene Kunstschmied Moritz Häberling, Uerzlikon (Kappel a. A.), stellte 2005 in seiner Zustandsanalyse des Zauns fest, dass im Verlaufe der letzten 120 Jahre mehrfach Unterhaltsarbeiten in zum Teil mangelhafter Qualität ausgeführt





Links: Gartenportal der Villa Bleuler an der Feldeggstrasse. Rechts: Gartenportal der Villa Wegmann/Hohenbühl an der Hohenbühlstrasse 15. Beide Tore aus den 1880er Jahren stammen von David Theiler bzw. seiner Bau- und Kunstschlosserei. Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1). Unten: Ornamentierte Gusseisenpfosten und Zwischenpfosten in Guss-eisen der von Roll'schen Eisenwerke, Balsthal SO. Katalog der L. von Roll'schen Eisenwerke 1902 (wie Anm. 14), Taf. 104.

worden waren.¹⁵ Er konstatierte einleitend, dass der Zaun insbesondere bei den Gusspfosten und Postamenten in einem desolaten Zustand sei. Die Ornamente fehlten zum Teil ganz, die Blechfüllungen eines Tores im nördlichen Abschnitt der Einfriedung waren stark korrodiert. Bereits zu jenem Zeitpunkt riet der Kunstschmied zu einer vollständigen Demontage, um die beträchtlichen Schäden beheben zu können. Alle von Roll'schen Postamente aus Gusseisen waren durch die Expansion des Rostes massiv in Mitleidenschaft gezogen worden, viele wiesen grosse Risse in vertikaler Richtung auf, einige waren gesprengt.¹⁶ Da Grauguss¹⁷ sich nur sehr beschränkt schweissen lässt, zeichnete sich ein Neuguss dieser Postamente und Pfosten ab; auch die applizierten, verschraubten Zierelemente waren arg beschädigt und drohten teilweise auf das Trottoir entlang der Zollikerstrasse zu fallen. Verglichen mit den gusseisernen Teilen des Zauns waren die geschmiedeten Elemente in einem relativ guten Zustand. Trotzdem empfahl Häberling auch hier eine vollständige Zerlegung in Einzelteile, um ein weiteres Ausbreiten der Korrosion im Bereich der Kontaktstellen zu verhindern. Der Steinsockel des Zauns aus rötlichem Baveno-Granit mit grobkörniger Textur (Rosa di Baveno)¹⁸ wies abgeplatzte Partien auf, die durch stark korrodierte und abgebrochene Futterrohre verursacht worden waren.

ANSTRICHANALYSE 2011

Im Sommer 2011 wurde der Umzäunungsabschnitt im Bereich der Neuüberbauung demontiert und, um weitere Schäden im Zuge der Bauarbeiten zu verhindern, zur Zwischenlagerung und Analyse an den Standort der Kantonalen Denkmalpflege in Stettbach (Dübendorf) verbracht. Dort entnahm das BWS Labor, Winterthur, am 24. August 2011 Proben für Anstrich- und Bindemittelanalysen.¹⁹ Insgesamt liessen sich am Anschliff eines Gusseisen-Postaments etwa elf aufgetragene Schichten erkennen. Bei einer Schicht handelt es sich um eine Rostschutzgrundierung, einen Vorlack- oder einen Deckanstrich; die beiden orangen Schichten sind Rostschutzgrundierungen (Mennige); weiter sind verschiedene anthrazitfarbene bis schwarze Ölfarbschichten vorhanden; bei den jüngsten beiden Fassungen handelt es sich um anthrazitfarbene, ölgebundene Eisenglimmeranstriche. Am Anschliff des schmiedeeisernen Geländers waren etwa zehn aufgetragene Schichten festzustellen, darunter zwei mit einer Mixtion-Ölvergoldung mit Blattgold bzw. eine mit einem silbergrauen Eisenglimmeranstrich. Die Pfosten liessen lediglich sechs Schichten erkennen. Am 20. Oktober 2011 entnahm das BWS Labor zusätzlich an vor Ort verbliebenen Zaunelementen Proben für Anstrich- und Bindemittelanalysen.²⁰





Restaurierungsarbeiten an der Garteneinfriedung. Oben von links nach rechts: Verladen der zwischenzeitlich bei der Kantonalen Denkmalpflege in Stettbach gelagerten Granitsteine, Gusspfosten und Schmiedeeisenelemente für die Restaurierung, September 2012; Granitsockel entlang der Zollikerstrasse, Juni 2013; Gusspfosten mit durchgehendem Haarriss entlang der roten Markierung, Mai 2011. Unten: Ornamentierter Gusspfosten, vorbereitet für den Transport zur Restaurierung, April 2012. KDP Fotoarchiv.

RESTAURIERUNG 2012–2014

Im Februar 2012 fertigte die Bauherrschaft mit Moritz Häberling den Werkvertrag für die Restaurierung des Metallzauns der Villa Patumbah aus. Darin analysierte der Kunstmaler detailliert seine Aufgabe und beschrieb die von ihm zu erbringenden Leistungen.²¹ Die schmiedeeisernen Zaunelemente waren beinahe komplett erhalten. Nach der Zerlegung eines Elements zeigte sich deutlich, dass sich an allen Verbindungsstellen Kontaktkorrosion gebildet hatte. So mussten sämtliche Einzelteile erst nummeriert, dann zerlegt und anschliessend metallisch rein sandgestrahlt werden. In einem weiteren Schritt wurden alle Zaunelemente in der originalen Verbindungstechnik (Verschrauben) zusammengesetzt, feuerverzinkt und, damit die Farbe auf dem frischen Zink haftet, staubgestrahlt. Die verwinkelten Ecken und Verbindungspunkte strichen die Restauratoren zuerst mit einer Grundierung (Epoxy) vor. Schliesslich trugen sie einen Zweikomponenten-Decklack (Polyuretan Tosadur) auf.

Ähnlich verhielt es sich mit den stärker beschädigten Gusspostamenten und den kleineren Gusspfosten. Diese mussten mit Diamantbohrgeräten aus den Granitsockeln herausgelöst, anschliessend in Einzelteile zerlegt und sandgestrahlt werden. Wo Haarrisse vorhanden waren, galt es die Postamente kontrolliert auseinander zu brechen; die entstandenen Gusscherben mussten sandgestrahlt und oberflächenbehandelt werden. Alle Gussstücke wurden mit Verschrauben wieder zusammengesetzt. Einzelne Gussornamente waren durch Korrosion abgesprungen. Für diese fehlenden Teile mussten mittels Wachsausschmelzverfahren Ergänzungsgüsse in Grauguss angefertigt und verschraubt



werden. Sämtliche Gusselemente wurden spritzverzinkt und mit einem analogen Decklack wie bei den Schmiedeeisenpartien versehen. Die kleinen Gusspfosten wiesen aufgrund von eingedrungenem Wasser erhebliche Frostschäden auf und waren gerissen. So mussten die oberen Teile abgesägt und durch einen gleichförmigen Nachguss (Grauguss) mit Verbindungszapfen ersetzt werden. Diese wurden mit den Originalteilen der Pfosten sauber zusammengepasst und verschraubt. Fehlende Abschlussteile wurden im Wachsausschmelzverfahren in Grauguss nachgegossen. Analog verfuhr der Kunsthandwerker beim dreiteiligen Tor gegen die Zollikerstrasse. Mit den getroffenen Massnahmen, die im Frühjahr 2014 mit der Wiedermontage auf dem instand gestellten Granitsockel ihren Abschluss fanden, konnte die Erhaltung dieses bemerkenswerten Zauns aus den 1880er Jahren für die Zukunft gesichert werden.

- 1 Bau- und Kunstschlosserei David Theiler, Zürich V, Kantonale Gewerbeausstellung, Zürich 1894, ETH-Bibliothek Zürich, Rara und Karten, Alte und Seltene Drucke; Katalog der Kantonalen Gewerbe-Ausstellung, Zürich 1894, S. 165 (Inserat).
- 2 Chronik der Kirchgemeinde Neumünster, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft von Neumünster, Zürich 1889, S. 588–589. – Schweizerische Landesausstellung 1883. Offizieller Führer, Zürich 1883, S. 103. Theiler arrangierte für die Gruppe 19 (Hochbau und Einrichtung des Hauses) die Kollektiv-Ausstellung von Arbeiten der Schlossermeister Zürichs.
- 3 Ehemals Bäckergrasse 8, Schopf & Werkstatt, erbaut 1832, ab 1877 Werkstatt mit Wohnung, abgebrochen 2007. Angaben und Fotos BAZ. – Theiler wohnte ganz in der Nähe im 1859 erbauten, heute noch bestehenden Wohnhaus an der Hallenstrasse 21.
- 4 Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1). Architekt: Adolf Brunner (1837–1909), Bauherr: Heinrich Sallenbach; Tor und Einfriedung, Hauptportal, Balkon und Treppengeländer. – Abbruch der Villa 1937.
- 5 Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1). Baumeister/Bauherr: Emil Näf (1840–1908); Giebelbekrönung und Windfahne.
- 6 Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1). Architekt: Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930), Bauherr Friedrich Wegmann-Schoch (1832–1905), Unternehmer; Hauptportal.
- 7 Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1). Architekt: Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930), Bauherr: Hermann Bleuler-Huber (1837–1912), Maschineningenieur; Hauptportal an der Zollikerstrasse, Portal an der Feldeggstrasse.
- 8 Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1). Garteneinfriedung (Entwurf Theiler).
- 9 Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1). Liegenschaft Wunderli-von Murali; Portal, Garteneinfriedung (Entwurf Theiler).
- 10 Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1). Architekt Johann Jakob Breitingen (1814–1880); Umbau 1882: Architekten Chiodera & Tschudy, Bauherr Karl Lutz-Suter; Portal (abgebaut zwischen 1940 und 1949). Wohnhaus abgebrochen 1992.



Detail eines ornamentierten Gusseisenpfostens. Zustand um 1970. BAZ.



Schmiedeeiserne Parkeinfriedung der Villa Rosau am General Guisan-Quai, geschaffen um 1885/1890 von David Theiler nach eigenem Entwurf. Bau- und Kunstschlosserei Theiler 1894 (wie Anm. 1).

Links: Ausschnitt eines ornamentierten Gusseisenpfostens. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2014. Rechts und unten: Der Zaun entlang der Zollikerstrasse nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten. Aufnahme Mai 2014. KDP Fotoarchiv.



- 11 Kdm ZH NA 2.2, S. 161, 162 (Abb.).
- 12 Roman G. Schönauer, 100 Jahre Zunft Riesbach 1887–1987, Zürich 1987, S. 46.
- 13 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 2), S. 377–378.
- 14 Ornament-Guss. Gesellschaft der L. von Roll'schen Eisenwerke, Katalog, Clus Kt. Solothurn 1902. Historisches Museum Olten.
- 15 Moritz Häberling, Villa Patumbah. Zustandsanalyse Zaun 2005, Typoskript mit Bildern, Uerzlikon, 4. Januar 2006.
- 16 Die zum Giessen verwendeten Sandkerne waren nie aus den Postamenten und Pfosten entfernt worden. Die Feuchtigkeit im Innern der Hohlkörper konnte daher kaum entweichen und begünstigte die Korrosion. In: Moritz Häberling, Villa Patumbah. Zustandsanalyse Zaun 2005, Typoskript mit Bildern, Uerzlikon, 4. Januar 2006, S. 5.
- 17 Grauguss: Kohlenstoffhaltige Eisenlegierung mit Zusätzen von Mangan und Silizium, die eine graue Bruchfläche zeigt. In: Wahrig. Deutsches Wörterbuch, München 2006.
- 18 Der Granit für den Sockel der Umzäunung stammt aus heute stillgelegten Brüchen im italienischen Baveno am südlichen Ende des Lago Maggiore.
- 19 Bernhard Nydegger, Petra Sträuli, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Anstrichanalysen Umzäunung, Typoskript mit Bildern, Winterthur, 6. September 2011.
- 20 Bernhard Nydegger, Petra Sträuli, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Anstrichanalysen Umzäunung, Typoskript mit Bildern, Winterthur, 3. November 2011.
- 21 Restaurierung Metallzaun: Werkvertrag zwischen der Stiftung Patumbah und der Firma Moritz Häberling AG, Uerzlikon, 23. Februar 2012.





KEIMFARBEN FÜR DIE VILLA PATUMBAH¹

MARION WOHLLEBEN

Seit den restauratorischen Voruntersuchungen zwischen 1993 und der Fachtagung an der ETH im März 1997 als einer vorläufigen Bilanz der Erkenntnisse gilt die Villa Patumbah aufgrund der Bauzeit 1883–1885 als das erste Gebäude in der Schweiz, an dem die damals neue Mineralfarbentechnik in ganzem Umfang eingesetzt wurde und zwar in der Kombination der beiden Techniken – der A-Technik, Künstlerfarben für die figuralen und dekorativen Teile, und der B- bzw. C-Technik für flächige Anstriche und Architekturmalerei.² Unter der Leitung der Architekten der Villa Patumbah, Chiodera & Tschudy, war nur kurz zuvor (1881/1882) die Fassade des Zürcher Zunfthauses Zur Schmiden, Marktgasse 20, mit Malereien in Mineralfarben versehen worden. Ob der Einsatz der neuen Technik auf eine persönliche Verbindung zwischen dem Architekten Alfred Chiodera (1850–1916) und Adolf Wilhelm Keim (1851–1913) zurückzuführen ist, die an der Münchner Kunstakademie zustande gekommen sein könnte³, lässt sich anhand der spärlichen Aktenlage nicht mit Sicherheit belegen.

Sicher ist es hingegen, dass der Bauherr der Villa Patumbah, Carl Fürchtgott Grob-Zundel (1830–1893), weder Kosten noch Aufwand scheute, um sich und seiner Familie, nach seiner Rückkehr aus Sumatra, wo er mit dem Tabakanbau und -handel reich geworden war, in Riesbach bei Zürich eine grosszügige und repräsentative Villa mit Park zu errichten.⁴ Nicht nur beauftragte er für den originellen und in mancher Hinsicht extravaganten Bau mit der Architektengemeinschaft Chiodera & Tschudy, den Dekorationsmalern Johann Witt (1834–1886) und Conrad Eugen Ott (1850–1916) sowie mit dem Gartenarchitekten Evariste Mertens (1846–1907) gefragte und vielbeschäftigte Spezialisten jener Zeit.⁵ Er war offenbar auch bereit, sich auf die moderne Technologie der Silikat- oder Mineralmalerei einzulassen, deren Einsatz und Erprobung damals noch in den Anfängen steckte.

HISTORISCHER HINTERGRUND

Auf die ersten Anwendungen der von Adolf Wilhelm Keim entwickelten Technik treffen wir im München der Jahre um 1878, wo Fassadenmalerei, wie im übrigen süddeutschen Kulturraum, eine lange Tradition hatte. Mit dem Rückgriff auf frühere Bau- und Kunstformen zur Zeit des Historismus gewann auch die Aussenpolychromie wieder an Bedeutung. Probleme mit der Haltbarkeit der Farben im nordalpinen Klima und der mangelnden Leuchtkraft beflügelten Forschung und Experimente auf diesem Gebiet.

Der in München lebende Autodidakt Adolf Wilhelm Keim, eine für die Gründerjahre typische Erfinderpersönlichkeit, machte sich die vor ihm gewonnenen Erkenntnisse und Erfahrungen zunutze, um sie gezielt weiter zu entwickeln. So konnte er auf den durch Wasserglasexperimente entstandenen Resultaten des Mineralogen und Chemikers Johann Nepomuk von Fuchs (1774–1856) aus dem Jahr 1818 und auf den späteren Erfahrungen des Malers und Akademieprofessors Joseph Schlotthauer (1789–1869) aufbauen. Keims primäres Ziel war es, Probleme auf dem Gebiet der Malerei, und zwar der Tafel- wie der Wandmalerei, zu lösen oder doch wenigstens zu ihrer Lösung beizutragen. Seine Forschungen über Mineralfarben- oder Wasserglastechnik waren daher zunächst gar nicht auf Fassadenanstriche ausgerichtet. Es ging ihm vor allem um lange haltbare, witterungsbeständige und lichtechte Farben für Fassadenmalereien und Wandgemälde, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Mode waren. Keims systematische wissenschaftliche Arbeit, entwickelt in

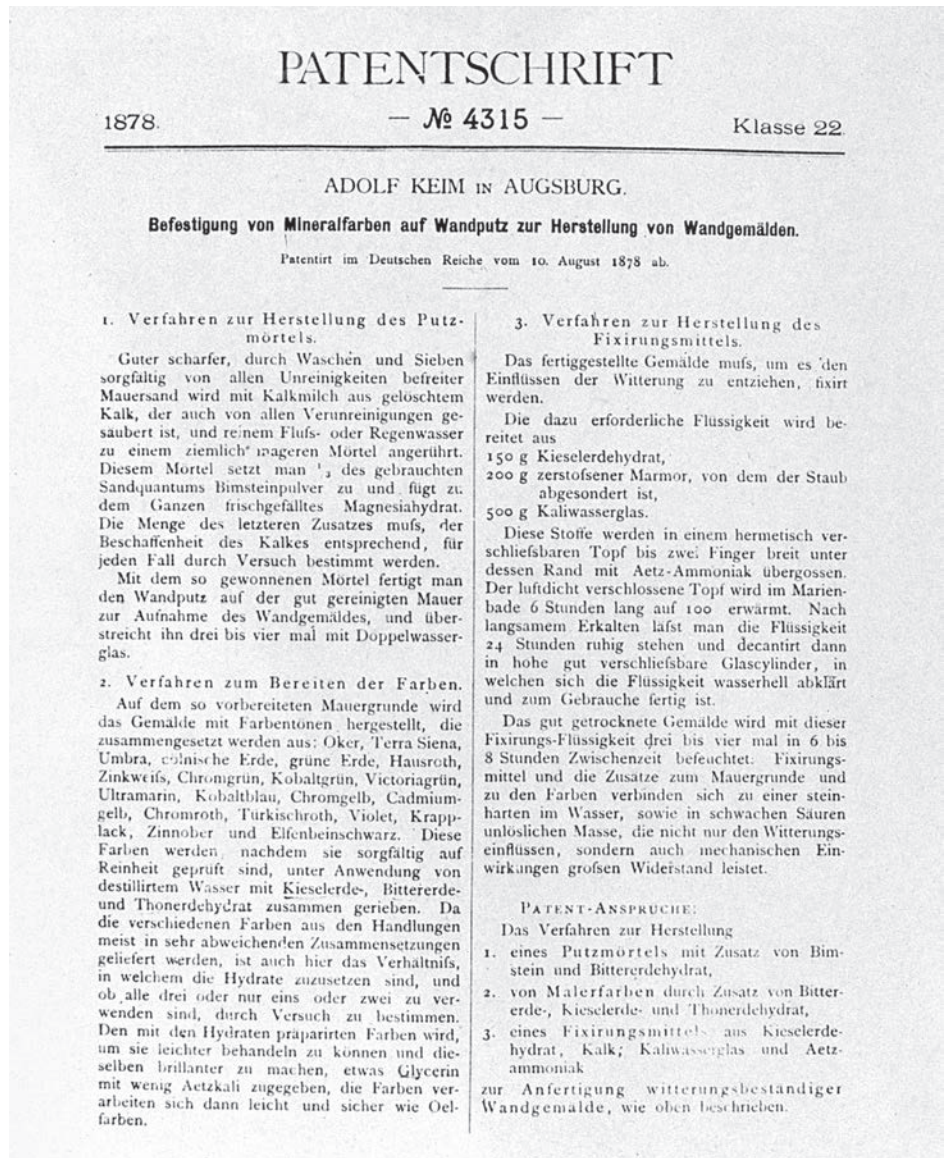
Mit Keimfarben ausgeführte Neu-renaissance-Wandmalereien schmücken die Villa Patumbah. Blick von Osten. Aufnahme 1971. BAZ.

jahrelangen Experimenten, erreichte schliesslich die Patentreife und war zunehmend erfolgreich. Doch der Weg dorthin war von Rückschlägen und Misserfolgen in technischer, aber auch in persönlicher Hinsicht geprägt. So kam es zwar zu einer engen Zusammenarbeit mit dem Maler und Akademieprofessor Wilhelm von Lindenschmit (1829–1895). Doch scheint auch der ihm 1913, im Alter von 62 Jahren, verliehene Titel «Staatlicher Wanderlehrer für Maltechnik» an der Münchner Akademie nicht die erhoffte, volle fachliche Anerkennung gebracht zu haben, denn im selben Jahr wählte Adolf Wilhelm Keim den Freitod. Die Erfindung der Mineralfarben steht zunächst nicht im Zusammenhang mit der berühmten Kunstförderung des bayerischen Königs Ludwig I. (1786–1868). König Ludwigs Interesse für die Architektur und bildenden Künste Italiens richtete sich nämlich gleichermassen auf ihre thematischen wie formalen und technischen Seiten. Die bewunderten Palastfassaden der Hochrenaissance in Städten wie Genua, Rom oder Venedig waren in Kalk-Freskotechnik gestaltet, und es war das Ziel von König Ludwig, mit der Architektur auch die historischen Maltechniken nach München zu holen. Folglich waren Freskotechnik und Enkaustik (Maltechnik auf Wachsbasis) die von ihm geförderten, jedoch wenig zufriedenstellenden Techniken, mit denen beispielsweise der Hofmaler Carl Rottmann (1797–1850) für die Ausmalung der Hofgartenarkaden und der Neuen Pinakothek beauftragt wurde. Dies geschah zum grossen Bedauern des Mineralogen und Chemikers Johann Nepomuk von Fuchs, der gemeinsam mit dem Maler Joseph Schlotthauer die Stereochromie (den Vorläufer der Mineralfarben) entwickelt hatte. Ihre erste Anwendung fand die Stereochromie nicht in München, sondern im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin (zerstört) und in London.⁶ Mehr Erfolg hatte erst Fuchs' Schüler Adolf Wilhelm Keim, unter den Nachfolgern Ludwigs I. Im Bayern von König Maximilian II. (1811–1864), König Ludwig II. (1845–1886) und Prinzregent Luitpold (1821–1912) wurde weiter nach Mitteln gesucht, um ältere Wandmalereien und Ölbilder zu restaurieren. So wurde 1863 in München eine mit Wissenschaftlern wie Max von Pettenkofer (1818–1901) und Malern wie Johann von Schraudolph (1808–1879) und Carl Theodor von Piloty (1826–1886) hochkarätig besetzte Kommission vom Staatsministerium für Kirchen- und Schulangelegenheiten einberufen. Ihre Aufgabe war es, herauszufinden, wie Ölgemälde zu konservieren seien.⁷ Und so waren auch Keims Forschungen zunächst hauptsächlich auf die Anfertigung



Links: Werbung für Keim'sche Mineralfarben: wetterfest, lichtecht, waschbar (nicht datiert). Rechts: Deckblatt der Festschrift «50 Jahre Keimsche Mineralfarben» von 1928. Wohlleben 1998 (wie Anm. 1), S. 12 und 15.

Die von Adolf Wilhelm Keim 1878 erworbene Patentschrift Nr. 4315 zur «Befestigung von Mineralfarben auf Wandputz zur Herstellung von Wandgemälden». Wohlleben 1998 (wie Anm. 1), S. 14.



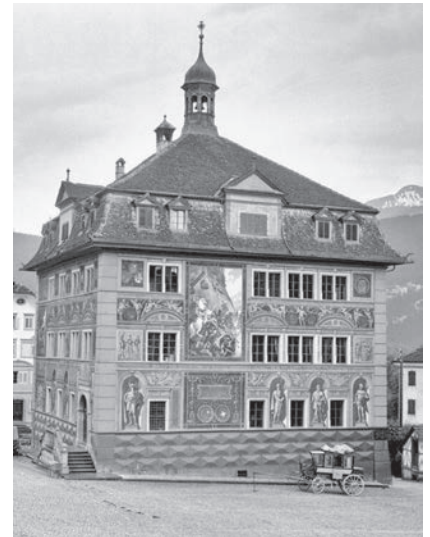
und Wiederherstellung von Wand-Gemälden ausgerichtet, während sich mit dem Produktnamen «Keimfarben» heute in erster Linie die farbigen Anstriche verbinden, die leuchtenden Mineralfarben, mit denen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die «farbige Stadt» und farbige Siedlungen gestaltet wurden.

ETAPPEN DER ENTWICKLUNG DER KEIMFARBENTECHNIK

1877 gründete Keim, der bereits als Töpfergeselle mit der Problematik der Haltbarkeit von Farben vertraut war, zusammen mit einem jungen Chemiker die «Chemisch-technische Werkstätte für Wasserglas- und andere Malereitechniken» in Augsburg. Gemeinsam mit Ludwig Recknagel gründeten die beiden dann die Firma «Keim und Recknagel, Chemisch-technisches Laboratorium für Mineralmalerei». 1878 erhielt Keim das Patent Nr. 4315 auf Putz, Farben und Fixierungsmittel, «Verfahren zur Anfertigung witterungsbeständiger Wandgemälde» und es entstand das erste Wandgemälde in der neuen Technik an der Wallfahrtskirche Eichelberg bei Helmau in der Oberpfalz.

1881 folgte das Patent Nr. 19 210 «Verfahren zur Herstellung wetterbeständiger Wandgemälde auf Verputz mittels Mineralfarben (aber auch für unveränderliche Salon- (Staffelei-)gemälde) und für Konservierung antiker Wandmalereien, Fresko und Stereochromgemälde». Weitere Patente folgten. Das Produkt und die Anwendungstechnik waren so erfolgreich, dass es, wenn auch später als von Keim erhofft, zur Zusammenarbeit mit einer der Münchner Hochschulen, der Kunstakademie, kam. Zusammen mit Wilhelm von Lindenschmit führte er dort ab 1882 die «Versuchsanstalt für Maltechnik». In den Räumen der Akademie stand Keim ein Arbeitszimmer zur Verfügung, wo er wöchentlich öffentliche Sprechstunden abhielt. Die akademischen Maler wurden von ihm in den Bereichen Maltechnik und Malmaterial, die er für die einzig vermittelbaren hielt, unterwiesen. In diesen damals offenbar kaum gelehrteten Fächern entfaltete Keim eine rege Vortragstätigkeit, die ihn auch ins Ausland, davon mehrmals in die Schweiz, führte.

Bis zur Vergabe der ersten Lizenzen für die industrielle Herstellung und zur Produktion der Mineralfarben dauerte es weitere Jahre, denn Keim war bei der Auswahl seiner Partner und Lizenznehmer sehr kritisch. Erst 1885 hatte er mit der «Steingewerkschaft Offenstetten» in Niederbayern und mit deren Nachfolger, den «Industriewerken Lohwald A.G.» bei Augsburg, den Hersteller gefunden, der die Materialien in seinem Sinn produzierte und lieferte.



Das Rathaus in Schwyz kurz nach der Enthüllung der Malereien Ende des 19. Jahrhunderts. Denkmalpflege des Kantons Schwyz.

KEIM UND DIE SCHWEIZ

Die Lizenz für die Herstellung und Verbreitung in der Schweiz scheint nur wenig später, «etwa um 1888» vergeben worden zu sein.⁸ Im Jahr 1884 war ein «Vertreter» aus München nach Zürich gekommen, um für die neue Technik, die bis dahin kaum bekannt war, bei Malerfirmen zu werben und nach einem Lizenznehmer zu suchen. Dieser wurde in dem Zürcher Familienunternehmen «Christian Schmidt» gefunden, das in der Folge die Vertretung für die Keim'schen Mineralfarben für die ganze Schweiz übernahm und seitdem eine beachtliche Reihe von Aufträgen für Wandmalereien oder für Restaurierungen ausführte. Vermutlich auf Initiative des sehr an Fragen der Restaurierung interessierten Kunsthistorikers Johann Rudolf Rahn (1841–1912) wurde 1884 in Stein am Rhein, das reich an älteren, jedoch stark restaurierungsbedürftigen Wandmalereien war, ein Konsortium zum Ankauf und zur Rettung des Hauses zum «Weissen Adler» gebildet. Ausgeführt wurden die Restaurierungsarbeiten 1885 in der neuen Wasserglastechnik durch den Dekorationsmaler und Restaurator Christian Schmidt-Fleckenstein (1835–1911) (wie auch jene des «Roten Ochsen», ebenfalls in Stein am Rhein, wenig später). Seit dieser Zusammenarbeit verband Schmidt und Rahn, der Restaurierungen gegenüber bis dahin sehr skeptisch gewesen war, für lange Zeit «eine fruchtbare Partnerschaft».⁹

Die Entscheidung zur Verwendung der neuen Putz- und Maltechnik für die aufwändige und elegante Fassadengestaltung der Villa Patumbah muss bereits früh, mit Baubeginn im Jahr 1883 oder 1884 getroffen worden sein, denn 1885 war das Jahr der Bauvollendung. Wie erwähnt, hatten die Architekten Chiodera & Tschudy wenige Jahre zuvor bereits erste Erfahrungen mit der A-Technik gemacht. Beim Zunfthaus Zur Schmidten wurden die Malerarbeiten durch das Atelier «Schmidt-Fleckenstein» ausgeführt; bei der Villa Patumbah fehlen Hinweise auf die Ausführenden. Die Firma «Christian Schmidt», deren Geschichte gut dokumentiert ist, scheint es demnach nicht gewesen zu sein. Dieser Firmengeschichte ist zu entnehmen, dass der Sohn, Christian Jakob Schmidt (1862–1937), 1885 nach München zu Keim geschickt wurde, um sich dort mit der Technik der Mineralfarbenmalerei vertraut zu machen. Denn inzwischen

war die Nachfrage sowohl nach Wiederherstellungen als auch nach neuen Wand- und Fassadenmalereien auch in der Schweiz stark gewachsen. Zur Zeit des Historismus spielten die historischen Bildthemen und Dekorationsweisen eine wichtige Rolle, eine Restaurierungswelle entstand und verschaffte der Mineralfarbentechnik einen guten Absatz. Ein wichtiger Faktor war der wachsende Städtetourismus an die Orte am Rhein oder in die Innerschweiz. Grossen Einfluss hatte das Jahr 1891 mit der 600-Jahrfeier der Eidgenossenschaft. In Schwyz nahm man dieses Jubiläum zum Anlass, das barocke Rathaus neu einzukleiden und mit Szenen aus der Kantons- und Landesgeschichte bemalen zu lassen. Beauftragt wurde der Münchner Dekorations- und Kunstmaler Ferdinand Wagner (1847–1927), und die Verwendung der Keim'schen Maltechnik wurde vertraglich verfügt.¹⁰ «Der gegen 1900 erfolgte Erneuerungsschub fiel in eine Zeit, in der neuerwecktes Interesse an Altertümern, die Strömung des Historismus, Tourismus und wohl auch Bürgerstolz zu Restaurierung oder auch Neuschöpfung führten. Es waren also zur rechten Zeit die entsprechende Grundhaltung, die bedeutende historische Substanz, Geld und die richtigen Leute, Kunsthistoriker und Maler, am selben Ort vereint.»¹¹

- 1 Der Artikel beruht auf meinen beiden Beiträgen zum Thema aus dem Jahr 1998: Marion Wohlleben, «Wetterfest, lichteht, waschbar». Adolf Wilhelm Keim und seine Erfindung, die Keim'schen Mineralfarben – Zur Geschichte eines Produkts, und Marion Wohlleben, Adolf Wilhelm Keim – ein Wissenschaftler mit ethischem Anspruch. Zur Einführung in die Tagung, beide in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), *Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen*, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 12–45, bzw. S. 49–52.
- 2 Vgl. Ueli Fritz, Peter Subal, Die Villa Patumbah in Zürich, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), *Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen*, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 171–188. – Heinrich Trillich datierte die Villa Patumbah 1929 noch ins Jahr 1888; drei Jahre früher datierte er das Zunfthaus Zur Schmiden in Zürich und die Restaurierung des Weissen Adlers in Stein am Rhein (beide 1885), in: *Die Wasserglas-Anstrich- und Mal-Verfahren*, Schriften zum deutschen Farbenbuch, 3. Reihe: Malverfahren, Heft 1, München 1929. Mirjam Jullien zufolge wurde die Restaurierung des Weissen Adlers bereits 1884 ausgeführt, vgl. Mirjam Jullien, Christian Schmidt, *Dekorationsmaler und Restaurator. Ein Beitrag zur Schweizerischen Restaurierungsgeschichte*, Diplomarbeit Hochschule der Künste Bern, Fachklasse Konservierung und Restaurierung, dat. 5. September 2005, S. 44.
- 3 Giovanni Menghini, Einleitung, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), *Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen*, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 8.
- 4 Vgl. den Beitrag «Carl Fürchtegott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr» von Adrian Knoepfli, S. 12–39, und den Beitrag «Die Geschichte vom schnellen Geld» von Andreas Zanger, S. 40–71.
- 5 Vgl. den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 82–92 und den Beitrag «Die Restaurierung der bemalten Fassadenflächen» der ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden, S. 201.
- 6 Wohlleben 1998 (wie Anm. 1), S. 21–22.
- 7 Vgl. Adolf Wilhelm Keim, *Denschrift über die Notwendigkeit, Mittel und Wege einer Verbesserung unserer Mal-Technik auf dem Gebiete der Kunst und des Gewerbes*. Als Manuskript gedruckt zur Vorlage an Seine Königliche Hoheit den Prinz-Regenten Luitpold von Bayern als den erhabenen Protektor der Kunst und des Kunst-Gewerbes, München 1887, S. 8.
- 8 Jullien 2005 (wie Anm. 2), S. 44.
- 9 Urs Ganter, Willi Arn, Die Fassadenmalereien von Stein am Rhein, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), *Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen*, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 89–98. Hierzu auch: Johann Rudolf Rahn (1841–1912) zum hundertsten Todesjahr. Sonderheft der Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK), Bd. 69, 2012, Heft 3+4, darin besonders: Karina Queijo, *Trop ou trop peu? Les restaurations de peintures murales autour de 1900 et leur réception immédiate*, S. 373–380; Rezension von Marion Wohlleben, in: *NIKE-Bulletin* 3/2013, S. 12–15.
- 10 Rino Fontana, Re-Restaurierungen von Mineralfarbenmalereien. Das Rathaus von Schwyz, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), *Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen*, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 99–105.
- 11 Ganter/Arn 1998 (wie Anm. 9), S. 93.

DIE RESTAURIERUNG DER BEMALTEN FASSADENFLÄCHEN

GERTRUD FEHRINGER, HEINZ SCHWARZ, BEAT WALDISPÜHL,
ANITA WANNER, DORIS WARGER

EINFÜHRUNG

Farbige Architektur und die Imitation von Materialien

Angeichts der vorwiegend grauen Fassadenflächen, die das Stadtbild seit dem Klassizismus dominierten, entwickelte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert ein zunehmendes Bedürfnis nach Farbigkeit. Kunstschaffende oder Architekten liessen zur Zeit des Historismus die Tradition bemalter Fassaden¹ im urbanen Raum wieder aufleben. Versierte Dekorationsmaler setzten vorgelegte Entwürfe um und bedienten sich dabei herkömmlicher Maltechniken. Sie schufen mit dem Pinsel figürliche Malereien, reiche Ornamente und verblüffende Materialimitationen von Stein und Holz, welche die architektonische Fassadengestaltung bereicherten. Adolf Wilhelm Keim (1851–1913) versuchte mit seiner neu entwickelten Mineralfarbe der Malergilde ein geeignetes Farbprodukt bereitzustellen. Allerdings stiess dieses bei den umworbenen Zürcher Malermeistern kaum auf ein breites Interesse.²

Die in den Zwischenkriegsjahren des 20. Jahrhunderts einsetzende Bautätigkeit in den städtischen Ballungszentren brachte dem Thema der polychromen Fassadengestaltung neue Aufmerksamkeit. Damals reihte sich die Schweiz ebenfalls in die Diskussion der europäischen Farbenbewegung ein. Gezielte Werbekampagnen³ und Wettbewerbe, wie zum Beispiel für das Gesellschaftshaus zum Rüden, zielten darauf ab, die farbige Gestaltung der Fassaden⁴ in der Stadt Zürich zu fördern. Generell ist aber zu beobachten, dass die Anzahl reich ornamentierter Fassadengestaltungen nach der Jahrhundertwende zurückging und dass bei Neubauten ab den 1920er Jahren meist nur noch flächige Mineralfarbenanstriche angewandt wurden.



Die Villa Patumbah mit Verbindungsbau zum Nebengebäude von Süd-osten. Zustand September 2006. KDP Fotoarchiv.

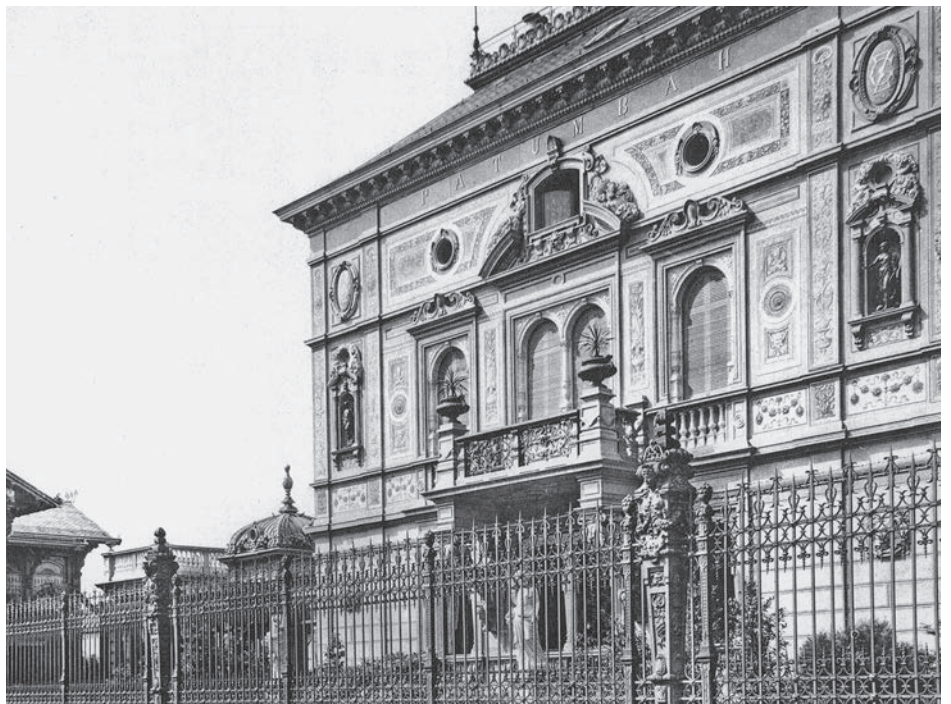


Die Villa Patumbah in zeitgenössischen Publikationen

Im September 1885 erschien in der Neuen Zürcher Zeitung (NZZ)⁵ – erstaunlicherweise nicht in der in Fachkreisen etablierten Schweizerischen Bauzeitung – ein Artikel über eine der jüngst fertiggestellten Villen in der Umgebung Zürichs. Die interessierte Leserschaft erhielt einen Einblick in die reich gestaltete Villa Patumbah, die der Autor als «Perle aller neueren Zürcher Villen» bezeichnete. Den kostspieligen Neubau an der äusseren Zollikerstrasse «in italienischem Neo-Renaissancestil» mit seiner bemalten Fassade nach «Münchener Manier» leistete sich der bis dahin in Sumatra ansässige und zu Reichtum gekommene Tabakplantagenbesitzer Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893). Der Bauherr hatte die renommierten Zürcher Architekten Chiodera & Tschudy mit dieser architektonischen Aufgabe betraut.

Die in Stuttgart erscheinende Architektonische Rundschau⁶ berichtete 1889 als erste Fachzeitschrift über die vier Jahre zuvor fertiggestellte Residenz. Die kurze Beschreibung wurde durch einen Grundriss des Erdgeschosses und eine Strichzeichnung nach einer fotografischen Aufnahme ergänzt. Erwähnung fand auch die reiche Farbenwirkung der in Mineralfarbe ausgeführten Fassadenmalereien. Es erstaunt, dass kein Schweizer Baujournal dieses wichtige Objekt publizierte! Basierend auf dem erwähnten, 1885 in der NZZ erschienenen Artikel veröffentlichte die Chronik der Kirchgemeinde Neumünster 1889 eine Würdigung der neuen Villa an der Zollikerstrasse, damals noch Alte Landstrasse genannt, und verwies auf deren üppige Bauweise. Der Verfasser hob den herrschaftlichen Baukörper hervor, der auf einem rustizierten Sockelgeschoss aus gelblichem Solothurner Kalkstein ruht, dessen polierter Randschlag das Fugenbild optisch verstärkt. Beachtung fand wiederum die zwischen den plastisch gearbeiteten Architekturelementen angebrachte «Münchener wetterbeständige Mineralmalerei» auf Verputz, die beim Betrachter eine Illusion von buntem Marmor auslöst.⁷ Heute nicht mehr ohne weiteres zu erkennen sind die raffinierten Höhungen durch Goldakzente beim aufgemalten Blattwerk und der gegliederten Dachuntersicht. Strassenseitig liess der Bauherr den Schriftzug «P A T U M B A H» in

Oben: Ausschnitt der Ostfassade mit verschiedenfarbigen Steinen, Imitationsmalereien, Vergoldungen und noch unbewohnter Figurennische. Aufnahme kurz nach 1885. Rechts: Ostfassade mit bewohnten Figurennischen. Aufnahme um 1890. BAZ.





Links: Der gemalte Löwenkopf an der Ostfassade wirkt, wie wenn er in Stein gehauen worden wäre. Aufnahme April 2011. Rechts: Die Maske an der Ostfassade erscheint von weitem, als wäre sie in Sgraffitotechnik gearbeitet worden. Aufnahme Juli 2011. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 25 und S. 54.

vergoldeten Bronzelettern im rötlichen Plattenfries einsetzen. Der Name impliziert eine fernöstliche Exotik, die an der Fassade in Form von plastisch in Carrara-Marmor gehauenen Schmetterlingen oder in die gemalte Ornamentik eingebundenen Tabakblättern ihren motivischen Widerhall findet. Prägend für das Bauwerk ist jedoch insgesamt die Handschrift der Architekten⁸, die unverkennbar in der Neurenaissance beheimatet waren. Neben den einfachverglasten, dunkelbraunen Fensterflügeln mit Oberlichtern, konnten auf der Westseite in der Kälteperiode zusätzliche Vorfenster eingesetzt werden. Die Räumlichkeiten liessen sich mittels Rollläden abdunkeln. Sämtliche Scheinbalkone, die in der Regel die mittleren Fensterachsen betonen, sind mit weissen Marmoralustern bestückt. Die begehbaren Balkone sind mit filigranen Schmiedeeisengittern ausgestattet und mit üppigen Terrakottavasen akzentuiert.

Fassadenmalerei und Maltechnik⁹

Bei der Gestaltung der verputzten Fassadenflächen der Villa Patumbah bevorzugte man nebst echten Steinhauerarbeiten die vom Dekorationsmaler geschaffene Illusion, um ein idealisiertes Werk realisieren zu können. Füllungen und Einfassungen wirken auf den Betrachter, als seien sie aus verschiedenfarbigem Marmor gefertigt. Verzierungen von Pilastern an der Ostfassade sehen aus, als wären sie in Stein gehauene Gebilde. Blumengehänge in den Brüstungsfeldern und Rosetten im Hauptgeschoss haben den Anschein, aus einem gelblichen Metall gegossen und aufgesetzt worden zu sein. Das umlaufende Band auf den Feldern des Mezzaningeschosses mit rotem Hintergrund und eingestreuter heller, rot schraffierter Ornamentik könnte aus der Distanz als Sgraffitotechnik wahrgenommen werden.

Links: Naturalistische Wiedergabe von Tabakblättern an der Ostfassade. Aufnahme November 2012. Rechts: Die Einfassung und die Füllung an der Südfassade sehen aus, als seien sie aus verschiedenfarbigem Marmor gefertigt. Aufnahme November 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 21 und 23.



Inserat der Keim'schen Mineralfarben aus der Farbenfabrik C. Wüst in München vom 10. April 1886. In der Schweiz vertritt die Firma J. Kirchhofer-Styner in Luzern die Anstrichfarben, während die Firma Fleckenstein & Schmidt in Zürich für die Malfarben zuständig ist. SBZ Bd. 7 (1886), S. 92.



Zur Umsetzung dieser visuellen Effekte bedurfte es einer passenden Maltechnik. Der erwähnte Münchener Chemiker Adolf Wilhelm Keim befasste sich seit längerem mit den technischen Problemen und der Haltbarkeit von Malereien an Fassaden. 1878 liess er ein neues Verfahren, bei dem Kaliwasserglas als Bindemittel und eigens präparierte Pigmente zusammengeführt werden, als Mineralfarben patentieren. Ein zweites Patent folgte 1881¹⁰ und im gleichen Jahr erschien die Publikation «Die Mineral-Malerei»¹¹, in der Keim das neue Malverfahren erläuterte und eine genaue Anleitung zur Anwendung gab. Er war bemüht, die bis anhin bekannten Maltechniken durch sein Produkt qualitativ zu verbessern.

Erste Keimfarben-Vertretung in der Schweiz

Im Herbst 1882 richtete Christian Schmidt-Fleckenstein (1835–1911)¹² an der Hafnerstrasse 27 in Zürich-Aussersihl sein Malergeschäft ein, und dank der angekündigten Schweizerischen Landesausstellung¹³ waren viele Aufträge in Aussicht gestellt. Zur selben Zeit wollte Keim die neue Mineralfarbe auch in der Schweiz¹⁴ vertreiben lassen. Ein Vertreter versandte Prospekte an ansässige Malermeister, um für die neuartige Maltechnik zu werben. Angepriesen wurde «Ein neues, dauerhaftes Verfahren für auswendige Malereien und als Ersatz für die umständliche Freskomalerei». Die umworbenen Malermeister zeigten jedoch ein äusserst geringes Interesse an der von Keim entwickelten Farbe. Schmidt dagegen glaubte an ein zusätzliches Einkommen und nahm wohl um 1884 erneut Kontakt mit dem Farbenvertreter auf, der ihm im Gegenzug das Verfahren der Mineralmalerei ausführlich erklärte. Wann genau die Firma Schmidt in Zürich die Generalvertretung von Keim München übernahm, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Am 10. April 1886 erschien in der «Schweizerischen Bauzeitung» das erste nachweisbare Inserat, das zwei Vertretungen nannte, nämlich für Anstrichfarben J. Kirchhofer-Styner in Luzern und für Malfarben Fleckenstein & Schmidt in Zürich.¹⁵ Um das Produkt der Keim'schen Mineralfarben mit der notwendigen Kenntnis vertreten zu können, sandte Schmidt seinen Sohn Christian Jakob (1862–1937) im Jahr 1885 nach München, damit dieser die neue Maltechnik von Grund auf erlerne.

Akzeptanz der Mineralfarbe bei der Denkmalpflege in der Schweiz

Das Interesse an der neuen Maltechnik erfasste auch wichtige Exponenten der sich in dieser Zeit konstituierenden Denkmalpflege wie Prof. Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888) und Prof. Johann Rudolf Rahn (1841–1912).¹⁶ Zwar standen beide Herren der Erneuerung alter Fassadenmalereien skeptisch gegenüber, dennoch sollen sie sich in München nach dem neuen Malverfahren erkundigt



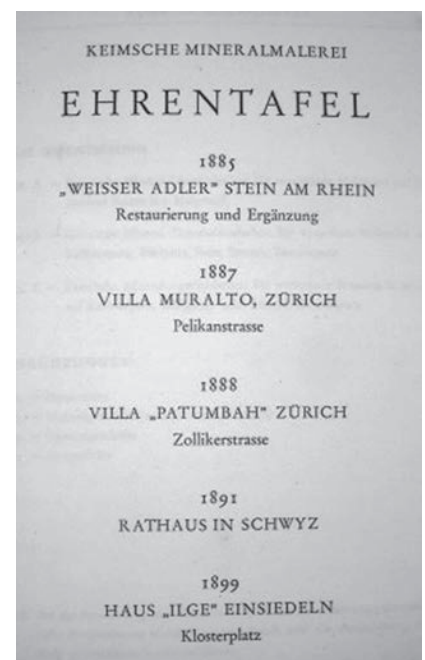
Links: Die von Christian Jakob Schmidt restaurierten Fassadenmalereien von 1520/1525 am «Weissen Adler» in Stein am Rhein. Aufnahme Dezember 2013. Stadtarchiv Stein am Rhein.
Unten: Christian Schmidt, Fünfzig Jahre Keim'sche Mineralfarben. Verzeichnis von in der Schweiz ausgeführten Arbeiten, Zürich 1928 (wie Anm. 20).

und um die Vermittlung eines Fachmanns zur Behebung von Schäden an historischen Malereien gebeten haben.¹⁷ Anlass war die bevorstehende Wiederherstellung der berühmten Renaissance-Dekoration des brandgeschädigten Hauses «zum Weissen Adler» in Stein am Rhein, die 1885 mit Bundesgeldern ausgeführt werden sollte.¹⁸ Die Münchner Empfehlung eröffnete dem jungen Christian Jakob Schmidt den Weg in die Restaurierung und ermöglichte zugleich die Einführung der Mineralmalerei in der Schweiz an einem prominenten Objekt. Die restauratorische Aufgabe konzentrierte sich auf die Vervollständigung fehlender Partien innerhalb der Fassadenmalerei und nachgeordnet auf die Erhaltung der Originalsubstanz. Das Restaurierungsergebnis überzeugte auch den bis dahin zurückhaltenden Rahn und legte den Grundstein für die weitere Zusammenarbeit von Professor Rahn und Restaurator Christian Jakob Schmidt.¹⁹

Keim'sche Farben in der Schweiz – Jubiläumsschrift mit Referenzobjekt Patumbah

In der 1928 erschienenen Jubiläumsschrift «50 Jahre Mineralfarben»²⁰ weist Generalvertreter Schmidt auf die bald 40-jährige Existenz des Farbendepots in Zürich hin. In seiner Werkliste werden jedoch bis 1900 nur acht Fassadengestaltungen mit Mineralfarbe aufgeführt; nach der Jahrhundertwende nimmt die Verbreitung zu. Standen anfänglich die Malermeister der nicht einfach zu handhabenden Keim'schen Maltechnik skeptisch gegenüber? In der Jubiläumsschrift erscheint die «Villa Patumbah» mit dem unpräzisen Ausführungsjahr «ca. 1888» und, im Gegensatz zu den übrigen Objekten, ohne Nennung der beauftragten Dekorationsmaler.

Während Christian Jakob Schmidt 1885 in Stein am Rhein restaurierte, schufen die Zürcher Dekorationsmaler Witt & Ott²¹, offenbar ohne jegliche Konkurrenz, erstmals eine Architekturmalerei mitsamt Marmorimitation in der Keim'schen Mineralfarbentechnik an den Fassaden der «Villa Patumbah» in Zürich. Es ist kaum denkbar, dass der örtliche Generalvertreter keine Kenntnis dieser beachtlichen Arbeit hatte, zumal das Farbmateriale sicher über ihn bezogen wurde.





Oben: Fotografie von Dekorationsmaler Johann Witt (1834–1886). In: *Zürcher Monats-Chronik* (1936), S. 217.
Unten: Kopf eines Briefs von Witt & Ott an Monsieur Gustave Charlier, Maloya, vom 19. Juli 1887. Archiv Palace Maloja, publiziert in: Dora Lardelli, *The Magic Carpet. Kunstreise zu den Oberengadiner Hotels 1850–1914*, Milano 2010, S. 251.



Verschwieg Schmidt bewusst den Namen der ausführenden Firma, weil ein Konkurrenzbetrieb diese Arbeit leistete? Davon unabhängig stellt sich die Frage, weshalb Witt & Ott nach der «Villa Patumbah» keine weiteren Fassaden mehr in der Keimtechnik bemalten. Haben die Erfahrungen mit dem anspruchsvollen technischen Verfahren sie von weiteren Experimenten abgehalten? Offensichtlich war das neue Malverfahren von Keim doch nicht so beständig. Bereits 1911 zeigten sich an der exponierten Nord- und Westseite Schäden, die eine renovatorische Intervention²² erforderten.

Wer stand hinter dem Dekorationsmalergeschäft Witt & Ott in Zürich?

Der in Lübeck geborene Johann Witt (1834–1886) verliess seine Heimat als Wandermaler, um seine fachlichen Kenntnisse in Deutschland und in Paris zu vertiefen. Mit seinem Malerkollegen Hermann Helmstädt (1839– um 1880) kam er 1862 nach Winterthur und fand beim Dekorationsmaler Karl August Jäggli (1824–1879) Arbeit. Jäggli schickte die tüchtigen Gesellen nach Männedorf, um sie dort die Kirche neu ausmalen zu lassen. Bei dieser Gelegenheit lernte Witt den neugierigen Männedorfer Knaben Eugen Ott (1850–1916) kennen. Die Bewunderung des Jünglings für den 16 Jahre älteren Dekorationsmaler Witt war so gross, dass er später bei ihm die Lehre absolvierte.²³

Der Zürcher Architekt Johann Caspar Wolff (1818–1891) erstellte zwischen 1869 und 1873 das repräsentative Regierungsgebäude am Zuger Postplatz. Die bemalte, kassettierte Decke und der umlaufende Wandfries im Kantonsratssaal werden den damaligen Geschäftspartnern Witt & Helmstädt zugeschrieben²⁴, die sich inzwischen selbständig gemacht hatten.

Nach seiner Lehre bei Johann Witt begab sich auch der als unternehmungslustig geschilderte Eugen Ott auf Wanderschaft. Er bildete sich in Berlin weiter²⁵ und bereiste weite Teile Europas. Ausserdem wagte er sich bis nach Nordafrika vor und hielt sich längere Zeit in Marokko auf.²⁶ Nach seiner Rückkehr 1874 stieg Ott bei seinem ehemaligen Lehrmeister Johann Witt als Geschäftspartner ein.²⁷ Kurz darauf führten Witt & Ott die Dekorationsmalereien im Innern des 1872 bis 1875 nach Plänen des Architekten Robert Moser (1833–1901) erbauten Kur- und Conversationshauses in Baden aus.²⁸ Mit der Teilnahme im Team des Architekten Alfred Chiodera (1850–1916) erhielten Witt & Ott an der Pariser Weltausstellung von 1878 Gelegenheit, ihr fachliches Können zu präsentieren. 1883 erfolgte die Ausmalung der Zürcher Zunftstube zur Schmiden und im selben Jahr wirkten sie an der viel beachteten Schweizerischen Landesausstellung in Zürich mit.

Aufgrund ihrer ausgewiesenen fachlichen Leistungen genoss die Zürcher Dekorationsmalermfirma Witt & Ott ein grosses Ansehen, die Firma beschäftigte zeitweise über hundert Malergesellen. Nach dem Tod Johann Witt's 1886 führte Eugen Ott die Firma allein weiter.

Malergesellen und ihre Walz

Persönliche Lebensaufzeichnungen wie jene von Ludwig Reisberger (1855–1931) oder Christian Schmidt vermitteln ein Bild der Handwerksgesellen, die im 19. Jahrhundert Europa bereisten und Arbeit suchten, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Aus dem Gros vieler unbekannter Wandermaler fallen zwei Persönlichkeiten auf, die bei Witt & Ott in Zürich ihr handwerkliches Können erlernten. Der eine war der Däne Carl Valdemar Neiiendam (1870–1956)²⁹ aus Kopenhagen, der andere Ernst Linck (1874–1935)³⁰ aus Windisch. Linck betätigte sich als Dekorationsmaler, Maler, Illustrator und Restaurator. Beide kommen zwar für eine Mitarbeit an der Villa Patumbah nicht in Frage, es belegt aber, über welchen guten Ruf Eugen Ott verfügte.

Zürcher Malermeisterverband

Die auf dem städtischen Gebiet tätigen Inhaber von Malerbetrieben formierten sich bereits 1872 zum Zürcher Malermeisterverband und konnten 2012 ihr 140-jähriges Jubiläum feiern. Aus einer Liste von 1894 geht hervor, dass der Verband aus den Sektionen Zürichsee & Umgebung und Zürich bestand. Der städtischen Sektion gehörten 68 eingetragene Malerfirmen an, unter denen sich Schmidt & Sohn sowie Eugen Ott als Mitglieder befanden.

Nebenschauplatz Malerstreik am 15. März 1894

Grosse Aufruhr unter Zürichs Malermeistern und in der Bevölkerung, ein Malerstreik wurde nicht nur angekündigt, er wurde auch durchgesetzt! Die Maler-
gesellen hatten von ihren Patrons eine Beschränkung der täglichen Arbeitszeit auf neun Stunden sowie einen Stundenlohn von mindestens 50 Rappen für Flachmaler, bzw. 55 Rappen für Dekorationsmaler verlangt. Aber nur 13 Meister kamen diesen Forderungen nach. Am 15. März 1894 streikten daher 266 Malergesellen aus 35 Betrieben. Von der Firma Ott beteiligten sich 14 am Streik, von der Firma Schmidt & Söhne 22. Wie aus einem gedruckten Protokoll vom 5. April 1894 hervorgeht, wurden gegenüber den Streikenden drakonische Massnahmen verhängt.³¹ Der letztlich erfolglose Arbeitskampf um eine geregelte, neunstündige Arbeitszeit und eine gerechtere Entlohnung für eine erbrachte Leistung ist beachtlich. Eine 45-stündige Arbeitswoche brachte einem Dekorationsmaler 20 bis 25 Franken Lohn ein! Demgegenüber bezahlte der reiche Plantagenbesitzer Carl Fürchtegott Grob-Zundel für seine Villa die ansehnliche Bausumme von 550 000 Franken.



Flugblatt mit Forderungen der Maler anlässlich des Malerstreiks vom 15. März 1894 in Zürich. Archiv des Zürcher Malermeisterverbands in Wallisellen.

BESTAND UND ZUSTAND DER MINERALFARBENMALEREI

Die Malereien von 1885

Wie bereits erwähnt, hatte Adolf Wilhelm Keim sein neues Malverfahren in einer Publikation von 1881 ausführlich vorgestellt. Bei der Ausführung der Malereien an den Fassaden der Villa Patumbah im Jahr 1885 hielten sich die Maler eng an Keims technische Vorgaben. Es war die erste Anwendung der gerade erst in der Schweiz eingeführten Mineralfarben.³² Vermutlich oblag es den Architekten, auf die korrekte Umsetzung des Keim'schen Patents zu achten.

Putzaufbau

Ähnlich wie in der Freskotechnik ist auch in der Mineralmalerei der Putzaufbau von entscheidender Bedeutung. Wer ihn an der Villa Patumbah ausführte, ist nicht überliefert. Auf der äusseren Mauerschale aus Kunststeinen wurden ein erster Anwurf und ein Grundputz aufgetragen. Beide Schichten sind mit Sumpfkalk gebunden.³³ Die plattige, schiefrige Beschaffenheit des Sandzuschlags entsprach allerdings nicht den Empfehlungen Keims.³⁴ Um den Verputz härter zu machen, wurden latenthyadraulische Zusätze beigegeben, neben Ziegelmöglicherweise auch Bimssteinmehl.³⁵ Der Grundputz ist an der Oberfläche relativ fein abgerieben. Vielleicht wurde er mit einem rauen Sandstein abgeschliffen, wie Keim es empfahl.³⁶ Der Keim'sche Aufbau verlangt eine glatte Oberfläche des Grundputzes, damit der Deckputz in gleichmässiger Schichtdicke aufgetragen werden kann. Genau darin liegt jedoch auch eine Schwachstelle des Systems, da die mechanische Haftung zwischen den beiden Schichten nur mässig ist.

Abweichend von den Empfehlungen Keims³⁷ scheint man auf eine Tränkung des trockenen Grundputzes mit verdünntem Wasserglas verzichtet zu haben.³⁸ Besonders sorgfältig wurde anschliessend der Deckputz, von Keim «Malgrund» genannt, appliziert und fast perfekt plan abgerieben. Getreu der Weisung «je dünner, je besser»³⁹ – ist die Schicht nur 3 bis 4 Millimeter dick. Sie besteht aus feinem weissen Quarzsand, Sumpfkalk und vermutlich einem geringen Anteil Bimssteinmehl.⁴⁰

Nach der Trocknung des Malgrundes musste mit einer Säure die Kalksinterschicht an der Oberfläche abgeätzt werden, um die Offenporigkeit des Systems zu gewährleisten. Im nächsten Schritt wurde der Malgrund gehärtet, indem er mehrmals mit verdünntem Wasserglas eingestrichen wurde. Es scheint, dass der Putzaufbau an der Villa Patumbah noch nicht vollständig karbonatisiert (ausge-

Links: Nordfassade. Wegen dem vollständigen Verlust des Putzes ist hier die äussere Schale des Mauerwerks grossflächig einsehbar. Aufnahme Mai 2011. Rechts: Befund an der Ostfassade. Auf dem Backsteinmauerwerk liegt der Anspritzputz, darauf folgen zwei Grundputzschichten und der Malgrundputz von 1885. Aufnahme Juli 2011. ARGE Konservierung/ Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 61 und 62.



härtet) war, als die Tränkung des Malgrundes mit Wasserglas erfolgte. An der Oberfläche und an der Grenzfläche zwischen Malgrund und Grundputz reicherte sich nämlich Kieselgel an, was auf eine erhöhte Alkalität in diesen Bereichen hindeutet. In der Mittelzone des Malgrundes verblieb eine zu schwach fixierte, bröselige Zone.⁴¹ Damit war eine weitere, entscheidende Schwachstelle im Gefüge eingebaut.

Maltechnik

Zum Malen kamen speziell präparierte Pigmente zum Einsatz, deren Produktion und Qualitätskontrolle Keim in der Anfangszeit vor kaum überwindbare Schwierigkeiten stellten.⁴² Für die Künstler hingegen sollte das Malen in der sogenannten A-Technik keine besondere Herausforderung darstellen, so schrieb Keim: «Die Mineralmalerei ermöglicht es vielmehr, jedem sonst des Malens Kundigen, nach einigen Proben die größten Wandgemälde mit spielender Leichtigkeit und der höchsten künstlerischen Vollendung auszuführen.»⁴³ Dies bestätigt sich am Beispiel der Villa Patumbah. Obwohl die Dekorationsmaler der ausführenden Firma Witt & Ott aller Wahrscheinlichkeit nach zum ersten Mal in dieser neuen Technik arbeiteten, überzeugt die Umsetzung durchwegs. Vermutlich hielten sie sich an die Vorgabe Keims, mit dem Kohlestift vorzulegen und die Linien anschließend mit in destilliertem Wasser angeriebener Farbe nachzuzeichnen.⁴⁴ Tatsächlich konnten an der Villa Patumbah keine Spuren der Verwendung einer Lochpause gefunden werden. Das Nachziehen der insgesamt spärlichen Vorzeichnungen geschah präzise mit einem sehr feinen Pinselstrich.

Oben links: Ostfassade. Vorzeichnung eines Rahmens mit einem Kohle- oder Bleistift, deren Verlauf später geändert wurde. Aufnahme November 2012. Oben rechts: Ostfassade. Malgrund mit pastosen Lichthöhungen, hier wahrscheinlich als jüngere Ergänzung der Renovationsphase von 1893. Aufnahme Dezember 2012. Unten links: Ostfassade. Dunkle Schatten wurden teilweise pastos ausgeführt. Aufnahme Dezember 2012. Unten rechts: Ostfassade. Die marmorierten Flächen wurden mit Licht- und Schattenlinien strukturiert, wodurch eine bemerkenswert plastische Wirkung erzielt wurde. Aufnahme November 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 85–87.



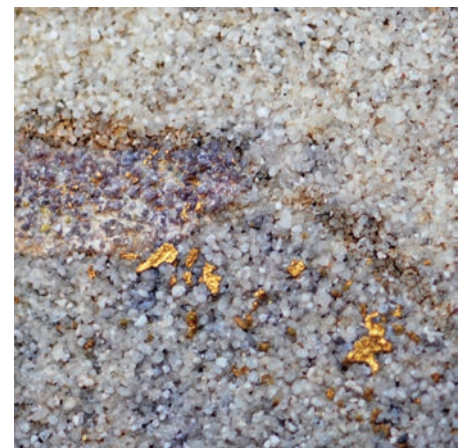
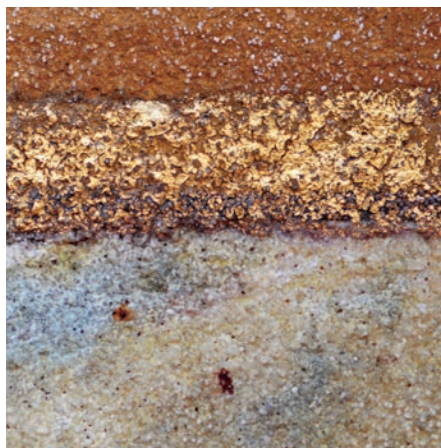


Die nach dem Keim'schen Verfahren vorbereiteten Pigmente wurden mit destilliertem Wasser stark verdünnt und ohne Bindemittel gleichmässig auf den angefeuchteten Malgrund aufgetragen. Der poröse Malgrund an der Villa Patumbah nahm die Lasuren auf, ohne dass sich an dessen Oberfläche eine eigentliche Malschicht bildete. Teilweise wurde die helle, fast weisse Eigenfarbe des Malgrundes ohne Übermalung in die Darstellung einbezogen. Das imaginäre Licht schien stets von oben links. Helle Lichthöhlungen und dunkle Schattierungen trugen zur plastischen Wirkung der Malereien bei. Die Lichthöhlungen wurden als pastose Punkte oder Linien ausgeführt. Auch dunkle Schatten treten teilweise pastos auf. Ob diese Akzente – analog zu Secco-Ergänzungen in der Freskotechnik – in einem späteren Schritt aufgesetzt wurden, konnte nicht geklärt werden. Auf die Mineralmalerei bezogen würde dies bedeuten, dass sie in B-Technik, also mit in Wasserglas angeriebenen Pigmenten, ergänzt worden wären. Von Keim waren solche nachträglichen Ergänzungen nicht vorgesehen. Denn bei Fehlern, die sich nach dem Trocknen zeigten, könne die Malerei wiederum mit destilliertem Wasser angefeuchtet und mit wässrig angeriebenen Pigmenten retuschiert werden. Keim streicht dies als besonderen Vorteil gegenüber der Freskomalerei heraus.⁴⁵ Nach der vollständigen Trocknung des gesamten Putz- und Malschichtaufbaus wurde die fertige Malerei mittels eines Zerstäubungsapparats mit verdünntem Wasserglas, dem sogenannten Keim'schen Fixativ, fixiert. Das Fixieren hätte vier- bis fünfmal mit zwischenzeitiger Trocknung zu erfolgen gehabt. Das Ziel wäre erreicht gewesen, wenn «das Gemälde durch und durch die gleiche, steinharte Festigkeit» aufweist.⁴⁶ An der Villa Patumbah geschah diese Härtung mit Wasserglas durchwegs zu zögerlich. Die Folge ist ein unausgeglichenes Festigkeitsprofil.

Vergoldungen

Eine konventionelle Mineralmalerei wäre an dieser Stelle vollendet gewesen. An der Villa Patumbah erfolgte zum Abschluss jedoch ein weiterer Schritt, der die prachtvolle Wirkung der Malereien ein weiteres Mal steigerte, wie sie auch dem Autor des bereits zitierten NZZ-Artikels von 1885 auffiel: «Auf den Flächen, den Pilastern und dem Gesims sind hübsche, vergoldete Ornamente angebracht.»⁴⁷ Vergoldete Akzente liessen die Motive je nach Lichteinfall lokal aufleuchten oder glitzern. Die Vergoldungen wurden in Öltechnik ausgeführt. Dazu wurde zunächst Schellack als isolierende Schicht aufgetragen, um die Porosität des Malgrundes aufzuheben. Darauf strich man einen hauchdünnen, gelblich pigmentierten Ölgrund, die sogenannte Mixtion. Im noch leicht klebrigen Zustand erfolgte das «Anschliessen» genannte Auflegen des echten Blattgoldes auf den Ölgrund.⁴⁸

Oben: Feine, mit dem Pinsel nachgezogene Vorzeichnung eines Füllhorns an der Ostfassade. Aufnahme November 2012. Links und rechts: Reste der in Öltechnik ausgeführten Vergoldungen auf der Keim-Farbe. Aufnahme November 2012. ARGE Konservierung/ Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 67 und 85.



Frühe Ausbesserungen

Bei genauer Betrachtung der Fassadenmalereien werden Differenzen in Form und Farbe erkennbar, die darauf hindeuten, dass sie nicht in einem Zug entstanden. Tatsächlich lassen sich vier Bestände mit typischen Charakteristika unterscheiden. Es handelt sich um die Malerei von 1885 sowie die Zutaten von drei später erfolgten Renovationen. Bemerkenswerterweise wurden die Überarbeitungen recht qualitativ und in Anlehnung an das Original ausgeführt – und offenbar durchgehend mit Wasserglas als Bindemittel.⁴⁹ Flächenmässig eher begrenzte Ergänzungen am Verputz zogen in der Vergangenheit immer sehr ausgedehnte Übermalungen nach sich. Tendenziell wurden dabei vor allem die Rahmenbereiche überfasst, während die technisch aufwändigeren Ornamente und Marmorierungen ausgespart und somit im originalen Zustand blieben.

Renovierung um 1893

Schon früh, möglicherweise 1893⁵⁰, mussten erste Ausbesserungen an Verputz und Malerei ausgeführt werden. Die dieser ersten Überarbeitung zugeordneten Kittungen und Putzergänzungen füllen meist diagonal verlaufende Risse, was auf statische Senkungen hindeutet. Hinzu kommen weitere, kleinflächige Ausbesserungen am Deckputz. Offenbar waren bereits erste Ablösungen zwischen Deck- und Grundputz aufgetreten.

Die zur ersten Renovation gehörenden Ergänzungen der Malerei beschränkten sich nicht auf die Kittungen. Sehr grossflächig wurden auch die Bereiche um die Kittungen herum übermalt. Durchgehend überstrich man die Hintergrundfläche der aufgemalten Felder, also den umgebenden Rahmenbereich.

Auch die Restaurierung schadhafter Mineralmalereien⁵¹ war ein Teil des Keim'schen Patents von 1881. Weitgehend nach diesem Verfahren scheinen auch die Ausbesserungen der ersten Überarbeitung ausgeführt worden zu sein. Nach Keim müssen die schadhafte Stellen zunächst abgekratzt werden, wie dies auch an der Villa Patumbah geschah. Es folgen das Anätzen der Oberfläche mit Säure und anschliessend die Imprägnierung mit Wasserglas. Zur Ausführung von Kittungen finden sich bei Keim keine Angaben. In unserem Fall kam ein sehr weicher Mörtel zum Einsatz, der offenbar nicht mit Wasserglas gehärtet wurde. Durch seine gelbliche Farbigekeit lässt er sich gut vom originalen, weissen Malgrundmörtel unterscheiden.



*Oben: Die farbintensive Übermalung an der Südfassade geht über die Fläche der abgewitterten Risskittung von 1893 hinaus. Sie hat sich farblich verändert. Aufnahme April 2011.
Links: Die Risse an der Südfassade hatten sich vermutlich bei einer ersten Bausenkung gebildet. Die Risskittung von 1893 wurde grosszügig übermalt. Diese Übermalung scheint heute vergilbt. Aufnahme Juli 2011. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 72 und 74.*

Gemäss Patent von 1881 sind die Retuschen nicht in A-Technik, sondern in der sogenannten B-Technik auszuführen. Die speziell produzierten Pigmente werden dazu mit ausreichend Wasserglas angerieben, womit sich eine nachträgliche Fixierung eigentlich erübrigt. Keim empfiehlt aber dennoch, die gesamte Bildfläche anschliessend mit Fixativ zu imprägnieren.⁵² Als letzter Schritt sei die Oberfläche mit einer Paraffinlösung zu tränken.

Im Gegensatz zur äusserst lasierenden Malweise des Originals bilden die ersten Retuschen eine eigene, deckende Malschicht, die in den übermalten Bereichen die Offenporigkeit des originalen Malgrundes stark herabsetzt. Dies ist ein Hinweis auf die Anwendung der B-Technik. Dagegen kann nicht mehr nachgewiesen werden, ob auch eine flächige Nachfixierung der originalen Bereiche stattfand. Ausgeschlossen werden kann hingegen die Imprägnierung mit Paraffin.⁵³

Während sich die Übermalungen und Retuschen der ersten Überarbeitungsphase formal sehr gut in das Original einfügen, hat sich ihre Farbigkeit im Laufe der Zeit stark verändert. Durchgehend ist eine Vergilbung der Farbtöne zu beobachten. Dieser Effekt tritt erstaunlicherweise unabhängig davon auf, welchen Farbton die Retusche ursprünglich aufwies: Grüne, graue und sogar violette Retuschen verfärbten sich gleichermassen gelb. Zumindest in den grünen und grauen Bereichen könnte die Vergilbung mit einer Entfärbung des beigemischten Blaupigments erklärt werden.⁵⁴

Die Vergilbung weiterer Bereiche der Malerei veränderte das Erscheinungsbild ganz wesentlich. Die ursprünglich grauen Grundflächen und Rahmen verloren dadurch ihre kühle Eleganz. Die bemalten Putzfelder traten optisch hinter den gelblich-rötlichen Kalkstein der Gesimse und Fenstereinfassungen zurück. Die Verfärbung der Malerei ins Gelbe und die gleichzeitige Verwitterung (und damit verbundene Aufhellung) des Kalksteins verdrehte den ursprünglich intendierten Effekt in sein Gegenteil.

Renovierung im Jahr 1911

Die zweite Renovierungsphase fällt in die Zeit des Besitzerwechsels 1911, als das Gebäude von den Töchtern Grob-Zundels an das Diakoniewerk Neumünster übergang.⁵⁵

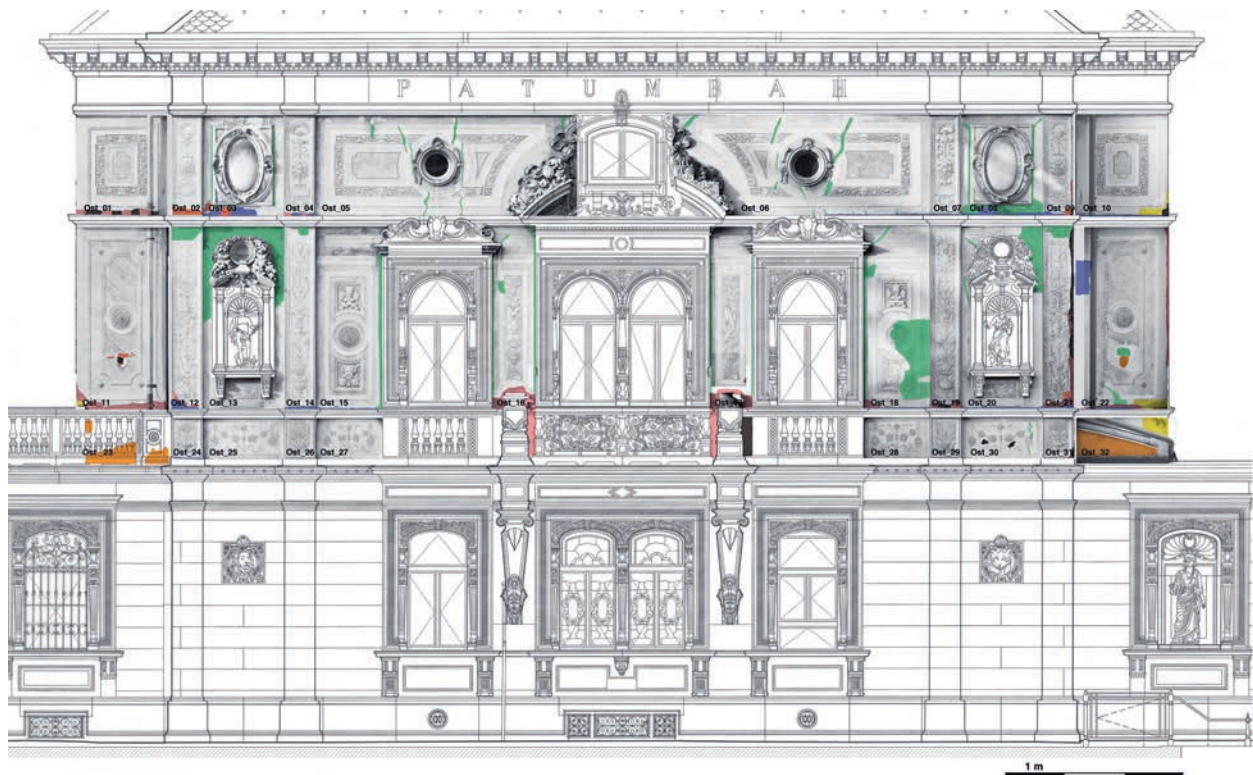
In dieser Phase wurden die Fenster im 2. Obergeschoss auf der Westfassade sowie an den vorspringenden Teilen der Nord- und Südfassade erhöht, um mehr Licht in die neu unterteilten Zimmer⁵⁶ zu leiten. Fassadenpläne, auf denen die Erhöhung der Fenster eingezeichnet ist, datieren vom 13. April 1911.⁵⁷ Die Putzergänzungen, die zu beiden Seiten der erhöhten Fenster anschliessen, können demzufolge zweifelsfrei der Phase 1911 zugeordnet werden.

Das Ausmass der in dieser Phase ausgeführten Arbeiten lässt erkennen, dass der originale Malgrund und damit die Malereien von 1885 bereits 25 Jahre nach ihrer Entstehung stellenweise in einem sehr schlechten Zustand gewesen sein müssen. So mussten die Flächen des Hauptgeschosses der Westfassade und die angrenzenden Bereiche der Nordfassade neu verputzt und bemalt werden. Im Mezzaningeschoss wurden beschädigte oder lose Bereiche des Malgrundes auf der West- und Nordseite sorgfältig weggekratzt und neu verputzt. Der ursprüngliche Malgrund blieb vorwiegend in den Brüstungsfeldern erhalten. Auf der weniger beschädigten Ost- und Südfassade konnten nur wenige Retuschen der Phase 1911 zugeordnet werden.

Unter dem damals erneuerten Malgrund blieb der Grundputz von 1885 weitgehend erhalten. Mit Pickelhieben wurden lediglich Löcher hineingeschlagen, um eine bessere Verankerung zu gewährleisten. Dies erklärt, wieso die Haftung des Deckputzes von 1911 wesentlich besser ist als diejenige des originalen Malgrundes. Die zweite Überarbeitung scheint sich im weitesten Sinn am dritten Patent von Adolf Wilhelm Keim aus dem Jahr 1893⁵⁸ zu orientieren. In diesem Patent

Folgende Doppelseite: Bestandesaufnahme der Verputze der West-, Nord-, Ost- und Südfassade. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), Anhang.





Ostfassade
Bestand Putz

Phasen

- Phase B 1893
- Phase E
- Phase F

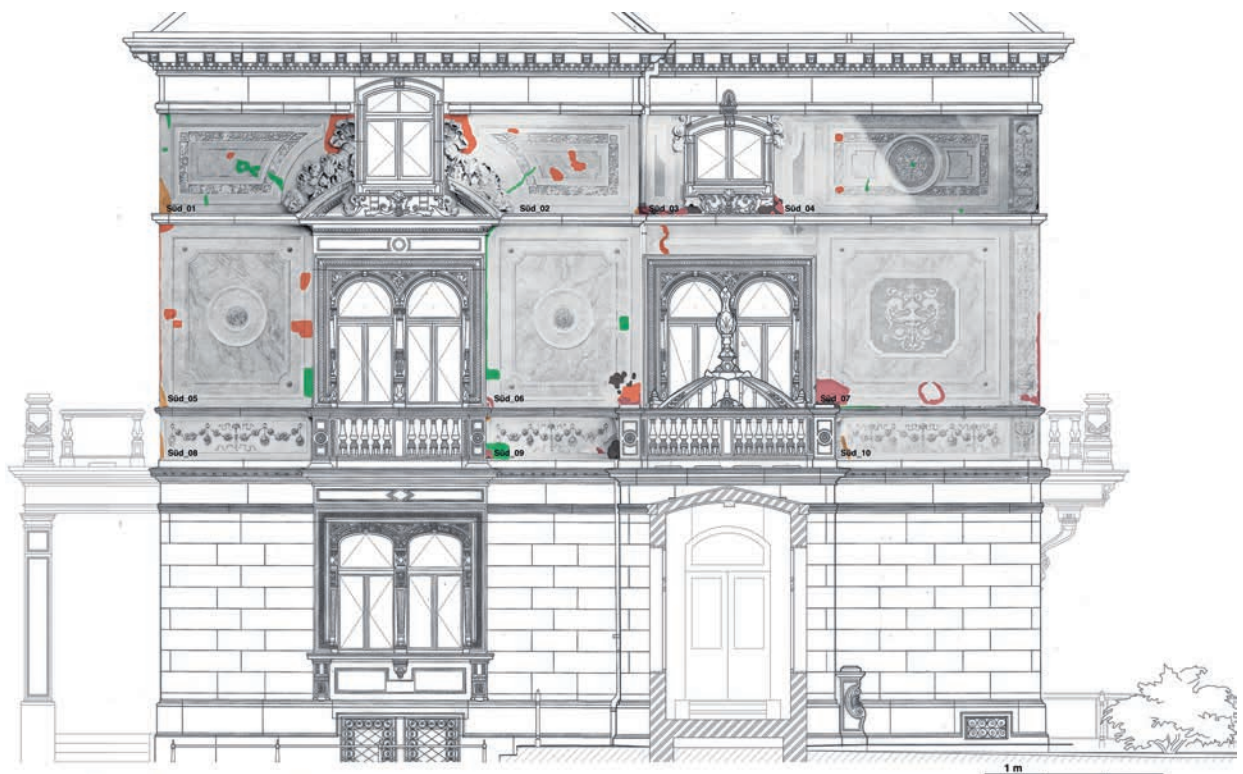
- Phase C 1911

■ freiliegender Grundputz der Phase A

Phase A = Original Putz 1885, nicht farbig angelegt

- Phase D

■ freiliegendes Mauerwerk



Südfassade
Bestand Putz

Phasen

- Phase B 1893
- Phase E
- Phase F

- Phase C 1911

■ freiliegender Grundputz der Phase A

Phase A = Original Putz 1885, nicht farbig angelegt

- Phase D

■ freiliegendes Mauerwerk



schlägt Keim Änderungen in der Zusammensetzung des Untergrundes (Grundputzes) und des Malgrundes vor. Offensichtlich reagiert er damit auf Schwächen des Patents von 1881, wie sie sich auch an der Villa Patumbah zeigten: Die komplizierte Umsetzung mit vielen, fehleranfälligen Arbeitsgängen und eine ungenügende Beständigkeit bei starker Bewitterung. Keim betont deshalb im Patent von 1893, mit den Neuerungen würden die Malereien «eine ungleich größere Wetterbeständigkeit besitzen», während «das Malen auf dem neuen Grunde viel leichter als auf dem alten ist.» Diese Verbesserungen sollen durch die Verwendung von Portlandzement im Grundputz und die Beimischung von Bariumcarbonat (Baryt) im Malgrund erreicht werden, was die zusätzliche Härtung der Mörtelschichten mit Wasserglas überflüssig mache. Wasserglas wird nun nur noch als Fixativ für die Malereien verwendet.

Wo der Untergrund an der Villa Patumbah erneuert werden musste, wurde gemäss dem Patent von 1893 – neben Kalk und hydraulischem Kalk – Zement als Bindemittelanteil verwendet. Das im Patent empfohlene Bariumcarbonat konnte nicht nachgewiesen werden.⁵⁹

Für das Bindemittel des Malgrundes legte Keim anstelle des Portlandzementes eine eigene Mischung fest, die wie dieser hydraulische Eigenschaften hat.⁶⁰ Der Keim'sche Zement wird dann mit gemahlenem Baryt und Quarz- oder Marmorsand zum Malgrund verarbeitet, der schon nach wenigen Stunden auf den frischen Untergrund aufgetragen werden soll. Am Deckputz der Villa Patumbah von 1911 wurde ebenfalls Zement im Bindemittel festgestellt. Baryt als Zuschlag fehlt in diesem aber ebenso wie im Grundputz. Die Haftung dieses neuen Malgrundes auf dem aufgerauten, originalen Grundputz ist sehr gut. Er ist nur 2 bis 3 Millimeter dick, bindemittelreich mit sehr feinkörnigem, silikatischem und karbonatischem Zuschlag.⁶¹

Die charakteristische gräuliche Färbung dieses neuen Malgrundes, seine Zusammensetzung, Struktur und Härte unterscheiden sich stark von den beiden vorangegangenen Phasen. Im Gegensatz zum Malgrund von 1885 lassen sich Anschlüsse zwischen den Gerüstebenen erkennen. Aufgrund des zu feinkörnigen Zuschlags oder einer zu schnellen Trocknung bildete sich ein Netz von Fröhschwundrissen, die jedoch die Stabilität und Haftung der Schicht kaum beeinflussten.

Das Patent von 1893 sieht wiederum ein Abätzen der Sinterschicht an der Oberfläche des Malgrundes vor. Dies geschah vermutlich auch an der Villa Patumbah. Erstaunlicherweise wurde dann die Rekonstruktion der Malerei auf den neu verputzten Flächen nicht mehr in A-, sondern in der bereits erwähnten B-Technik ausgeführt.⁶² Durch die im Vergleich zum Original offenbar relativ dickflüssig aufgetragene Farbe und den dichten Malgrund ergab sich eine eigene, aufliegende Malschicht.

Eine Beurteilung der maltechnischen Verfahrensweise ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustands der Malereien von 1911 kaum möglich. Die wenigen gut

Links: Die Putzergänzungen von 1911 an der Westfassade wirken häufig formbezogen, die Malerei leicht vergraut. Aufnahme Mai 2011. Rechts: Nordfassade. Brüstungsfeld mit Übermalungen der dritten Überarbeitungsphase. Aufnahme April 2011. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 78 und 80.



Malschicht der dritten Überarbeitungsphase an der Nordfassade. Aufnahme Juli 2011. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 81.

erhaltenen Partien lassen vermuten, dass die Qualität der Ausführung durchaus derjenigen von 1885 entsprach. Allerdings erzeugte die deckende Malschicht dieser Phase eine völlig andere Oberflächenästhetik als diejenige des Originals, wo der feinkörnige Quarzgrund die Wirkung prägt.

In ihrer Farbigkeit nehmen die neu bemalten Felder der West- und Nordfassade teilweise bereits die Verfärbungen der vorangegangenen Renovierung auf. Die Hintergrundfarbe (Farbton der äussersten Feldumrandungen) erhielt einen gelblichen Ton. Nach dem Vorbild von 1885 wurden auch in der Phase von 1911 Vergoldungen auf die Mineralmalerei appliziert.

Jüngere Überarbeitungen

Im Zeitraum der Nutzung des Gebäudes als Altersheim zwischen 1911 und 1975 wurden die Malereien ein weiteres Mal restauriert. Aus dieser dritten Überarbeitungsphase sind Putzergänzungen, Übermalungen und Retuschen erhalten. Es war die bisher letzte Phase, die eine malerische Rekonstruktion des Originalzustands zum Ziel hatte. Wahrscheinlich wurde wiederum in mineralischer Keim B-Technik gearbeitet.

Farblich eher unpassend fiel die olivgrünliche Übermalung der äussersten Rahmenbereiche auf den verputzten Feldern der Ostfassade und der angrenzenden Südfassade aus, die wohl bestehende Verschmutzungen kaschieren sollte.

Es treten ausserdem zwei weitere Putz- bzw. Mörtelergänzungen auf, die äusserst grob ausgeführt sind und lediglich den Verlust weiterer bestehender Putzpartien verhindern sollten. Die erste wurde vermutlich nach der Übernahme der Villa durch die Stadt Zürich im Jahr 1977 ausgeführt. Für dieses Jahr sind Instandsetzungsarbeiten belegt. Weitere Konservierungsmassnahmen erfolgten zwischen den Jahren 1980 und 1993.⁶³

Schadensfaktoren

Einen wesentlichen Einfluss auf den Zustand des Verputzes und damit auch der Malereien hat die Bewitterung. Dem Wetter besonders ausgesetzt sind die gegen den Park gerichtete Westfassade und die Nordfassade. Weniger betroffen ist die Südfassade. Die Ostfassade erfährt praktisch keine direkte Bewitterung. Dementsprechend schlecht ist der Zustand der Malereien auf der Nord- und der Westfassade, während die Südseite vergleichsweise mässige und die Ostfassade kaum witterungsbedingte Schäden zeigt. Die Ostseite ist keiner direkten Beregnung ausgesetzt, dafür aber am stärksten von Oberflächenverschmutzung betroffen, die durch die Emissionen der auf dieser Seite verlaufenden Zollikerstrasse mitverursacht wird.

Der ursprüngliche Malgrund erwies sich gegenüber der starken Bewitterung von Westen und Norden als wenig beständig, sodass er nach rund 25 Jahren im Jahr 1911 bereits grossflächig erneuert werden musste. Doch auch die erneuerte Malerei hielt den Belastungen nur wenige Jahrzehnte stand.

Indirekt hängen weitere Schadensphänomene mit der Witterung zusammen. Die stark beregnete Nordfassade wird wenig besonnt, weshalb sie lange nass bleibt. Dies gilt besonders für die Bereiche mit original erhaltenem Malgrund, der durch seine Offenporigkeit schnell viel Wasser aufnimmt. Das lange Feuchtstehen führt bei häufigen Frost-Tau-Wechseln zu blätterteigartigen Aufspaltungen innerhalb des Putzgefüges. Besonders am rückversetzten Teil der Nordfassade hatte sich der originale Grundputz auf diese Weise stark aufgelockert, was zwischen 1980 und 1996 zum Verlust eines ganzen Putzfeldes geführt hatte. Eine hygrothermische Simulation bestätigte, dass auch der originale Malgrundmörtel nur wenig frostbeständig ist.⁶⁴ Ganz allgemein treten solche durch Frost verursachten Putzverluste, Ablösungen und Auflockerungen vermehrt



Links: Das bemalte Feld an der Westfassade ist der Witterung besonders ausgesetzt. Zustand vor der Restaurierung, April 2011. KDP Fotoarchiv. Rechts: Ausschnitt der Nordfassade mit partiellem Verlust des Malgrundes von 1885. Im unteren Bereich sind Randsicherungen einer jüngeren Phase erkennbar. Zustand vor der Restaurierung, April 2011. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 99.

über den horizontal verlaufenden Steingesimsen auf, wo im Winter der Schnee liegenbleibt. Gleichzeitig begünstigt die Feuchtigkeit über den Gesimsen das Wachstum von pflanzlichen Mikroorganismen wie Flechten und Moosen.

Der dichtere Malgrund von 1911 lässt das Wasser an der Oberfläche stärker abfließen, weshalb der darunterliegende Grundputz weniger durchfeuchtet wird. Die 1911 überarbeiteten Zonen weisen so merklich weniger Hohlstellen und Auflockerungen auf.

Durch die ausgiebige Besonnung dürfte die Südfassade auch bei gelegentlicher Beregnung schnell wieder trocknen, was wiederum ein Vorteil des offenporigen originalen Malgrundes ist. An der unberegneten Ostfassade treten Hohlstellen praktisch nur als Ablösungen zwischen Grund- und Deckputz auf. Hier stellen indirekte Befeuchtungen über offenen Fugen am steinernen Vordach und den umlaufenden Steingesimsen eine Schadensursache dar. Über diese Ritzen lief Wasser in Rinnsalen über die Fassade, was bei Frost-Tau-Wechseln die Ablösungen verursacht haben könnte. In diesen Bereichen kam es ausserdem verstärkt zur Bildung von dunklen Krusten auf dem Verputz. Es scheint sich dabei um Kalksinterschichten zu handeln, worin Schmutzpartikel fest eingebunden wurden.

Putz und Malerei von 1885 sind auf der strassenseitigen Ostfassade und auf der Südseite mit Ausnahme relativ kleinflächiger Kittungen fast vollständig erhalten. Rund 40 bis 50 Prozent dieser originalen Flächen wurden jedoch bei späteren Renovierungen übermalt. Dies geschah in formaler Anlehnung an die Malerei



Links: Nordfassade. Fortgeschrittene Lochbildung im Malschichtmörtel durch den Witterungseinfluss. Die Absandung dehnt sich nach hinten aus. Aufnahme Mai 2011. Rechts: Nordfassade. Lochschaden im Malschichtmörtel. Aufnahme Juli 2011. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 70.

Rechts und unten links: Stark abgewitterte Felder an der Westfassade. Zustand vor der Restaurierung, September 2009. KDP Fotoarchiv.
Unten rechts: Als typisches Schadensbild wurde auf dem Malgrund von 1911 die Malschicht unregelmässig von der Oberfläche abgewittert. Am stärksten war die Abwitterung auf der Nordfassade, wo von der Malschicht praktisch nichts mehr übrig blieb. Zustand September 2009. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 80.



von 1885. Die Farbigkeit dieser Übermalungen verfälscht das Bild aber erheblich. Auf der gartenseitigen West- und auf der Nordfassade ist im Wesentlichen nur noch der originale Grundputz erhalten. Der zugehörige Deckputz mit Malerei fehlt auf Flächen von 80 bis 90 Prozent. Der Anteil der Malerei von 1885, die ohne Übermalung frei sichtbar ist, beschränkt sich auf wenige Prozent.

Zustand

Am Putzaufbau von 1885 ist ein typisches Schadensbild, der sogenannte Lochschaden, anzutreffen, der schon mehrfach beschrieben wurde: «Dieser Schaden beginnt mit einem kleinen Loch in der harten Oberfläche. Aufgrund der darunterliegenden weichen, sandenden Schicht entsteht dann ein trichterförmiger Ausbruch, der sich gegen unten weitet. Die so unterhöhlte Oberfläche verliert ihren Halt auf dem Untergrund. Durch normale Witterungseinflüsse vergrößert sich der Schaden sehr schnell. Betroffen ist nur der Malschichtmörtel.



Die Oberfläche der umgebenden Bereiche bleibt bis zum Abfallen intakt.»⁶⁵ Da der Malgrund von Anfang an zu schwach gebunden bzw. nicht ausreichend mit Wasserglas gehärtet war, ist er besonders anfällig für mechanische Einflüsse. Als Auslöser des Schadens wird in erster Linie Hagelschlag vermutet.⁶⁶ Der weitere Schadensverlauf wird durch die bereits aufgeführten Witterungseinflüsse wie Wind, Regen und Frost-Tau-Wechsel bestimmt. Wie sehr die Ausbreitung des Lochschadens von Witterungseinflüssen abhängt, wird dadurch anschaulich, dass er an der Ostfassade faktisch nicht vorkommt. Die Südfassade ist bereits stärker bewittert und hat Lochschäden im beginnenden bis fortgeschrittenen Stadium. An der West- und der Nordfassade ist die Bewitterung so stark, dass sich nur sehr wenig originaler Malgrund erhalten hat. In den Restflächen ist die Lochbildung stark fortgeschritten. Überall zeigt sich, dass der Schaden unterhalb der schützenden, umlaufenden Steingesimse schwächer ausgeprägt ist.

Ein weiterer, am originalen Putzaufbau festzustellender Schaden ist ebenfalls systemimmanent. Aufgrund der ungenügenden Haftung zwischen glattem Grundputz und dünnem Deckputz kommt es zu Ablösungen zwischen den beiden Schichten. Thermische Faktoren dürften für die Abtrennungen mitverantwortlich sein. Aber nur an wenigen Stellen kam es zum Verlust der Deckschicht. Der Schaden tritt eher als flächig begrenzte Hohlstelle auf. Auf den bewitterten Fassaden verbindet sich dieses Schadensbild mit dem Lochschaden, was den Schadensprozess beschleunigt.

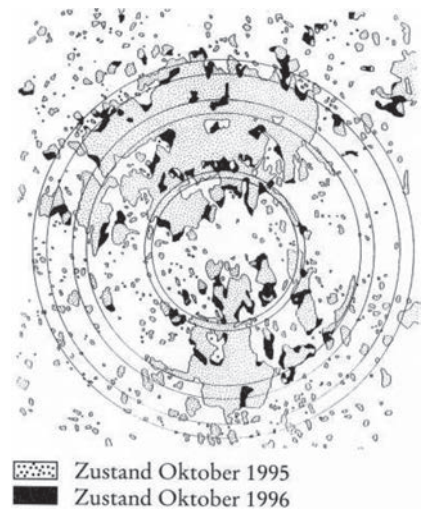
Bei Malereien auf dem noch erhaltenen Malgrund von 1885 fand eine gewisse Abwitterung bzw. Auswaschung der originalen Pigmentierung statt. Dies ist an der Südfassade gut nachzuvollziehen, wo sich im Schutz der umlaufenden Steingesimse die Buntheit der Malerei besser erhalten hat als in den stärker beregneten Zonen.

Die originalen Vergoldungen auf den verputzten Flächen wurden in späteren Phasen überarbeitet und sind deshalb nur fragmentarisch erhalten geblieben. Am umfangreichsten ist der Bestand an der Ostfassade. Partiiell sind hellgrüne Verfärbungen festzustellen, die auf einen möglichen Kupferanteil im Gold hinweisen.⁶⁷

Aufgrund der schlechten Qualität des Malgrundmörtels der Renovierung um 1893 blieben die zugehörigen Malereien nur dort erhalten, wo sie als Übermalungen auf dem älteren Malgrund liegen. Der deutlich härtere und feinporigere Malgrund von 1911 führte zu einem Schadensbild, das sich von demjenigen des Originals stark unterscheidet. Der Lochschaden kommt hier faktisch nicht vor. Durch die gleichmässige Härte des erneuerten Malgrundes fand eine kontinuierliche Abwitterung der Oberfläche statt, die bis zum vollständigen Verlust der Malschicht auf dem am stärksten bewitterten, vorstehenden Teil der Nordfassade führte. Etwas weniger stark abgewittert ist der Bestand von 1911 auf der Westfassade, wo die Malschicht aber ebenfalls stark reduziert ist. Unterhalb der umlaufenden Steingesimse ist der Erhaltungszustand etwas besser. Es gibt aber auch Zonen in den grossen Feldern des Hauptgeschosses, in denen sich die Malschicht recht gut erhalten hat.

Die sich im Stadium der Abwitterung befindliche Malschicht sandet an der Oberfläche ab und löst sich stellenweise in Schollen von wenigen Quadratmillimetern Fläche vom Untergrund. Unter der instabilen, obersten Schicht ist der Malgrund von 1911 hart und unbeschädigt. Das Versprechen einer verbesserten Wetterbeständigkeit des Putzes im Keim'schen Patent von 1893 wurde somit gehalten. Leider galt dies nicht für die darauf liegende Malerei.

Insgesamt gesehen waren die Fassadenmalereien 125 Jahre nach ihrer Entstehung in einem stark beschädigten und akut gefährdeten Zustand. Eine Massnahme, die der langfristigen Erhaltung dieser bedeutenden Malereien dienen sollte, bedurfte einer umfassenden Recherche sowie einer sorgsamten Planung, Diskussion und Erprobung des konservatorischen und restauratorischen Konzepts.



Musterachse an der Südfassade. Oben: Durchzeichnung 1995/1996. Vor der Musterrestaurierung, im ungefestigten Zustand, schritt der Verlust an Originalsubstanz innert eines Jahres sehr schnell voran. Unten: Vorzustand 2011, Durchzeichnung. Die schwarzen Punkte und Striche zeigen die neuen Flankenabriss und winzige Fehlstellen nach vierzehn Jahren auf. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 51.

VORBEREITENDE ARBEITEN UND MUSTERACHSE

Eine erste Untersuchung der bemalten Fassadenflächen⁶⁸ wurde zwischen 1993 und 1997 je an einer Musterachse an der Nord- und Südfassade durchgeführt. Dabei ging es um die Erfassung der Abfolge der Farbfassungen sowie des Bestands und Zustands der Fassaden. Zur Erforschung der Schadensursachen wurden neben dem Restauratorenteam verschiedene Spezialisten⁶⁹ zugezogen, die beispielsweise die Bohrhärte sowie die Zusammensetzung des Grund- und Deckputzes analysierten. Mit umfangreichen Untersuchungen gelang es, die Schadensursachen und -mechanismen von Fehl- und Hohlstellen zu klären.

Das zu konzipierende Konservierungsverfahren hatte mehreren Anforderungen zu genügen. Bei der Festigung des Putzes musste das Festigungsmittel an die richtige Stelle, also in die mürbe Zone zwischen einer meist harten Oberfläche und dem Grundputz gebracht werden. Dabei musste unter allen Umständen eine weitere Anreicherung des Festigungsmittels an der Oberfläche und eine daraus folgende Schalenbildung vermieden werden. Es durfte ausserdem nicht zu Farbveränderungen der Malschicht kommen. Geeignete Festigungsmittel und -verfahren sollten mittels Arbeitsproben eruiert werden.

Tests wurden an einer nicht gut einsehbaren Stelle der Nordfassade mit einigen der gängigen Festigungsmittel auf Kieselsäureester-Basis durchgeführt. Die anschliessend erfolgten Bohrhärte-Untersuchungen⁷⁰ attestierten allen Testflächen, insbesondere den mit Funcosil 300 und Wacker OH behandelten, einen erhöhten Bohrwiderstand bei mässiger Verbesserung der Druckstabilität und Dichtigkeit ohne negative Veränderungen der Gefügeeigenschaften. Auch konnten keine Farbveränderungen der Malschicht festgestellt werden. Eine wässrige Kieselsäuredispersion mit 30 Prozent Festkörperanteil und ein Kieselsäureester mit sehr hoher Gelabscheidungsrate⁷¹ wurden als ungeeignet ausgeschieden, da sie zu oberflächlichen Verdunkelungen führten. Eine erhöhte Zugfestigkeit erbrachte nur das in Lösemittel gelöste Kieselsäureester Wacker OH, ohne dabei das Erscheinungsbild der Malerei nachteilig zu beeinflussen.

Südfassade mit Musterachse im linken Bilddrittel. Zustand September 2006. KDP Fotoarchiv.



Durchführung der Musterachse Süd 1996

Nach diesen Voruntersuchungen auf der Nordfassade wurde im Süden das am besten bewertete Festigungsmittel Wacker OH im Sprühverfahren in zwei Durchgängen auf den zu festigenden Putz aufgebracht. Zur Schliessung der zahlreichen lochförmigen Fehlstellen wurde ein dem gealterten Originalputz nachgestelltes Kittmaterial⁷² verwendet. Es handelte sich um eine Trockenmischung aus Quarzsand und Baryt, der unmittelbar vor der Verarbeitung auf der Baustelle Keim-Fixativ und Trockenpigmente beigegeben wurden. Ziel war es, mit dem eingefärbten Kitt weitgehend ohne Retuschen auszukommen, was allerdings nicht überall gelang. Einzelne Kittungen erhielten nach Bedarf eine nachträgliche Randfestigung.

Beurteilung der Musterachse nach zwölf Jahren

Bei einer Begutachtung der Musterachse im Jahr 2008⁷³ stand zunächst eine rein optische Untersuchung des Objekts und ein Vergleich mit Fotos im Vordergrund. Ergänzt wurde diese durch eine Prüfung der Putzfestigkeit mit Nadeln. Weitere Kernbohrungen im Bereich der bemalten Flächen wollte man vermeiden, zumal keine gravierenden Schäden im Putzgefüge festgestellt wurden. Die Prüfung ergab, dass der Bindemittelintrag zur Putzfestigung wesentlich zu erhöhen war. Das Mittel sollte nicht mehr durch Sprühen, sondern durch Fluten aufgebracht werden. Bei den Kittungen liessen sich kleine Flankenabrisse lediglich im Mikrobereich von flach auslaufenden Randzonen feststellen. Das Kittmaterial selbst zeigte eine gute Haftung zum Untergrund.

Die Farbigkeit der eingebrachten Materialien hatte sich nicht geändert. Infolge der Weiterentwicklung der Kieselsäureester konnten anstelle des lösemittelhaltigen Wacker OH nun der lösemittelfreie und für die Putzfestigung optimierte Kieselsäureester der Firma Remmers KSE 300 (ehemals Funcosil 300) und weitere Varianten davon Anwendung finden. Zugunsten einer Wahrung der Kontinuität des erbrachten Wissensstandes⁷⁴ wurde vereinbart, dass für weitere Untersuchungen die gleichen Berater wieder hinzugezogen werden sollten.

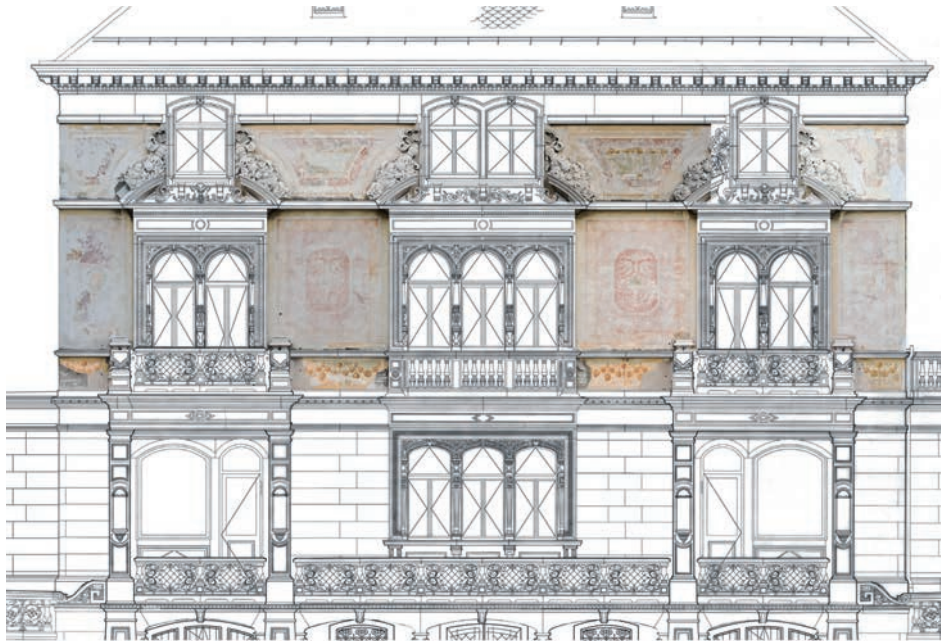


Südwestliche Gebäudeecke im Bereich der oberen Geschosse. Aufnahme September 2006. KDP Fotoarchiv.

KONZEPT UND MASSNAHMEN AN DER MINERALFARBENMALEREI

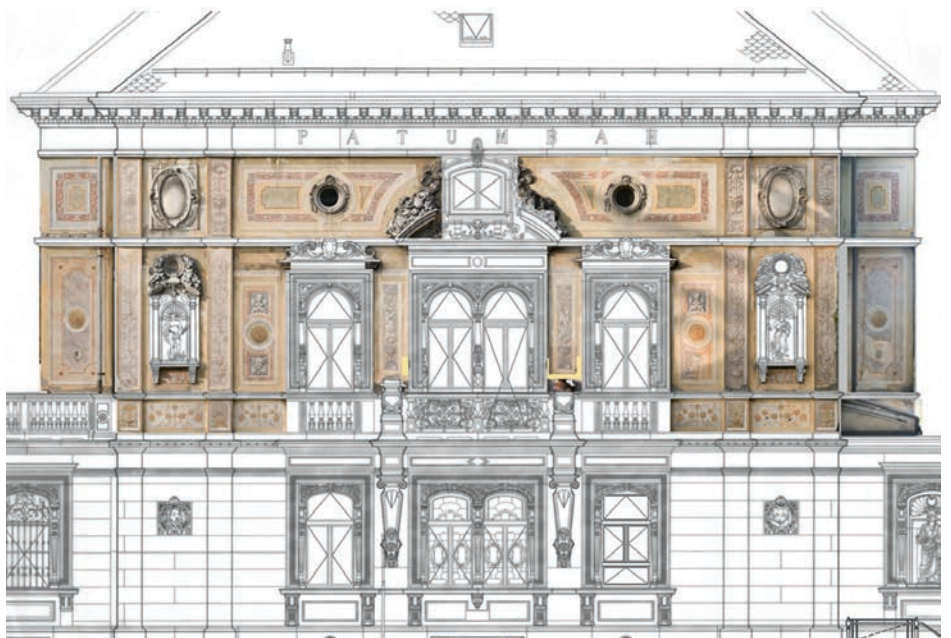
Die Restaurierung der Malereien an den Fassaden wurde in den Jahren 2011 und 2012 ausgeführt.⁷⁵ Anknüpfungspunkt der Konservierung und Restaurierung war zwar die 1996 an der südseitigen Fassade ausgeführte Musterachse an den Malereien von 1885, deren Ergebnis nach zwölf Jahren positiv beurteilt worden war.⁷⁶ Das dort realisierte Konzept musste jedoch auf die stärker bewitterten Zonen und die Rekonstruktion von 1911 mit ihren anders gearteten Schadensphänomenen übertragen werden. Das übergeordnete Ziel der restauratorischen Arbeiten sollte es sein, die beiden Hauptphasen – 1885 und 1911 – in ihrer gealterten Form und als Gesamterscheinungsbild von Stein-, Verputz- und Maleroberflächen zu bewahren. Dabei ging es nicht um eine Vereinheitlichung der unterschiedlichen Erhaltungszustände an den vier Fassaden. Vielmehr sollte das Konzept den jeweiligen Gegebenheiten angepasst werden. Dabei war ausserdem zu beachten, dass auch die drei horizontalen Fassadenregister aufgrund historisch unterschiedlich gewachsener Bestände und unterschiedlicher Schadensbilder verschiedene Vorgaben für die Restaurierung darstellten. Das Mezzaningeschoss ist geprägt von einem weissen Ornamentfries auf leuchtend rotem Grund, darin befinden sich markante Rahmen mit grün gefärbten Füllungen. Das mittlere Geschoss zeigt grosse, von Profilstäben gefasste, marmorierte Füllungen und Friese. Diese

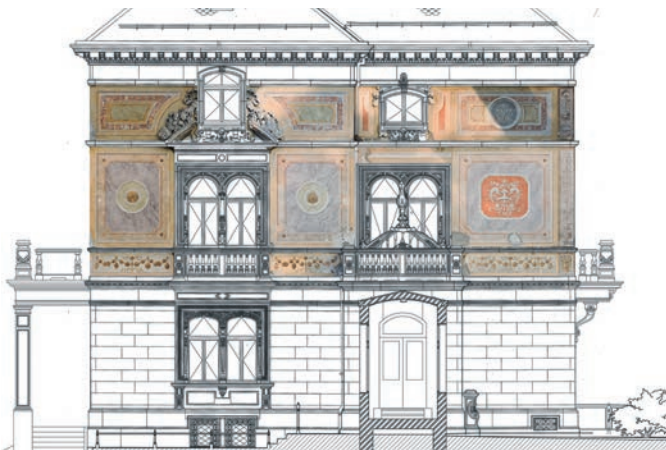
Rechts: Westfassade mit bemalten Putzflächen. Unten: Ostfassade mit bemalten Putzflächen. Fotomontagen: Pfister Schiess Tropeano Architekten, Zürich. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 19 und 20.



Malerei ist vor allem an der West- und Nordfassade grossflächig reduziert, wodurch ein verblasstes Erscheinungsbild entsteht. Im unteren Register liegen Blumenfestons auf gelblichem Grund. Da die Dekoration hier in geringerem Mass einer architektonischen Gliederung verpflichtet ist, wirkt das Fragmentarische weniger störend, eher wie ein zeichnerischer Dekor.

Eine weitere Aufgabenstellung betraf die Übermalungen und Retuschen der ersten Renovierung um 1893, die aufgrund ihrer farblichen Veränderungen die Gesamtwirkung in unpassender Weise gelblicher und wärmer erscheinen liess. Auf der einen Seite erhöht eine Abnahme solcher Zutaten die Oberflächenporosität des Malgrundes und begünstigt somit das Eindringen des Festigungs-



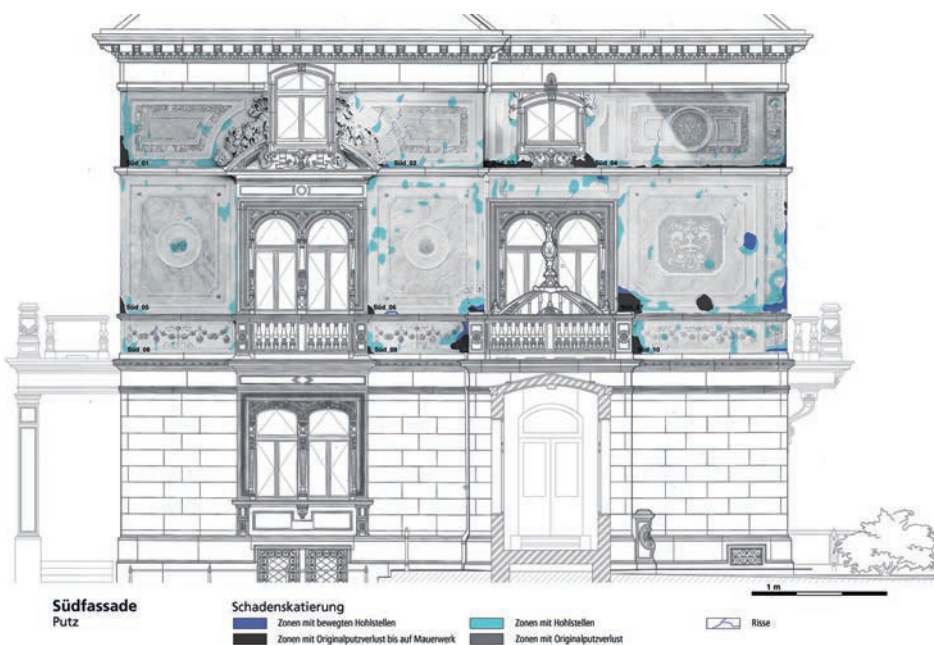


mittels. Auf der anderen Seite stellt dies aber auch einen optisch wirksamen Eingriff dar. Wie bei den Schadensbildern musste auch in diesem Punkt situativ je nach den Bedingungen des Umfelds entschieden werden, ob farblich veränderte Übermalungen entfernt werden sollten oder nicht. Das betraf insbesondere die monochromen Randbereiche und die illusionistisch dargestellten Füllungsrahmungen der Ost- und Südfassade.

Links: Südfassade mit bemalten Putzflächen. Rechts: Nordfassade mit bemalten Putzflächen. Fotomontagen: Pfister Schiess Tropeano Architekten, Zürich. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 19 und 20.

Kartierungen und Dokumentation

Die Dokumentation von Bestand und Schäden der Fassadenflächen erfolgte primär über Kartierungen. Diese wurden vor Ort handzeichnerisch aufgenommen und nachträglich digitalisiert. Die Bestandskartierungen erfassen vor allem die Putzbestände der einzelnen Phasen und zusätzlich auch die Vergoldungen. Die Schadenskartierungen dokumentieren Risse, Hohl- und Fehlstellen im Putz sowie verschiedene Formen von oberflächlichen Malschicht- und Putzverlusten. Mit der Bestandserfassung ging eine visuelle und haptische Annäherung an das Objekt und seine Materialität einher, die zur Präzisierung des Bearbeitungs-



Kartierung der Hohl- und Fehlstellen im Verputz an der Südfassade. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), Anhang.

konzeptes führte und in die praktische Ausführung mündete. Die Dokumentation der ausgeführten Massnahmen erfolgte grafisch auf Kartierungen und fotografisch mit exemplarischen Zwischenzuständen und nahezu flächendeckenden Aufnahmen des Endzustands.

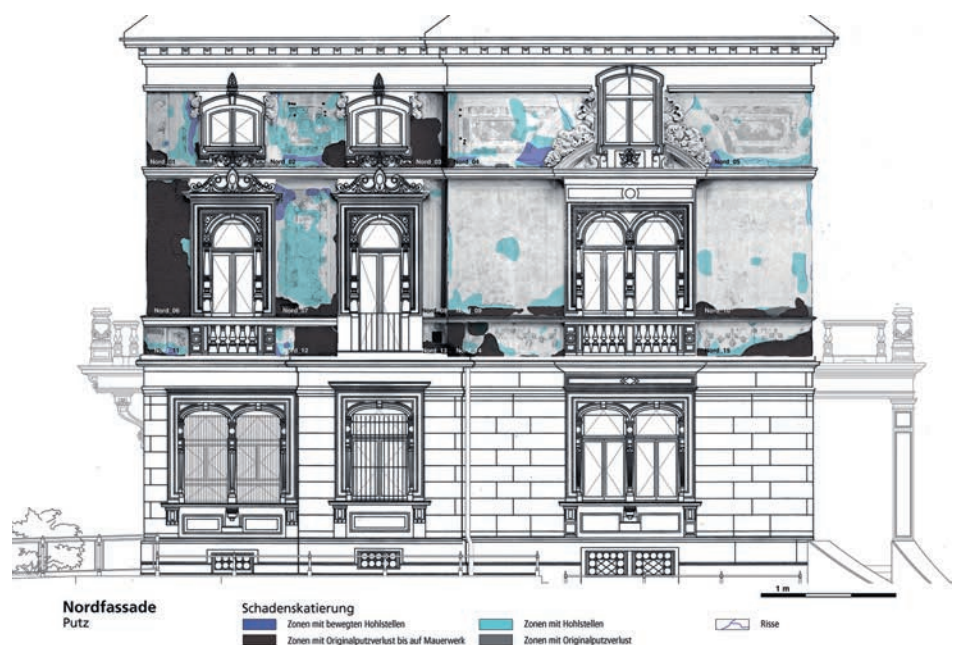
Reinigung und Putzvorbereitung

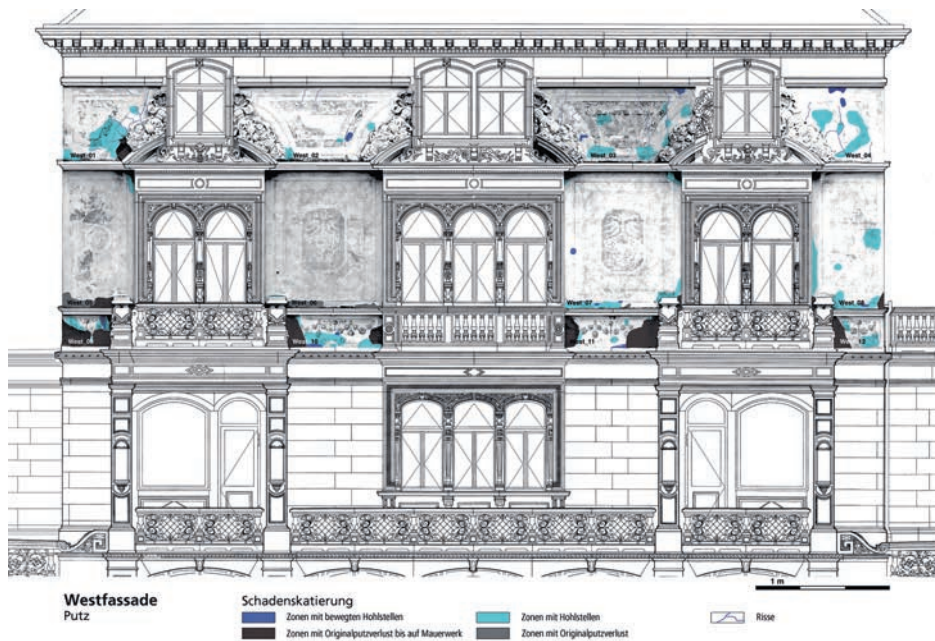
Eine Testreihe zur Reinigung wurde an der strassenseitigen Ost- und an der Südfassade angelegt. Die besten Ergebnisse erzielte das Anquellen des Schmutzes mittels wässrigen Kompressen aus Cellulosefasern (Arbocel) und eine anschließende Abnahme der Schmutzschicht mit Wasser, Bürsten und Dampfreiniger. Die von Mikroorganismen besiedelten, schwach geneigten Steingesimse wurden mit 70-prozentigem Alkohol behandelt, und die sichtbaren Pilzkörper mechanisch sowie mit Dampf entfernt.

An der Ostfassade ging die Reduktion der Oberflächenverschmutzung mit dem Entfernen von jüngsten Übermalungen einher. Das betraf die äussersten, monochromen Friese der bemalten Felder. Die Abnahme der farblich unpassenden Zutaten wurde durch ihre schlechte Haftung auf dem Untergrund begünstigt. Die darunter liegenden, älteren Übermalungen sollten jedoch erhalten bleiben, da ihre Abnahme zu einem Verlust grösserer malerisch ergänzter Bereiche geführt hätte. In gleicher Weise verfahren die Restauratoren mit den Überfassungen an der Süd-, West- und Nordfassade, wobei deren Umfang hier deutlich geringer war. Empfindliche Partien wurden mit Borstenpinseln abgebürstet, der entstandene Staub mit Dampf und Schwämmen entfernt. Insgesamt erhöhten sich durch die Schichtenreduktion die Wasserdampfdurchlässigkeit und die Porosität der zu konservierenden Schichten. Damit wurde das Eindringen des Festigungsmittels in tiefer liegende Schichten deutlich verbessert.

Dunkle Gipskrusten, die sich unterhalb undichter Fugen von Steingesimsen gebildet hatten, konnten mittels einer Ammoniumcarbonatlösung in Zellstoffkompressen sowie einer feuchten Nachreinigung mit weichen Bürsten und Dampf entfernt werden. Einzelne, teils versinterte Laufspuren liessen sich nicht

Kartierung der Hohl- und Fehlstellen im Verputz an der Nordfassade. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), Anhang.



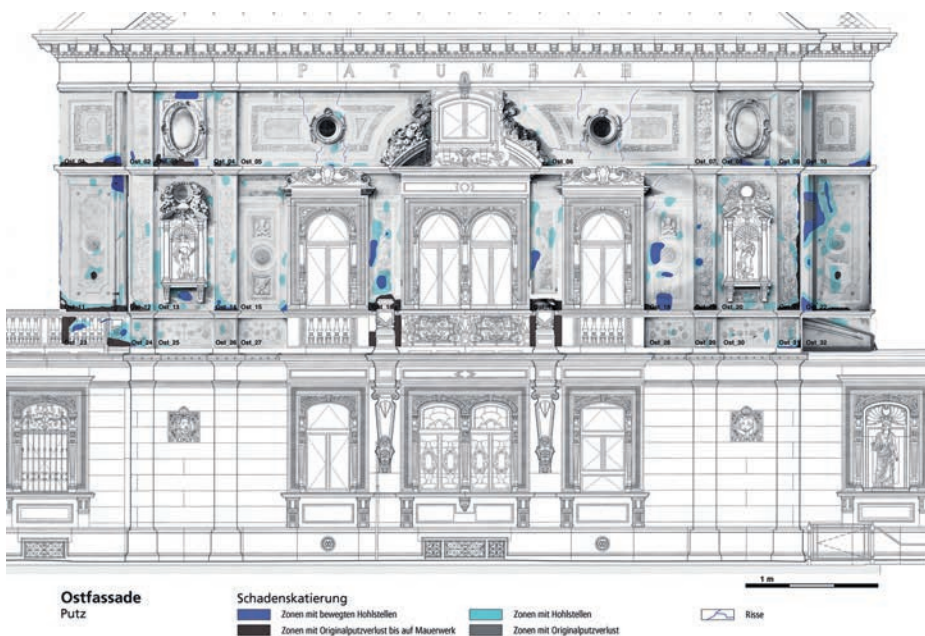


Links: Kartierung der Hohl- und Fehlstellen im Verputz an der Westfassade. Unten: Kartierung der Hohl- und Fehlstellen im Verputz an der Ostfassade. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), Anhang.

reduzieren. Sie wurden zur besseren Haftung der nachfolgenden Retuschen mit Skalpellen oder Mikroschleifgeräten mechanisch bearbeitet. Im Rahmen der Reinigung erfolgte ausserdem die Entnahme mürber Putzergänzungen der ersten drei Renovierungen, unter der Voraussetzung, dass sie keine Malereien aufwiesen. Entfernt wurden schliesslich die zwischen den Jahren 1977 und 1993 eingebrachten, zementhaltigen und optisch unbefriedigenden Putzergänzungen und Stützkittungen.

Putz- und Malschichtfestigung

Wie im Abschnitt zur Musterachse bereits beschrieben, zeigte die Putzfestigung an der Musterachse mit Kieselsäureethylester Wacker OH⁷⁷ eine positive Wirkung.



Links: Westfassade. Die Verkrustungen und Verdunkelungen zeigen sich vor allem im Bereich der übermalten Rahmenfriese und oft an Randzonen von Wasserschäden. Aufnahme Mai 2011. Rechts: Südfassade. Verdunkelte und stark verschmutzte Zonen wurden vor der Reinigung mit wässrigen Kompressen angelöst. Aufnahme Juli 2011. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 94 und 95.



Die breitere Palette aufeinander abgestimmter Typen des Systems «KSE» von Remmers (ehemals «Funcosil») legte es nahe, auf dieses Produkt umzusteigen. Die Typen KSE 100, KSE 300 und KSE 500E unterscheiden sich in ihrem Feststoffgehalt und sind deshalb besser auf die unterschiedlichen Anforderungen angepasst.

Technisch gesehen funktioniert beim älteren Festigungsmittel Wacker OH die Gelabscheidung über die Verdunstung des Lösemittels⁷⁸, in dem der Kieselsäureethylester gelöst ist. Hinzu kommt, dass die ältere Version einheitliche Kettenlängen der Kieselsäureester-Moleküle aufweist, während der modifizierte KSE 300 (ehemals «Funcosil 300») bei gleich hoher, 30-prozentiger Gelabscheidung aus Molekülen unterschiedlicher Längen besteht.⁷⁹ Letzterer verspricht im Vergleich zum Steinfestiger Wacker OH eine höhere Eindringtiefe und eine spezielle Eignung für Putze mit einem grösseren Porenvolumen. So kann auf die heterogenen Porenradialen⁸⁰, abhängig vom jeweiligen Schadensbild mit stärkerer oder schwächerer Gelabscheidung sowie mit höherer oder geringerer Viskosität reagiert werden. Um aus der Produktpalette das jeweils geeignete Mittel auszuwählen, wurde jedes Putzfeld einzeln danach bewertet, welche Putzphasen vorliegen, welches Festigkeitsprofil und welches Saugverhalten zu erwarten sind und welche Dichte die verbliebenen Überfassungen aufweisen.⁸¹

Die Flächen wurden zunächst mit KSE 100 in mehreren Durchgängen mit der Schwanenhalsflasche bis zur Sättigung geflutet.⁸² Mit seinem geringeren Feststoffgehalt dient dieses Produkt zur Vorfüllung der Poren in den tiefer gelegenen Schichten und soll dort eine Überfestigung vermeiden. Unter Einhaltung der Wartezeit von einer Stunde wurde der Vorgang mit KSE 300 wiederum bis zur Sättigung des Putzes wiederholt. Beim Tränken der Flächen war das unterschiedliche Aufnahmevermögen der einzelnen Bestände (Original, Überfassungen, Ergänzungsputze) zu berücksichtigen. So wies beispielsweise der Putz von 1911 ein spezielles Anforderungsprofil für das Festigungsmittel auf, da bei ihm nur die Oberfläche gefestigt werden sollte. Dazu eignete sich die Flutung mit KSE 500E (Gelabscheidungsrate 50 Prozent) nach einer Vornetzung mit KSE 100. Die Eintragsmengen wurden protokolliert. Um die hohl liegenden und beweglichen Putzpartien bei der Festigung besser zu erreichen, wurden im Abgleich mit der Hohlstellenkartierung Löcher (2 Millimeter Durchmesser) gebohrt und mit dispergiertem Weisskalkhydrat hinterspritzt sowie die Randzonen der Fehlstellen unmittelbar nach dem letzten Durchgang mit KSE 500E nachgetränkt.⁸³

Der Schutz der behandelten Flächen vor Nässe oder direkter Sonneneinstrahlung war durchgehend gewährleistet. Weiterführende Versuche zur Verkürzung der hydrophoben Phase der mit KSE gefestigten Partien⁸⁴ wurden verworfen. Ungeachtet aller Voruntersuchungen und Testreihen bleibt der Festigungsvorgang eine praxisnahe Erfahrungssache. Zur Beurteilung des Festigungseffekts

folgten nach einem Zeitraum von drei Monaten, also nachdem die Reaktion als abgeschlossen zu gelten hat, Messungen.⁸⁵ In je einem Putzfeld der Süd- und Westseite wurde ein Referenzfeld von der KSE-Festigung ausgespart, was künftigen Vergleichsmessungen dienen soll.

Hinterfüllungen

Ein Jahr nach der flächigen Festigung wurden die in der Kartierung als gefährdet eingestuft Hohlstellen bearbeitet. Nach der Reinigung der Injektionsöffnungen mit dem Staubsauger und dem Vornetzen mit einem Alkohol-Wassergemisch wurde dispergiertes Weisskalkhydrat⁸⁶ in verschiedenen Verdünnungen injiziert.⁸⁷ An der Nordfassade lagen vereinzelt Bereiche mit blätterteigartig aufgelockerter Putzstruktur vor. Zur Sicherung waren spezielle Verankerungen notwendig, die mittels Bohrungen (5 Millimeter Durchmesser) bis auf das Mauerwerk bewerkstelligt wurden. In diese injizierte man gestaffelt KSE-Lösungen und verfüllte abschliessend das Bohrloch «nass-in-nass» mit Weisskalkhydrat, um so eine Schnellhydrolyse des KSE zu erzwingen.

Kittungen und Putzergänzungsmörtel

Aufgrund der Erfahrungen an der Musterachse erfolgte ein sorgfältiges Abarbeiten der diffus auf null auslaufenden Ränder der Fehlstellen im Malgrund und eine Nachbehandlung mit KSE 500E. Stellenweise war auch eine Festigung der Putzränder mit dispergiertem Weisskalkhydrat notwendig. Grosse Fehlstellen wurden analog zum originalen Putzaufbau zuerst mit einem Grundputz auf Weisskalkhydrat-Basis mit hydraulischen Anteilen⁸⁸ vorgelegt.

Der 1996 für die Musterachse entwickelte⁸⁹ und hier bewährte Ergänzungsmörtel für den Malgrund sollte das gealterte Original mit Keim-Fixativ als Bindemittel nachstellen.⁹⁰ Er war jedoch in seiner Verarbeitbarkeit und dem Saugverhalten des Untergrundes nur für kleine Kittungen geeignet. Nachteilig machte sich hier insbesondere die kurze Verarbeitungszeit des wasserglasgebundenen Mörtels bemerkbar, der Korrekturen nicht zulies.

Für grössere Putzergänzungen galt es, einen gut zu verarbeitenden Mörtel zu entwickeln. In Anlehnung an Keims Patent von 1881⁹¹ fanden die Restauratoren zu einem Ergänzungsmörtel auf Sumpfkalkbasis mit hydraulischen Zuschlagstoffen, wie hydraulischem Kalk und Trassmehl (gemahlener vulkanischer Tuff). Um Putzstruktur und -farbigkeit derjenigen der wasserglasgebundenen Kittungen anzugleichen, wurde derselbe Zuschlag verwendet: Quarzsand in der Körnung von 0 bis 3 Millimeter sowie gelbliche und graue Steinmehle. Grundsätzlich



Oben: Nordfassade. Im oberen Drittel befindet sich eine neue Putzergänzung, die dem umliegenden Verputz in Struktur und Tonalität entspricht. Im Streiflicht sind die erhabenen Malschichtreste zu sehen. Aufnahme Mai 2012. Unten links und rechts: Die beiden Aufnahmen zeigen Hinterspritzungen von Randzonen. Ablösungen zwischen Grundputz und Malgrund wurden hier hinterfüllt. Aufnahme Juli 2011. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 108 und 109.



Links: Ein Restaurator bringt an der Nordostecke kalkgebundene Putzergänzungen an. Aufnahme Juni 2012. Rechts: Kalkgebundene Putzergänzung an der Ostfassade. Aufnahme Mai 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 114 und 115.



sollte die Mischung auch im Härtegrad dem Originalmalschichtträger entsprechen, der aufgrund des Bindemittelabbaus relativ weich ist. Zugleich musste der Ergänzungsmörtel aber auch den Aufgaben eines Malgrunds für die anschließenden Lasuren und Retuschen gerecht werden.

An stark exponierten Stellen, wie an Gebäudeecken und über den Stein- gesimsen, wurde dem Mörtel zusätzlich eine geringe Menge Weisszement beigegeben, um seine Resistenz gegenüber Frost- und Feuchtigkeitseinflüssen zu erhöhen.

Die kalkgebundenen Putzergänzungen wurden in der Technik eines Kratzputzes ausgeführt. Dabei wird die Putzoberfläche nach dem Anziehen des Mörtels abgekratzt, in diesem Fall, ohne dass Werkzeugspuren hinterlassen werden. So entstand eine dem Originalputz ähnliche, offenporige Oberflächenstruktur. Zugleich erübrigte sich damit das sonst in der Keimtechnik erforderliche Abätzen der Sinterschicht. Zur sorgfältigen Ausführung der Kittungen und Ergänzungen gehören das Vornetzen der zu kittenden Partien mit Wasser und das genaue Anarbeiten der Kittungen an die Putzränder des Originals.

Nur an einer Stelle musste auf Salzausblühungen⁹² im Putz reagiert werden. Verursacht wurden sie durch einen undichten Dachabfluss beim zurückspringenden Bauteil gegen Norden, der im Zuge der Massnahmen ersetzt wurde. Den Ausblühungen begegnete man mit einem Putz, der Salze einlagern kann.⁹³

Ästhetische Aspekte, Retuschen und farbliche Integration

Die illusionistische Fassadenmalerei der Villa Patumbah vervollständigt und dekoriert die architektonische Form des in unterschiedlichem Steinmaterial errichteten Baukörpers. Für die Restaurierung musste ein Konzept entworfen werden, das an allen vier, in sehr unterschiedlichem Zustand erhaltenen Fassaden anwendbar war und diese in einem Gesamtbild bestmöglich zusammenführen sollte. Zu den schwierigen Vorgaben der Restaurierung gehörte, dass je zwei Fassadenflächen aus unterschiedlichen Phasen stammen. So ist an der Ost- und Südseite der originale Bestand von 1885 erhalten geblieben, während an der West- und Nordseite die Zutaten der Renovierung von 1911 dominieren. Hinzu kamen die bereits mehrfach erwähnten, witterungsbedingt unterschiedlichen Erhaltungszustände der Fassadenputze und -malereien sowie auch die veränderte Farbigkeit der ersten Renovierung aus der Zeit um 1893.

Ein wesentlicher Aspekt der Restaurierung ist die Tonalität der Putzergänzungen. Bei der Musterachse waren eingefärbte Kittmassen zur Anwendung gekommen, die bereits ein optisch harmonisiertes Bild herstellen sollten. Bei der sehr differenzierten Gestaltung erwies sich dies jedoch als nicht erreichbar. Für die Gesamtausführung wurde deshalb entschieden, die Putzergänzungen in der Farbigkeit dem originalen Malgrund farblich anzupassen. So konnte eine Ausgangslage geschaffen werden, die auch ohne Retuschen auskommen würde und zugleich eine ästhetisch einheitliche Alterung gewährleistet.



Links: Auf Plänen des Malereibestands und Vorzustandsaufnahmen wurden Umfang und Intensität der Retuschearbeiten erprobt (Fassadenabschnitt am rechten Rand). Unten links: 1:1-Pausen auf Melinexfolien zur Übertragung und Ergänzung der Ornamentik. Aufnahme Mai 2012. Unten rechts: Vor allem die Ornamentik des Mezzaningeschosses wurde mittels 1:1-Pausen und Kartonschablonen übertragen. Aufnahme Mai 2013. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 120–122.

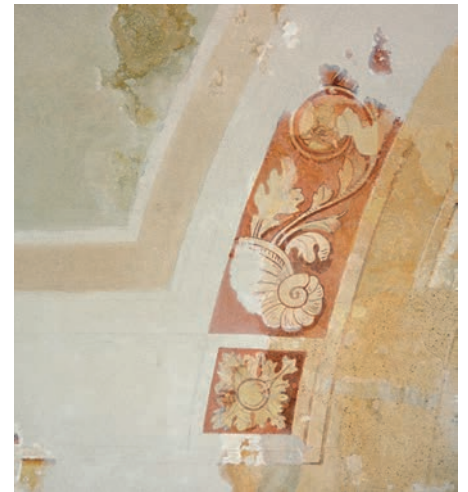
Bei der Villa Patumbah gab die Art der Fassadenmalerei das Restaurierungsziel vor. Die intendierte Illusion einer mit edlem Steinmaterial verkleideten Fassade sollte in den Vordergrund der Wahrnehmung gerückt werden. Dem näherte man sich mittels zurückhaltender Retuschen und in der Herstellung eines geschlossenen Gesamtbilds schrittweise an.

Zur methodischen und konzeptionellen Annäherung an das Restaurierungsziel wurden fotografische Übersichten des Vorzustands am Computer virtuell gekittet und anschliessend in verschiedenen Varianten mit Aquarell- und Farbstiften retuschiert. Diese Visualisierungen dienten auch den Diskussionen und schliesslich der Entscheidungsfindung als bildliche Grundlagen. Die Beteiligten einigten sich auf ein prozessuales Vorgehen, das eine langsame und kontrollierte Annäherung an das angestrebte Gesamtbild ermöglichte, ohne dass dieses von Beginn an definiert werden musste.

Dies erwies sich auch im Umgang mit den unterschiedlichen Malereielementen als vorteilhaft. So konnten sowohl die formstarken Ornamente wie auch die Architekturgliederung und der architekturgebundene Dekor zunächst in gleicher Weise lediglich in ihren Umrissen ergänzt werden. Die Restauratoren verzichteten



Links: Die dünne Lasur ist noch nass. Nach der Trocknung wird sie stark aufgehellen. Aufnahme Juni 2012. Rechts: Die Reste der originalen Malerei sind mit Retuschen «verdichtet» worden. Aufnahme Mai 2012. Unten: Zustand eines Feldes der Südfassade vor der Retusche der zahlreichen hellen Kittungen mit wasserglasgebundenen Pigmenten. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 113 und 123.



also zunächst auf eine plastische Ausarbeitung mit Licht- und Schattenlinien. Erst zuletzt entschieden sie, zur Ausgewogenheit des Erscheinungsbildes und zur Wiederherstellung der dreidimensionalen Illusion einzelne Elemente der architektonischen Gliederungen mit Schattenlinien zu versehen. Um die restauratorischen Zutaten gegenüber dem historischen Bestand zurücktreten zu lassen, wurden sämtliche Retuschen und rekonstruierenden Ergänzungen im Vergleich zum Originalbestand etwas heller getönt.

Ausführung

In einem ersten Schritt wurden die Putzergänzungen und Kittungen dem umliegenden Malgrund farblich angeglichen. Anschliessend folgte die Retusche an kleineren Kittungen und in stark reduzierten Bereichen mit fein pigmentierten Lasuren. Wo die Architekturgliederung vollständig fehlte, wurde diese zeichnerisch ergänzt. Zur Vervollständigung der vor allem im Mezzanin und im Hauptgeschoss nur fragmentarisch erhaltenen Ornamente dienten 1:1 Pausen und davon erstellte Kartonschablonen. Die in mehreren Schichten ausgeführten Retuschen ermöglichten eine sukzessive Annäherung an das Gesamtbild eines gealterten Malereibestands. Das erwies sich nicht nur in objektbezogenen Aspekten wie den unterschiedlich erhaltenen Fassadenseiten als Vorteil. Auch auf Seiten der Ausführenden war diese Vorgehensweise von grundlegender Bedeutung. Sie war eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass die Mitglieder im Restauratoren-Team ein einheitliches Ergebnis erzielen konnten.



Maltechnik

Eine relativ umfangreiche Palette von Hauptpigmenten der Firma Keim wurde 1:5 in Keim-Fixativ («Kaliwasserglas») und Wasser eingesumpft. Vor den ersten Retuschen wurde das Fixativ in der genannten Verdünnung ohne Pigmentierung mit dem Pinsel auf alle kalkgebundenen Putzergänzungen aufgetragen, um eine Vorfixierung zu erreichen und die starke Saugfähigkeit des Putzes zu reduzieren.

Die Retuschen sind von gering getönten Lasuren («acqua sporca») bis hin zu stärker pigmentierten farbigen Lasuren schritt- und schichtenweise aufgebaut. Da vor allem im Bereich der wetterexponierten Malereien von 1911 die farbliche Annäherung sehr dünn und lasierend ausfiel, fixierte man diese Oberflächen abschliessend mit einem Sprühnebel der Stammmischung des 1:5 verdünnten Keim-Fixativs.



Links: Am Mezzaningeschoss der Westfassade mussten originale Malereireste mit den Ergänzungen von 1911 in Einklang gebracht werden. Die Retuschen ergänzen in hellerer Tonalität die Umrisse der fehlenden Ornamentik. Mitte: Fehlstellen in der Übermalung aus der dritten Überarbeitungsphase wurden in einem helleren Hintergrundton retuschiert, um die ohnehin kräftige Malerei nicht noch stärker zu betonen. Unten links: An den stark abgewitterten Malereien von 1911 am Hauptgeschoss der Westfassade wurde die Lesbarkeit durch flächig angelegte Lasuren verbessert. Die älteren Malereireste bleiben aus der Nähe erkennbar. Unten rechts: Feld an der zurückversetzten Ostfassade, nördlicher Flügel. Kleinere Fehlstellen in der überwiegend intakten originalen Malerei wurden leicht heller retuschiert. Zustand November 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 124.



Naturwissenschaftliche Nachuntersuchungen

Grundsätzlich führte die KSE-Behandlung zu einer «moderat höheren Festigkeit» im originalen Malgrund.⁹⁴ Der Festigkeitsanstieg war gleichmässig im gesamten Putzquerschnitt vorhanden. Eine alleinige Festigung der schwachen Zone, die 0,5 Millimeter unter der harten Oberfläche beginnt und bis in eine Tiefe von 2 bis 2,5 Millimeter reicht, erwies sich in der Praxis als nahezu unmöglich. Optimal fiel das Festigungsprofil beim Putzaufbau mit dem Malgrund von 1911 und dem erhaltenen Grundputz von 1885 aus, wenn dieser mit KSE 500E behandelt worden war.

Sowohl in der Testphase wie auch nach Abschluss der Arbeiten wurde ein Messvergleich an den historischen Mörteln und den jetzt eingebrachten Ergänzungsmaterialien vorgenommen.⁹⁵ Dabei zeigte sich, dass die Ergänzungen des Grundputzes gegenüber dem originalen Grundputz eine deutlich geringere Festigkeit aufweisen. Hingegen zeigen die neuen Malgrundmörtel auf Kalkbasis sehr ähnliche Werte wie der originale Malgrund. Gemessen wurde zudem die Haftzugfestigkeit zwischen neuem Grundputz und neuem Malgrundmörtel sowie zwischen historischem Grundputz und neuem Malgrundmörtel. Die Messungen erfolgten an Bohrkernen und ergaben gute Werte der Haftzugfestigkeit. Das Wasseraufnahmeverhalten der Putzergänzungen ist mit dem der historischen Mörtel vergleichbar. Zusätzlich erfolgte eine hygrothermische Simulation der klimatischen Belastung von Süd- und Westfassade.⁹⁶ Naturgemäss stellte sich die Belastung für die Westfassade als besonders hoch heraus. Der Putz auf der Westfassade wird häufig direkt beregnet, wobei nicht nur der Deckputz, sondern auch der Grundputz stärker und länger durchfeuchtet wird. Hier kann der originale Malgrundmörtel bei Beregnung bis zur Sättigungsfuchte durchnässt werden, was bei einer raschen Abkühlung unter 0°C zu Frostschäden im Putz führen kann. Der 1911 aufgetragene Putz scheint hingegen wesentlich weniger frostgefährdet.⁹⁷ Die Südfassade erfährt demgegenüber relativ selten eine direkte Beregnung. Bei einer solchen wird auch meist nur der Deckputz durchnässt, während der Grundputz einen relativ konstanten Feuchtegehalt aufweist.

West- und Südfassade. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2013. Aufnahme Doris Warger.



ÜBRIGE GEFASSTE OBERFLÄCHEN

Dachuntersicht

So reichhaltig wie die gesamte Villa war auch die Dachuntersicht gestaltet: Von verschiedenen Steinmetzen aus rötlichem Kalkstein gemeisselte Konsolen tragen einen üppig profilierten Fries. Zur Fassade hin setzt sich die Dachuntersicht aus einem Zahnfries, einem Eierstab sowie diversen Profilstäben zusammen. Rosetten füllen die Felder zwischen den Konsolen. Mit Blattgold waren Lichthöhlungen sowie die Rücklagen des Zahnfrieses, die Stempel der Rosetten und Teilbereiche der Profile akzentuiert. Blau gefasst waren die Füllungen, auf denen die Rosetten liegen. Die Dachuntersicht muss deshalb zur Bauzeit ausserordentlich prunkvoll gewirkt haben.

Vorzustand

Vor der jetzt erfolgten Restaurierung präsentierte sich die Dachuntersicht in einem schwarz-weißen Gesamtbild. Der ursprünglich rötliche Kalkstein war an den stark bewitterten Stellen weiss geworden, was mit der Auswaschung der rötlichen tonhaltigen Äderungen und mit der Ausbleichung der rötlichen Steinfarbe durch UV-Strahlung zusammen hängt. Schwarz erschienen diejenigen Partien des Steins, die vor Regenwasser geschützt waren, so dass sich im Laufe der Zeit der Kalkstein mit dem Schwefel aus der Luft in Gips umwandeln konnte. Die Verschwärzung ist die Folge der Einlagerung von Schmutz in den Gips. An beregneten Stellen konnte sich der Gips nicht festsetzen.

Die Vergoldung war kaum noch wahrzunehmen. Da es sich nicht um reines Blattgold handelt, war es oxidiert und damit verbräunt. Die Metallaufgabe war ferner durch die Bewitterung reduziert oder lag unter dicken, schwarzen Gipskrusten. Auch die Blaufassung war nahezu vollständig verloren.

Reinigung

Auf Kalkstein stellen Gipskrusten grundsätzlich kein konservatorisches Problem dar – dies im Gegensatz zum Marmor, auf dem sie zu einer Auflockerung der Kristallstruktur beitragen können. Das Erscheinungsbild beeinträchtigen sie jedoch ganz erheblich. Aus diesem Grund sollten sie entfernt werden. Im Anschluss an eine Versuchsreihe wurde je nach Verschmutzungsgrad mit unter-



Oben: Oberflächenbearbeitung des Steins an einer Dachuntersicht. Aufnahme März 2013. Mitte: Gravur des Steinmetzen H. Hensel und Jahrzahl 1885 an der westlichen Dachuntersicht. Aufnahme April 2013. Links: Belegfeld des Vorzustands an der Nordfassade. Aufnahme April 2013. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 144, 146 und 153.



schiedlichen Methoden gereinigt. Die lediglich geringen Schmutzbeläge auf der Strassenseite liessen sich mit Wasser oder Gallseife (Seifenprodukt aus Kernseife und Rindergalle) entfernen. An den übrigen Fassadenseiten mussten die Gipskrusten mit einem aufwändigeren Verfahren, der sogenannten Gipsumwandlung mittels Ammoniumcarbonat und Bariumhydroxid, reduziert werden.⁹⁸ Stark verschmutzte Stellen, die auch nach dreifacher Behandlung schwarz blieben, wurden in Abstimmung mit dem Vorgehen auf den übrigen Natursteinoberflächen belassen und nicht überretuschiert.

Ergänzung der Vergoldung und Retusche



Im Anschluss an die Reinigung der Fassaden wurden die Fehlstellen in den Vergoldungen mit einem 23,75-karätigen Blattgold auf einer Mixtion⁹⁹ ergänzt. Dabei wurde nicht wie üblich die gesamte Fehlstelle ausgelegt, sondern das Gold lediglich punktuell aufgetragen. Damit wird eine Wirkung erzielt, die dem gealterten Zustand der Vergoldung und überhaupt dem Gesamterscheinungsbild der Fassaden entspricht. Dennoch wird die einstige Pracht der Villa auch an diesem Detail wieder wahrnehmbar und weckt Erinnerungen an ihre «goldenen» Tage.

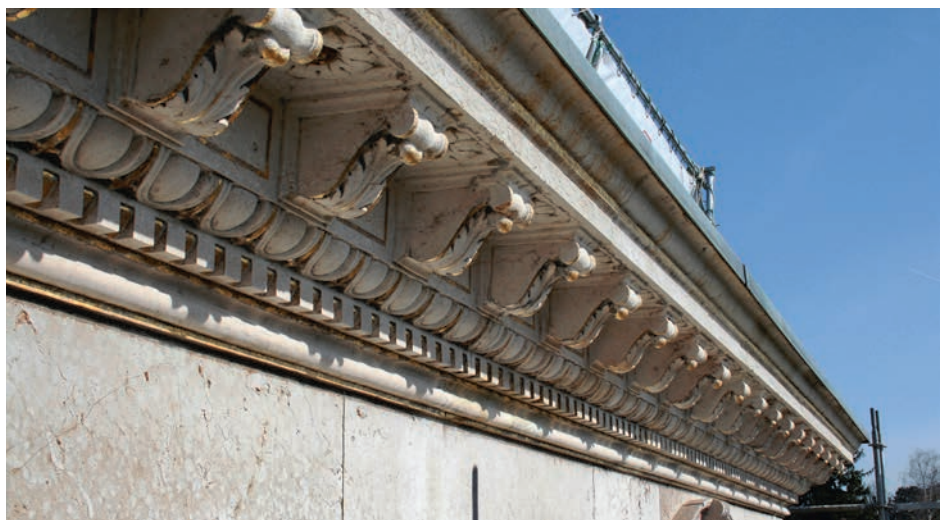
Oben: Westliche Dachuntersicht. Ausgewitterter Kalkstein mit stark ausgewaschenen roten Äderungen. Aufnahme August 2012. Unten: Rosette an der östlichen Dachuntersicht. Die Äderungen der vorderen Blütenblätter sind aufgemalt, die hintere Blattrreihe ist mit einer gelb-braunen Farbe gefasst. Die Füllung ist blau bemalt, die Blütenmitte vergoldet. Aufnahme Juni 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 145 und 147.

Loggialeibungen

Die Profile und Füllungen in den Leibungen der Loggien im Erdgeschoss der Westfassade bestehen aus Stuck, also einem Material, das für den Aussenbereich eher ungewöhnlich ist. Die Stuckierung gliedert die vier Loggialeibungen in drei Felder: Die obere Füllung ist im Original gelb-braun marmoriert, die mittlere Füllung monochrom Rot und das rautenförmige untere Feld mit einer hellbraun-gelblich-grünen Marmorierung versehen. Die Profile, welche die Felder einfassen, sind hellbraun, der Hintergrund grün gefasst. Die Farben waren ursprünglich mit ölhaltigen Bindemitteln gebunden.

Die Loggialeibungen der Villa Patumbah waren vor der jetzt erfolgten Restaurierung in einem desolaten Zustand. Durch Undichten im darüber liegenden Altan drang vermutlich über Jahre Regenwasser in die Leibungen. Der Stuck quoll auf, wurde mürbe und schliesslich vom abfliessenden Regenwasser weggeschwemmt. Dadurch entstanden grosse Fehlstellen, die bei zwei Sanierungsmassnahmen notdürftig mit zement- bzw. ölhaltigem Kittmaterial geschlossen worden waren. Nach den Putzreparaturen wurden die gesamten Flächen zuerst

Westliche Dachuntersicht. Zustand nach der Restaurierung, März 2013. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 156.





Links: Leibung der nördlichen Loggia an der Westfassade. Zustand vor der Restaurierung, September 2012. Rechts: Leibung der südlichen Loggia an der Westfassade mit freigelegter originaler Fassung. Aufnahme August 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 133 und 136.

mit grüner, bei der zweiten Renovierung mit grüngrauer Ölfarbe gestrichen. Da auch nach diesen Sanierungen immer wieder Wasser eindrang, lösten sich ganze Stuckprofile von der Wand. Im Stuck selbst bildeten sich grossflächige und voluminöse Blasen. Vom Schadensprozess war auch der Grundputz betroffen. Nicht zuletzt infolge der Schäden am Stuck löste sich zwangsläufig auch die Malschicht mitsamt den Übermalungen vom Träger.

Vor der Restaurierung wurden zunächst die Farbschichtabfolgen untersucht. Dabei zeigte sich, dass die originale Malerei der Loggialeibungen mit derjenigen der Fassadenmalerei korrespondiert, indem sie die Farbigkeit derselben



Links oben: Leibung der südlichen Loggia an der Westfassade. Kartusche mit Freilegeprobe der originalen Fassung. Aufnahme August 2012. Links unten: Leibung der südlichen Loggia an der Westfassade. Kartusche nach der Retusche der freigelegten Originalfassung. Aufnahme März 2013. Rechts: Leibung der südlichen Loggia an der Westfassade. Zustand nach der Freilegung und Retusche, März 2013. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 134 und 143.





Rekonstruiertes GZ-Monogramm an der Ostfassade. Aufnahme November 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 127.

aufnimmt. In Abstimmung mit der Bauherrschaft und der Denkmalpflege wurde deshalb entschieden, die Flächen insgesamt zu konservieren und bei einer Leibung die ursprüngliche Malerei freizulegen und zu restaurieren. Die übrigen Leibungen sollten anhand dieses Vorbilds rekonstruiert werden.

In einem ersten Schritt wurde der Stuck konserviert. Die Stuckmasse wurde mittels Hautleim, der mürbe Grundputz sowie die Blasen in Putz und Stuck mit dispergiertem Weisskalkhydrat¹⁰⁰ niedergelegt und gefestigt. Die Malschicht selbst konnte mit einem feindispersen, wässrigen Acrylcopolymerisat¹⁰¹ hinterspritzt, mit Infrarotlampen aufgeweicht und anschliessend wieder mit dem Träger verbunden werden. Im Anschluss an die aufwändigen Konservierungsmassnahmen konnte die Originalfassung in einer Leibung freigelegt werden. Die Abnahme der Übermalungen erfolgte mit 5-prozentigem Ammoniak und Wattestäbchen. Nachgewaschen wurde mehrmals mit reinem Wasser. Eine Reduktion alter, ölhaltiger Kittungen gelang ebenfalls mit Ammoniak.

Eine Stuckaturfirma ergänzte die Fehlstellen und die fehlenden Profile. Anschliessend wurden die Fehlstellen mit Acrylfarben¹⁰² in Tratteggiotechnik retuschiert. Um die originale Malerei zu schützen und zugleich einen einheitlichen Oberflächenglanz herzustellen, wurden die Leibungen mit einem mikrokristallinen Kohlenwasserstoffwachs¹⁰³ dünn überzogen.

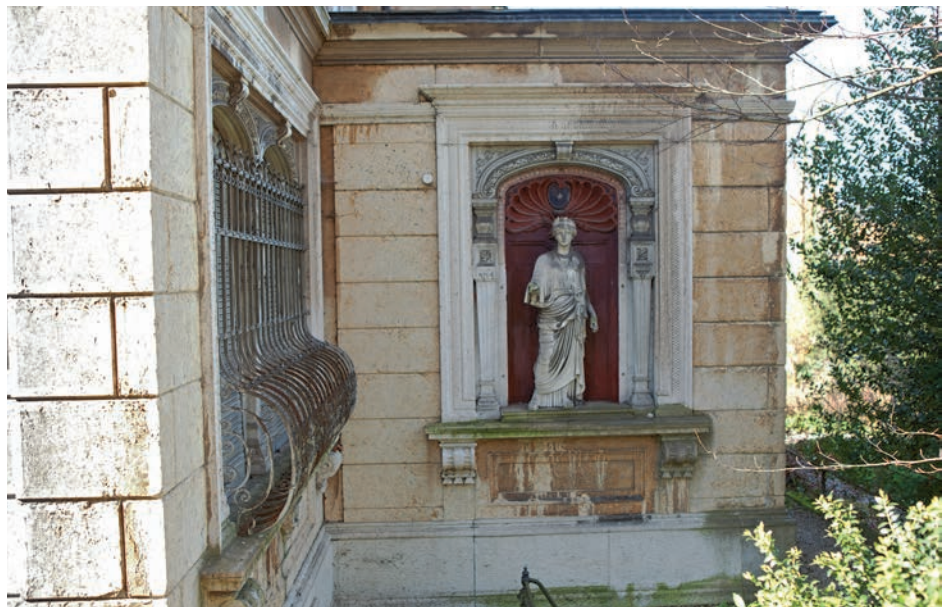
GZ-Monogramme

Anhand von historischen Aufnahmen aus der Zeit vor 1911 liess sich auf zwei steinernen Medaillons an der strassenseitigen Ostfassade je ein vergoldetes Monogramm «GZ» (für Grob-Zundel) mit umgebender Rankenmalerei nachweisen. Im Jahr 2011 fanden sich davon nur noch kleinste Reste der Vergoldung in Vertiefungen der Steinoberfläche. Die Monogramme wurden nun rekonstruiert, wobei man sich in der Form auf die Fotografien und die erhaltenen Reste stützen konnte.¹⁰⁴

Rot gefasste Marmornische

Beim zurückversetzten Terrassenunterbau im nordöstlichen Eckbereich des Erdgeschosses zeigt sich eine nach Osten ausgerichtete Nische aus weissem

Rot gefasste Marmornische an der zurückversetzten Ostfassade. Zustand vor der Restaurierung, April 2010. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 128.



Carrara-Marmor mit nachträglich mit roter Ölfarbe gestrichener Innenfläche. Diese dient als Hintergrund für eine weisse Marmor-Skulptur. Eine frühe Aussenaufnahme zeigt die Mauervertiefung noch ohne Skulptur und ohne farbenkräftige Ausmalung. Doch dürfte die Umgestaltung noch vor dem Tod des Bauherrn im Jahr 1893 erfolgt sein. Ob die weisse Figur vor der ebenso hellen Nische ungenügend zur Geltung kam und dies der Grund für die Neufassung war, bleibt Spekulation. Nach einer Reinigung mit weichen Pinseln und Trockenreinigungsschwämmen folgte die Fixierung der kreidenden Rotfassung und des im unteren Bereich nur noch zu erahnenden geometrischen Ornamentbandes mit Leinöl-Standöl, verdünnt in Terpentinersatz. Der teilweise fehlende Fugenkitt wurde mit einem Mörtel auf Kalkbasis geschlossen. Für die Anpassung der Fehlstellen in der roten Fläche kam eine lichtechte Tubenacrylfarbe¹⁰⁵ zur Anwendung.

WARTUNGSKONZEPT

Seit der Entfernung des Baugerüstes Ende März 2013 ist die Villa Patumbah wieder dem nagenden Zahn der Witterung ausgesetzt. Die Restaurierungsarbeiten führten zwar zur Konsolidierung der historischen Substanz, der schleichende Prozess der Alterung wird sich jedoch zwangsläufig auch in Zukunft fortsetzen.

Vor diesem Hintergrund ist eine Wartung¹⁰⁶ mit einer regelmässigen Kontrolle der Fassaden und eventuell daraus folgenden Erhaltungsmassnahmen von grosser Bedeutung. Sie hat den Zweck, eine möglichst lange Lebensdauer durch Pflege und rechtzeitiges Handeln zu erzielen und damit zugleich kostenintensive Gesamtinstandsetzungen zu verhindern oder zumindest zu verzögern.

Die Wartung wird während der Nutzung und ohne deren Einschränkung von einem Restaurator mittels einer Hebebühne durchgeführt.

Erfassen des Istzustands

Veränderungen und Schäden werden durch den Vergleich des aktuellen Zustands mit dem Schlusszustand der letzten Restaurierung erfasst. Als Grundlage dienen Fotodokumentation und Hohlstellenkartierung sowie optische Begutachtung des Alterungsprozesses am Objekt selbst. Aus dem Ergebnis wird, falls notwendig, ein Massnahmenkatalog für das weitere Vorgehen erstellt.

Grundsätzlich ist auf den Baumbestand des Anwesens und seinen unmittelbaren Einfluss auf die Fassaden Acht zu geben. Auch die Wasserableitung vom Dach ist regelmässig zu warten. Ist sie nicht funktionstüchtig, verursacht sie fast zwangsläufig erhebliche Schäden mit Substanzverlusten.

Instandsetzung

Kleine konservatorische Eingriffe wie zum Beispiel das Kitten von Flankenabrissen oder kleinflächige Fixierungen geschwächter Zonen können im Rahmen der Wartung ausgeführt werden.

Zeitabstände

Der Zeitabstand der ersten Wartung zur gerade abgeschlossenen Restaurierung sollte drei bis fünf Jahre betragen. Je nach Beurteilung könnte dann eine Wartung in Abständen von jeweils bis zu acht Jahren erfolgen. Nach Eintreten von extremen Naturereignissen wie beispielsweise Hagelunwettern müsste unverzüglich eine Untersuchung stattfinden.



Rot gefasste Marmornische an der Ostfassade. Zustand nach der Restaurierung, November 2013. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 130.

Fries an der Ostfassade. Zustand September 2012. ARGE Konservierung/ Restauration Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 26.



- 1 Jochen Hesse, Die Luzerner Fassadenmalerei, Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte, Bd. 12, hg. vom Stadtarchiv Luzern, Luzern 1999, S. 26–29.
- 2 Johann Friedrich Schmidt-Fleckenstein, Lebenslauf Johann Friedrich Christian Schmidt-Fleckenstein, Kunstmaler & Malermeister in Wädenswil und Zürich, Typoskript, 1911, S. 29–30.
- 3 Schweizerische Bauzeitung (SBZ) Bd. 84 (1924), S. 82–85.
- 4 Charlotte Spindler, Hans Jörg Rieger, Das farbbewegte Zürich, in: Tages Anzeiger-Magazin Nr. 48, 4. Dezember 1982, S. 33–39.
- 5 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.
- 6 Architektonische Rundschau 5 (1889), Tafel 48.
- 7 Chronik der Kirchgemeinde Neumünster, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft von Neumünster, Zürich 1889, S. 377–378.
- 8 Vgl. zum Beispiel die 1883 von Chiodera & Tschudy erbaute Villa Kürsteiner in St. Gallen, Abb. S. 86. Die «kleinere Schwester» der Villa Patumbah stand ursprünglich an der St. Leonhardstrasse 32. 1911 wurde sie abgetragen und an der Hochwachtstrasse 15 um 180 Grad gedreht wieder aufgebaut. In: INSA 8, S. 128.
- 9 Vgl. auch den Beitrag «Keimfarben für die Villa Patumbah» von Marion Wohlleben, S. 190–195.
- 10 Adolf Wilhelm Keim, Patentschrift Nr. 19210, Verfahren zur Herstellung wetterbeständiger Wandgemälde auf Verputz mittels Mineralfarben, Kaiserliches Patentamt, Berlin 1881.
- 11 Adolf Wilhelm Keim, Die Mineral-Malerei. Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde. Technisch-wissenschaftliche Anleitung, Wien 1881 (Reprint: Stuttgart 1995).
- 12 Schmidt-Fleckenstein 1911 (wie Anm. 2), S. 29–30; Christian Jakob Schmidt, Einige Notizen über meinen Lebenslauf. Typoskript, o. J., S. 16–17.
- 13 Die feierliche Eröffnung der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich fand am 1. Mai 1883 statt.
- 14 Gustav Floerke, Keim's Mineralmalerei, in: NZZ Nr. 160, 8.6.1884.
- 15 Im ersten Jahrzehnt war es für Adolf Wilhelm Keim schwierig, geeignete Partner für eine Zusammenarbeit zu gewinnen; die Namen der Lizenznehmer als Hersteller der Keim'schen Mineralfarben wechselten deshalb öfters. Carl Wüst in München war nur einer von vielen, die Farben für den Markt produzierten.
- 16 Johann Rudolf Rahn und Friedrich Salomon Vögelin engagierten sich in der 1880 gegründeten «Vaterländischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Denkmäler», die 1881 in «Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler» und später in «Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte» umbenannt wurde. Beide waren auch im Vorstand der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich tätig. Siehe: www.gsk.ch, 27.11.2013.
- 17 Schmidt-Fleckenstein 1911 (wie Anm. 2), S. 29–30.
- 18 Urs Ganter, Willi Arn, Die Fassadenmalereien von Stein am Rhein, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restauration von Fassaden und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 92.
- 19 Schmidt o. J. (wie Anm. 12), S. 16–17.
- 20 Christian Schmidt, Fünfzig Jahre Keim'sche Mineralfarben. Verzeichnis von in der Schweiz ausgeführten Arbeiten, Zürich 1928. Siehe: http://www.keimfarben.de/fileadmin/ch/pdf/keim-sche_zusammenfassung_1928.pdf.
- 21 Johann Witt und Eugen Ott führten ihr Dekorationsmalergeschäft wohl spätestens seit 1887 an der Bäregasse 22 in Zürich. In: Stefanie Wettstein, Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890, Zürich 1996, S. 201.
- 22 Die ausführende Malerfirma ist nicht belegt.

- 23 NZZ Nr. 140, 21.5.1886; Zürcher Monats-Chronik Bd. 5 (1936), S. 217–219; Wettstein 1996 (wie Anm. 21), S. 197. Die Kirche Männedorf wurde im Oktober 1863 eingeweiht. – Witt betätigte sich u. a. auch als gestalterischer Zeichner, so stammte die Ausschmückung der Gartenhalle und des Pavillons der Wirtschaftsgebäude «Zur Waid» in Zürich-Wipkingen aus seiner Hand (nicht erhalten). Bei der 1873 durchgeführten Turnusausstellung des «Schweizerischen Kunstvereins» präsentierte er eine grossformatige Bleistiftzeichnung. In: Schweizerisches Künstlerlexikon (SKL), hg. von Carl Brun, Frauenfeld 1905–1917 (4 Bde.), Bd. 3, S. 514.
- 24 INSA 10, S. 528; Zürcher Monats-Chronik Bd. 5 (1936), S. 218. Witt trennte sich später von seinem Kompagnon; Helmstädt soll danach ein Fotoatelier in München betrieben haben.
- 25 Zürcher Monats-Chronik Bd. 5 (1936), S. 219.
- 26 SKL Bd. 2, S. 502. Schilderung einer solchen Wanderschaft in: Ludwig Reisberger, Erinnerungen eines alten Malers, München 1928.
- 27 NZZ Nr. 140, 21.5.1886; Zürcher Monats-Chronik Bd. 5 (1936), S. 219.
- 28 Die Eisenbahn Bd. 6 (1877), S. 81–82. Auflistung weiterer Dekorationsmalereien von Witt & Ott in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah (Fontana & Fontana AG, Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz & Gertrud Fehringer, Atelier Doris Warger, Atelier Anita Wanner), Zürich ZH, Villa Patumbah. Konservierung – Restaurierung der Fassaden, Mai 2011–Mai 2013, Dokumentation zur Fassadenrestaurierung zuhanden der Stiftung Patumbah, Zürich, dat. 28. Mai 2013 (KDP A).
- 29 Carl Valdemar Neiiendam absolvierte bei Witt & Ott eine Malerlehre. Zwischen 1891 und 1895 war er Schüler an der Kunstakademie in Kopenhagen. Siehe: www.denstoredanske.dk, 28.11.2013.
- 30 Ernst Linck besuchte die Schulen der Kirchgemeinde Neumünster und erhielt Zeichnungsunterricht von seinem Vater. Nach 1889 trat er eine Malerlehre bei der Firma Witt & Ott in Zürich an. Ab 1890 war er Schüler von Professor Albert Freytag (1851–1927) an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Siehe: Künstlerlexikon der Schweiz, XX. Jahrhundert, Bd. II, Frauenfeld 1963–1967, S. 582–583; www.kunstbreite.ch/Kuenstlerwerdegänge_aargau_linck_ernst, 28.11.2013.
- 31 Im Archiv des Zürcher Malermeisterverbands in Wallisellen finden sich Akten zur Gründung und zum Malerstreik vom 15. März 1894 in Zürich. Die Autoren danken Rita Nussbaumer für die gewährte Unterstützung.
- 32 Abgesehen von der Anwendung der Keimtechnik bei der Restaurierung der Fassadenmalereien am «Weissen Adler» in Stein am Rhein im gleichen Jahr.
- 33 Materialtechnologische Untersuchungen wurden bereits 1995/1996 durch Albert Romer von der Firma Mattec in Lenzburg durchgeführt. Publiziert in: Albert Romer, Materialtechnische Besonderheiten des Keimschen Malgrundmörtels. Grundlagen der Konzeptfindung zur Restaurierung der Villa Patumbah in Zürich, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben, Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassaden und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 157–166.
- 34 Keim empfahl einen scharfkantigen Quarzsand. In: Keim 1881 (wie Anm. 11), S. 54.
- 35 Die latentlydraulischen Zusätze konnten 1995/1996 nicht eindeutig bestimmt werden. Romer fand Ziegelmehl, doch auch die von Keim empfohlene Beimischung von Bimssteinmehl konnte nicht ausgeschlossen werden. Vgl.: Ueli Fritz, Peter Subal, Die Villa Patumbah in Zürich, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassaden und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 174–177.
- 36 Keim 1881 (wie Anm. 11), S. 78.
- 37 Keim 1881 (wie Anm. 11), S. 57–58, 78. In der Patentschrift ist diese Wasserglas-Tränkung des Grundputzes nicht erwähnt. Keim schreibt hier, der Deckputz solle bereits einen Tag nach dem Auftrag des Grundputzes appliziert werden.
- 38 Arbeitsgemeinschaft Fritz + Fehringer, Gürtler Subal, Villa Patumbah, Schlussbericht zu den Probefeldern auf der Nordfassade und der Musterachse an der Südfassade, Bätterkinden/Fribourg 1997, S. 8.
- 39 Keim 1881 (wie Anm. 11), S. 79.
- 40 Fritz + Fehringer, Gürtler Subal 1997 (wie Anm. 38), S. 8.
- 41 Erklärung von Dr. Jürgen Osswald, festgehalten in: Fritz + Fehringer, Gürtler Subal 1997 (wie Anm. 38), S. 9.
- 42 Philippe von Niederhäusern, Probleme früher Keim-Malereien in der Schweiz (1880–1900). Verfärbungen von wasserglasgebundenen Malereien und Retuschen, Masterarbeit an der Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, Bern, 7. August 2012. Hier auch Verzeichnisse der von Keim empfohlenen Pigmente.
- 43 Keim 1881 (wie Anm. 11), S. 81.
- 44 Keim 1881 (wie Anm. 11), S. 81.
- 45 Keim 1881 (wie Anm. 11), S. 83–84.
- 46 Keim 1881 (wie Anm. 11), S. 84.
- 47 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.
- 48 Untersuchung des Vergoldungsaufbaus mittels Anschliff und mikroskopischen/mikrochemischen Analysen durch ProDenkmal GmbH, Bamberg D, Untersuchungsbericht vom 20. März 2013.



Oben: Originale Maske an der Südfassade. Mitte: Die um 1893 übermalte Maske an der Südfassade ist stark vergilbt. Vermutlich um 1911 wurde versucht, die Vergilbung mit Grau zu korrigieren. Unten: Originale Maske an der Südfassade. Aufnahmen November 2012. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 86 und 88.



Oben: Übermaltes Granatapfelmotiv an der Südfassade. Die hellgelben Lichter wurden vermutlich mit einem Bronzepigment akzentuiert, welches jedoch abwitterte und einen kleinen Lochschaden hinterliess. Aufnahme März 2013. ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah 2013 (wie Anm. 28), S. 87. Unten: Maskenmotiv an der Ostfassade. Aufnahme April 2013. KDP Fotoarchiv. Folgende Seite: Feld mit Tabakblättern an der Ostfassade. Zustand nach der Restaurierung, April 2013. KDP Fotoarchiv.



- 49 Die erste und zweite Überarbeitungsphase wurden bereits 1995/1996 untersucht: Fritz + Fehring, Gürtler Subal 1997 (wie Anm. 38). An der dritten Überarbeitungsphase wurden neu Lösungstests mit unterschiedlichen Lösemitteln sowie Säuren und Laugen gemacht. Die Beständigkeit gegenüber diesen Chemikalien deutet ebenfalls auf Wasserglas hin.
- 50 In diesem Jahr muss ein Gerüst gestanden haben, denn an der Dachuntersicht der Ostfassade fand sich eine Bleistift-Signatur mit folgendem Wortlaut: «Jean Pfenninger 10. Juli 1893 von Zürich Riesbach».
- 51 Keim meint Malereien, die in der mineralischen Technik der Stereochromie, einer Vorgängertechnik der Keimmalerei, ausgeführt worden waren. Das gleiche Vorgehen empfahl er für die Restaurierung von Fresken, wie es Christian Jakob Schmidt 1885 in Stein am Rhein anwandte.
- 52 Diese Empfehlung gilt nur für stereochrome Gemälde, also frühe Mineralmalereien. Bei Fresken habe diese flächige Fixierung zu unterbleiben.
- 53 von Niederhäusern 2012 (wie Anm. 42), S. 118.
- 54 Konkret ist damit Ultramarin gemeint. Diese mögliche Erklärung ergaben die Untersuchungen von Philippe von Niederhäusern, vgl. von Niederhäusern 2012 (wie Anm. 42).
- 55 Siehe den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 79–81.
- 56 53. Bericht der Kranken- und Diakonissen-Anstalt der Evangelischen Gesellschaft in Neumünster-Zürich, 1910–1911, Zürich 1911, S. 18.
- 57 KDP A KGS 1_1_3_027_302 bis 304. Gezeichnet von Architekt Emil Usteri (1858–1934). Usteri wurde von der Diakonissenanstalt mit dem Umbau beauftragt. Siehe den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 79. Zuvor liess Anna Dorothea Grob-Zundel die Architekten Friedrich (1875–1932) und Ernst Zuppinger (1882–1937) eine Bauaufnahme erstellen. Diese Pläne sind mit «April 1910» datiert (KDP A KGS 1_1_3_027_300 und 301). Der Auftrag für die Restaurierung der Fassade ging also bereits von den neuen Besitzern aus.
- 58 Adolf Wilhelm Keim, Patentschrift Nr. 82 047. Verfahren zur Herstellung wetterbeständiger Wandmalereien gemäss Patent Nr. 19 210, Kaiserliches Patentamt, Berlin 1893.
- 59 Albert Romer, Berichtanhang – Materialtechnische Überprüfung IST-Zustand Mörtel und Bemalungen, Nr. RO4019-1.2, Naturwissenschaftlicher Untersuchungsbericht, Lenzburg 1995 (unpubliziert), S. 11–12.
- 60 Eine Mischung aus Kaolin, Calciumcarbonat, Kaliwasserglas, Glaspulver und Schwefelnatrium wird gebrannt und wieder gemahlen.
- 61 Romer 1995 (wie Anm. 59), S. 11–12.
- 62 Romer 1995 (wie Anm. 59), S. 11–12.
- 63 Auf Fotografien aus dem Jahr 1980 sind die älteren, unbemalten Putzergänzungen bereits erkennbar (KDP A). Die Stützkittungen bestehen noch nicht; sie sind also jünger.
- 64 Jürgen Osswald, Untersuchungsbericht Nr. 12 039, Villa Patumbah, Zürich, Messungen vor Ort und weitere Putzuntersuchungen, Kaufbeuren 2012 (unpubliziert).
- 65 Fritz/Subal 1998 (wie Anm. 35), S. 176.
- 66 Fritz/Subal 1998 (wie Anm. 35), S. 176–177.
- 67 Eine Röntgenfluoreszenzanalyse (XRF), durchgeführt am 18. Juni 2012 durch Giovanni Cavalli vom Istituto materiali e costruzioni an der Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI) in Canobbio, ergab folgende Zusammensetzung: Hauptanteil Blei, Nebenteile Gold, Eisen und Zink. Beim Blei und Eisen könnte es sich auch um Bestandteile der Grundierung (Ölbindemittel, Ockerpigmente) handeln. Es ist unsicher, ob es sich tatsächlich um die originale Vergoldung oder um einen erneuerten Bereich handelt.
- 68 Die Untersuchung wurde durch die Arbeitsgemeinschaft Fritz + Fehring, Gürtler Subal im August 1993 durchgeführt.
- 69 Petrografen/Mineralogen/Baustofftechniker betreffend Fragen zum Verputz: Dr. Jürgen Osswald, Kaufbeuren D, Dr. Philipp Rück und Albert Romer, Firma mattec, Beinwil am See AG, für maltechnische Fragen Thomas Klug, Geschäftsführer Keim Schweiz, bezüglich biologischem Befall Dr. Paul Raschle, Eidgenössische Materialprüfungs- und Forschungsanstalt, St. Gallen, für Fragen zu Pigmentumwandlungen Dr. Stefan Wülfert, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.
- 70 Albert Romer, Firma mattec, Beinwil am See AG.
- 71 Syton X30 und Funcosil 510.
- 72 Dr. Jürgen Osswald, Institut Osswald, Kaufbeuren D, Reparaturmörtel für die Villa Patumbah in Zürich in einer Aktennotiz von 1996: Mörteltrockenmasse aus 84 Gewichtsteilen Quarzsand 0 bis 3 Millimeter, 16 Gewichtsteilen Baryt zuzüglich 200 ml Keimfixativ auf 1 kg Trockenmasse.
- 73 Arbeitsgemeinschaft Schwarz & Fehring, Bericht zur Beurteilung der Musterachse von 1996/1997, Bätterkinden/Kriens 2008 (unpubliziert).
- 74 Dr. Jürgen Osswald sowie der Entwickler des Produkts KSE 300, Dr. Georg Hilbert. Ab 2011 dann auch Gertrud Fehring, Mitglied des Restauratorenteams.
- 75 Die ausführende ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden setzte sich aus der Firma Fontana & Fontana AG, der Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz und Gertrud Fehring, dem Atelier Doris Warger und dem Atelier Anita Wanner zusammen. Am Objekt waren tätig: Claudio Fontana, Sylvia Fontana und Benno Kalt für die Firma Fontana & Fontana AG; Gertrud Fehring, Gualtiero

Guslandi, Claire Rast, Heinz Schwarz und Beat Waldispühl für die ARGE Schwarz und Fehringer; Brigitte Bütikofer, Barbara Macher, Erich Karrer, Natalia Pazeller und Doris Warger für das Atelier Doris Warger; Silvia Balmer, Stefan Schmid und Anita Wanner für das Atelier Anita Wanner.

- 76 Schwarz/Fehringer 2008 (wie Anm. 73).
- 77 Kieselsäureethylester wird heute nicht mehr von der Firma Wacker Chemie vertrieben.
- 78 Methylethylketon und Aceton.
- 79 Die Kieselsäureester-Moleküle sammeln sich durch Kapillarkräfte in den jeweils passenden Porenräumen. Die kleinsten Moleküle verdunsten von der Oberfläche her – bei Wacker OH hingegen verdunstet nur das Lösemittel, wodurch das Gefüge bis an die Oberfläche durchgehend gleich hart wird und sich die Gefahr einer Schalenbildung erhöht. Mit KSE 300 nimmt die Härte an der Oberfläche tendenziell leicht ab, so der Produktbeschreibung.
- 80 Romer 1998 (wie Anm. 33) und Romer 1995 (wie Anm. 59).
- 81 Die Vorgehensweise wurde mit Dr. Georg Hilbert, Materialtechnologe und Mitentwickler der Produktreihe der Firma Remmers, abgesprochen.
- 82 Bei Übersättigung mussten verbleibende Reste mit einem Lappen und Verdünner abgetupft werden.
- 83 Versuche mit KSE 500STE zeigten ein schlechtes Eindringvermögen, und die Ränder verfärbten sich dunkel.
- 84 Das Prinzip der Festigung mit KSE 300 und vorgängiger Behandlung mit dispergiertem Nanokalk (CaLoSiL NP-25 der Firma IBZ Salzchemie GmbH & Co.KG) beruht auf der Alkalität des Calciumhydroxids. Nach Verdunstung des n-Propanols wird KSE 300 aufgebracht, wodurch eine wesentliche Beschleunigung und eine haftvermittelnde Wirkung erzielt wurden. Tatsächlich wurde beobachtet, dass bereits nach wenigen Tagen die ansonsten bis zu sechs Wochen anhaltende Hydrophobizität wieder nachliess. Technisches Merkblatt CaLoSiL, Download am 12. Mai 2013 unter: http://www.ibz-freiberg.de/download/pdf/nanomaterialien/CaLoSiL_DE.pdf.
- 85 Osswald 2012 (wie Anm. 64).
- 86 CalXnova, Deffner & Johann, Röthlein D.
- 87 Nach Hinterspritzungstests mit dem KSE-Modulsystem von Remmers (aus KSE 500 STE, KSE 300 E, Füllstoff A, Füllstoff B und Mikro-Vollglaskugeln) wurde dieses verworfen, da anfänglich extreme Verdunkelungen entstanden.
- 88 Greosan 0 bis 6 Millimeter, Greosan 0 bis 4 Millimeter, Firma Greutol, Otelfingen ZH.
- 89 Jürgen Osswald, Reparaturmörtel für die Villa Patumbah, Zürich, Laborbericht, Kaufbeuren o. J. [um 1996] (unpubliziert).
- 90 Fritz + Fehringer, Gürtler Subal 1997 (wie Anm. 38), S. 9.
- 91 Adolf Wilhelm Keim, Patentschrift Nr. 19 210. Verfahren zur Herstellung wetterbeständiger Wandgemälde auf Verputz mittels Mineralfarben, Kaiserliches Patentamt, Berlin 1881.
- 92 An weiteren exponierten Stellen wie über den Gesimsen wurden Salzanalysen gemacht, die Belastung aber als minim beurteilt, Bericht CSC Conservation Science Consulting Sàrl, Fribourg, 29. August 2011.
- 93 HAGA Biotherm, HAGA AG, Naturbaustoffe, Rapperswil AG.
- 94 Osswald 2012 (wie Anm. 64).
- 95 Osswald 2012 (wie Anm. 64); Jürgen Osswald, Untersuchungsbericht Nr. 13 053, Villa Patumbah, Zürich, Messungen des Festigkeitsprofils nach den Retuschen, Kaufbeuren 2013 (unpubliziert).
- 96 Osswald benutzte dazu das Programm WUFI 5.1pro: «Es handelt sich um ein Programm zur realitätsnahen Berechnung des instationären hygrothermischen Verhaltens von mehrschichtigen Bauteilen unter natürlichen Klimabedingungen». (www.wufi.de).
- 97 Mitteilung von Dr. Jürgen Osswald anlässlich von Nachuntersuchungen vor Ort am 11. Juni 2012.
- 98 Die gesättigte Ammoniumcarbonat-Lösung wurde mittels einer Kompressse, bestehend aus Cellulosefasern (Arbocel) über einem Japanpapier auf die Oberfläche aufgetragen. Zuvor mussten jedoch das Gold als auch die Blaufassung mit Cyclododecan, einem gesättigten alicyclischen Kohlenwasserstoff, der rückstandsfrei sublimiert, geschützt werden. Nach dem gründlichen Nachreinigen mit Wasser wurde die gereinigte Oberfläche rund vier Wochen nach der Behandlung mit Ammoniumcarbonat mit einer Kompressse aus Cellulosefasern und wässrig gelöstem Bariumhydrogencarbonat, aufgetragen durch ein Japanpapier, nachbehandelt.
- 99 Ölhaltiges Bindemittel für Ölgoldungen.
- 100 CalXnova.
- 101 Medium für Konsolidierung der Firma Lascaux.
- 102 Künstler Acrylfarben der Firma Lascaux.
- 103 Cosmoloid H 80.
- 104 Siehe den Beitrag «Gemalt, geschnitzt, gestickt, graviert – Die Signaturwut des Bauherrn» von Nina Hüppi, S. 362–367.
- 105 Firma Lukas.
- 106 Die Wartung ist in der DIN-Norm 31 051 neben der Inspektion, der Instandsetzung und der Verbesserung als eine der vier Grundmassnahmen der Instandhaltung geregelt. In der Denkmalpflege beinhaltet Instandhaltung Reinigungs- und Pflegearbeiten am Denkmal: Befestigen von Ziegeln, Ausfugung, Streichen von Fenstern usw.

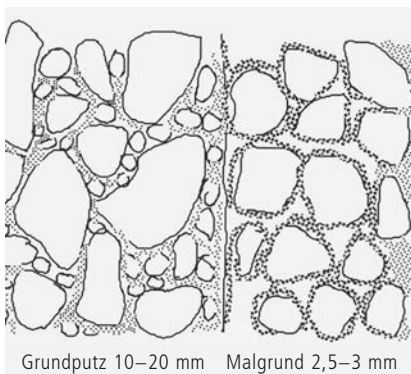


ZUSÄTZLICHE VERSUCHSANORDNUNG ZUM FASSADENVERPUTZ FESTIGUNG MIT KALKSINTERWASSER UND KALIWASSERGLAS¹

BERNHARD UND MIRIAM NYDEGGER

In der Diskussion um die richtige Restaurierungstechnologie bei den bemalten Fassaden der Villa Patumbah standen zwei Konservierungsverfahren zur Auswahl. Die Verantwortlichen entschieden sich für das bereits seit 1996 anhand der Musterachse erprobte und bewährte Vorgehen mit Verwendung von Kieselsäureester.² Als zweite Variante stand eine Festigung des Malgrunds mit Kalksinterwasser und Kaliwasserglas zur Diskussion. Im Folgenden sollen auch dieses Konzept und seine Versuchsanordnung auf einer Muster- und Referenzfläche dargelegt werden.

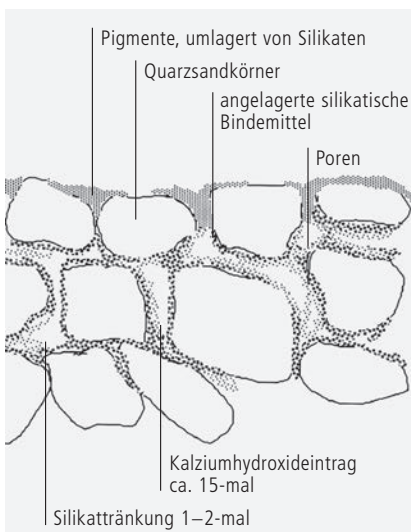
KONZEPT



Oben: Skizze Verputzaufbau. Verputzaufbau von innen nach aussen, fester Grundputz, darauf aufbauend der weiche Malgrund mit ausserordentlich grossem Porenvolumen. Unten: Skizze Aufbau des Malgrunds. BWS-Labor Winterthur.

Die Problematik der in Mineralfarbertechnik reich gestalteten Fassadenflächen besteht in der variierenden Härte des Schichtaufbaus und insbesondere in der Instabilität des Malgrunds. Die Oberfläche der Malerei ist sehr dicht und hart. Der Malgrund hingegen, auf dem der Farbauftrag erfolgte, ist weich und mürbe. Er sandet im Bereich von kleinen Fehlstellen und Verletzungen aus. Zu dieser Schädigung des Malgrunds kam es durch die Auswaschung von Bindemittelanteilen. Der Grundputz weist hingegen eine gute Festigkeit auf. Der Verputzaufbau setzt sich nach der historischen Rezeptur von Adolf Wilhelm Keim (1851–1913) von 1881 folgendermassen zusammen: «Grundputz: 1 Teil Sumpfkalk und 3 bis 4 Teile Sand, Absäuern des Putzes nach dem Abbinden, anschliessend 2 bis 4 malige Tränkung mit Wasserglas. Deckputz: 1 Teil Kalk und 5 bis 6 Teile Sand, Fixierung nach dem Farbauftrag, das heisst, Tränkung mit Wasserglas».³ Der nach dieser Rezeptur entwickelte Deckmörtel ist sehr schwach gebunden und dementsprechend weich. Er verfügt über ein hohes Porenvolumen. Das Ziel der Putzfestigung war deshalb eine materialidentische Bindemittelanreicherung im Malgrund bis auf den Übergang zum Grundputz. Die ausgewaschenen Bindemittel sollten dabei sowohl qualitativ als auch quantitativ wieder eingebracht werden, ohne eine weitere Verdichtung des bereits sehr harten oberflächlichen Farbantrags zu provozieren.

VERSUCHSANORDNUNG



Der sehr schwach gebundene Malgrund mit weitgehend gerichteten Sandkörnern und hohen Porenvolumina verfügt über ein stark eingeschränktes, kapillares Aufnahmepotential, weil sich die eingetragenen Bindemittel nur an den bereits bestehenden kristallinen Ablagerungen positionieren können. Die Erschliessung der Poren erfolgt über das Einbringen einer Kalziumhydroxidlösung (Sinterwasser).

Die Versuchsanordnung umfasste die Entwicklung und Erprobung der Vorgehensweise im Labor sowie die Erstellung einer Muster- und Referenzfläche in situ. Der Festigungsversuch beruhte auf der Erschliessung der Hohlräume durch wiederholte Tränkungen mit Kalksinterwasser und einer anschliessenden, ein- bis zweimaligen Festigung mit Wasserglas. Zur Umsetzung dieser Grundidee wurde folgender Ablauf entwickelt:

1. Wiederholter Eintrag von Kalksinterwasser (10 bis 15 Mal) mittels einer «Birchmeierpumpe»: Die Kalziumkarbonate im Kalksinterwasser lagern sich entlang der kristallinen Strukturen an und führen daher zu einer Erschliessung

der vorhandenen Hohlräume, ohne eine komplette Verfüllung der Hohlräume oder eine übermässige Verfestigung/Härtung des Malgrunds nach sich zu ziehen. Zwischen den einzelnen Aufträgen muss eine Trocknungs- und Karbonatisierungszeit von jeweils mindestens zwei Tagen liegen.

2. Festigung mit unverdünnter Kaliwasserglaslösung: Die durch den Eintrag des Sinterwassers entstandenen Kalziumkarbonatablagerungen ermöglichen die kapillare Aufnahme der Silikatlösung und garantieren eine gleichmässige Verteilung des Festigungsmittels bis in die Übergangszone zum Grundputz.

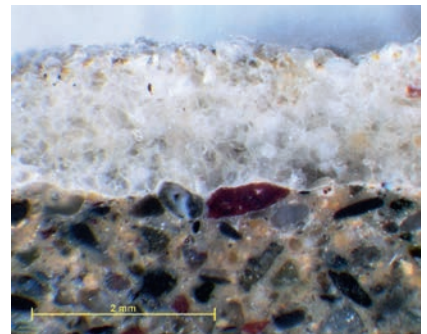
Der Nachbehandlung kommt sowohl beim Auftrag des Sinterwassers als auch bei der Festigung mit Wasserglas eine hohe Relevanz zu. Da es sich bei der Oberfläche der Malerei um die dichteste Stelle des Verputzaufbaus handelt, muss vermieden werden, dass sich hier Bindemittelanteile anlagern können. Dies ist möglich durch das Aufsprühen von destilliertem Wasser direkt nach dem Auftrag des Kalksinterwassers sowie nach dem Auftrag der Silikatlösung, noch während des kapillaren Aufnahmevorgangs.

BEPROBUNG DER TECHNIK IN SITU – MUSTER- UND REFERENZFLÄCHE

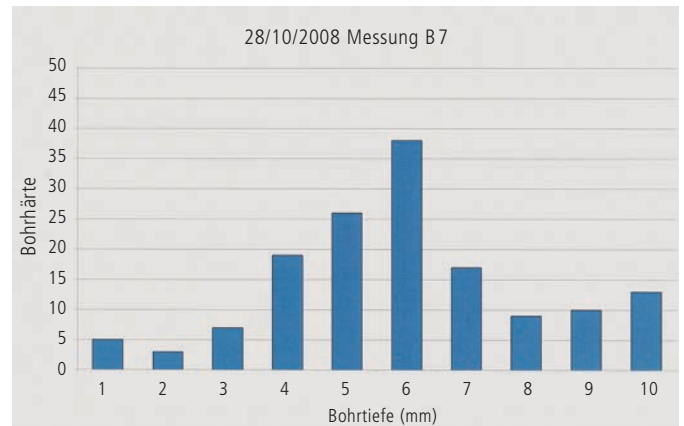
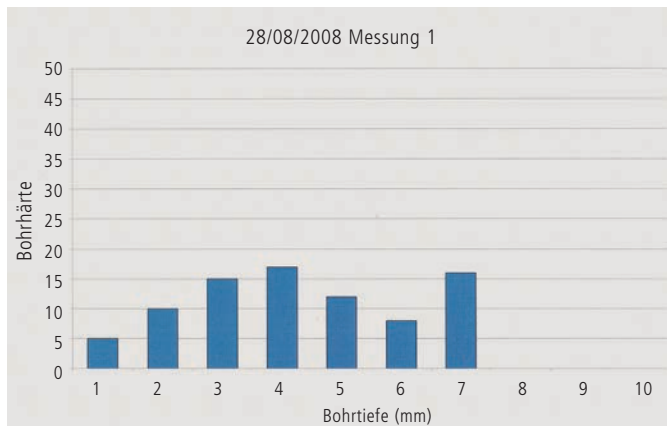
Das Festigungsverfahren wurde anhand einer Muster- sowie einer grösseren Referenzfläche in situ erprobt. Die Erstellung der Musterfläche erfolgte vom 28. August 2008 bis 21. Oktober 2008. Vor Beginn der Umsetzung der Massnahmen nahmen die Fachleute Bohrhärteprüfungen in der Fläche vor, um den Härteverlauf der Putzschichten festzuhalten. Diese Dokumentation des Vorzustands erlaubte eine Überprüfung der Massnahmen nach Abschluss der Arbeiten durch weitere Bohrhärtemessungen, die mit den Daten des Vorzustands verglichen werden konnten.

Der Auftrag des Kalksinterwassers erfolgte in acht Wiederholungen. Anschliessend wurde die Fläche am 21. Oktober 2008 einmalig mit Kaliwasserglas gefestigt. In der Anwendung erwies sich die Vorgehensweise als einfach, zudem sind keine oberflächlichen Veränderungen wie Schleier oder Verglasungen aufgetreten.

Der Vergleich der Bohrhärtemessungen vom 28. Oktober 2008 und 28. Januar 2009 hat ergeben, dass der Härteverlauf optimiert werden konnte. Der Malgrund verfügt über eine höhere Festigkeit, gleichzeitig kam es jedoch nicht zu einer weiteren Verhärtung der Malschicht.



Oben: Prüfung der Festigkeit des Malgrunds in einer bestehenden Fehlstelle. Mitte: Anschliff des Materialaufbaus der Musterfläche nach erfolgter Festigung. Links: Musterfläche an der Südfassade. Umsetzung des Festigungsverfahrens von August bis Oktober 2008. BWS-Labor Winterthur.



Oben links: Bohrhärtemessung vor Umsetzung der Festigungsmassnahmen, 28. August 2008. Oben rechts: Bohrhärtemessung nach Umsetzung der Festigungsmassnahmen, 28. Oktober 2008. Unten: Referenzfläche an der Südfassade, bearbeitet von Sylvia Fontana, Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG. BWS-Labor Winterthur.

Probenanalysen des Verputzaufbaus haben zudem gezeigt, dass bei der mikroskopischen Untersuchung im Anschliff des Materials eine Bindemittelanreicherung und Verbindungsschicht zwischen Grund- und Deckputz besteht. Es ist demnach gelungen, das Festigungsmittel bis in diese Übergangsschicht einzubringen.

Nebst der 2008 angelegten Musterfläche wurde die Methode im Herbst 2012 im Rahmen einer Referenzfläche in grösserem Umfang angewandt. Eine Restauratorin der ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden (Sylvia Fontana, Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG) brachte vom 17. September bis 22. Oktober 2012 zehn Aufträge Kalksinterwasser auf und nahm am 22. Oktober 2012 eine einmalige Festigung mit Kaliwasserglas vor.

ERGEBNISSE

Aus den Laborversuchen sowie der Überprüfung des Festigungsverfahrens vor Ort können folgende Schlüsse gezogen werden:

- Das entwickelte Festigungsverfahren stellt anhand der Versuche im Labor und vor Ort eine kompatible Intervention zur Einbringung der fehlenden Bindemittel in die Malschicht dar.
- Das Einbringen identischer Bindemittel in den Verputzaufbau ermöglicht ein restauratorisches Weiterarbeiten im bestehenden System. Mit dieser materialkompatiblen Festigungsintervention ist daher auch zukünftig ein materialidentisches Weiterarbeiten im Bestand möglich. Das Festigungsverfahren könnte zu einem späteren Zeitpunkt wiederholt werden, ebenso sind materialidentische Ausbesserungen auch in Zukunft möglich.
- Die Wasserglasfestigung ist in Fachkreisen umstritten, da es zu Verglasungen der Oberfläche kommen kann. Diesem Umstand kann jedoch mit entsprechender Nachbehandlung entgegengewirkt werden. Die Musterflächen vor Ort und im Labor zeigen keinerlei Veränderungen der Oberfläche, d. h. es liegen keine Beeinträchtigungen der Malschicht vor.



1 Vgl. Bernhard Nydegger, Festigung der Malschicht der Fassadenmalereien der Villa Patumbah – Laborversuche, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 167–169.

2 Vgl. den Beitrag «Die Restaurierung der bemalten Fassadenflächen» von der ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden, S. 220–222.

3 Adolf Wilhelm Keim, Die Mineral-Malerei. Neues Verfahren zur Herstellung witterungsbeständiger Wandgemälde. Technisch-wissenschaftliche Anleitung, Wien 1881 (Reprint: Stuttgart 1995).

DER UMGANG MIT DEN FASSADENELEMENTEN AUS NATURSTEIN

GREGOR FREHNER

An den Fassaden der Villa Patumbah gibt es unterschiedliche Gesteinsmaterialien, deren Verwendungen zur Bauzeit in der Stadt Zürich aussergewöhnlich waren. Anstelle der damals üblichen Zürichsee-Sandsteine wurden für die Errichtung der Fassaden und Vorbauten unterschiedliche Kalksteine mit verschiedenen Farbtönen sowie Marmor aus Carrara gewählt. Die Verwendung der verschiedenen Gesteinsmaterialien erfolgte im Zusammenwirken mit den für den Baustil der Neurenaissance gültigen Ausbildungen des Gebäudesockels, der Erdgeschosspartie mit Mauerquadern, den Gewänden der Wandöffnungen sowie dem kräftig auskragenden Konsolgesims entlang der Dachuntersicht.

Das Gebäude steht auf einem sehr hellen Sockel aus weissem Solothurner Kalkstein. Gartenseitig wird dieses Material übernommen: alle tiefer als der eigentliche Gebäudesockel gelegenen Elemente bestehen aus demselben hellen Solothurner Kalkstein. Somit werden die geschwungenen Freitreppen und die Architekturteile des Gartengeschosses optisch der Sockelzone zugeordnet. Ausser an der Südseite sind die Wandflächen des Erdgeschosses mit regelmässigen Quadersteinen aus gelbem Solothurner Kalkstein gemauert. Auffällig an diesem Gestein sind die Fossileinschlüsse von ganzen Turmschnecken, die in hoher Anzahl vorhanden sind.

Über dem Erdgeschoss gliedern die Natursteinelemente die Fassaden in einzelne, präzis definierte, verputzte Wandflächen, die mit aufwändigen Wandmalereien geschmückt sind. Im Prinzip bilden die senkrecht und waagrecht ausgerichteten Bauglieder aus Stein Rahmen für die so abgegrenzten Flächen. In diesem Zusammenhang erhält die unterschiedliche Farbigkeit der Steine eine zusätzliche gestalterische Bedeutung. Für die Ausführung der Stock- und Bankgurte, des Kranzgesimses und der Gewände wurde istrischer Kalkstein verwendet; die in das Lichtmass der Kalksteingewände eingefügten Elemente bestehen aus Carrara-Marmor, ebenso die Aufsätze über den gesprengten Segmentbogen-



Bei der Errichtung der Westfassade wurden verschiedene Kalksteine in unterschiedlichen Farbtönen sowie Marmor aus Carrara verwendet. Aufnahme September 2009. KDP Fotoarchiv.



*Links: Gesprengte Segmentbogen-
giebel-Verdachung aus Carrara-Marmor
an der Ostfassade. Aufnahme Septem-
ber 2009. Rechts: Der Sockelbereich
der Westfassade besteht aus weissem
Solithurner Kalkstein. Aufnahme April
2010. KDP Fotoarchiv.*

giebel-Verdachungen sowie die Baluster der Balkonbrüstungen. Die Brüstungen der Terrassen, bestehend aus Sockel, Balustern und Abdeckungen, sind aus rotem Veroneser Kalkstein gefertigt. Somit sind Steine folgender Provenienz vorhanden:

Sockel und Erdgeschoss:	weisser und gelber Kalkstein von Solothurn
Gurte, Gewände, Kranzgesims:	istrischer Kalkstein
Gewandefüllungen und Zierwerk:	Carrara-Marmor
Balustraden:	Kalkstein «Rosso di Verona»

Die Wahl dieser Baustoffe steht im Zusammenhang mit dem Wunsch des Bauherrn, eine Villa im Neurenaissance-Stil zu bauen, wie es zeitgleich in Italien üblich war. Die für den Baustil typische Manifestation, den Reichtum auch nach aussen zu zeigen, äussert sich zusätzlich durch eine Materialwahl, die auf einheimische Werkstoffe verzichtet und den bezüglich des Stils «originalen», aber weitaus teureren Materialien den Vorzug gibt. Verschiedene Indizien deuten darauf hin, dass die aus Stein gefertigten Bauglieder von Italien auf den Bauplatz geliefert wurden. So bestehen zum Beispiel an Gurten regelmässig eingesetzte Vierungen (quaderförmig eingepasste Ersatzstücke aus Stein), die aus der Bauzeit stammen und mit welchen «Planungsfehler» korrigiert wurden. Wären die Steine auf dem Bauplatz zugehauen worden, hätte man auf solche Situationen reagieren können und den Fehler nicht mehrfach und gleichmässig wiederholt. Erst aber der Bezug von Manufakturwaren ermöglichte die Errichtung der Villa in der hierfür äusserst kurzen Bauzeit. Die Wahl der verschiedenen Gesteinsarten war sehr umsichtig. Einerseits wurden sie mit ihren unterschiedlichen Farbtönen in das Gesamtkonzept der Fassadengestaltung eingebunden, andererseits erfüllen sie als Mauersteine und konstruktive Architekturteile definierte statische Aufgaben. Unter diesem Aspekt wird ein Umstand äusserst interessant: dem Gestein, welches heute den schlechtesten Zustand aufweist, wurde keine statische Funktion zugewiesen. Es handelt sich hierbei um die Werkstücke aus Carrara-Marmor, die als Zierelemente aufgesetzt oder als Füllungen in Gewänden von diesen entlastet sind. Auf den Zustand dieser Elemente, deren Schadensbild und den Umgang damit wird gesondert eingegangen.

Die Schäden an den Kalksteinen der Fassaden sind unterschiedlich: Insbesondere der Zustand der Sockelpartie aus hellem Solothurner Kalkstein belegt, dass dieses Gestein nicht restlos frostsicher ist und dass die vielen kleinen Risse im Laufe der Zeit grösser werden und zu Abbröckelungen führen. Am gelben Solothurner Kalkstein sind Abplatzungen an Bereichen mit tonigen oder mergeligen Einschlüssen erfolgt. Die Kalksteine aus Istrien (Kroatien) sind mehrheitlich



Links: Gereinigte Marmor- und Kalksteinoberflächen. Rechts: Gereinigte Oberflächen von Kalkstein. Gewisse Partien wurden mit Mörtel ergänzt. Aufnahmen Gregor Frehner, April 2013.

gut erhalten, neben geringfügigen mechanischen Schäden bestehen – der Wetterexposition entsprechend – Verkrustungen an den Oberflächen. Diese Ab- oder Einlagerungen stellen jedoch keinen Schaden im wörtlichen Sinn dar, da sie an diesen Gesteinen auf und nicht unterhalb der Oberfläche erfolgen. Auf vorstehenden Flächen haben sie sogar einen Schutzcharakter, indem sie feine Risse überdecken und das Eindringen von Regenwasser verhindern. An den wenigen Elementen aus rötlichem Knollenkalkstein aus Verona waren vor allem die tonigen und mergligen Einschlüsse ausgewaschen, insbesondere Werkstücke mit Druckbelastung wiesen Brüche auf.

AUSGEFÜHRTE MASSNAHMEN¹

Erste Massnahme war die Reinigung der Steinoberflächen. Um eine zusätzliche Belastung der angrenzenden verputzten Flächen mit Feuchtigkeit zu vermeiden, suchten die Restauratoren nach einer Methode, die mit sehr wenig Wasser auskommt. Auf den gesamten Kalksteinoberflächen wurde die Schmutzkruste mit



Plan der Nordfassade mit den ausgeführten Massnahmen. Frehner 2013 (wie Anm. 1), S. 38.

Links und rechts: Reinigungsmuster. Aufnahmen Gregor Frehner, April 2011.



Seifenwasser aufgeweicht und dann mit Messing- und Wurzelbürsten abgebürstet. Die Seifenlauge wurde mit «Ochsengallenseife» und warmem Wasser angesetzt und mit Pinseln aufgetragen. Rindergalle enthält polyzyklische Kohlenwasserstoffe, welche eine hohe Fettlösekraft haben. An den nicht einsehbaren Flächen an Gurten und Gesimsen aus istrischem Kalkstein wurden die Verkrustungen belassen. Abschliessend erfolgte ein Abreiben der Oberflächen mit feuchten Schwämmen. Auf diese Weise wurden alle Kalksteinoberflächen gereinigt. Durch die Reinigung erhielten die Fassaden eine beruhigte, gleichmässige Erscheinung ohne dass aber Alter und Zeitwert verfälscht wurden. Nach der Reinigung erfolgten an den Elementen aus Kalkstein Instandstellungsarbeiten, die nach zwei Kriterien in entsprechenden Etappen ausgeführt wurden: In einem ersten Durchgang sind alle Schäden, die als Gefährdungspunkte gelten konnten, behoben worden. Dazu gehörten insbesondere die Wiederherstellung eines zuverlässigen Wasserabflusses und das Verschliessen der vielen schadhaften Fugen, das Verpressen von Rissen und die Ausführung von Fixierungen respektive Anböschungen an angegriffenen Bereichen. Der zweite Durchgang galt der Wiederherstellung von unschön in Erscheinung tretenden Schadstellen nach ästhetischen Kriterien. Vielfach belassen wir aber solche, meist nur kleine Verletzungen an den Baugliedern aus Stein.

Für alle Massnahmen wurden vorgängig Bemusterungen für unterschiedliche Methoden mit verschiedenen Materialien ausgeführt. Die Bemusterungen, insbesondere auch die grosse Palette der Reinigungsmuster, sind sorgfältig dokumentiert. Ziel war es, die Schäden an der Bausubstanz mit möglichst authentischen Methoden und Materialien zu beheben. Dieses Vorgehen drängte sich auch durch die Tatsache auf, dass insbesondere die nicht originalen, in jüngerer Zeit eingebrachten Materialien, wie zum Beispiel der für Verklebungen und Fixierungen verwendete Polyester kitt, äusserst schlecht gealtert sind. Mit der Wahl der eingesetzten Materialien konnten wir unseren Anspruch an die Objektreue weitgehend erfüllen, bei den Arbeitsmethoden gab es im Wesentlichen einen Unterschied bei der Behebung von Schadstellen mit Substanzverlust, die wir mit Steiner gänzungsmörtel, anstelle Natursteinersatzstücken wie zur Bauzeit, wieder herstellten.

Alle zu reparierenden Schadstellen konnten mit Mörtelergänzungen behoben werden. Dabei musste die schadhafte Substanz entfernt, die Schadstelle zuverlässig vorbereitet und dann mit einem dem Untergrund angepassten Mörtel nachgebildet werden. Für die Ausführung der Fugen und das Verpressen der Risse verwendeten wir zur Hauptsache hydraulischen Kalk und geringe Anteile von Trasszement sowie unterschiedliche Sande. Neue Werkstücke aus Naturstein wurden für die Terrassen an der Gartenfassade hergestellt. Für die Brüstungen wurden Sockelplatten aus istrischem Kalkstein verlegt; dadurch



Anböschung an gelockerter Oberflächenpartie des gelben Solothurner Kalksteins am Erdgeschoss. Aufnahme November 2011. Frehner 2013 (wie Anm. 1), S. 36.

konnte die für Geländer verlangte Mindesthöhe annähernd erreicht werden. Diese Platten stammen aus dem Steinbruch von Kanfanar in Istrien und fügen sich gut in das Gesamtbild ein. Die Baluster der Brüstungen waren in den 1980er Jahren durch Kunststeingüsse ersetzt worden. Im Verlauf der Diskussionen bezüglich des Neuaufbaus der Terrassenböden fasste man den Beschluss, die Kunststeinbaluster durch Werkstücke in originalem Veroneser Kalkstein zu ersetzen. Dies sind die einzigen Werkstücke, die im Zuge der Fassaden-sanierung neu gehauen wurden. Die Hälfte der Sockel und Abdeckungen der Brüstungen mussten mit Chromstahlstiften verdübelt und zusammengefügt werden. Der Wiederaufbau stellte uns vor einige Probleme; insbesondere die zusätzliche Verankerung der Brüstungen in die Gesimse der Terrassen musste so ausgeführt sein, dass ein Eindringen von Regenwasser in den Untergrund der Terrassenböden ausgeschlossen ist. Daher wurden als erstes die Verankerungs-stäbe aus Chromstahl in den Gesimsen eingelassen und verklebt. Diese Stäbe sind mit einer Folienmanschette isoliert und mit der Bodenabdichtung verschweisst. Anschliessend wurden die Sockelplatten und die Sockel gewisser-massen über die Verankerungen gestülpt.

Im Wesentlichen wegen des knappen Budgets mussten die Eingriffe an den Natursteinelementen der Fassaden sehr zurückhaltend erfolgen. Das heisst, die Entscheidungsfindung für bestimmte Massnahmen erfolgte auch unter Berücksichtigung der zur Verfügung stehenden Mittel. Besonders augenfällig zeigt sich diese Vorgehensweise im Bereich der beiden geschwungenen Freitreppen, die von der Veranda ins Gartengeschoss führen. Eine vollständige Erneuerung der Stufen, Wangen und der Postamente, welche der Stabilität der Geländer dienen, wäre vertretbar gewesen. Mitgeprägt vom Umstand, dass an diesen Bereichen jederzeit und ohne aufwändige Gerüste gearbeitet werden kann, beschlossen wir, nur die für das Erreichen der statischen Sicherheit erforderlichen Massnahmen auszuführen. Hierzu gehörte insbesondere das Errichten von mittigen Auflagern für die einzelnen, teilweise gebrochenen Stufen und die Ermöglichung der Luftzirkulation in den Kavernen unterhalb der Stufen. In diesen nicht begehbaren, konisch zulaufenden Schächten herrschte zuvor – ohne Zugluft – ein sehr feuchtes Klima mit entsprechenden Belastungen für die angrenzenden Wand- und Steinoberflächen. Ebenfalls sehr zurückhaltend



Oben: Der Restaurator Gregor Frehner während der Reinigung von Marmoroberflächen. Aufnahme Juli 2011. Frehner 2013 (wie Anm. 1), S. 26. Links: Reinigung einer Konsole aus istrischem Kalkstein an der Ostfassade. Aufnahme René Lechleiter, November 2012. Rechts: Gereinigte Konsole aus istrischem Kalkstein an der Ostfassade. Aufnahme Gregor Frehner, Juni 2013.



interveniert wurde an den Aussenpfeilern der Terrassenarchitektur. Gebäudeverschiebungen und -absenkungen hatten an den Architraven Risse und Versätze verursacht, die aber keinen besonders nachteiligen Einfluss auf die Statik der Terrassen haben. Deshalb verzichteten wir darauf, die massigen Architrave in ihre ursprüngliche Lage zurück zu setzen. Hätte Carl Fürchtegott Grob (1830–1893) die Fassaden seiner Villa, wie es damals üblich war, aus Sandstein errichten lassen, hätten wir unsere Arbeit sicher mit mehr Routine und Vertrautheit ausführen können. Mindestens aber im Umgang mit den Elementen aus Kalkstein entstanden keine schwerwiegenden Probleme, deren mögliche Ursache mangelnde Materialkenntnisse hätte sein können. Als schwierig und anfänglich sicher wenig vertraut erwies sich der Umgang mit den Fassadenelementen aus Carrara-Marmor. In mehreren Diskussionen und unter Beiziehung von Christine Bläuer Böhm als Bundesexpertin näherten wir uns aber Schritt für Schritt auch den äusserst komplexen Schadensformen am Carrara-Marmor an.

«KEIN CARRARA-MARMOR NÖRDLICH DER ALPEN»

Die Fassadenstatik der Villa Patumbah wird aus Gesteinsmaterialien gebildet, deren Fähigkeiten damals dafür bekannt waren, den Anforderungen auch auf lange Sicht zu genügen. Auch der Verlauf ihrer Zerstörung durch Verwitterung konnte zur Bauzeit bereits vorausgeahnt werden. Verschiedene Architekturteile an den Fassaden bestehen aus Carrara-Marmor: Gewandefüllungen, Baluster und die Zieraufsätze über den gesprengten Segmentbogengiebeln. Alle Marmorelemente sind über die Art ihrer Einbindung in die Fassaden nicht mit Druck belastet. Dieser Umstand könnte ein Indiz dafür sein, dass zur Bauzeit der Villa vor rund 130 Jahren gegenüber dem nördlich der Alpen als Baumaterial kaum verwendeten Marmor aus Carrara Vorbehalte bestanden.

Wenn diese Vermutung zutrifft, muss sie als richtig und weitsichtig anerkannt werden, denn von allen Gesteinsmaterialien an den Fassaden der Villa Patumbah sind diejenigen aus Carrara-Marmor am stärksten geschädigt. Die hauptsächliche Schadensform zeigt sich durch eine Auflockerung des Gefüges unterhalb

Oben: Postament der südlichen Terrasse an der Westfassade. Zustand während der Restaurierung, August 2012. Rechts: Postament und Brüstung der nördlichen Terrasse an der Westfassade. An den Brüstungen wurden die Baluster erneuert, die Sockel und Abdeckungen erfuhren eine Instandstellung. Zustand während der Restaurierung, August 2012. Frehner 2013 (wie Anm. 1), S. 28.



der Materialoberfläche, d. h. die Entstehung und der Verlauf des Schadens ist für lange Zeit nicht erkennbar, das Schadensausmass kann bis zum unmittelbaren Zerfall eines Objektes verborgen bleiben.² Das Schadensphänomen der «Verzuckerung» führt im Extremfall dazu, dass ein Marmorobjekt ähnlich einer gefüllten Zuckerdose aus einer festen Hülle mit einem feinkörnigen, lockeren Inhalt besteht. Dieses Schadensausmass findet sich an freistehenden, nicht druckbelasteten Objekten, wie beispielsweise an Skulpturen. An Marmorobjekten mit Druckbelastung ist die Verzuckerung in diesem Ausmass weniger bekannt.

Das Schadensbild der Verzuckerung hat verschiedene Ursachen: Carrara-Marmor besteht fast ausschliesslich aus 0,1 bis 0,3 Millimeter grossen Calcitkristallen (Calcit = Calciumcarbonat). Aufgrund metamorpher und tektonischer Prozesse sind diese Calcitkristalle in Marmor mehr oder weniger eingeregelt.³ Nun hat der Calcitkristall je nach Richtung ein extrem unterschiedliches thermisches Verhalten: wenn die Temperatur steigt, dehnt er sich in der Längsrichtung stark aus, während er sich in den Richtungen quer dazu verkleinert. Eine längere Periode mit Temperaturschwankungen kann dazu führen, dass Risse oder Öffnungen entlang der Grenzen der einzelnen Kristalle entstehen und so das Gefüge aufgelockert wird. Diese Gefügeauflockerung macht den Marmor für verschiedene andere Verwitterungsprozesse anfällig, vor allem für Gipsbildung und Auflösung als Folge von Luftverschmutzung, und auch für Frostsprengung während des feuchtkalten mittel- und nordeuropäischen Winters.

Die in der Luftverschmutzung enthaltenen Schwefelanteile beschleunigen den Zerstörungsvorgang, indem sie, zum Beispiel in Staubpartikeln oder Nebeltröpfchen, auf der Marmoroberfläche abgelagert werden, dort mit dem Calcit reagieren und ihn allmählich in einen Gips umwandeln. Mit der Zeit bilden sich auf den Oberflächen dichte, schwarze Krusten, die letztlich als harte Schalen über zum Teil schon stark aufgelockerten Gefügezonen bestehen. Besonders gefährdet sind dann die Übergangszonen von der dichten zur gelockerten Struktur, selbst geringfügige Einflüsse können hier ein Abbrechen der dichten Partien entlang der gelockerten Bereiche bewirken.

Damit ein Eindruck vom Schadensausmass gewonnen werden konnte, wurden an den Bauteilen aus Carrara-Marmor insgesamt 17 Referenzpartien ausgewählt, um mittels Ultraschallmessung die jeweilige Gefügedichte zu ermitteln. Zum Vergleich erfolgten auch Messungen an möglichst unversehrten Partien, um so eine Einschätzung des Ausmasses der Auflockerung zu ermöglichen. Die einfachste Messgrösse ist die Ultraschallgeschwindigkeit, die aus der Zeit errechnet wird, welche der Schall für die Durchquerung einer definierten Messstrecke benötigt. Dabei gilt, dass die Ultraschallgeschwindigkeit mit der Intensität der Materialauflockerung zunimmt. Mit den Messwerten des gesunden Steins als Vergleich konnte mit der Ultraschallmessung ein Eindruck vom ungefähren Zustand der Marmorelemente gewonnen werden. Diese sind mehrheitlich und stark geschädigt; im Vergleich zum strukturell intakten Gestein stellten wir eine Auflockerung des Gefüges in zum Teil beträchtlichem Ausmass fest. Im Gremium, welches für den Umgang mit diesen Bauteilen Entscheide zu fällen hatte, wurde der Zustand als ein Teil der Problembetrachtung anerkannt, aber in einem Kontext zu Kriterien nach der Bedeutung, der Vergänglichkeit und der möglichen Wiederherstellbarkeit erwogen: Ein Objekt aus einem bestimmten Material unterliegt den Einflüssen seiner Umgebung, d. h. die Erhaltungsbedingungen sind abhängig vom Standort. Selbst mit raffiniertesten Massnahmen für die substantielle Erhaltung von Objekten aus Marmor verändern wir die Bedingungen des Standorts nicht. Ein Iglu als Baukörper funktioniert in der Kälte, ein nur beschränkt frostbeständiges Material nicht. Die Marmorelemente an den Fassaden der Villa Patumbah sind reproduzierbar, die Grundlagen für eine authentische Neuherstellung sind substantiell (Qualität der

Postament aus istrischem Kalkstein an der Ostfassade des Verbindungstrakts. Zustand nach der Reinigung, April 2013. Frehner 2013 (wie Anm. 1), S. 37.





Grundlagen) und strukturell (Möglichkeiten der Fertigung) gegeben. Dennoch entschieden sich die Verantwortlichen, auf die bestehende Schadenssituation möglichst zurückhaltend zu reagieren und gegebenenfalls einen partiellen Verlust der Originalsubstanz zu akzeptieren. Um aber unsere eigenen, marginalen Kenntnisse über die Verzuckerung von Marmor zu erweitern, sollen die Marmorelemente der Villa Patumbah in ein Unterhaltsprogramm eingebunden werden, welches auch die Erforschung der Ursachen und möglicher Konservierungsmassnahmen beinhaltet.

KONSERVIERUNGSMASSNAHMEN

Für die Reinigung der Marmoroberflächen wurde der Grad der Sauberkeit, also der Wunsch, eine möglichst helle Oberfläche zu erzielen, der Substanzerhaltung untergeordnet. Der Ausführung der Reinigung vorausgegangen war eine Versuchsreihe unterschiedlichster Methoden. Das Spektrum umfasste das Prüfen verschiedener Laser- und Dampfreinigungsgeräte, Kompressen mit unterschiedlichen Ingredienzen, Packungen mit Sepiolith sowie Mikrosandstrahlen mit unterschiedlichen Strahlgütern. Ausgeführt wurde die Marmorreinigung durch das Aufweichen der Oberfläche mit Seifenwasser und dem anschliessenden Abreiben der Oberflächen mit Schwämmen. Besonders an Bereichen mit starken Verkrustungen mussten diese Arbeiten äusserst sorgfältig erfolgen, um nicht weitere Zerstörungen zu verursachen. Diese Form der Reinigung unterscheidet sich von den meisten erprobten Methoden dadurch, dass sie die Porosität der Oberfläche nicht erweitert, sondern vorübergehend eher verschliesst. Eine erneute Verschmutzung wird dadurch eher verzögert, als wenn die Porosität beispielsweise durch abrasive Massnahmen wie Mikrosandstrahlen und die Laserreinigung, oder durch die Verwendung von aggressiven Reinigungsmitteln erhöht wird. Die gewählte Reinigungsmethode erzeugt je nach Beschaffenheit der zu reinigenden Fläche einen unterschiedlichen Reinigungsgrad; glatte Flächen lassen sich besser reinigen, reliefierte Flächen oder fein ausgearbeitete Partien weisen in aller Regel mehr Krusten auf, sind stärker angegriffen und schränken dementsprechend das Ausmass der Einwirkung ein. Analog zu den Ausformungen an den Steinoberflächen bestehen

Oben: Konsolen des Balkons an der Ostfassade aus istrischem Kalkstein. Zustand nach der Reinigung, Juni 2013. Rechts: Der Sockel des Zauns aus «Rosa di Baveno»-Granit entlang der Zollikerstrasse. Zustand nach der Sanierung, Juni 2013. Aufnahmen Gregor Frehner.



Rückstände nicht entfernter Verschmutzungen oder Krusten. Bezüglich der Lesbarkeit der Ornamentik äussert sich dieser Umstand in einer Intensivierung der Schattenwirkungen. Die jetzt zum Teil deutlichen Hell-Dunkelkontraste werden aber mit der erneut erfolgenden Schmutzablagerung an der Oberfläche mit der Zeit egalisiert. Nach der Reinigung wurden die Marmoroberflächen mit Kieselsäureester gefestigt. Mit diesem Vorgang wird in einem organischen Lösemittel gelöstes Kieselsäuregel in das Steingefüge eingebracht. Nach der Verdunstung des Lösemittels kondensiert es im Stein zu amorphem, wasserhaltigem Siliziumdioxid, wodurch eine Verkittung des losen Gesteingefüges bewirkt wird. Nach einer Wartezeit von vier Wochen erfolgte eine zweite Festigung. Wiederum einen Monat später wurden an den gleichen Messpunkten wie vor der Restaurierung die Ultraschallmessungen wiederholt. Die Festigung der aufgelockerten Zonen mit Kieselsäureester hat an allen 17 Messstellen zu einer sehr gleichmässig verlaufenden Zunahme der Gefügefestigkeit geführt. Es ist vorgesehen, die Ultraschallmessungen in den nächsten Jahren erneut durchzuführen, um Veränderungen der Gefügestruktur festzustellen und gegebenenfalls darauf reagieren zu können. Insbesondere an den Zierelementen über den gesprengten Segmentbogengiebeln, die aus mehreren Werkstücken zusammengefügt sind, bestanden Schäden an den Fugen und an



*Die Villa Patumbah von Nordwesten.
Zustand nach der Restaurierung,
August 2013. KDP Fotoarchiv.*



*Die neu versetzte, gereinigte Marmorfigur in der Nische der Ostfassade.
Aufnahme Gregor Frehner, April 2013.*

Ergänzungen aus Mörtel, die im Zusammenhang stehen mit der Erhöhung der Fenster im 2. Obergeschoss. Die Fugen wurden mehrheitlich neu ausgeführt, alte Mörtelergänzungen partiell repariert und viele Risse im Marmor mittels Kalkinjektionen verschlossen. Die letzte Massnahme am Marmor bestand im Abdecken von Bruchstellen an Bereichen mit Substanzverlust. Diese Stellen erwiesen sich vor den Festigungen als stark aufgelockert. Durch das Applizieren von Kieselsäureester konnte eine Verbesserung der Dichte erreicht werden und das Verschliessen dieser gefährdeten Bereiche mit einer Mörtelschicht soll eine erneute Schädigung möglichst lange hinauszögern.

EPILOG

Die Villa Patumbah ist 130 Jahre alt, baulich in einem robusten Zustand und an den Aussenhüllen nun so instand gesetzt, dass ein Fortbestand gewährleistet ist. Das Gebäude öffnet sich mit seinen Innen- und Aussenseiten dem interessierten Betrachter gleich einem geöffneten Buch über allerlei Kuriositäten. Meine erste Begegnung mit diesem faszinierenden Bauwerk hatte ich 2003, als ich zu einer Vorführung einer speziellen Form des Sandstrahlens für die Reinigung der Fassaden eingeladen wurde. In den darauffolgenden Jahren wurde meine Firma mehrmals aufgeboten, um Schäden an den Treppenbrüstungen zu beheben. Vermutlich waren hier Nachtbuben am Werk, die ihre Kräfte durch Herausbrechen von Balustern und Einreissen von Brüstungsabdeckungen massen. Wir konnten dann die Steine im Dornengebüsch suchen und an ihrer ursprünglichen Lage wieder einbauen. Im Sommer 2010 erfolgte der Abbau der Skulpturen, um Platz für das Einrichten der Baustelle zu schaffen, im Herbst der Abbau der Terrassenbrüstungen.

Und schliesslich erhielten wir Anfang 2011 den Auftrag für die Sanierungsarbeiten an den Fassaden, mit deren Ausführung wir im Frühjahr begannen und die wir gut zwei Jahre später mit dem Zurückführen der Figuren beendeten.

Parallel zu den Instandstellungsarbeiten an den Fassaden der Villa Patumbah habe ich mich im Zuge der Konzepterarbeitung für die Sanierung der Sandsteinfassaden intensiv mit dem Gebäude des Hauptbahnhofs von Zürich auseinandergesetzt. Einem Bauwerk kann man sich auch annähern und es verstehen lernen, indem man sich mit dem Bauherrn und dessen Zeit befasst. Der Hauptbahnhof wurde von 1865 bis 1871 von Architekt Jakob Friedrich Wanner (1830–1903) für die Schweizerische Nordostbahn (NOB) erbaut, die Villa Patumbah von 1883 bis 1885 durch die Architekten Alfred Chiodera (1850–1916) und Theophil Tschudy (1847–1911). Beide Bauwerke sind in der Zeit des Historismus vor allem mit Stilelementen der Renaissance ausgestattet worden; monumental und majestätisch am Bahnhof, verspielt und klingend an der Villa Patumbah. Während der eine Bauherr mit dem Aufrichten der «Kilometer Null-Säule» ein klares Zeichen setzte, wo die Eisenbahn der Schweiz ihren Ausgangspunkt hat, lässt der andere Bauherr den Nordostbahn-Streckenabschnitt vom Bahnhof Stadelhofen nach Tiefenbrunnen kurzerhand mit einem Tunnel einhausen, um nicht durch Immissionen der Dampflokomotiven belästigt zu werden. Die späteren Bewohnerinnen der Villa Patumbah werden es Carl Fürchtgott Grob gedankt haben, wenn sie ihre weissen Hauben und Schürzen zum Trocknen ins Freie hingen.

1 Vgl. Gregor Frehner, Villa Patumbah, Zollikerstrasse 128, Zürich. Sanierung der Elemente aus Naturstein an den Gebäudehüllen und Vorbauten, Dokumentation, Winterthur, Frühjahr 2013.

2 Vgl. Wolfram Köhler, Klaus Krannich, Untersuchungen zu Schadensursachen an Marmorskulpturen, Berlin 1981.

3 Längliche Kristalle passen unter Druck ihre Raumlage an herrschende Spannungsverhältnisse an, indem sie sich mit ihrer längsten Achse in Richtung der grössten Spannung ausrichten. Man sagt, sie sind eingeregelt. Vgl. die Homepage des Instituts für Geologische Wissenschaften, Berlin.



EINLEITUNG ZU DEN MALEREIEN IM INNERN DER VILLA PATUMBAH

GABY WEBER

Die folgenden zwölf Beiträge behandeln die Restaurierungs- und Konservierungsarbeiten an den Wänden und Decken im Innern der Villa Patumbah. Zahlreiche, durch die Restauratoren gefasste Befunde erbrachten neue Erkenntnisse zur Baugeschichte. So waren seit der Übernahme der Villa durch das Diakoniewerk im Jahr 1911 einige Zimmer unterteilt worden, um zusätzliche Kammern für die Bewohnerinnen zu schaffen. Zudem wurden, mit Ausnahme der drei repräsentativen Räume im Erdgeschoss, bemalte Wände und Decken mehrfach überstrichen. In Vestibül und Wintergarten im Erdgeschoss stellten die Restauratoren zum Beispiel bis zu acht Übermalungsschichten fest.

Um die originalen Malereien an Decken und Wänden möglichst umfassend freilegen zu können, wurden vorgängig partielle Sondierungen durchgeführt. Im Laufe des Baufortschritts zeigte sich allerdings, dass damit nicht alle Befunde vollständig erfasst worden waren. An der Decke des Raums 4.3 beispielsweise kam überraschend eine Bemalung mit feinen Linien und Blüten zutage, die freigelegt und konserviert werden konnte.

Die Autorinnen und Autoren beschreiben detailliert die während Jahrzehnten verdeckten Malereien und charakterisieren handwerkliche Techniken der Dekorationsmaler und Stuckateure. Sie analysieren die vielfältigen Schadensbilder, halten Beobachtungen zu früheren Eingriffen fest und begründen ihre restauratorischen und konservierenden Massnahmen. Als besonders schwierige Aufgaben stellten sich die Ablösungen von hartnäckig haftenden Übermalungsschichten, die Entfernung von Geweben auf den Deckenbemalungen und der Umgang mit Brandschäden heraus. Es mussten neue Verfahren entwickelt und Konzepte geändert werden. Mit der Ausführung der komplexen Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten an der brandgeschädigten Decke im Zimmer des Herrn wurden Studierende und Dozenten der Fachhochschule der italienischen Schweiz (SUPSI) beauftragt. Die Decke weist stark beschädigte Bereiche auf, deren Schadensprozesse auch nach der Konservierung beschleunigt ablaufen. Sie zeigt exemplarisch, wie wichtig eine kontinuierliche Kontrolle und Pflege auch in Zukunft sind. Im Hinblick auf die künftige Nutzung der Villa als Zentrum für Baukultur wurden verschiedene didaktische Felder belassen, die den Zustand vor beziehungsweise während der Restaurierungsarbeiten dokumentieren.

Einen speziellen Fall stellt das Treppenhaus dar. Obwohl die Verantwortlichen interpretierenden Ergänzungen eher zurückhaltend gegenüberstanden, schien es hier gerechtfertigt, das aufgrund freigelegter Fragmente nachgewiesene Dekorationssystem zu rekonstruieren. So funktioniert das Treppenhaus mit seiner wiederhergestellten Ausstattung heute wieder als Bindeglied zwischen den historistischen Räumen im Erdgeschoss und dem asiatisch geprägten Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss.

Die zwölf Texte beinhalten schliesslich auch zahlreiche kunsthistorische Erkenntnisse: Die Verfasserinnen des Beitrags zur Restaurierung der bemalten Decke im Salon führen die Darstellungen der Grotesken zum Beispiel auf Vorbilder der Renaissance zurück. Den Autoren des Textes zum asiatischen Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss gelang der Nachweis, dass die Dekorationsmaler sowohl europäische Musterbücher mit japanischen und chinesischen Motiven als auch japanische Farbholzschnitte als Vorlagen verwendeten. Es handelt sich hierbei um eine der frühesten Aufnahmen japanischer Farbholzschnitte in die europäische Kunst. Die Dekorationsmaler Witt & Ott, welche vermutlich sowohl die asiatisch geprägten als auch die historistischen Malereien grösstenteils ausführten, sind hier wohl von der abenteuerlichen Vergangenheit des Bauherrn inspiriert worden.

Blick vom Zimmer der Dame durch die Enfilade bis zum Zimmer des Herrn. Aufnahme Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.

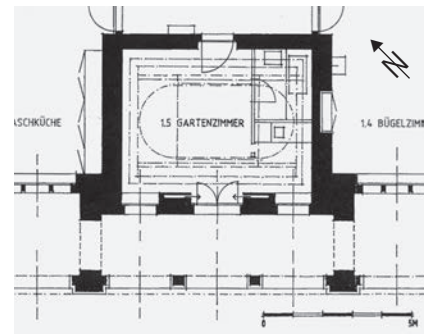
UNDER, SCHACH UND WEITERE SPIELE – DIE KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG DER DECKE IM GARTENSAAL

BEAT FISCHER

Von der Zollikerstrasse her betrachtet liegt der Raum im Untergeschoss. Gegen den Park hin öffnet sich der Gartensaal jedoch ebenerdig und bietet einen direkten Zugang ins Freie. Der 6,50 × 4,80 Meter grosse Saal wird von einer bemalten Gipsdecke überspannt. Mit einer gerundeten Hohlkehle gehen die Wandflächen in der Höhe von 2,75 Meter in den Plafond über. Die Deckenfläche selbst wird durch Stuckprofile in quadratische, rechteckige und halbkreisförmige Felder aufgeteilt, die figürlich und ornamental bemalt sind. An den Schmalseiten sind je zwei Zwickelfelder mit Drachen und Rankenwerk aus Stuck verziert. Die ganze Decke samt allen Zierelementen ist farbig gefasst. Dabei fällt die Verwendung von bronze- und silberfarbenen Anstrichen auf. Im Mittelfeld der Längsachse sind zwei gemalte grüne Säulen angeordnet, aus denen weibliche Figuren wachsen. Eine zentrale Rolle nimmt die Darstellung von Gesellschaftsspielen ein (Schach, Jass, Billard, Mühlespiel, etc.). Dies deutet auf eine frühere Funktion des Raums als Spielzimmer hin. Die Unterkonstruktion der Decke ist nicht bekannt, da sie keine Beschädigungen aufwies, die einen Einblick gewährten hätten. Sie ist mit einem Grund- und einem Deckputz überzogen. Bei der ersten Schicht handelt es sich um einen Kalk- oder Kalkzementmörtel, während die Deckschicht sowie die Profile und Stuckaturen auf Gipsbasis ausgeführt wurden. Die figürlichen Stuckaturen wurden erst in Formen gegossen und nachträglich an der Decke fixiert.

Die Unterlage für die farbige Fassung bildet eine ölig gebundene Bleiweissgrundierung. Die Bemalung des gesamten Plafonds mit Profilen und Stuckaturen wurde ebenfalls in Öl ausgeführt. In metallisch glänzenden Bereichen konnte mit Metallpulver pigmentierte Ölfarbe nachgewiesen werden.

Im Feld mit den beiden Säulen und den weiblichen Figuren sowie in den angrenzenden halbkreisförmigen Feldern ist die Malerei mit einer Wachsschicht überzogen. An allen anderen bemalten Partien wurde kein transparenter Überzug festgestellt.



Gartensaal. Grundriss des Untergeschosses, Ausschnitt. KDP A.



Gesamtansicht der Decke. Zustand nach der Konservierung/Restaurierung, März 2013. KDP Fotoarchiv.



Gesamtansicht der Decke. Die Lage der ehemaligen Trennwände ist ablesbar. Zustand vor der Konservierung/Restaurierung, Juli 2011. KDP Fotoarchiv.

Die Bemalung der Decke ist einphasig. Nur ein silberfarbenes Feld des Schachbretts deutet auf Versuche einer anderen Oberflächengestaltung hin: Bei seitlich einfallendem Licht sind unter der Bemalung kreisförmige Gravuren zu erkennen. Möglicherweise haben die Künstler hier etwas ausprobiert und wieder verworfen.

Zu einem späteren Zeitpunkt wurde die bunte Decke in zwei Phasen vollständig weiss überstrichen. Zur Ausführung der ersten Übermalung wurde zunächst ein öliger Voranstrich aufgetragen. Der Deckanstrich selbst erfolgte dann in Leimfarbe. Bei der zweiten Übermalung kam Dispersionsfarbe zum Einsatz. Vor dem Aufbringen der Dispersionsfarbe hatte man die Leimfarbe abgewaschen.

Am 12. Dezember 2012 erhielt die Firma «Fischer Restaurierung GmbH», Dalin GR, den Zuschlag für die Restaurierungsarbeiten. Vor der Auftragsvergabe waren unter der Führung von Christian Marty, Projektleiter Restaurierung, zuvor schon erste Arbeiten geleistet worden: Die zweite weisse Übermalung war entfernt worden. Dies gelang mit Wasserdampf, weil Reste der abgewaschenen Leimfarbe als wasserlösliche Trennschicht fungierten. Die Firma «Knöchel + Pungitore», Luzern, hatte anschliessend Ausbrüche im Stuck geschlossen sowie fehlende Teile ergänzt. Christian Marty zeigte mit Freilegungen in verschiedenen Feldern, dass die Übermalungen entfernt werden konnten. Somit standen schon wertvolle Hinweise zur Problematik der anstehenden Restaurierung zur Verfügung. Vom 3. Januar bis zum 8. März 2013 erarbeitete das fünfköpfige Team der «Fischer Restaurierung GmbH»¹ geeignete Methoden zur Freilegung, Konservierung und Restaurierung der Decke und setzte diese um.²

Die Decke wies vielfältige Beschädigungen wie Risse, Ausbrüche und Kratzer in Malerei und Putzgrund auf. Eine Ursache dafür war die vorgängige Nutzung des Gartensaals als Wohnung: Der Raum war durch zwei Trennwände in ein Wohnzimmer, eine Küche und ein Bad aufgeteilt gewesen. An der Decke war die Lage dieser Trennwände anhand von Schäden ablesbar. Die Verbindung der Malerei zum Untergrund hatte sich als nicht sehr stabil erwiesen. Dies ist ein gravierender Mangel, da die Tendenz zur Ablösung der Malschicht vom Gipsgrund nicht gestoppt werden konnte. Aus diesem Grund ist auch in Zukunft die Gefahr weiterer Ablösungen gegeben. Ein durchwegs ausgeglichenes Raumklima kann zur weiteren Erhaltung der Malerei beitragen, weil Schwankungen von Temperatur und relativer Luftfeuchtigkeit den Ablösungsprozess der Farbe stark begünstigen.

Bei den bronzefarbenen Anstrichen besteht das Risiko, dass sie oxidieren und dadurch ihr optisches Erscheinungsbild grundlegend verändern. Die Hintergrundflächen zweier Schachfelder sind bereits so stark oxidiert, dass der metallische Charakter vollständig verschwunden ist und die Flächen wie dunkelbraun gestrichen aussehen.

Mit der Entfernung des Voranstrichs der ersten weissen Übermalung gelang es, die originale Gestaltung der Decke wieder zum Vorschein zu bringen. Diese Aufgabe stellte das zentrale Problem der Restaurierungsarbeiten dar, weil die

Links: Schachfeld mit kreisförmigen Gravuren unter dem silberfarbenen Anstrich. Rechts: Oxidation der bronzefarbenen Hintergründe zweier Schachfelder. Aufnahmen März 2013. Fischer Restaurierung GmbH.





Links: Freilegungsarbeiten in der östlichen Ecke. Rechts: Freilegungsarbeiten an der Hohlkehle. Aufnahmen Januar 2013. Fischer Restaurierung GmbH.

Übermalung, genau wie die freizulegende Malerei, überwiegend ölig gebunden war und darum sehr ähnliche Empfindlichkeiten zeigte. Weitere Faktoren trugen zur Schwierigkeit der Freilegung bei: Der unterschiedliche Aufbau der farbigen Fassung verlangte ein differenziertes Vorgehen, zudem variierte ihr Erhaltungszustand. Und nicht zuletzt waren die Zusammensetzung und Auftragsstärke der Übermalungsschicht nicht einheitlich, was die Freilegung ebenfalls erschwerte. Im Feld mit den beiden Säulen und den weiblichen Figuren sowie den angrenzenden halbkreisförmigen Feldern konnte die Übermalung mit dem Skalpell relativ einfach abgestossen werden. Dieser Umstand ist auf den Wachsüberzug zurückzuführen, der eine Trennschicht bildete.

Alle anderen Malereien wurden zur Freilegung mit wässrigen Gelen bestrichen. Nach einer gewissen Einwirkungszeit konnte das Gel mitsamt der Übermalungsschicht wässrig entfernt werden. Als Wirkstoffe dienten der Komplexbildner Triammoniumcitrat sowie ein Produkt aus dem Käsebedarf namens «Käsetuchreiniger», das Natriumsilikat und Tenside enthält.

Von den vier Stuckdrachen mit Rankenwerk ist die originale Bemalung heute nur an jenem in der westlichen Ecke sichtbar. Die ursprüngliche Fassung der beiden Stuckdrachen in der südöstlichen Raumhälfte legten wir nicht frei, weil sie zu stark beschädigt worden wäre. Sie wurde rekonstruiert. Am Stuckdrachen in der nördlichen Ecke war der Bestand an originaler Bemalung so gering, dass wir auf eine Freilegung verzichteten. Auf Wunsch der kantonalen



Die östliche Ecke nach der Konservierung/Restaurierung. Aufnahme März 2013. KDP Fotoarchiv.

*Stuckdrachen in der westlichen Ecke.
Links: Drache mit Übermalungsschicht.
Zustand Januar 2013. Rechts: Zustand
nach der Freilegung, Februar 2013.
Unten: Zustand nach der Konservie-
rung/Restaurierung, März 2013. Auf-
nahmen Fischer Restaurierung GmbH.*



Denkmalpflege bleibt die Übermalung hier bestehen. Eine Freilegung der Stuckprofile war von Anfang an nicht vorgesehen. Die originale Bemalung wurde mit Hilfe von Sondierschnitten festgestellt. Sie diente als Vorbild für die neue Fassung der Stuckprofile.

Putzgrund mit unzureichender Festigkeit konnte an Ausbruchstellen mit dispergiertem Kieselsäureesther zu angemessener Festigkeit verholffen werden. Gelockerten Putz in Rissbereichen stabilisierten wir durch Injektionen mit Flüssigmörtel. Um die abgelösten Malschichten zu sichern, fanden Glutinleime Verwendung. Lose Stuckaturen wurden mit einem Kleber aus wässriger Acrylharzdispersion und Kalksteinmehl zurückgeklebt. Fehlstellen im Putzgrund und in der Malschicht füllten wir auf das Niveau der Malschichtoberfläche auf. Für Ausbrüche im Grundputz kam reiner Luftkalkmörtel zum Einsatz, zur Ergänzung des Deckputzes wurde ein Gips-Kalkmörtel angemischt. Um Ausbrüche der Malschicht auszugleichen, stellte Leim-Kreidekitt das geeignete Material dar.

Durch die Behandlung mit Dammarfirnis gelang es, verputzte Malereibereiche an intakt wirkende Abschnitte anzugleichen. Fehlstellen in der Bemalung wurden anschliessend mit wässrigen Acrylfarben malerisch ergänzt. Eine Ausnahme bildeten die ausgedehnten Fehlstellen in der Hohlkehle. Sie wurden in Absprache mit der kantonalen Denkmalpflege lediglich im Hintergrundton bemalt. Sämtliche Stuckprofile sind neu gestrichen worden. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nach der Freilegung wurden die metallfarbenen Hintergründe von vier Schachfeldern neu gefasst. Die rekonstruierten Fassungen der Stuckdrachen in der südöstlichen Deckenhälfte vervollständigen die Bemalung. Alle metallfarbenen Anstriche wurden zum Schluss mit einem Dammarfirnis überzogen. Neben den ästhetischen Gesichtspunkten sollen damit Oxidationsprozesse gehemmt werden.

1 Das Team besteht aus folgenden Mitgliedern: Beat Fischer, Dalin GR, Peter Meier, Zürich/Bremgarten AG, Philia Heydrich, Basel, Sebastian Polixa, Chur und Tonino Schneider, Chur.

2 Beat Fischer, Fischer Restaurierung GmbH, Villa Patumbah. Decke Gartenzimmer: Konservierung und Restaurierung, Sarn, April 2013.



DIE RESTAURIERUNG DER STUCKDECKE IM ZIMMER DER DAME

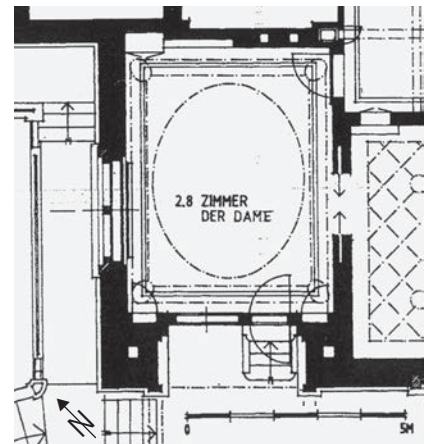
BARBARA KÖNZ-JENNY UND CHRISTOF THUR

AUSSTATTUNG

Die Decke im Damenzimmer ist überaus reich stuckiert und bemalt. Eine solch üppige Ausstattung ist typisch für die Zeit des Historismus. Das Zimmer der Dame zeugt mit qualitativ hochstehenden Stuckarbeiten und Dekorationsmalereien von damaligem handwerklichem Können und Raffinement.

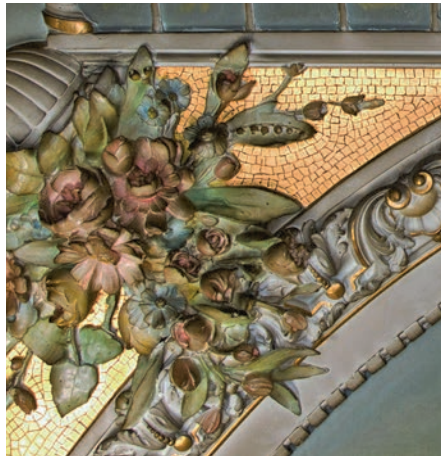
STUCK

Im Zentrum der Decke befindet sich ein ovales Gemälde, das von einem Rahmen mit vier Kartuschen mit Blumen sowie vier Eckkartuschen mit weiblichen Büsten umgeben wird. Am Rand verläuft ein Schablonenfries, an den eine Hohlkehle grenzt. Der Rahmen besteht aus zweierlei Gipsstuck: Die Stäbe, welche lediglich im Querschnitt profiliert sind, wurden an Ort mit einer geführten Schablone aus frisch angemachtem Gips hergestellt («gezogen»). Die seitlichen



Oben: Zimmer der Dame. Grundriss des Erdgeschosses, Ausschnitt. KDP A. Links: Die Decke vor der Restaurierung. Zustand Juli 2011. KDP Fotoarchiv.

Links: Blumenarrangement auf Goldmosaik-Imitation (mit aufgemalten Fugen) und Rahmenprofil um das Deckengemälde. Zustand Oktober 2011. Rechts: Allegorische Darstellung des Herbstes in der südlichen Ecke der Decke. Zustand September 2012. IGA Archäologie Konservierung.



Begrenzungen des Schablonenfrieses sind solche profilierten Stäbe. Die dreidimensional profilierten, reicherer Stäbe, wie etwa jener um das Gemälde in der Mitte, bestehen dagegen aus vorgefertigten Gusselementen. Dabei kann es sich grundsätzlich sowohl um reine Gipsgüsse, als auch um mit Fasern ver setzte Gipsmassen handeln. Grössere Elemente sind, schon aus Gründen der Festigkeit, beziehungsweise der Transportfähigkeit, fast immer mit Gewebe armiert. Die Stuckateure befestigten diese vorgefabrizierten «Katalogwaren» des ausgehenden 19. Jahrhunderts zunächst mit Nägeln und passten die Anschlüsse danach an das Deckenniveau an. Auch die teils noch reicher ausgebildeten Einzelelemente sind so vorgefertigt. Mit Ausnahme der allegorischen Darstellungen der vier Jahreszeiten in Form von Frauenbüsten, mit ihren jeweils zur Jahreszeit passenden Frucht-, Blatt- oder Blumenarrangements, sind die weiteren Stuckelemente analog zu den Stäben repetitiv und symmetrisch angeordnet. Einzelne Gussformen, wie beispielsweise der an einen Eierstab (ionisches Kyma) erinnernde Rahmen um das Deckengemälde, sind denn auch im 1. Obergeschoss (Raum 3.8) wiederzufinden.

Links: Halb gereinigtes Deckengemälde. Zustand während der Restaurierung, Oktober 2011. Rechts oben: Die Farbe der bemalten Nagelköpfe des Deckengemäldes weicht geringfügig von der umgebenden Farbigkeit ab. Zustand September 2012. Rechts unten: Ausschnitt des Deckengemäldes mit Spuren der Lochpause. Zustand Oktober 2011. IGA Archäologie Konservierung.





Links: Ausschnitt der stuckierten und bemalten Decke. Zustand vor der Restaurierung, Oktober 2011. Rechts: Ausschnitt des rahmenden Schablonenfrieses. Zustand September 2012. IGA Archäologie Konservierung.

DECKENGEMÄLDE

Das Deckengemälde stellt die griechische Siegesgöttin Nike dar, umgeben von Putten und Blumengirlanden. Das Bild ist mit Ölfarbe auf Leinwand gemalt. Diese Leinwand ist auf den Gipsuntergrund geklebt und am Rand mit dicht aneinander gereihten Nägeln befestigt (Marouflage-Technik). Die Wahl der Leinwand als Trägermaterial und die Übermalung der Nagelköpfe deuten auf eine Anfertigung des Gemäldes im Atelier hin: Die Farbe der Nagelköpfe weicht leicht von der umgebenden Farbigkeit ab, was auf eine Retusche erst nach der Montage des Gemäldes deutet. Zahlreiche kleine Punktlinien stammen von einer Lochpause, mit deren Hilfe der Künstler die Entwurfszeichnung auf die Leinwand übertragen hat.

DEKORATIVE FASSUNG DES STUCKS

Der Gips trägt zunächst eine halbtransparente, wahrscheinlich ölhaltige Isolierschicht, auf die dann eine weisse, stellenweise pastose Ölfarbe aufgetragen wurde. Diese ist teilweise noch sichtbar, wie zum Beispiel an den Frauenköpfen, dient aber sonst als Untergrund für die differenzierten farbigen Fassungen. Letztere wurden je nach angestrebter Farbwirkung mit Ölvergoldung, Ölfarben und wahrscheinlich ölhaltigen matten Emulsionsfarben ausgeführt. Diese Einschätzungen beruhen auf Beobachtungen (Schwundrisse, Glanzgrad, Wasserlöslichkeit); weitergehende Materialanalysen dazu wurden nicht vorgenommen. Die Schablonenmalerei beschränkt sich auf den umlaufenden Fries mit blauen, grünen, weissen und kupferfarbenen Elementen. Ihre scharfen Begrenzungen erinnern entfernt an Intarsienimitationen, wie sie im Historismus häufig an Decken verwendet wurden.

Das Spiel mit unterschiedlichem Glanz ist ein wesentlicher Aspekt der Decke. So werden insbesondere in den Ecken auf engstem Raum unterschiedliche Materialien



Links: Die Draperiemalerei in der Hohlkehle ist im Bereich über der südöstlichen Türblende nicht vollendet worden (rechte Bildhälfte). Zustand Juli 2011. Rechts: Nicht entzifferbare, eingeritzte Signaturen der Stuckateure im Streiflicht. Zustand Oktober 2011. IGA Archäologie Konservierung.



Allegorische Darstellung des Frühlings in der östlichen Ecke der Decke. Oben: Zustand vor der Reinigung, Oktober 2011. Unten: Zustand nach der Reinigung, November 2011. IGA Archäologie Konservierung.



nachgeahmt. Den Hintergrund der Frucht- und Blumenarrangements bildet eine Goldmosaik-Imitation (mit aufgemalten Fugen), die rahmenden dunkelroten Felder wiederum, mit eher matter Oberfläche und Goldmalerei, erscheinen textil.

Die allegorischen Frauenbüsten erinnern mit ihrem Halbglanz und ihrer monochromen, weissen Fassung an polierten Marmor, während die Früchte, Blumen und Blätter differenziert bemalt sind und aufgrund ihres hochglänzenden Firnisüberzugs eher an Keramik oder Porzellan denken lassen. Die blattförmigen Kragenornamente der Frauenbüsten sind auf dieselbe Weise mit Firnis behandelt, wobei dessen Vergilbung wegen des einfarbigen Untergrundes stärker auffällt und der angestrebte Materialeffekt zu Gunsten der unbeabsichtigten Farbwirkung wieder relativiert wird.

«SPEZIALFALL» HOHLKEHLE MIT ÄLTERER FASSUNG UND SIGNATUREN DER STUCKATEURE

Während es keinen Grund gibt, an der gleichzeitigen Entstehung von Decke und Bemalung zu zweifeln, konnten im Laufe der Konservierungsarbeiten Belege dafür gefunden werden, dass es sich bei der Dekoration der Hohlkehle um eine jüngere Übermalung handelt. An mehreren Stellen zeichnet sich im Streiflicht deutlich eine ältere, pastose Malerei ab, welche die floralen Motive der Eckkartuschen in der Hohlkehle wieder aufnimmt. Sie passt zu den ähnlichen Motiven in den Kartuschen mit Blumen und an der Ofenwand.¹

Die heutige Draperiemalerei in der Hohlkehle nimmt Bezug auf die Brokatstoffrahmen der textilen Wandbespannungen.² Sie wurde wohl anlässlich einer Umgestaltung der Wände angebracht. Die schnell und effizient ausgeführte Malerei ist in den von unten nicht einsehbaren Bereichen über den Tür- und Fensterblenden gar nicht fertig gestellt worden. Als Malmaterial diente hier vermutlich eine ölhaltige Emulsion, deren auffallend matte Oberfläche den Bezug zu den textilen Wandbespannungen unterstreicht. In der Hohlkehle fanden sich auch mehrere eingeritzte Signaturen der Stuckateure, die unter der Draperiemalerei im Streiflicht sichtbar blieben. Ihre Entzifferung ist uns leider nicht gelungen.

SCHADENSBILDER

Die Decke befand sich in einem guten allgemeinen Erhaltungszustand. Nebst einer generellen Oberflächenverschmutzung wiesen einige Bereiche mehr Ablagerungen auf. Mitunter hatte der via Luftströmung abgelagerte Schmutz fast groteske Verfremdungen zur Folge, so beispielsweise eine Umkehrung der Plastizität der Frauenbüsten in den Ecken. Die Reinigung der Decke bildete den Hauptteil unserer Arbeit. Die Malschicht blätterte vor allem im Bereich der Hohlkehle ab (möglicherweise wegen der älteren Malerei darunter), besonders an den Aussenwänden, forciert durch höhere Kondensfeuchtigkeit und grössere Temperaturschwankungen. Vereinzelt traten solche Schuppen auch an den flächigen Stuckpartien, zum Beispiel an den profilierten Stäben, auf.

Einen Verdacht auf Salze gab es nur in der nördlichen Ecke (Aussenwand) in Form einer pulvrigen Beschaffenheit des Gipses, was in geringem Ausmass zur Ablösung der vergoldeten Malschicht durch Eigenspannung geführt hatte. Da die Ursache dieser Feuchte- und Salzschäden, nämlich eine undichte Stelle in der Fassade, mit baulichen Massnahmen unverzüglich behoben werden konnte, verzichteten wir auf weitere Analysen. Vergilbungen traten naturgemäss an den Partien mit stark ölhaltigen Firnissen auf, insbesondere auf hellen und einfarbigen Untergründen (vgl. beispielsweise die Krägen der Frauenbüsten), aber auch gut sichtbar in den vier gewölbten Kartuschen mit Blumen.

FRÜHERE EINGRIFFE

Neben der beschriebenen Überfassung der Hohlkehle gab es nur wenige Hinweise auf frühere Eingriffe. Am besten erkennbar waren streifenartige Wischspuren im Firnis des Deckengemäldes. Vermutlich war hier zu einem früheren Zeitpunkt eine Reinigung vorgenommen worden.

Der helle Hintergrund um die dunkelroten Felder, der einzige undekorierte Bereich der gesamten Decke, ist möglicherweise ebenfalls weiss überfasst worden. Diese Schicht war stark verschmutzt und blätterte teilweise ab. Im südlichen Abschnitt der Hohlkehle befinden sich einige grob retuschierte Kittungen, die im Zusammenhang mit der Verlegung von Stromleitungen entstanden sind.

DOKUMENTATION

Nachdem bereits von der kantonalen Denkmalpflege eine fotografische Übersichtsaufnahme gemacht und zur Verfügung gestellt worden war, ergänzten wir diese mit Fotos der (nicht sichtbaren) Hohlkehle. Diese Zusammenstellung diente als Basis für Auflegerfolien mit den Schadensbildern. Weitere exemplarische Ausschnitte der Decke waren Grundlage der Fotodokumentation und wurden im Laufe der Konservierungsarbeiten mit Detailaufnahmen der spezifischen Schadenssituationen sowie neuen Beobachtungen ergänzt. Diese Dokumentation bildete die Grundlage für die ausgeführten Massnahmen, die im Bericht zur Konservierung/Restaurierung der Decke beschrieben sind.³



Die Decke nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten. Am rechten Bildrand ist das Referenzfeld über der östlichen Türe erkennbar. Zustand Juli 2013. KDP Fotoarchiv.



Blumenkartusche mit vergilbtem Firnis während der Restaurierung. Im rechten Viertel ist die originale Farbigkeit erkennbar. Zustand Dezember 2011. IGA Archäologie Konservierung.

MASSNAHMEN

Vor der Reinigung musste die Malschicht zunächst dort refixiert werden, wo sie Risse aufwies oder sich gar Schuppen ablösten. In Bereichen stark aufstehender Schuppen war hierzu vorgängig ein Facing notwendig: Die entsprechenden Stellen wurden mit in Wasser gelöstem Zelluloseleim unter Japanpapier provisorisch vorfixiert, um ein Verschieben oder den Verlust der Schuppen während des eigentlichen Klebvorgangs zu verhindern.

Nach der vollständigen Trocknung konnten die abblätternden Partien mit einer erwärmten Heiss-Siegelkleber-Lösung eingelassen werden. Etwa zwei Tage später legten wir die Malschichtschollen mit einem Heizspachtel zurück und fixierten sie, und das Facing liess sich mit Wasser und Benzin wieder abnehmen. Die anschliessende Reinigung musste mit Rücksicht auf die Wasserempfindlichkeit der Farben, respektive des schwach gebundenen Anstrichmaterials, mit einem Minimum an Feuchtigkeit erfolgen. Eine selbst rezeptierte Benzinseife erfüllte diese Anforderungen zwar gut, dennoch war die Reinigung der teils sehr komplizierten, kleinräumigen Oberflächen eine aufwändige und anspruchsvolle Arbeit. Das Gemälde in der Deckenmitte bildete eine Ausnahme. Da es durchgehend in solider Ölfarbtechnik ausgeführt ist, konnte die ganze Fläche mit einer schwachen Seifenlösung vorgereinigt werden, bevor anschliessend die Benzinseife zum Einsatz kam.

Nach Abschluss der Reinigungsarbeiten wurden die Fehlstellen in der Malschicht im Bereich der sich ablösenden Schuppen mit einem Kreidekitt geschlossen, mit in Alkohol gelöstem Schellack isoliert und dann mit reversibler Gouachefarbe retuschiert. Wo wegen des Glanzes der umliegenden Partien notwendig, wie zum Beispiel im Deckengemälde, erhielten die Retuschen erst mit dem Aufbringen eines örtlichen dünnen Firnisses die angestrebte Farbigkeit und den Oberflächenglanz der Umgebung.

Eine konsequente Abnahme der vergilbten Glanzfirnisse wäre sehr aufwändig gewesen, weswegen wir darauf verzichteten. Nur an den Kartuschen mit Blumen mit ihrem bläulich-grünen Hintergrund, der an der Ofenwand im Farbton der Fliesenimitate eine Entsprechung hat, wirkte die Vergilbung besonders entstellend. Dort nahmen wir den Firnis auf Wunsch der Bauherrschaft mit Aceton ab. Dabei zeigte sich, dass die Öllasuren bestimmter Rottöne besonders empfindlich reagierten, was ein entsprechend kleinflächiges, kontrollierbares Vorgehen erforderte. Im Anschluss erhielten die Malereien der Medaillons einen dünnen Dammarfirnis mit Bienenwachsugabe, der sich nach der vollständigen Trocknung durch Nachpolieren im Glanz noch anpassen liess.

REFERENZFELD

Die zu Beginn der Konservierungs-/Restaurierungsarbeiten angetroffene Situation wurde in einem grossen Referenzfeld bewahrt, welches sich über der östlichen Türe befindet.

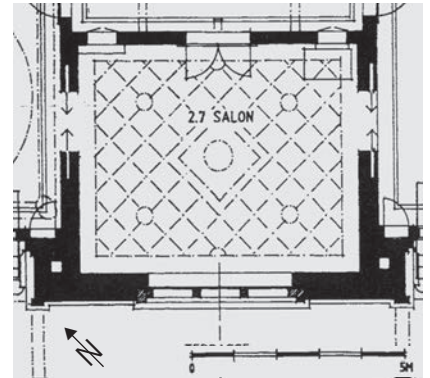
- 1 An der Nordostwand stand ursprünglich ein Kachelofen, der nicht erhalten ist. Die Ofenwand wies eine originale hellgrüne Bemalung auf, die mit einem reich ornamentierten Band umrandet war. Nach der Entfernung des Kachelofens wurde die Ofenwand überstrichen. Vgl. zur Restaurierung der Ofenwand den Beitrag «Das Restaurierungskonzept – Überblick mit thematischem Schwerpunkt auf den Wandmalereien» von Peter Baumgartner, S. 124–126.
- 2 Die textilen Wandbespannungen wurden von Ina von Woyski konserviert. Vgl. Ina von Woyski Niedermann, Konservierungsbericht, Villa Patumbah, Raum 2.8, Wandbespannungen, Trimbach, 7. Februar 2013. – Imitationen von textilen Wandbespannungen finden sich in zahlreichen Kirchen des 19. Jahrhunderts. Vgl. Stefanie Wettstein, Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890, Zürich 1996.
- 3 Barbara Könz-Jenny und Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa Patumbah, Raum 2.8 «Damenzimmer». Konservierungs-/Restaurierungsarbeiten an der bemalten Stuckdecke, Juli bis Oktober 2011, Zürich, November 2012.

DIE BEMALTE DECKE DES SALONS IM ERDGESCHOSS

KATHRIN HARSCH, DEBORAH GOS, MARTINA MÜLLER UND BEAT WALDISPÜHL

Der Salon der Villa liegt im Erdgeschoss und bietet durch die grosse Fensterfront eine herrliche Aussicht auf die ausgedehnte Parkanlage. Der Raum ist durch zwei Schiebetüren mit dem Zimmer der Dame und mit dem Zimmer des Herrn verbunden. Er diente zusammen mit dem Vestibül als Dreh- und Angelpunkt des Parterres und dürfte als Esszimmer genutzt worden sein.¹

Die Ausstattung des Salons nimmt formal auf die beiden benachbarten Räume Bezug: So findet sich zum einen die Leichtigkeit der hellen, phantastisch-figürlichen Motive auf blauem Grund an der Decke in den bemalten Kartuschen des Damenzimmers wieder. Die kassettenartige Struktur der Decke und des Täfers nimmt zum anderen Formenelemente des Herrenzimmers auf.



Salon. Grundriss des Erdgeschosses, Ausschnitt. KDP A.

DIE MOTIVE DER BEMALTEN HOLZFELDERDECKE

Figürlich-ornamentale Formen

Die polychrome Holzdecke ist ein eindrucksvolles Beispiel für das dekorative Verständnis und dessen kunsthandwerkliche Umsetzung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sie zeichnet sich durch die eklektische Komposition von ornamentalen und phantastischen Motiven aus. Die Malereien passen sich der Struktur der Decke an, durch deren kassettenartigen Aufbau sind die bemalten Felder voneinander getrennt und die Figuren interagieren nicht miteinander. Die Motive der Dekoration greifen hauptsächlich auf die Grotesken der Renaissance-Tradition zurück.

Der Begriff «Groteske» bezeichnet Mischwesen, die sich durch eine Kombination von menschlichen, tierischen und pflanzlichen Elementen auszeichnen.² Er entstand in der Renaissance, nachdem in Rom in der Domus Aurea, dem Palast von Kaiser Nero, Wandmalereien entdeckt worden waren. Diese antiken Ruinen waren verschüttet, also vermeintlich unterirdische Höhlen (ital. «grotta»), die darin entdeckten Malereien bezeichnete man daher als «grottesco».³ In den Grotesken manifestiert sich die Faszination der Metamorphose und der Liebe zum Wunderbaren. Sie steht für das Bedürfnis des Menschen, aus seiner irdischen



Ausschnitt der Decke. Nach der Abnahme des alten Firnisses zeichnen sich die Deckenfelder durch eine intensive Farbigkeit aus. Zustand nach der Restaurierung, Februar 2013. Aufnahme Kathrin Harsch.

Oben links und rechts: Grotteske, Chimäre und Erot. Zustand Dezember 2011. Aufnahmen Deborah Gos.
 Unten links: Michel Liénard, *Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIXe siècle*, Liège 1866.
 Unten rechts: Chastel 1988 (wie Anm. 4), S. 13.



Realität in eine Welt der Phantasie zu gelangen.⁴ Auf den bemalten Deckenfeldern des Salons sind nebst Fabelwesen wie Chimären⁵ auch menschliche Figuren wie zum Beispiel Putti dargestellt. Sie scheinen sich aus den rankenförmigen Pflanzen zu erheben und bewohnen diese zugleich.⁶

Die Stillleben

Die Holzgefassten, leicht konkaven Medaillons sind – passend zu einem Esszimmer – mit üppigen Stillleben mit kostbaren, exotischen Früchten und vielerlei Gemüse bemalt. Die malerische Darstellung stimmt dabei nicht immer mit dem wirklichen Erscheinungsbild überein. Die Künstler kannten die exotischen Früchte wohl nicht aus eigener Anschauung, sondern von Vorlagen. Diese Fülle an Lebensmitteln weist auf den Wohlstand der Bewohner der Villa hin und lässt erahnen, wie reichhaltig ihr Tisch gedeckt war. Die Früchte und das Gemüse in den Medaillons scheinen zufällig zusammengestellt; sie sind nicht nach Jahreszeiten geordnet und es wird keine strenge Ikonographie befolgt, wie sonst bei Stillleben meist üblich.⁷

Links und rechts: Die Medaillons zeigen Stillleben mit exotischen Früchten und Gemüse. Zustand Mai 2012. Aufnahmen Deborah Gos.



DIE OFENWAND

Bei Sondierungen der grün übermalten Wand hinter dem grünen Kachelofen stellten wir eine ältere Fassung fest. Sie besteht aus einer monochromen ockerfarbenen Fläche, die von einem blauen Band mit roter Begleitlinie gerahmt wird. Die Freilegemuster zeigten dieselben figürlich-pflanzlichen Mischwesen in Grautönen auf ultramarinblauem Grund, wie sie sich an der Decke finden.⁸ Zwei historische Aufnahmen aus dem Baugeschichtlichen Archiv der Stadt Zürich bestätigen, dass die Ofenwand zur Entstehungszeit der Villa mit einem Band mit diversen Motiven gerahmt war. Ein Vergleich mit Mustervorlagen, die Auguste Racinet im Buch «Ornements polychromes» im 19. Jahrhundert veröffentlicht hat, zeigt eindeutige Parallelen in der Formensprache.⁹ Aufgrund dieses Befundes entfernten wir die grüne Übermalung der Ofenwand mit Skalpellen.¹⁰

In der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 10. September 1885 steht im Abschnitt «Lokales», der Salon werde nicht durch eine Luftheizung, sondern durch einen «Fayence-Ofen» erwärmt. Dieser strahle bekanntlich die mildeste und gesündeste Wärme aus. Im selben Abschnitt wird die bemalte Decke als «Nussbaumholzdecke mit Fayence-Einlagen» beschrieben.¹¹ Des weitern werden die «sehr feinen Malereien auf Glas» am Buffet und an einem Kasten aus Nussbaumholz erwähnt.¹² Der Salon war demnach mit grün glasiertem Ofen, intensiv leuchtenden Ölfarben an der Ofenwand und der Decke sowie dem bunt bemalten Glas des ursprünglichen Buffets ausgestattet. Die Nussbaumholzdecke und das -täfer bildeten zusammen mit der Papiertapete mit dem Granatapfelmotiv auf bronzefarbenem Grund einen starken Glanz-Matt-Effekt, der sicherlich durch das Tischgedeck mit Glas und Porzellan noch verstärkt wurde.¹³



FARBKOMPOSITION AN DECKE UND OFENWAND

Den Farben an der Decke und an der Ofenwand kommt eine besondere Bedeutung zu. Die Künstler hatten sich für eine Kombination der drei Grund-



Oben: Die historische Fotografie zeigt den Kachelofen und die Ofenwand, bevor diese überfasst wurde. Aufnahme um 1911. BAZ.

Links: Der Kachelofen vor der grün übermalten Ofenwand. Zustand Juni 2012. Rechts: Freigelegte Ofenwand mit begleitendem Ornamentband und Papiertapete mit Granatapfelmotiv (links oben). Zustand August 2012. Aufnahmen Kathrin Harsch.



Oben: Freilegemuster an der Ofenwand. Zustand während der Restaurierung, Juni 2012. Aufnahme Deborah Gos. Unten: Querschnitt durch die Malschicht der Decke. Mikroskopieaufnahmen mit Anfärbetest zum Nachweis der verwendeten Bindemittel von Deborah Gos und Kathrin Harsch, März 2013.

farben Blau, gelber Ocker und Rot mit Weiss und Hellgrau entschieden. Das Blau an der Decke scheint die Illusion der Tiefe und der unendlichen Weite zu symbolisieren.¹⁴ Dieser Effekt ist durch eine aufwändige, mehrschichtige Auftragstechnik erzielt worden.

Die Putti, Chimären, Masken und Ranken sind mit hellen Grautönen auf den blauen Hintergrund gemalt und erinnern an Grisaille-Malereien; gemäss dem erwähnten Artikel vom 10. September 1885 in der NZZ werden aber Fayence-Einlagen imitiert. Interessant ist hierbei die Umkehrung der Farbgebung: Während auf Fayencen blaue Motive auf einen weissen Hintergrund gemalt sind, wurden die Figuren und Ornamente an der Decke im Salon mit weisser und hellgrauer Farbe auf den blauen Hintergrund aufgetragen. Das Ocker ist auf farbigen keramischen Fliesen, wie Majolika, gut vertreten und soll Lüsterglanz darstellen. Die gesamte Ofenwand ist mit leuchtendem Ocker gemalt und mit eingeritzten Linien in Kacheln unterteilt.

MALTECHNISCHER AUFBAU

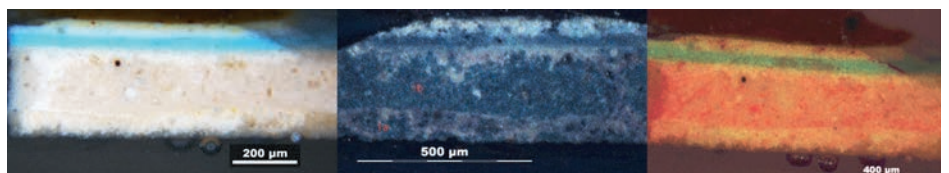
Die Aussage eines Werks wie dasjenige der bemalten Holztafeln im Salon der Villa beruht einerseits in der Wahl der ikonographischen Motive, andererseits sind auch die verwendeten Materialien und die Art des Farbauftrags für die Wirkung der Decke bestimmend. Die Holztafeln der Decke wurden grundiert, bemalt und gefirnisst. Anschliessend legte man sie in die bestehende Nussbaum-Holzdecke ein und befestigte sie mit Holzleisten.

Materialanalysen haben ergeben, dass die Dreiecke aus Fichten- oder Lärchenholz zugeschnitten wurden. Auf einen Halbkreidegrund mit Bleiweiss sowie öligem und proteinischem Bindemittel trugen die Maler einen hellblauen Farb-anstrich aus Ultramarin und arsenhaltigem Auripigment dünn auf. Darauf tupften sie – vermutlich mit Borstenpinseln – synthetische Ultramarin-Pigmente.¹⁵

Dieser mehrschichtige Auftrag erzeugte ein effektvolles Tiefenlicht und bildete den Hintergrund für die Figuren und Ornamente. Diese wurden mit Schablonen in warmen hellgrauen Tönen appliziert. Für die 120 Dreieckstafeln wurden dieselben Vorlagen verwendet. Die Maler benutzten dafür mehrere Schablonen, denn die Grundrisse unterscheiden sich minim. Es kann davon ausgegangen werden, dass sich die Schablonen abnützten und zudem verschiedene Künstler an der Ausführung der Deckenmalerei beteiligt waren. Sie brachten mit feinsten Pinseln zusätzliche weisse Lichthöhlungen an, die eine hervorragende Plastizität bewirken. Die helle Farbe ist durch den Alterungsprozess nicht mehr vollständig opak, so dass der blaue Untergrund heute durchschimmert.

ABBLÄTTERNDE MALSCHICHT UND VERBRÄUNTER FIRNIS AN DER DECKE

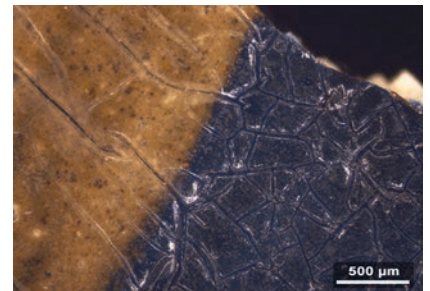
Die Malschicht einzelner blauer Dreiecke wies markante Fehlstellen auf. Einige kurz zuvor heruntergefallene Schollen konnten geborgen werden. Teilweise standen die Farbschollen dachförmig auf. Es ist offensichtlich, dass es sich bei diesem Schadensbild um einen sich stets wiederholenden und an verschiedenen Stellen parallel ablaufenden Kreislauf handelt, durch den der materielle Bestand der Felderdecke langfristig gefährdet ist.¹⁶



Alle Fehlstellen zusammen betrachtet, kann die Entstehung des Schadens nachvollzogen werden: In einer ersten Phase entsteht durch Bewegungen des Holzträgers eine Ablösung der Grundierung vom Holz. Bei einer Berührung mit den Fingern kann an solchen Stellen ein entsprechender Klangunterschied gegenüber der intakten Malschicht wahrgenommen werden. Bei tiefer Luftfeuchtigkeit führt Holzschwind dazu, dass die vom Holz gelöste Malschicht dachförmig nach vorne knickt, ohne zunächst zu brechen. Weitere Schwund- und Quellbewegungen des Holzes bewirken schliesslich in einer zweiten Phase, dass die Grundierung und die Malschicht aufbrechen und einzelne, viereckige Schollen herausfallen.¹⁷

Auffällig ist die Abhängigkeit der Form, Grösse und Ausrichtung der Farbausbrüche von den Jahrringen. Untersuchungen haben gezeigt, dass die Felderdecke bereits vor einer dokumentierten Notkonservierung im Jahr 2007 restauriert worden sein muss.¹⁸

Die gesamte Felderdecke war zudem verschmutzt und wies einen verbräunten Firnis auf, der die leuchtend blaue und weisse Farbigkeit erheblich beeinträchtigte. Diese Stumpfheit stand in auffälligem Kontrast zur zuvor freigelegten Ofenwand, welche mit den Farben Blau und Ocker den Raum dominierte.



AUSGEFÜHRTE MASSNAHMEN

Die aufstehenden Malschichtschollen mussten gefestigt werden. Im Zuge dieser Massnahme konnten auch die geborgenen Malschichtteile wieder an ihre ursprünglichen Stellen platziert werden. Die anschliessende Reinigung umfasste sowohl die Holzrahmen als auch die Felder der Decke. Die Restauratoren kitteten alle Fehlstellen und retuschierten diese mit Temperafarbe in blauem Grundton. Auf eine Rekonstruktion der Grisaillemalereien wurde verzichtet.

Um den ursprünglich intendierten Fayencecharakter der Malerei wieder lesbar zu machen, wurden der Firnis in einem Spickel über dem Ofen und in der Mitte der Decke abgenommen und ein neuer Dammarfirnis aufgetragen. Die Intensität der Farben, einschliesslich der Illusion der Tiefe im Blau, kommt an diesen Stellen wieder zur Geltung und der Bezug der Farben an der Decke zu denjenigen an der Ofenwand ist wieder gegeben.¹⁹

Ein konstantes Klima bei 55 Prozent relativer Luftfeuchte soll dazu beitragen, den Schadensvorgang zu verlangsamen. Deshalb wurde im Salon ein fest installierter Luftbefeuchter eingebaut. Zudem sollen mit Hilfe von jährlichen Kontrollen und Interventionen neue Malschichtausbrüche verhindert werden.²⁰

Oben: Die Malschicht weist Abplatzungen auf. Zustand vor der Restaurierung, 2009. Aufnahme Christian Marty. Unten: Detail des craquelierten Firnisses. Mikroskopieaufnahme von Kathrin Harsch, Oktober 2011.

1 In den Villen des 19. Jahrhunderts waren die Empfangs- und Aufenthaltsräume, die Bibliothek und das Esszimmer nach englischem Vorbild im Erdgeschoss angeordnet, während sich die privaten Räume in den oberen Geschossen befanden. In: Peter Thornton, *Authentic decor. The domestic interior 1620–1920*, London 1985, S. 218–221.

2 Philippe Morel, *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris 1997, S. 24–26.

3 André Béguin, *Dictionnaire technique de la peinture*, 2 Bde., Paris 1978–1984.

4 André Chastel, *La grotesque*, Paris 1988, S. 25; Auguste Racinet, *L'ornement polychrome*, Paris 1873. Neuauflage: *Ornements polychromes*, Bd. 1, Fribourg 1978, S. 118.

5 Chimären sind Mischwesen, die sich aus Teilen von mindestens zwei Lebewesen zusammensetzen (griech. Chímaira: Ziege).

6 Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris 1943, S. 9.

7 Deborah Gos, *Problème d'adhésion de la couche picturale sur un plafond en bois polychrome à compartiments. Salon de la Villa Patumbah (XIXème s.), Mémoire de bachelor*, HKB, Bern, le 14 juin 2012, S. 20.

8 Die Malereien an der Ofenwand und an der Decke stammen von den Dekorationsmalern Witt & Ott. In: NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt. – Siehe den Beitrag «Die Restaurierung der bemalten Fassadenflächen» von der ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden, S. 201.



- 9 Racinet 1873 (wie Anm. 4).
- 10 Kathrin Harsch, Dokumentation zur Freilegung der Ofenwand im Salon, Villa Patumbah. Salon im Parterre, Raum 2.7, Juni bis September 2012, Meggen, [2013].
- 11 Fayence ist die von der italienischen Stadt Faenza abgeleitete, französische Bezeichnung für zinn-glasierte Keramik. Fayencen sind meist blau auf Weissm Grund oder mehrfarbig bemalt. In: Eleonore Pichelkastner, Eckart Hölzl, Bruckmann's Fayence-Lexikon. Majolika, Fayence, Steingut, München 1981, S. 5.
- 12 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.
- 13 Siehe den Beitrag «Dem Dekor verfallen – Ausstattungsgegenstände aus der Bauzeit» von Nina Hüppi, S. 354–361.
- 14 Die Farbe Blau wurde in Kirchen vielfach zur Ausmalung von Gewölben verwendet, oft in Kombi-nation mit goldenen Sternen. In religiösen Bauten sollten mit Blau die unendliche Weite und die Allmacht Gottes bildnerisch umgesetzt werden; im Bereich der Profanbauten waren es Adlige und reiche Bürger, die mit intensiv leuchtenden Farben wie Blau und Rot – oft in Kombination mit Gold-akzenten – einen repräsentativen Anspruch darstellten. In der Renaissance wurde mit der Farbe Blau ein neues Lebensgefühl ausgedrückt, eine kosmische Unendlichkeit, die an die Stelle göttlicher Transparenz getreten war. In: Dietmar Schuth, Die Farbe Blau. Versuch einer Charakteristik, Münster 1995, S. 29.
- 15 Gos 2012 (wie Anm. 7), S. 81.
- 16 Die Haftung des Schichtpakets Grundierung und Farbe auf dem Holzträger beruht auf physikali-schen Kräften und chemischen Bindungen. Verschiedene Parameter beeinflussen diese Adhäsion. Zu bedenken ist, dass es sich hierbei um Haftungskräfte von ganz unterschiedlichen Materialien handelt. Sie alle reagieren unterschiedlich auf Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen und zudem altern sie nicht im selben Masse.
- 17 An der Decke im Salon hat ein weiteres Phänomen die Haftung der Farbe mit dem Träger einge-schränkt: Durch Analysen konnten Ansammlungen von Stearaten im Halblögrund nachgewiesen werden. Diese Konglomerate wirken – ähnlich wie Wachs – abtossend.
- 18 Siehe den Beitrag «Das Restaurierungskonzept – Überblick mit thematischem Schwerpunkt auf den Wandmalereien» von Peter Baumgartner, S. 127.
- 19 Die Stiftung Patumbah finanzierte die erwähnten Massnahmen mit dem symbolischen Verkauf von Dreiecken. Die Sponsoren konnten sich mit 400 Franken pro Dreieck an den Restaurierungs-kosten beteiligen. Siehe den Beitrag «Patumbah – Eine Idee, und was es braucht, sie umzusetzen» von Beat Eberschweiler und Giovanni Menghini, S. 105.
- 20 Vgl. ArGe Kathrin Harsch, Martina Müller und Beat Waldispühl, Drei Restaurierungs-dokumentationen. Villa Patumbah, Zürich. Bemalte Felderdecke im Salon, EG – Holzwerk in der zentralen Halle, 1./2. OG – Deckenmalerei in der zentralen Halle, 1./2. OG, Oktober 2011 bis Februar 2013, ohne Ort, [2013].

Oben: Ausschnitt der Decke. Zustand Dezember 2011. Aufnahme Deborah Gos. Rechts: Gesamtaufnahme der Decke. Die Deckenfelder über dem Kachelofen und in der Mitte zeichnen sich nach der Abnahme des alten Firnisses durch eine intensive Farbigkeit aus. Zustand nach der Restaurierung, März 2014. KDP Fotoarchiv.

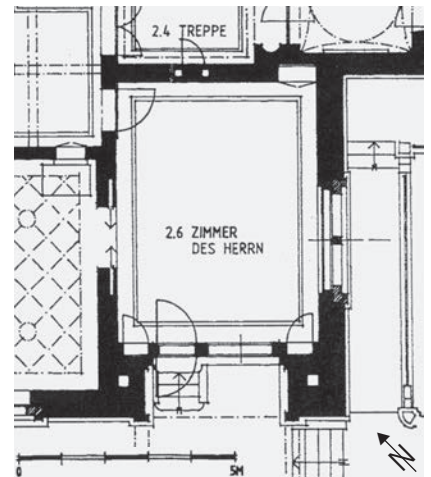


DIE KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG DER BRANDGESCHÄDIGTEN KASSETTENDECKE IM ZIMMER DES HERRN

LARA QUADRI, ANDREAS KÜNG, MARIA ROSA LANFRANCHI UND VANESSA FRIEDEN
FACHHOCHSCHULE DER ITALIENISCHEN SCHWEIZ (SUPSI)

AUFGABENSTELLUNG

Das Herrenzimmer im Erdgeschoss der Villa Patumbah wurde zur Bauzeit 1885 mit einer polychrom gefassten Stuckkassettendecke im Stil der Renaissance ausgestattet. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es zu einem Brand im Zimmer des Herrn, dabei wurde die Decke unterschiedlich stark beschädigt. Das Spektrum der Schäden reicht von farblichen Veränderungen über partielle Verkohlung bis hin zum Totalverlust der Fassung. Stellenweise lag das Trägermaterial Gips offen und ein Teil des darin gebundenen Wassers wurde beim Brand in Form von Wasserdampf freigesetzt. Mit der Ausarbeitung der Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen wurden Dozierende und Studenten des Masterstudiengangs in Konservierung und Restaurierung der Fachhochschule der italienischen Schweiz (SUPSI) in Lugano beauftragt. Die im August 2010 und September 2011 durchgeführten Untersuchungskampagnen haben eine besonders komplexe Aufgabenstellung ans Licht gebracht. Das unterschiedlich grosse Ausmass der Beschädigung der Stuckdecke (grösste Brandschäden im nordöstlichen Teil und die durch Konvektion entstandene Ausbreitung der heissen Verbrennungsgase) hat die Entwicklung einer einheitlichen Reinigungsmethode für die gesamte Deckenfläche erschwert. Diese musste dem jeweiligen Erhaltungszustand angepasst werden. Deshalb wurde in Absprache mit der Stiftung Patumbah und der kantonalen Denkmalpflege beschlossen, das Thema Lara Quadri als Gegenstand ihrer Abschlussarbeit im Masterstudiengang anzuvertrauen. Es sollte eine Reinigungsmethode entwickelt werden, die einerseits den bemalten Flächen eine Gesamtlesbarkeit zurückgibt, andererseits diejenigen Brandspuren als historisches Zeugnis konserviert, welche keine Gefährdung für die längerfristige Erhaltung der Stuckdecke darstellen. Des Weiteren sollte Lara Quadri die südwestliche Hälfte der Decke konservieren und restaurieren, wohingegen der restliche Teil der Decke unter Aufsicht von Dozenten der SUPSI und Lara Quadri durch Studenten aus dem ersten Jahr des Masterstudiengangs in Konservierung und Restaurierung ausgeführt werden sollte.



Zimmer des Herrn. Grundriss des Erdgeschosses, Ausschnitt. KDP A.

Links: Ansicht der Decke gegen Osten. Zustand vor der Restaurierung, Januar 2010. Aufnahme Giacinta Jean. Rechts: Studierende des Masterstudiengangs in Konservierung und Restaurierung. Aufnahme Lara Quadri, Dezember 2012.



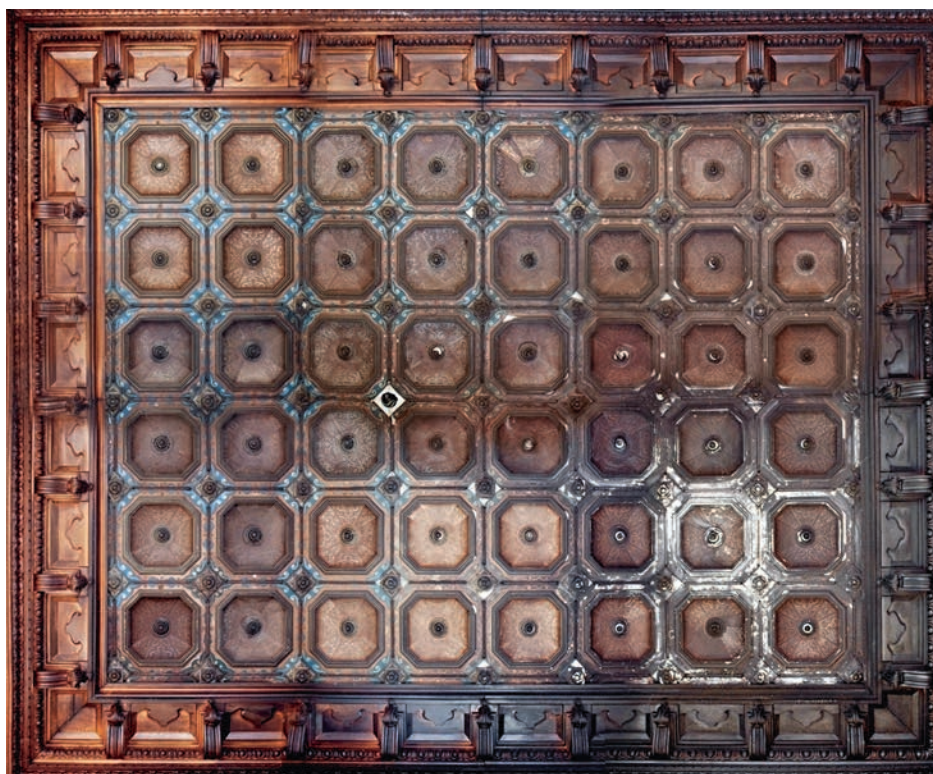


BESTAND UND ZUSTAND

Die Decke des Herrenzimmers, mit den Ausmassen von ca. $3,50 \times 4,50$ Meter, besteht aus 48 achteckigen, in Gips gegossenen Kassetten, die in sechs 8-teiligen Reihen angeordnet sind. Die konkav gewölbten Teile der Kassetten weisen eine Fassung aus Goldbronze¹ («Malergold») in unterschiedlichen Farbtönen auf und sind von Zierleisten, die aus demselben Gipsguss geformt sind, umrahmt. In der Mitte jeder Kassette befindet sich ein Zapfen aus Holz, der mit einem Nagel am Gipselement befestigt ist. Die Zierleisten sind mit polychromen, geometrischen Motiven bemalt (Blau, Weiss, Rot, Gelb, Grün). Die Fugen zwischen angrenzenden Kassetten werden in den Bereichen der Ecken durch Gipsblumen auf viereckiger Basis und entlang der Kanten durch runde Holzstäbe abgedeckt. Die Gipselemente sind durch breilköpfige, in der Mitte der Zierleisten angebrachte Schrauben an der Deckenkonstruktion² befestigt. Ein breiter profilierter Nussbaumholzrahmen mit Kassettenstruktur, gestützt von volutenförmigen Konsolen, die in der Verlängerung der Kassettenränder liegen, bildet den Übergang zu den Wänden.

Die Fassung der Decke wurde vermutlich fast ganz im Atelier ausgeführt und erst nachdem die einzelnen Stuckkassetten an der Deckenkonstruktion festgeschraubt und die Abdeckungselemente angebracht worden waren, sind die Randbereiche fertig gefasst worden. Zuerst wurde eine ölgebundene Grundierung in zwei Schichten appliziert, bestehend aus Bleiweiss mit einer Mischung verschiedenfarbiger Pigmente. Im Querschliff erscheint die untere Schicht in einem schmutzigen Brauntönen. Sie ist generell etwas dünner als der zweite, weissliche Auftrag. Die Pigmentierung des ersten Bleiweissanstrichs diente vermutlich zur Auftragskontrolle auf dem weissen Gips, während der zweite Anstrich farblich wohl so abgestimmt wurde, dass die aufgebrachte Malschicht – bunte geometrische Motive, Goldbronze – optimal zur Wirkung kommen sollte. An Proben aus Bereichen erhöhter Brandhitze konnte an der Gipsoberfläche eine Anreicherung

Oben: Lara Quadri während der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten an der Decke. Aufnahme Mai 2012. KDP Fotoarchiv. Rechts: Zustand der Decke nach der ersten Untersuchungskampagne im August 2010 mit kleineren Musterreinigungsflächen (oberste Reihe, 4. Kassette von rechts). Fotomontage Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Zürich. Horizontalprojektion der Decke.



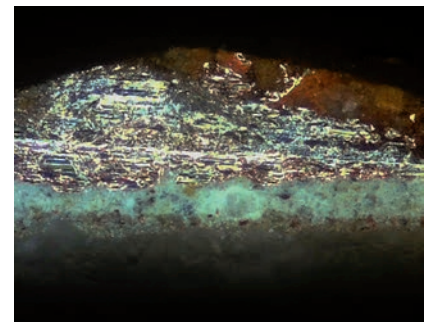
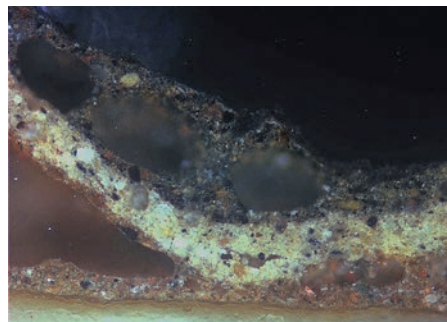
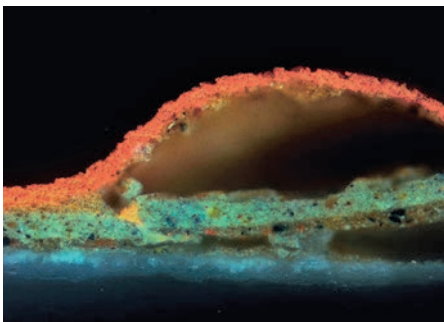
von Öl beobachtet werden. In einem Fall handelte es sich um eine gleichmässig dünne, braune und transparente Schicht, im anderen um eine braune, blasig ausgebildete Schicht. Da an den übrigen untersuchten Proben eine solche Schicht fehlt, ist deren Entstehung wohl eher auf die Hitzeeinwirkung beim Brand beziehungsweise auf die dadurch stattgefunden Mobilisierung des Öls in der Grundierung zurückzuführen als auf eine Vorbehandlung des Gipses mit Öl im Sinne einer Imprimitur³. Auch wäre in einem solchen Fall, wie sonst üblich, ein tierischer Leim zu erwarten. Die Funktion der Isolierung des porösen, stark saugenden Trägermaterials Gips übernimmt die zweilagig aufgetragene Bleiweissgrundierung. Sie verhindert, dass das Bindemittel Öl der Farbschicht (Goldbronze, bunte geometrische Motive) entzogen wird und in den Untergrund abwandert. Mit weniger Bindemittel bestünde die Gefahr, dass die ölgebundene Farbschicht Runzeln und Risse bekommen könnte. Ausserdem beeinflusst eine gute Grundierung nicht nur die Haltbarkeit, sondern auch die Haftung der Malerei. Die zentralen, konkav gewölbten Bereiche der Kassetten wurden zuerst mit einer kupferfarbenen Goldbronze ganzflächig und gleichmässig gestrichen (Pinselftriche sichtbar). Darauf brachte man mittels Schablone den Hintergrund des Rankenmusters mit messingfarbener Goldbronze auf und hob danach die Umrisse der kupferfarbenen Ranken freihändig mit einer kräftigen, kupferfarbenen Goldbronze heraus. Die gesamte Decke wurde schliesslich mit einem dünnen, farblosen und transparenten Lack («Bronzelack»⁴) überzogen. Die Charakterisierung der verschiedenen, am Aufbau der Kassettendecke beteiligten Materialien erfolgte mit blossen Auge und instrumentellen Analysemethoden in situ wie auch im Labor.⁵ Nichtinvasive Messungen an den zwei farblich verschiedenen Goldbronzen mittels Röntgenfluoreszenz-Handgerät ergaben, dass beide aus einer Legierung bestehen, zur Hauptsache aus den Metallen Kupfer, Zink und Eisen, wobei der Kupferanteil stark überwiegt und jener an Zink generell leicht höher ist als jener an Eisen. Bezüglich der Messresultate besteht der wesentliche Unterschied zwischen den beiden farblich verschiedenen Goldbronzen darin, dass die messingfarbene zusätzlich einen deutlichen Anteil Zinn enthält. Zur Bestimmung der Pigmente, welche für die polychromen, geometrischen Motive verwendet wurden, kamen dieselben Analysemethoden wie bei den Goldbronzen zum Einsatz. Identifiziert wurden folgende Pigmente: Zinkweiss, Zinnober (zusammen mit Diatomeenerde als inertem Füllstoff und Absorptionsmittel), Berliner Blau (Preussisch Blau), ein chromhaltiges Grünpigment (höchstwahrscheinlich Chromoxid oder Chromoxidhydrat) und ein blauer Farbstoff, niedergeschlagen («verlackt») auf farblosen transparenten Körnern.⁶

Es fanden sich keine Dokumente, in denen frühere Eingriffe erwähnt sind. Jedoch konnten bei einigen Befestigungsschrauben Fehlstellen in der sie abdeckenden Gipsschicht beobachtet werden. Dieser Schaden entstand vor dem Brandfall, denn an einigen Stellen finden sich farbige, im Farbton der Umgebung ausgeführte Ausbesserungen. An anderen Stellen hingegen hatte die

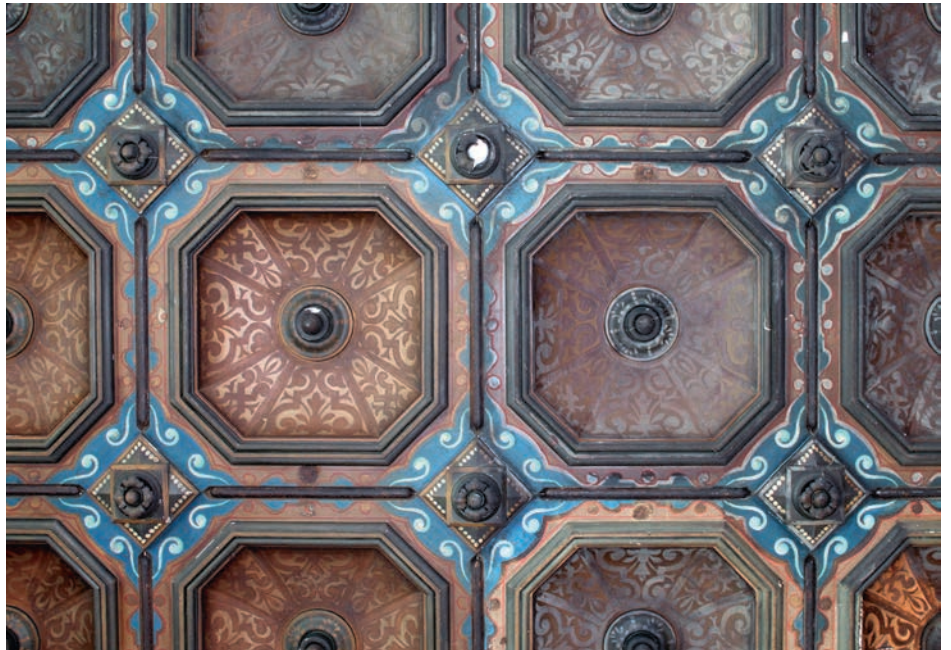


Oben: Offengelegte Schraube mit Mennige als Rostschutzanstrich sowie retuschierte Kittung am rechten Rand. Zustand Februar 2011. Aufnahme SUPSI.

Unten von links nach rechts: Zierleiste mit blasenartiger Ablösung der Malschicht infolge Brandhitze. Querschliff. 20-fache Vergrösserung. Stark brandgeschädigte Kasette mit Blasenbildung in der Malschicht und Verkohlung der organischen Bestandteile (Öl) an der Oberfläche. Querschliff. 20-fache Vergrösserung. Vollständige Schichtenabfolge auf Gipskassette, von unten nach oben: zweilagige Grundierung – zwei Goldbronzeschichten, unten kupfer- und darüber messingfarben – brauner Lacküberzug. Querschliff. 20-fache Vergrösserung. Fotos Andreas Küng.



Rechts: An der Kasette in der linken Bildhälfte sind die originalen Farbtöne der beiden Goldbronzen erhalten geblieben. In der rechts anschliessenden Kasette ist die ursprünglich kupferfarbene Goldbronze zu einem grossen Teil weisslich, die ursprünglich messingfarbene hingegen dunkler geworden. Unten: Kassettenausschnitt. Die Goldbronzen weisen zusätzlich zur Farbveränderung eine Blasenbildung auf. Zustand Februar 2011. Aufnahmen Lara Quadri.

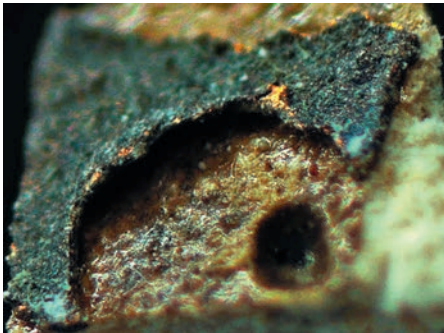


Wärme des Brandes vermutlich zu einer Ausdehnung der Metallelemente und damit indirekt zur Abplatzung des Abdeckungsgipses geführt. An wenigen Stellen konnten die Restauratoren Retuschearbeiten nachweisen.

Die gesamte Oberfläche der Decke war mit unterschiedlich stark haftenden Ablagerungen und Spinnweben überzogen. Die Malerei erschien generell verdunkelt durch die beim Brand entstandenen kohlenstoffhaltigen Verbrennungsprodukte wie Russ, die sich, durch die hohen Temperaturen aufgeweicht, zum Teil mit der oberflächlichen Farbschicht verbunden hatten. Darüber hinaus konnte an etlichen Kassetten eine auffällige Farbveränderung der Goldbronzen festgestellt werden. Die ursprünglich dunklere, kupferfarbene Goldbronze war ins Weisse umgeschlagen, während die ursprünglich hellere, messingfarbene Goldbronze dunkler geworden war. Dieses Phänomen war, scheinbar zufällig und ohne Bezug zur Entfernung vom Brandherd, über die Decke verteilt zu beobachten. Damit einhergehend fanden sich kleinere, in allen Regenbogenfarben schillernde Bereiche der Goldbronzen. Über mögliche Ursachen dieser Farbveränderung und des Zustandekommens der Regenbogenfarben können nur Vermutungen angestellt werden. Die farblichen Veränderungen der Goldbronzen könnten auf Veränderungen in der Legierung – Oxidationsprozesse der Metalle – infolge Hitzeeinwirkung zurückzuführen sein, deren scheinbar zufällige Verteilung auf Unterschiede in der Ausführung und Zusammensetzung der Malschichtmaterialien (Goldbronze, Bindemittel, Lacküberzug). Bei den Regenbogenfarben handelt es sich hingegen mit Bestimmtheit um einen optischen Effekt, der entweder durch den dünnen, durchsichtigen Lacküberzug, einen darunter befindlichen dünnen Ölfilm oder durch dünne Oxidschichten auf den Goldbronzen (sogenannte Anlauffarben) erzeugt wird.

An der Stuckdecke, insbesondere an der Malschicht, konnten unterschiedliche Brandschadensphänomene festgestellt werden. Von den makroskopisch beobachteten Schäden können die farblichen Veränderungen der Goldbronzen als geringster Brandschaden betrachtet werden. Dabei scheint es sich um einen rein ästhetischen Schaden zu handeln; mögliche Auswirkungen auf die langfristige Erhaltung der Malschicht sind zur Zeit nicht abschätzbar. Einen deutlich grösseren Brandschaden stellte die in den konkaven Bereichen einiger Kassetten vorhandene Blasenbildung der Malschicht dar. Diese war unregelmässig, d. h.





Links: Brandgeschädigte Kassette mit Blick in aufgebrochene, verkohlte Malschichtblase und Anreicherung von Öl am Übergang zum Gips. Ungefähr 50-fache Vergrösserung. Zustand Februar 2011. Foto Andreas Küng. Rechts: Deckenbereich mit verkohlten Holzstäben, stark verschwärzter bis verkohlter Malschicht und stellenweise entblösstem Gipsträger. Zustand Februar 2011. Foto Lara Quadri.

scheinbar unabhängig von der Distanz zum Brandherd über die Decke verteilt. Sie war nicht auf direkte Flammeneinwirkung, sondern auf die Wirkung heisser Dämpfe beziehungsweise Gase zurückzuführen. Diese konnten sich infolge Hitzeeinwirkung aus dem im Gipsstuck gebundenen Wasser sowie aus dem in der Grundierung und Farbschicht vorhandenen Öl bilden. Anhand von Querschliffen war ersichtlich, dass Blasen sowohl am Übergang vom Gipsstuck zur Malschicht, unter Ablösung der gesamten Malschicht, wie auch in der Malschicht selbst (in der Grundierung, am Übergang von der Grundierung zur Farbschicht, in der Farbschicht) entstanden sind. Die scheinbar willkürliche Verteilung der Blasen beziehungsweise deren Bildung hing wohl mit der unterschiedlichen Dicke und dem verschiedenen Gehalt an Öl in der Malschicht zusammen. Im Bereich der Ostecke, wo die Holzelemente vermutlich gebrannt hatten, lag die stärkste Schädigung vor. Die runden Holzstäbe zur Abdeckung der Anschlussstellen sowie die zentralen Holzzapfen der Kassetten waren stellenweise vollständig verkohlt, die Malschicht wurde durch die dortigen Brandtemperaturen zerstört. Sie erschien schwarz wegen der Verbrennung und Verkohlung des organischen Bindemittels (Öl), was sie zusätzlich porös, rissig und entsprechend brüchig gemacht hat. Ferner war die Malschicht an verschiedenen Stellen abgeblättert oder in Ablösung begriffen, in besonderem Ausmass an den flachen Umfassungs- und an den Zierrahmen der konkaven Bereiche. Die Rahmen wiesen stellenweise zusätzlich Risse auf und waren in Teile zerbrochen, die teilweise lose oder bereits abgefallen waren. An zahlreichen Stellen war der Gips entblösst und die beim Brand entstandene Hitze hatte zu einer partiellen (Halbhydrat), seltener vollständigen Entwässerung (Anhydrit) desselben geführt, was mittels FT-IR Spektroskopie nachgewiesen werden konnte.⁷ In diesem Fall lag der höchste «Verbrennungsgrad» vor. Nicht nur die Malschicht war verkohlt und zerstört, sondern auch der Gipsträger war vom Brand betroffen.

ERARBEITUNG GEEIGNETER KONSERVIERUNGSMETHODEN

Eines der primären Ziele der Reinigung bestand darin, den an der Decke vorhandenen Russ sowie jene Ablagerungen zu entfernen, die an der durch die Brandhitze weich und klebrig gewordenen Oberfläche (Lacküberzug, Öl) haften blieben. Damit sollte verhindert werden, dass diese Ablagerungen durch Feuchtigkeitsaufnahme und/oder Verminderung der Durchlässigkeit der darunter befindlichen Malschicht potentiell schädigende, chemisch-physikalische Prozesse auslösen könnten.⁸ Als weiteres wichtiges Ziel galt es, die durch den Brand erfolgte ästhetische Beeinträchtigung des Deckendekors abzuschwächen und damit dessen Lesbarkeit zu verbessern. Die Auswahl der Materialien und Techniken zur Reinigung der Decke erfolgte unter Berücksichtigung folgender, in der Reihenfolge ihrer Priorität aufgeführten Prämissen:

- Grösstmöglicher Erhalt der originalen Substanz
- Befriedigendes Ergebnis in ästhetischer Hinsicht (Lesbarkeit)
- Technische Machbarkeit
- Vertretbarer zeitlicher und finanzieller Aufwand.

In der Literatur werden zur Abtragung oder Reduzierung der durch Brandereignisse entstandenen Sekundärprodukte hauptsächlich folgende chemische Substanzen und Instrumente in Betracht gezogen: Tenside⁹, Komplexbildner, Lasergeräte und manchmal Enzyme, die im vorliegenden Fall aus Gründen der Anwendung ausgeschlossen wurden.¹⁰ Während des Brandes sind aus der unvollständigen Verbrennung organischer Materialien verschiedene Produkte entstanden. Dabei handelt es sich hauptsächlich um feinteiligen Kohlenstoff und Kohlenwasserstoffe, allgemein als «Russ» bezeichnet.¹¹ Letzterer hat sich auf der Decke abgelagert, zusammen mit in der Umgebung oder auf der Deckenoberfläche bereits vorhandenen, anorganischen Substanzen. Da im vorliegenden Fall die Zusammensetzung des abzutragenden Materials mit den zur Verfügung stehenden Analyseverfahren zu wenig genau identifiziert werden konnte, dieses aber jedenfalls eine komplexe und nicht einheitliche Zusammensetzung aufwies, wurden verschiedene chemische Reinigungsversuche im Sinne eines empirischen Vorgehens durchgeführt und genau dokumentiert. Auf den Arbeiten von Wolbers¹² und Cremonesi¹³ basierend versuchten die Fachleute, eine Lösemittelmischung zu entwickeln, welche das abzutragende Material in Lösung zu bringen vermochte. Zu diesem Zweck wurden Aceton, Ethanol und Ligroin eingesetzt, Lösungsmittel, die für den Anwender nicht allzu schädlich sein sollten. Getestet wurden auch künstlicher Speichel, der eine reinigende und komplexbildende Wirkung hat, sowie Triammoniumcitrat, eine komplexbildende Substanz. Versuche mit der Lösungsmittelmischung Ligroin-Ethanol (30 Prozent Ligroin und 70 Prozent Ethanol, abgekürzt LE7), eingedickt mit Carbopol®, ergaben vielversprechende Resultate. Besonders in den weniger stark brandgeschädigten Deckenbereichen wurde damit ein guter Reinigungs- und Wiederherstellungsgrad der malerischen Dekoration erreicht. Die Anwendung auf grösseren Flächen ergab jedoch uneinheitliche Ergebnisse und die vollständige Entfernung der aufgetragenen, eingedickten Lösung erwies sich als schwierig. Es blieben Rückstände zurück, die sich mit der Zeit grün verfärbten, vermutlich durch kupferhaltige Verbindungen aus der darunterliegenden Goldbronze. In stark brandgeschädigten Deckenbereichen wurden mit einer Kombination von chemischer Reinigung, d. h. 2- bis 10-prozentigen wässrigen Lösungen von Triammoniumcitrat mit Parbopol® eingedickt, und darauf folgender mechanischer Reinigung (mit Pinsel einreiben) die besten Resultate erzielt.

Es wurden auch Reinigungsversuche mit Lasergeräten durchgeführt. Die Lasertechnik macht sich das unterschiedliche Verhalten der Materialien betreffend Absorption von elektromagnetischen Wellen zunutze, d. h. die Reinigung, beziehungsweise der Abtrag, erfolgt entsprechend selektiv.¹⁴ Die Reinigungsmusterflächen wurden von Anna Brunetto, Expertin auf dem Gebiet der Laserreinigung, mit unterschiedlichen Geräten durchgeführt.¹⁵ Dabei erkannte sie, dass sich die Reinigungskontrolle bei vorherigem Benetzen mittels Wasserzerstäuber verbessern liess. Generell konnte festgestellt werden, dass mit den Lasergeräten die Details und die unterschiedlichen Farbtöne hervorgehoben, d. h. die Fassung lesbarer gemacht werden kann. Hingegen wirkt die Goldbronze nach der Laserreinigung matt, im Gegensatz zur chemischen Reinigung, wo sie danach glänzt. Ausserdem sind die infolge Brandhitze entstandenen, zahlreichen kleinen Blasen in der Malschicht bei der Laserreinigung geplatzt. Aufgrund dieser Tatsache wurde beschlossen, die schon ausgewählten chemischen Produkte weiterzuverwenden, jedoch zusammen mit anderen Verdickungs-

mitteln beziehungsweise Gelbildnern zu optimieren.¹⁶ In den Deckenbereichen mit grösserer Distanz vom Brandherd verwendete man ein organisches Lösemittel, Methylethylketon (MEK), zur Reinigung der messingfarbenen Goldbronze, während für die anderen Farbflächen eine 2-prozentige wässrige Lösung von Triammoniumcitrat (TAC), mit AgarArt® zu einer 4-prozentigen Lösung eingedickt, auf einer Japanpapierschicht appliziert wurde. Carbopol® wurde durch AgarArt® ersetzt, um die Kontaktzeiten zu verlängern und die Wirkung auf die zu reinigende Oberflächenzone zu beschränken, d.h. ein Eindringen der reinigenden Substanz in die unteren Schichten möglichst zu vermeiden.¹⁷ Die Entfernung von AgarArt® hat sich als leichter erwiesen und die damit erzielten Ergebnisse waren homogener als diejenigen der vorausgegangenen Reinigungsversuche. Diese Methode erlaubte es, die auf der Oberfläche abgelagerten dunklen Brandrückstände (Russ) zu entfernen, welche die Lesbarkeit des Dekors beeinträchtigten. Zudem konnte damit der über den kupferfarbenen Goldbronzeranken ins weissliche umgeschlagene Bereich entfernt und damit die originale Farbigkeit wiederhergestellt werden. Mit derselben Methode konnte auch dort, wo sich kleine, zerbrechliche Bläschen in der Malschicht gebildet hatten, der Russ leicht und zerstörungsfrei entfernt werden.

Die Schlussbeurteilung der beiden Reinigungsmethoden und der damit erzielten Resultate erfolgte optisch, mittels Handmikroskop¹⁸ und anhand von Laboranalysen¹⁹. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die chemische Methode den Glanz der Goldbronzen und der geometrischen Motive besser zur Geltung bringt und dabei im Vergleich zu den mit Lasergeräten gereinigten Probe- flächen eine grössere Vielfalt an Farbtönen erhalten bleibt. Die chemische Reinigung erwies sich ausserdem als leichter reproduzierbar, d. h. es konnten damit einheitlichere Resultate erzeugt werden. Die Überprüfungen mittels Handmikroskop und Laboranalysen ergaben, dass sowohl bei der chemischen Methode als auch beim Einsatz der Lasergeräte nur sehr wenig Material der Farbschichten verloren ging. Der zeitliche Aufwand war bei beiden Techniken etwa gleich. Aufgrund einer gründlichen Abwägung der beiden Reinigungsmethoden und in Absprache mit der kantonalen Denkmalpflege und den Auftraggebern wurde beschlossen, die Reinigung der Decke mit chemischen Methoden durchzuführen.

Oben: Stark verschwärzte und teilweise verkohlte, abblätternde Malschicht. Unten: Dieselbe Malschicht nach dem Zurückkleben mit Hasenleim. Zustand März 2011. Aufnahmen Lara Quadri.

AUSFÜHRUNG DER RESTAURIERUNG

Die einzelnen Schritte der Konservierung beziehungsweise Restaurierung der Decke beinhalteten der Reihenfolge nach: Vorreinigung, Sicherung und Festigung, Gesamtreinigung, Eintönen der Fehlstellen und eventuelle Schlussbehandlung. Bevor mit den eigentlichen Reinigungsarbeiten begonnen werden konnte, mussten zuerst die nicht festhaftenden Ablagerungen und Spinnweben mit weichen Pinseln entfernt und einige kaum mehr haftende Elemente mittels schwach verdünntem Acrylharz (Primal® E 330 S) gesichert werden. An den Stellen, wo die Malschicht nur noch eine geringe Haftung am Trägermaterial aufwies beziehungsweise sich teilweise von diesem abgelöst hatte, wurde sie mit verdünntem Hasenleim (1 Teil Hasenleim auf 10 Teile Wasser) fixiert. Die damit erzielte Haftung war befriedigend und es kam auch nicht zu unerwünschten Glanzeffekten. Ausserdem hatte die Verwendung von Hasenleim, im Gegensatz zu anderen ausprobierten Festigungsmitteln auf Acrylharzbasis, keinen Einfluss auf die nachfolgenden Reinigungsoperationen zur Entfernung der fest haftenden Ablagerungen. Die Reinigung erfolgte mit organischen Lösemitteln und Komplexbildnern, wobei die genaue Rezeptur der jeweiligen Situation an der Decke angepasst wurde. In den Vertiefungen jener Kassetten,





Links: Ansicht der Decke nach erfolgreicher Reinigung des südwestlichen Teils. Zustand Juni 2012. Rechts: Ansicht der Decke nach Abschluss der Gesamtreinigung. Zustand Januar 2013. Aufnahmen Lara Quadri.

die am weitesten vom Brandherd entfernt sind, hatten sich die Ablagerungen weniger fest mit der messingfarbenen Goldbronze verbunden und die Malschicht war weniger porös geworden. Hier gab reines, mit dem Pinsel eingeriebenes und gleich darauf mit Wasser und Schwamm entferntes Methylethylketon der Goldbronze ihre Leuchtkraft zurück. Für die übrigen Flächen wurden gute Ergebnisse mit einer 2-prozentigen wässrigen Lösung von Triammoniumcitrat (TAC) erzielt, welche mit AgarArt® zu einer 4-prozentigen Lösung eingedickt, mittels Pinsel auf Japanpapier aufgetragen und nach fünf Minuten entfernt wurde. Anschliessend wurden die Rückstände durch sanftes Wischen mit einem wassergetränkten Schwamm entfernt. Bei den näher beim Brandherd liegenden und entsprechend stärker geschädigten Deckenbereichen benötigte der Komplexbildner TAC eine längere Kontaktzeit und eine erhöhte Konzentration, um einen genügenden Reinigungseffekt bewirken zu können. Zum Teil kam auch der Komplexbildner Tetranatrium-EDTA²⁰ in unterschiedlichen Verdünnungen (1 bis 5 Prozent) zum Einsatz. Nach Abschluss der Reinigung tönnten die Restauratoren die in der verschwärzten Malschicht als entstellend empfundenen weissen Fehlstellen beziehungsweise offenliegenden Gipsbereiche farblich ein, sodass diese den Blick des Betrachters nicht ablenken, aus der Nähe aber sofort als Retuschen erkennbar sind. Dabei wurde zuerst mit einer stark verdünnten alkoholischen Schellacklösung (1 Teil Schellack auf 15 Teile Ethanol) der poröse und stark saugende Gips isoliert und dann mit Maimeri Gouache Farben eingetönt. Die Möglichkeit, einen farblosen, transparenten Lack (vgl. Bronzelack) als Schutz gegen die Oxidation der Goldbronze an der Decke aufzutragen, wurde in Erwägung gezogen und mit der kantonalen Denkmalpflege und den Auftraggebern diskutiert. Die Verantwortlichen beschlossen, vorläufig darauf zu verzichten, da mögliche unerwünschte Folgeerscheinungen zur Zeit nicht abschätzbar sind und zu einem späteren Zeitpunkt, falls als nötig erachtet, ein solcher Eingriff immer noch ausgeführt werden könnte.

ABSCHLIESSENDE BEURTEILUNG

Für das Abtragen von Oberflächenablagerungen, welche bei der Verbrennung organischer Substanzen entstanden sind, wurden bei der Stuckkassettendecke im Zimmer des Herrn komplexbildende Substanzen verwendet. Der Wirkungsmechanismus dieser häufig verwendeten Substanzen ist bis heute nicht vollständig geklärt. Im Fall der brandbeschädigten Stuckkassettendecke im Herrenzimmer der Villa Patumbah ergaben sie jedoch die besten Resultate sämtlicher getesteter Reinigungsmethoden. Bei den in der Nähe des Brandherdes befindlichen Bereichen mit irreversiblen Schäden führte die Reinigung lediglich zu einer Abschwächung

der Brandschädigung. Diese Problematik war jedoch von Anfang an klar und die Vorgabe, minimal konservierend einzugreifen und irreversible Schäden als historisch-didaktisches Zeugnis zu belassen, nahm dies bewusst in Kauf.

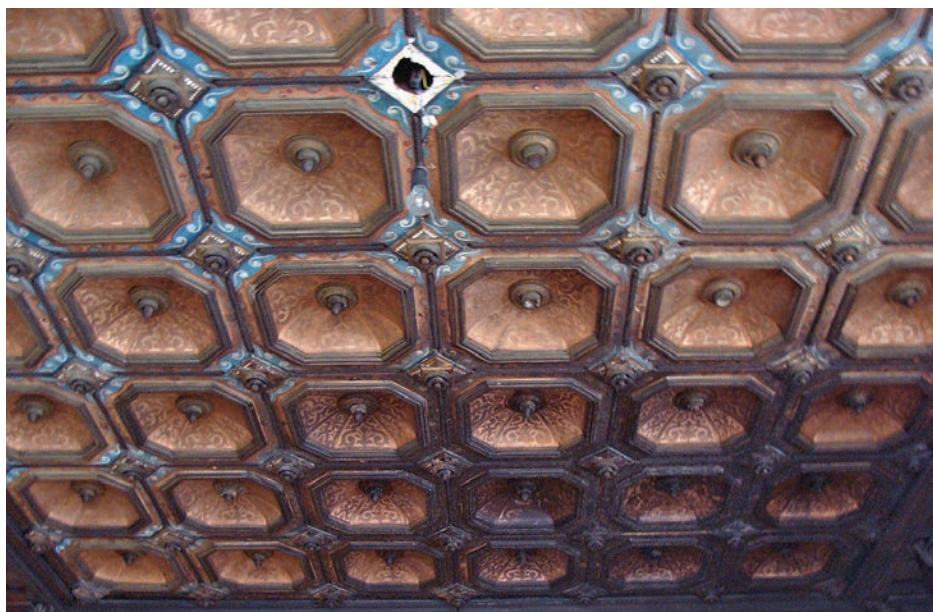
Die Decke im Zimmer des Herrn weist stark beschädigte Bereiche auf und es muss angenommen werden, dass besonders in diesen Bereichen, auch nach der Konservierung, die verschiedenen Schadensprozesse weiterhin beschleunigt ablaufen. Deshalb sollten zur langfristigen Erhaltung der Decke regelmässig Kontrollen durchgeführt werden²⁰, um allfällige neue Schäden rechtzeitig erkennen und entsprechende Massnahmen ergreifen zu können.

Rückblickend darf gesagt werden, dass die Arbeiten an der Decke des Herrenzimmers sowohl für die Dozierenden wie auch für die Studenten des Masterstudiengangs in Konservierung und Restaurierung der SUPSI in verschiedener Hinsicht sehr lehrreich waren. Einerseits galt es, eine geeignete Konservierungs- und Restaurierungsmethode für ein brandbeschädigtes Objekt zu erarbeiten, was nicht alltäglich und fachlich anspruchsvoll war. Andererseits hatte dies in Zusammenarbeit und Absprache mit der kantonalen Denkmalpflege, der Stiftung Patumbah und den Architekten zu erfolgen, was vom didaktischen wie auch vom menschlichen Gesichtspunkt her eine wertvolle Erfahrung war. Zusätzlich bot sich die Gelegenheit, Restauratorinnen und Restauratoren aus den unterschiedlichen Fachbereichen kennenzulernen und mit diesen Wissen und Erfahrungen auszutauschen.



- 1 «Goldbronze ist nicht echtes Gold, sondern eine Messinglegierung aus Kupfer, Zinn und Zink. Je nach der Mischung der Metalle hat die Bronze ein mehr gelbliches oder rötliches oder grünliches Aussehen. [...] Die pulverförmigen Bronzen müssen durch irgend ein Bindemittel an dem zu bronzierenden Objekte festgehalten werden. Man hat dazu verschiedene Methoden und Bindemittel, die man kurzweg Bronzetinkturen nennt. [...] Man hat ölige und wässrige Bronzetinkturen.» Zitiert aus dem Kapitel «Das Bronzieren», in: Franz Wenzel, Handbuch für Maler, Leipzig 1912, S. 333–338, hier S. 334 und 336.
- 2 Die genaue Deckenstruktur ist nicht bekannt, möglicherweise ist sie ähnlich wie jene im westlich an das Zimmer des Herrn anschliessenden Salon, beschrieben in: Deborah Gos, Problème d'adhésion de la couche picturale sur un plafond en bois polychrome à compartiments. Salon de la Villa Patumbah (XIXème s.), Mémoire de bachelor, HKB, Bern, le 14 juin 2012.
- 3 Vorgründierung, welche die Saugfähigkeit des Malgrundes hemmen soll.
- 4 «Bronzelacke. Das sind Spirituslacke oder Zaponlacke, die so hell sind, dass sie die Bronze im Ton kaum verändern, jedoch das Metall gut abdecken und vor dem Oxydieren schützen.» Zitiert aus dem Kapitel «Das Bronzieren», in: Wenzel 1912 (wie Anm. 1), S. 333–338, hier S. 337. – «Spirituslacke sind Lösungen von Harzen in Spiritus. [...] Ein farbloser Lacküberzug kann so dünn sein, daß er nur schwer nachweisbar ist. [...] Spirituslacküberzüge erreichen zum Unterschiede von Oel-lackschichten nach kurzer Zeit ihre volle Härte; sie [...] geben je nach Herstellungsart glänzende, matte, gefärbte oder nicht gefärbte Überzüge. Eine chemische Veränderung tritt beim Trockenprozess nicht ein. (Unterschied von Firnissen.) Die Dicke eines Lackes bestimmt über die Art seiner Verwendung; es gibt Streich-, Spritz- und Tauchlacke. Erzeugt ein Spirituslack Regenbogenfarben, so ist das ein Beweis, daß er zu dünn aufgetragen bzw. daß der Untergrund nicht fettfrei ist. [...] Transparente Spirituslacke. Sie sind entweder gefärbt oder ungefärbt, geben aber stets eine durchsichtige, hochglänzende Lackschicht.» Aus dem Kapitel «Spirituslacke. Allgemeines und Eigenschaften.», in: Fritz Zimmer, Handbuch der Lackier- und Dekorier-Technik für Metall-industrie, Kunstgewerbe und Handwerk, Berlin 1921, S. 18–20.
- 5 Vor Ort: Feldmikroskop, Röntgenfluoreszenz-Handgerät; im Labor: Polarisationsmikroskopie, FT-IR Spektroskopie, Mikrochemie.
- 6 Für detaillierte Angaben vgl. Lara Quadri, Villa Patumbah, Zurigo. Il soffitto dell' Herrenzimmer. Scelta metodologica per la pulitura di superfici policrome danneggiate dal fuoco, Tesi Master, SUPSI, Lugano, 26 agosto 2013.
- 7 Abgebundener Gips, wie er an der Kassettendecke vor dem Brand überall vorlag, besteht zu rund 20 Gewichtsprozent aus gebundenem Kristallwasser. Unter Annahme einer durchschnittlich zwei Zentimeter dicken Gipsschicht (die konkaven Elemente sind vermutlich dicker) sind auf einer Deckenfläche von einem Quadratmeter immerhin etwa vier Liter Wasser kristallin gebunden. Im Brandfall, bei der Entwässerung des Gipses zum Halbhydrat, können also erhebliche Mengen Wasser ausgetrieben werden.
- 8 Anne-Kathrin Lässig, Verfahren zur Behandlung verrusster Oberflächen. Eine Fallstudie, in: Oberflächenreinigung. Material und Methoden, hg. vom Verband der Restauratoren, Bonn 2003, S. 198–209.
- 9 Tenside sind Substanzen, welche die Oberflächenspannung einer Flüssigkeit herabsetzen und somit die Benetzbarkeit von Oberflächen oder die Mischbarkeit verschiedener Flüssigkeiten erleichtern.
- 10 Richard Wolbers, Cleaning Painted Surfaces. Aqueous Methods, London 2000. Um als Reaktionskatalysatoren wirksam zu sein, müssen Enzyme auf die Eigenschaften des abzutragenden Materials

Linke Seite: Ausschnitt der Decke.
Zustand März 2013. KDP Fotoarchiv.
Rechte Seite: Nordöstlicher Teil der
Decke nach Ausführung der Retuschier-
arbeiten beziehungsweise nach Ab-
schluss der Restaurierung. Zustand
März 2013. Aufnahme Lara Quadri.



eingestellt werden. Für eine erfolgversprechende enzymatische Reinigung konnte einerseits das abzutragende Material zu wenig präzise bestimmt werden, andererseits wäre diese Art der Reinigung, die unter kontrollierten Bedingungen (pH-Wert, Temperatur, etc.) zu erfolgen hat, an der Decke schwierig auszuführen.

- 11 Russ besteht praktisch aus reinem Kohlenstoff und kann amorph oder mikrokristallin (Kohlenstoffringe) sein. Siehe Irvin Glassman, Soot Formation in Combustion Processes, in: 22th Symposium on Combustion, Seattle 1989, S. 295–311.
- 12 Wolbers 2000 (wie Anm. 10).
- 13 Paolo Cremonesi, L'uso dei solventi organici nella pulitura di opere policrome, Padova 2000, S. 81–100.
- 14 Beim Abtrag von dünnen Oberflächenschichten mit gepulster Laserstrahlung entsteht eine vernachlässigbare Wärmebelastung des zu reinigenden Objekts. Die Laserstrahlung wird entsprechend dem Absorptionsverhalten der zu entfernenden Oberflächenschicht schlagartig in Wärmeenergie umgewandelt und führt dabei, abhängig von der Eindringtiefe und anderen Parametern, zur Verdampfung des Oberflächenmaterials.
- 15 Clean Laser® von Werder Systems in Bassersdorf, Artiny Laser® von C.T.S. Suisse SA (in Q-Switch-Impuls-Modalität), EOS 1000LQS® (Long Q-Switch) von der SUPSI. Sämtliche Lasergeräte sind vom Typ Nd:YAG und arbeiten mit einer Wellenlänge von 1064 Nanometern; mit dem Artiny Laser® konnte zusätzlich mit einer Wellenlänge von 532 Nanometern gearbeitet werden.
- 16 Zum Andicken von wässrigen Lösungen können sogenannte Gelbildner eingesetzt werden. Bei den gängigsten Sorten handelt es sich um Cellulose-Ether, also verschiedene Cellulose-Verbindungen (Beispiel Klucel®). Neben den Cellulose-Ethern werden auch gerne Polyacrylate eingesetzt, da sie keinen Film nach dem Austrocknen hinterlassen (Beispiel Carbopol®). Agar ist ein natürliches, pflanzliches Gelier- und Verdickungsmittel, das in der Lebensmittelindustrie in grossem Umfang verwendet wird.
- 17 Bei der Anwendung einer komplexbildenden Substanz besteht die Gefahr, dass diese auch Komplexe mit anwesenden Pigmenten bildet. Damit dies nicht geschieht, wurde bewusst Agar als Eindickungsmittel gewählt, welches die Wirkung des Komplexbildners auf die Oberfläche des zu reinigenden Materials beschränkt.
- 18 Die Musterflächen wurden vor und nach Ausführung der Reinigung mit blossen Auge, mit dem Feldmikroskop und im Falle der chemischen Reinigung zusätzlich unter UV-Licht begutachtet. Als Feldmikroskop diente das Dino-Lite AD413T, ein USB Digitalmikroskop mit 1,3 Mega Pixel Auflösung und mit den Vergrösserungen 20x, 50x und 200x.
- 19 Wattebäusche, die bei der chemischen Reinigung mit LE7 (Ligroin-Ethanol Mischung, bestehend aus 30 Prozent Ligroin und 70 Prozent Ethanol), MEK (Methylethylketon) und TAC (Triammoniumcitrat) zum Einsatz kamen, wurden anschliessend im Labor auf das damit abgetragene Material hin untersucht. Dabei konnten ausser den entfernten dunklen Brandrückständen sehr geringe Mengen an Metallflocken von der Goldbronze sowie vom Überzugslack festgestellt werden.
- 20 EDTA beziehungsweise Ethylendiamintetraacetat, ist das Tetraanion der Ethylendiamintetraessigsäure und ist weltweit einer der am häufigsten in der Industrie verwendeten Komplexbildner. Häufig werden auch die Salze der Säure verwendet, darunter das Tetranatriumethylendiamintetraacetat (Na₄EDTA).
- 21 Eine von einer Fachperson durchgeführte visuelle Begutachtung mittels Rollgerüst, einmal jährlich in den ersten Jahren, danach entsprechend Befund, sollte ausreichen.

DIE FREILEGUNG DER MEHRFACH ÜBERSTRICHENEN MALEREIEN IN VESTIBÜL UND WINTERGARTEN

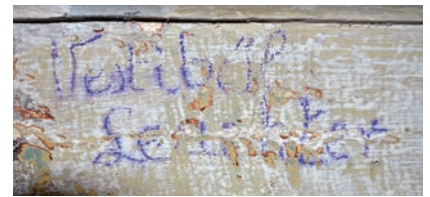
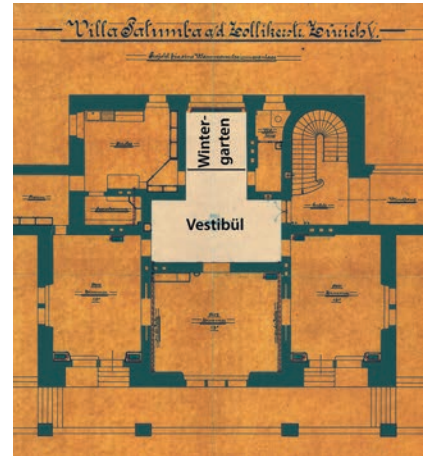
ANDREAS FRANZ, DANIEL FABIAN, BEAT FISCHER UND PETER MEIER

Betritt man die Villa Patumbah von der Zollikerstrasse her durch den Haupteingang, so gelangt man am Treppenhause vorbei ins Vestibül. Von diesem führen Türen in die drei dem Park zugewandten, repräsentativen Räume im Erdgeschoss und zu den rückwärtigen Wirtschaftsräumen. Das Vestibül geht zur Zollikerstrasse hin beinahe nahtlos in den Wintergarten über und bildet mit diesem einen T-förmigen Raum zur Erschliessung und Repräsentation.

Das Licht fällt von Nordosten durch ein grosses, mit Glasmalerei ausgestattetes Fenster in den Wintergarten. Im Vestibül erfolgt der natürliche Lichteinfall über das sogenannte Drachenaugen, eine Öffnung in der Decke, durch welche Licht von der Glaskuppel über der Halle im 1. Obergeschoss dringt. In der Villa Patumbah, wohl einer der ersten elektrifizierten Villen in Zürich, konnte die Ausstattung auch bei Kunstlicht bestaunt und genossen werden.

Zu Beginn der Sanierungs- und Restaurierungsarbeiten wiesen die Decke und die Wände im Vestibül einen stark verschmutzten, weissen Dispersionsanstrich auf. Die restauratorische Voruntersuchung zeigte aber, dass der zu diesem Zeitpunkt unspektakuläre Raum einst in kräftig bunten Farben bemalt war. Anhand kleiner Musterfreilegungen liessen sich ansatzweise Dekorationsmalereien erahnen: Blüten, Bänder und Säulen. Diese lagen allerdings unter mehreren Farbschichten verborgen. Aufgrund der von der Fachplanung ausgeführten Freilegeproben und deren Dokumentation entschloss sich die Bauherrschaft zur Freilegung der Malereien.

Die Freilegung, die Ergänzung und das Retuschieren an den Wänden und Decken in Vestibül und Wintergarten wurde unter der Bezeichnung «Los 3» ausgeschrieben. Den Zuschlag für die Arbeiten erhielten vier Restaurierungsateliers: AAF Restaurierungen GmbH (Andreas Franz), Fabian Restauratoren GmbH (Daniel Fabian), Fischer Restaurierung GmbH (Beat Fischer), Lorenzi + Meier AG (Peter Meier). Die vier Partnerbetriebe schlossen sich unter dem Namen «ARGE F³M» zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammen, um ihre Fachkompetenz und ihr Personal für das grösste in der Villa Patumbah zu vergebende Los bündeln zu können.



*Oben: Historischer Grundriss des Erdgeschosses mit hell hinterlegtem Vestibül und Wintergarten. ARGE F³M.
Mitte: Die freigelegte Schrift «Vestibül Leuchten» zeugt von der frühen Elektrifizierung und Ausleuchtung der Villa. Aufnahme Mai 2012. ARGE F³M.
Unten: Ansicht von Vestibül und Wintergarten gegen Osten. Zustand vor der Restaurierung, Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.*



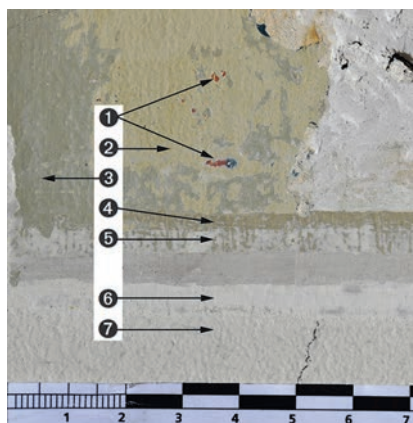


WESHALB WURDEN DIE BEMALTEN RÄUME IN HELLGRAU UND WEISS GESTRICHEN?

Nach dem Ableben von Carl Fürchtegott Grob-Zundel 1893 verschenkten die Witwe Anna Dorothea und die beiden Töchter Margrit und Anna Carolina die Villa samt Park 1911 an das Diakoniewerk Neumünster.¹ Damit trat nur 26 Jahre nach der Errichtung des Baus eine Handänderung ein, die in der Folge das Aussehen der Innenräume wesentlich prägen sollte. Im Zuge der Umnutzung der Villa als Alters- und Erholungsheim für Damen verschwanden die Malereien im Innern unter hellen, oliv-grauen Farbtönen. Einzig in den drei zum Park hin ausgerichteten, repräsentativen Räumen im Erdgeschoss blieb die originale Ausstattung teilweise sichtbar.

In den 66 Jahren, in denen die Villa dem Diakoniewerk gehörte, wurden die Wände und Decken mehrfach mit Ölfarben übermalt. Die radikale Veränderung des gestalterischen Raumkonzepts muss im historischen Kontext der neuen Eigentümer gesehen werden. Die üppigen Malereien im Nordostteil des Erdgeschosses, die architektonische Selbstverwirklichung eines zu Geld gekommenen Individuums, liessen sich nicht mit dem caritativen und sozialen Gedankengut des christlichen Diakoniewerks Neumünster in Einklang bringen.²

Im Zeitraum vom Erwerb der Villa durch die Stadt 1977 bis zum Beginn der Planungs- und Untersuchungsarbeiten waren die Räume vermietet und wurden mehrmals mit Leim- und Dispersionsfarbe überstrichen. So konnten schliesslich nicht weniger als acht Farbschichten auf der ursprünglichen Ausstattung der beiden Räume festgestellt werden. Es war ein dickes Paket von Malschichten mit unterschiedlichsten Eigenschaften entstanden. Speziell die erste Übermalung wies eine gründliche Vorbereitung auf: der Untergrund, d.h. die originalen Malereien, war zur Haftverbesserung gewaschen, entfettet und angeschliffen worden. Glücklicherweise, dies zeigt das heutige Resultat eindrucksvoll, hatten die Baumer jedoch vorwiegend nur die unteren Wandbereiche bis auf eine Höhe von 1,50 Meter gründlich vorbereitet und die darüber liegenden Flächen mehrheitlich nur entfettet, bevor sie sämtliche Oberflächen mit bleiweisshaltigen Ölfarben überdeckten. Dafür dürften wohl praktische Gründe ausschlaggebend gewesen sein. Partien, welche für die Baumer ohne Leitern und Gerüst erreichbar waren, liessen sich leichter vorbereiten. Die höher gelegenen Wandbereiche vernachlässigten sie hingegen. Dieses Versäumnis erwies sich für uns als Glücksfall. Die Nordwest- und Südostwand im Wintergarten zeigten diese Spuren eindrucksvoll auf: Die originale Fassung wurde im Sockelbereich fast vollständig zerstört. Sie ist hingegen in den oberen Wandbereichen noch sehr gut und im gewölbten Deckenbereich annähernd perfekt erhalten.



Oben: Die Bauherrschaft liess im Rahmen der Vorbereitungsarbeiten Probe-freilegungen durchführen. Diese galten als Vorgabe für die später beauftragte ARGE F³M. Zustand November 2011. Unten: Sieben Malschichten im Wintergarten. Nicht mitgezählt sind die bis zu vier Zwischenschichten, die als Vorbereitung des jeweiligen Anstrichs appliziert wurden. Zustand Februar 2012. Aufnahmen ARGE F³M.

UNTERSUCHUNG UND FREILEGEMETHODIK, SCHWIERIGKEITEN DER FREILEGUNG, MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN³

Die Freilegung einer unter mehreren Farbschichten verborgenen Malerei ist immer eine riskante Aufgabe. Daher gehen einem solchen Vorhaben stets umfassende Versuche und Studien voraus. Das Team der «ARGE F³M» machte sich zu Beginn der Arbeiten daran, die Erfahrungen der Fachbauleitung zu überprüfen und die in den Dokumentationen beschriebenen Freilegungstechniken zu optimieren.⁴ In einem ersten Schritt musste der Schichtaufbau über dem Original überprüft werden. Danach erarbeiteten wir Methoden, die einzelnen Schichten voneinander zu trennen und zu lösen, ohne dabei die originale Malerei zu gefährden. Unsere Befunde zeigten, dass die Dekorationsmaler eine ausgeklügelte Maltechnik angewandt hatten. So hatten sie die Malerei auf den Wänden des Wintergartens auf einer dünnen, blauen Grundierung ange-

legt. Die anschliessend aufgemalte Architekturimitation erfolgte ebenfalls in einer sehr dünnen Schicht. Die hellblaue Grundierung schimmert leicht durch die oberen Farbschichten hindurch. Damit erzielten die Maler einen lebhaften, schillernden Effekt, der je nach Tages- und Jahreszeit unterschiedlich wirkte. Auch im Vestibül weisen die Wände vor allem in gelben Partien eine graublaue Grundierung auf, wodurch derselbe Effekt entsteht. Obwohl die architektonische Scheinmalerei kräftig und stabil wirkt, besteht sie aus teilweise dünnen, lasierenden Schichten und ist entsprechend empfindlich.

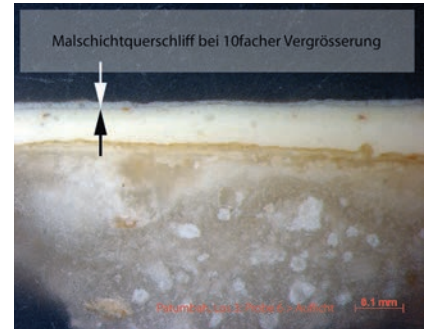
Je älter eine Farbschicht ist, desto härter und intensiver oxidiert ist sie, d. h. desto schwieriger wird es, eine geeignete Methode zur Trennung von Übermalung und Original zu finden. Dieses Phänomen schuf Probleme in Vestibül und Wintergarten, denn dort hatte die ursprüngliche Raumausstattung nur während knapp dreissig Jahren bestanden. Danach wurde sie übermalt und blieb während rund hundert Jahren verborgen.

Unsere Analysen haben zudem ergeben, dass die Bindemittel des Originals sowie der ersten Übermalungsschichten eine sehr ähnliche Zusammensetzung aufweisen, nämlich trocknende Öle mit unterschiedlichen Zusätzen. Original und erste Übermalungen waren also von ihren Eigenschaften her fast identisch. Eine weitere Schwierigkeit war die Beschaffenheit der Übermalung. Die weisse Übermalung bestand aus Leinöl und Bleiweiss – einem künstlich hergestellten Pigment (Bleicarbonat), dessen Verwendung bereits durch Theophrast um 300 v. Chr. schriftlich erwähnt wird. Bleiweiss, vermischt mit Öl, gilt als äusserst beständig. Es wurde neben der künstlerischen Anwendung ebenso für Anstriche von Häusern wie von Schiffen verwendet. Das Pigment verbessert und beschleunigt die Trocknung von Leinöl, weshalb aus der Kombination dieser beiden Stoffe sehr harte und dauerhafte Anstriche hervorgehen. Was für die Langlebigkeit der Farbe gut ist, bedeutet für die Restauratoren jedoch eine schwierig zu lösende Aufgabe, wenn die Bleiweissübermalung von der darunterliegenden Malerei getrennt werden soll.

Erschwerend kommt hinzu, dass die Zusammensetzung der Farben, die für die originale Malerei verwendet wurden, sehr unterschiedlich ist. Diese Unterschiede führen dazu, dass die einen Farbtöne recht stabil sind, andere hingegen durch chemische und mechanische Einwirkung massiv beschädigt werden können.

Man stelle sich vor, ein aufgemaltes Band freilegen zu wollen. Das Band besteht aus mehreren farbig nebeneinander gesetzten Linien von 0,3 bis 4 Zentimeter Breite. Jeder der bunten Streifen erforderte eine andere, speziell angepasste Technik. Die Freilegung unter solchen Bedingungen wurde zu einer grossen Herausforderung für die Fachleute, denn es war ja noch völlig unbekannt, was sich unter den vielen Schichten von einfarbigen Anstrichen, die entfernt werden mussten, verbirgt. Ständig sahen sich die Restauratoren mit der Frage konfrontiert, ob die gewählte Technik an dieser Stelle funktioniert, oder ob es grad die komplett falsche war, die angewandt wurde.

Was bedeutet aber eine «falsche» Technik? Manche Farbbereiche konnten nur mit dem Skalpell freigelegt werden. Lösemittel, welche man üblicherweise zum



Malschichtquerschliff bei 10-facher Vergrösserung unter dem Mikroskop. Die beiden Pfeile markieren eine dünne Russschicht, welche belegt, dass die untere Schicht verschmutzt ist. Nur wenn eine Malschicht eine gewisse Zeit sichtbar ist, kann sich darauf eine Schmutzschicht bilden. Aufnahme September 2011, ARGE F3M.



Links: Zustand während der Freilegung: Der blaue Hintergrund ist bereits freigelegt, während die untere Hälfte des Säulenschafts und dessen Dekor noch ausgespart sind. Zustand Oktober 2011. Rechts: Die Verzierungen des Säulenschafts sind mit unterschiedlichen Methoden freigelegt worden. Zustand August 2013. Aufnahmen ARGE F3M.

Anweichen von alten Farben verwenden kann, hätten das darunter liegende Original aufgelöst und in einen instabilen, verflüssigten Film verwandelt. An anderen Stellen wiederum konnte mechanisch, also mit dem Skalpell, überhaupt nicht gearbeitet werden, da die Übermalungen derart fest auf dem freizulegenden Original hafteten, dass Letzteres dabei mit abgeplatzt wäre. In anderen Partien war die originale Farbe so beschaffen, dass die Schichten puderige Eigenschaften aufwiesen und die mechanische Trennung der Schichten nicht am gewünschten Ort stattfand. Diese Farbbereiche konnten ausschliesslich mithilfe chemischer Substanzen getrennt werden. Hierbei kamen, je nach Farbbereich, der freigelegt werden sollte, ganz unterschiedliche Methoden und Kombinationen zum Einsatz.

Im Wintergarten sowie im Vestibül der Villa fanden sich aber nicht nur kleinteilige, ornamentale Malereien, sondern auch grosse, teils einfarbige Wandbereiche. Bei grossen freizulegenden Flächen sucht man immer nach einer rationellen Methode, welche aber das Original nicht gefährden darf. Tatsächlich konnten zu Beginn mehrere Methoden entwickelt werden, die ein rationelles Arbeiten zu versprechen schienen. Die Ernüchterung folgte aber sogleich: löste man eine Schicht mit einem Lösemittel an, um sie anschliessend abzuwaschen und den Prozess an der darunterliegenden Schicht zu wiederholen, so war dies nur so lange möglich, als die zu bearbeitende Fläche in kontinuierlicher Arbeit konsequent am selben Tag bis auf das Original abgearbeitet werden konnte. Trocknete die freizulegende Stelle zu sehr ab, war sie danach kaum mehr zu lösen und vom Original zu trennen. Der benötigte Zeitaufwand für eine einmal getrocknete Freilegestelle stieg um das Zehnfache an, während das Resultat der Freilegung sich gleichzeitig verschlechterte.

An anderen Stellen verhielten sich die Schichten während der Freilegung stark voneinander abweichend. Wie oben bereits erwähnt, waren die Wände unterschiedlichen Vorbereitungsschritten für die erste Übermalung der Originalfarbe ausgesetzt. So liessen sich beispielsweise im Wintergarten die späteren Farbschichten in den höher gelegenen Wandbereichen mechanisch gut trennen. Doch traf das Restauratorenteam auch bei «einfachen» Schichtentrennungen plötzlich auf Bereiche, die sich unerwartet ganz anders verhielten und als «Inseln» mit dem gesamten Schichtpaket auf der Wand stehen blieben. Eine Ursache für das ungleiche Verhalten konnte bisher nicht eruiert werden. Um diese äusserst schwierige Aufgabe zu lösen, diskutierte das Team verschiedene Ideen und erprobte sie anschliessend. Selbst unkonventionelle Ansätze wurden dabei in Erwägung gezogen, oft aber gleich wieder verworfen, weil sie eine potentielle Gefährdung des Originals bedeutet hätten. Es wurden unter anderem Versuche unternommen, die Farbschichten mit Kälte (Trockeneis) abzusprengen

Links: Ein Restaurator legt mit Kopflupe und Skalpell sorgfältig die originale Bemalung frei. Aufnahme April 2012. Rechts: Weisse «Inseln» jüngerer Übermalungen, wie sie manchmal in den relativ einfach freizulegenden Flächen der Originalmalerei stehen blieben. Die Inseln erwiesen sich als sehr hartnäckig und die Freilegung in diesen Bereichen als sehr zeitraubend. Zustand Dezember 2011. Aufnahmen ARGE F3M.



oder wenigstens zu lockern und mit Wärme die Schichten ohne Lösemittel von oben her zu erweichen, um sie mit dem Skalpell abtragen zu können. Selbst exotische Vorschläge wurden wenigstens im Kleinen ausprobiert, so zum Beispiel die Farbschichten mit dem Saft vergorener Kiwifrüchte zu erweichen oder gar aufzulösen. Der Saft vergorener Kiwis enthält nebst Alkohol auch Säure und Enzyme. Ein solches Gemisch kann unter Umständen tatsächlich einen Farbfilm aufbrechen. Allerdings ist die Wirkung dieser Mischung weder chemisch definiert noch kontrollierbar und damit die Langzeitwirkung auf das Original schwer vorauszusagen. Obschon die Kiwimethode aus restauratorischer Sicht nicht in Betracht gezogen werden durfte, wurde sie doch an einer kleinen Stelle ausprobiert, um das Erfahrungsspektrum zu erweitern.

Durch diese intensiven Vorversuche an den bemalten Flächen konnte in der Folge ein differenziertes System entwickelt werden, womit baukastenartig auf die jeweiligen Untergründe und freizulegenden Farbbereiche reagiert werden konnte. Dies war auch nötig, da, wie sich herausstellte, die verschiedenen Farben mit ganz eigenen Methoden angegangen werden mussten. Die Deckenfelder im Vestibül mit ihren nur fünf Millimeter breiten Linien erforderten eine andere Methode als die anschliessende Begleitlinie. Auch die verschiedenen Farben der Malerei in den Deckenfeldern, die Hintergründe, die Stuckfassung an der Decke und den Wänden und sämtliche unterschiedlichen Farbbereiche an den Wänden bedurften einer speziell angepassten Vorgehensweise. Da wurden teils rein chemisch, mit unterschiedlichen Lösemitteln oder Lösemittelkombinationen, teils mechanisch mit dem Skalpell oder mit Wärme, meist aber mit einer Kombination verschiedener Methoden die darüber liegenden Farben Schicht um Schicht reduziert und das Original freigelegt. Dieses differenzierte Vorgehen erforderte ein Höchstmass an Konzentration: eine falsch angewendete Methode hätte das Erreichen eines befriedigenden Resultates erschwert oder gar verhindert. Ein grosszügiges, flächiges Vorgehen war dabei selbstredend nicht möglich.

Nachdem diese Freilegungsmethodik endlich erfolgreich angewendet werden konnte, tauchte ein neues, unvorhergesehenes Problem auf: Partien im unteren Bereich der Nordwest- und Südostwand im Wintergarten waren im Zuge der Vorbereitungen für die Übermalungen 1911 bis auf die Grundierungsschichten abgelaut, beziehungsweise abgekratzt worden. Dies bedeutet, dass es in diesen



Die vertikal verlaufende Putzausbesserung an der Südostwand des Wintergartens. Laut Bauplan befand sich dahinter ursprünglich wohl ein Kaminzug. Zustand Juni 2012. Aufnahme ARGE F3M.

Bereichen keine Originalfassung mehr gab. Des Weiteren wurde bei den Freilegungsarbeiten an der Südostwand eine grosse vertikale Störung gefunden, die sämtliche originalen Schichten durchdringt. Welcher bauliche Eingriff diese Störung verursacht hatte, konnte nicht eruiert werden.⁵

DAS RESTAURIERUNGSKONZEPT WIRD ANGEPAST

Die gemeinsame Suche nach möglichen Lösungsschritten war zeitaufwändig und nicht minder nervenaufreibend. Dank ihr konnte die Dekorationsmalerei jedoch viel schonender und besser freigelegt werden, als es im Vertrag ursprünglich vorgegeben war. Der Gruppe stellte sich nun die Frage, entweder streng nach der bindenden Vertragsvorgabe zu arbeiten, um die Vertragsbedingungen zu erfüllen (Termin, Kosten und Methodik) oder den Umfang der Arbeiten dem zur Verfügung stehenden Budget anzupassen. Dies hätte bedeutet, dass Teilbereiche nicht freigelegt, sondern neu aufgemalt (rekonstruiert) worden wären, was sehr viel weniger Zeit in Anspruch genommen hätte.

Das ursprüngliche Ziel der vollständigen Freilegung hätte mit dem bestehenden Budget nur unter Inkaufnahme von Verlusten erreicht werden können. Neben den fachlichen Fragen war die Gruppe also auch noch mit ethischen Aspekten konfrontiert. Darf wissentlich Originale zerstört werden, obwohl eine schonendere Methode ein besseres Ergebnis erzielen kann? Gemäss dem Ehrenkodex des Schweizerischen Restauratoren Verbandes SKR war hier nur eine Antwort möglich: «Der jetzige Eingriff darf keine Originalsubstanz zerstören». Dies verlangte einen erweiterten zeitlichen und finanziellen Spielraum. Gemäss den Intentionen der Bauherrschaft war geplant, die Malereien nach der Freilegung zu retuschieren und fehlende Bereiche allenfalls zu rekonstruieren. Das Restaurierungsziel musste deshalb, gemeinsam mit Bauherrschaft und kantonalen Denkmalpflege, überdacht und neu angesetzt werden.

In Diskussionen, wie mit den grossen Fehlstellen umgegangen werden sollte, wurden verschiedene Lösungen erwogen, unter anderem diejenigen einer Rekonstruktion, Teilrekonstruktion oder lediglich der Andeutung architektonischer Hauptlinien. Sollten die Ergänzungen und Retuschen farblich vollständig inte-

Links: Freigelegter Säulenschaft mit grossen Fehlstellen. Zustand August 2012. Rechts: Derselbe Säulenschaft mit flächigen, im Farbton des Hintergrunds retuschierten Fehlstellen. Dieses Vorgehen schliesst und beruhigt die Malerei. Der Betrachter vervollständigt die fehlenden Bereiche in seiner Vorstellung ohne Schwierigkeiten. Das gewählte Restaurierungskonzept geht mit historischen Verlusten in ehrlicher Weise um und versucht nicht, einen perfekten Erhaltungszustand vorzutäuschen. Zustand August 2012. Aufnahmen ARGE F3M.





Eine flächige Ergänzung im ornamentalen Fries unterhalb des Deckengesimses. Die Grundformen werden ergänzt, nicht aber die feinen, figürlichen Malereien. Zustand August 2012. Aufnahme ARGE F3M.

griert oder ablesbar und unterscheidbar sein? Die Beteiligten gelangten schnell zur Erkenntnis, dass es bei diesen ästhetischen Entscheidungen zur Präsentation keine «richtige» oder «falsche» Antwort gab. Sie einigten sich letztlich darauf, im Fall von Vestibül und Wintergarten auf die komplette Wiederherstellung zu verzichten und stattdessen das Resultat der Restaurierung zu präsentieren. Fehlende Bereiche wurden nur neutral, im Ton der Umgebung, eingetönt, um nicht störend ins Auge zu fallen. Retuschen sollten ebenfalls nicht integral, d. h. als Vollretusche, ausgeführt werden, sondern die vorhandenen Fehlstellen nur soweit beruhigen, dass sie nicht mehr störend auffielen. Bei genauerer Betrachtung durften sie aber als leicht hellere Stellen erkennbar sein. Auf das Ergänzen fehlender Ornamente sollte ganz verzichtet werden. Lediglich die Formen und Farbtöne der Hintergründe sollten ergänzt werden, um den Rapport der Ornamente nicht zu unterbrechen. Es liegt nun an den Besuchern, die Räume auf sich wirken zu lassen und die Entscheidungen des Restauratorenteams zu beurteilen.

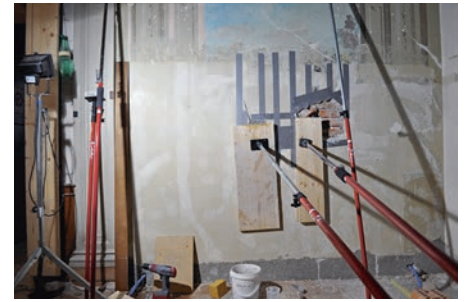
AUSWIRKUNGEN AUF ÄSTHETIK UND RAUMWIRKUNG

Das geänderte Restaurierungskonzept wirkt sich auf das heutige Erscheinungsbild aus. Wir wissen nicht, welche Intensität die ursprünglichen Farben besaßen. Wir wissen lediglich, in welcher Buntheit sie nach der Freilegung zu Tage traten. Es fällt dabei auf, dass im Vestibül die Malerei an der Decke im Vergleich zu derjenigen an den Wänden sehr zart und hell wirkt. Die Wände treten kontrastierend, in starken Farbtönen mit kräftig gemalten Scheinsäulen auf dunkelblauem Hintergrund und gelben, von verschiedenen Rottönen umrahmten Füllungen, zu den leichten, fast schwebenden Malereien in den Deckenspiegeln in Erscheinung. Demgegenüber weist der Wintergarten eine kompakte, kräftig gemalte Scheinarchitektur eines Gartenpavillons mit offener Decke auf. Wände und Decke sind in gleichem Malstil ausgeführt. Scheint im Vestibül die Malerei in den Deckenfeldern fragil zu sein, so wirkt im Wintergarten die Sockelpartie geschwächt und verletzlich.

Im Wintergarten ist es offensichtlich, dass die Ausmalung von Wänden und Decke von gleicher Intensität war. Im Vestibül können wir dies nicht mit Sicherheit sagen. Es kann tatsächlich sein, dass ursprünglich die Malereien in den Deckenfeldern des Vestibüls gleichermassen kräftig waren wie die der Wände.

Durch die Freilegung sind möglicherweise auch die Oberflächen in ihrem Glanz verändert worden. Mit dem Skalpell freigelegte Wand- und Deckenflächen wiesen nach Abschluss der Freilege-Arbeit eine glänzende Oberfläche auf. An Stellen, an denen die Entfernung der Übermalungen ohne grossen Einsatz der Skalpellklinge erfolgte, kam die Malerei in seidenmatter Oberfläche zum Vorschein. Mit Lösemitteln freigelegte Bereiche zeigten sich in der Regel tuchmatt. Dies ist der entfettenden Wirkung der Lösemittel zuzuschreiben, die diese auf

Links: Die von den verrutschten Ziegelsteinen nach vorne weggedrückte Putzschicht, auf der die originale Malerei liegt. Der Hohlraum zwischen Mauerwerk und Verputz ist deutlich zu sehen. Rechts: Der Wandbereich wird während der Sicherung des Verputzes abgestützt. Zustand April 2012. Aufnahmen ARGE F3M.



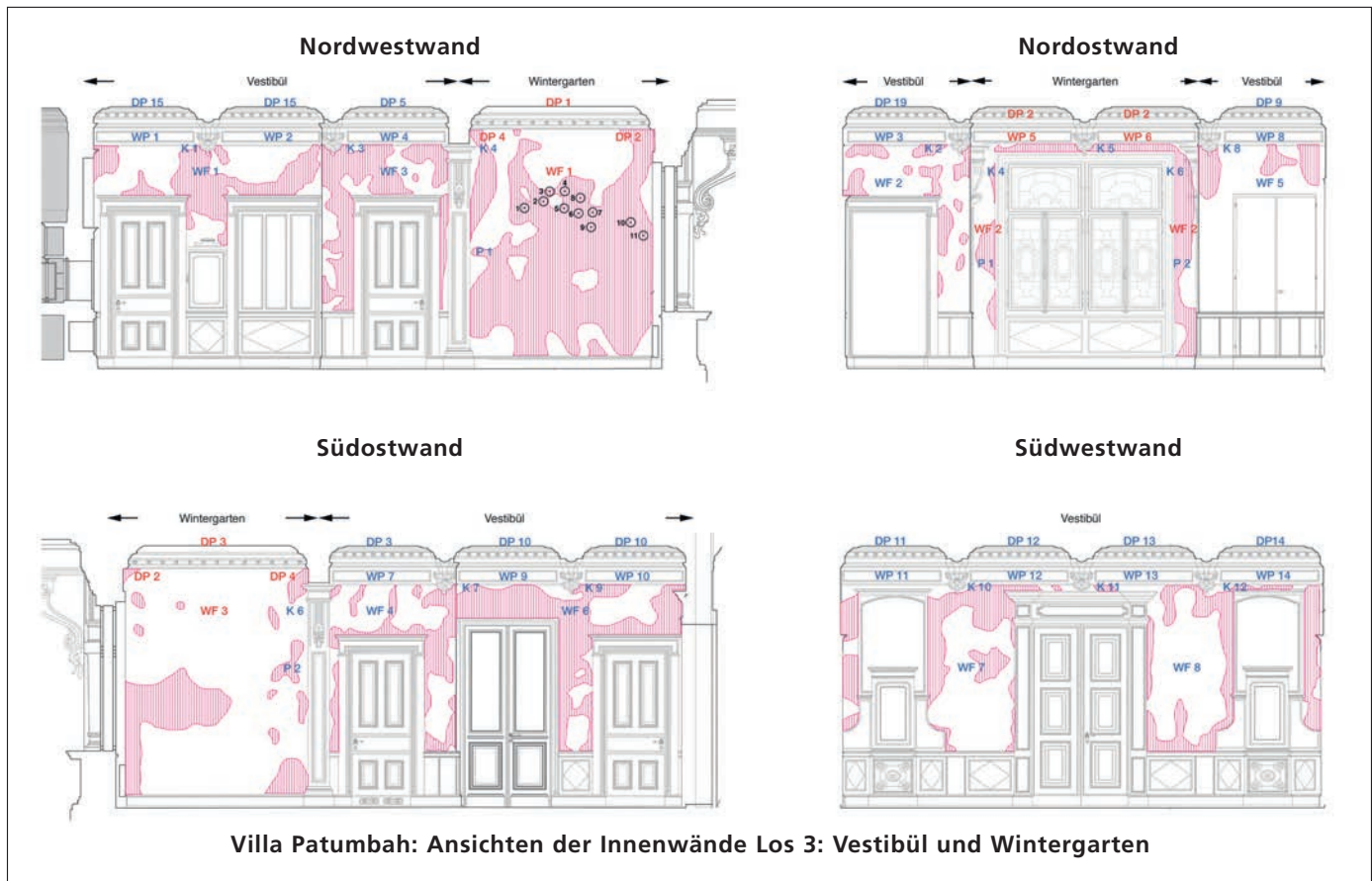
die Ölfarbe ausüben. Welcher Glanzgrad war aber ursprünglich vorhanden? Wir wissen es nicht. Also wurde versucht, durch Einreiben der Oberflächen mit dünnem Dammarfirnis, einem stark verdünnten, natürlichen Baumharz, die Malerei auf einen einheitlichen Glanz zu bringen. Dieser Glanz ist eine Interpretation der Oberflächen aus heutiger Sicht und es wird immer unklar bleiben, ob die Malereien sich ursprünglich glänzend, seidig oder gar tuchmatt präsentierten.

RESTAURIERUNGSMASSNAHMEN

Bislang wurde hauptsächlich von der künstlerisch gestalteten Haut, der Wandmalerei der beiden Innenräume, und noch nicht vom Aufbau der Wände und den hier notwendigen Konservierungsmassnahmen gesprochen. Die Wände sind aus Ziegelsteinen, teilweise in Verbindung mit Balkenwerk, gemauert. Schäden und Verluste ergaben sich mehrheitlich durch spätere bauliche Massnahmen, wie zum Beispiel dem zusätzlichen Einziehen von Elektroleitungen. Auf konstruktive Unzulänglichkeiten weisen die Mauerbereiche über den Türstürzen hin. Das Mauerwerk ist dort mehrheitlich abgesunken und liegt teilweise auf der Türeinfassung, anstatt selbsttragend über dieser zu verharren. An der Nordwestwand des Wintergartens wurde das Restauratorenteam von beulenartig abstehenden Hohlstellen im Verputz überrascht. Bei genauerem Studium des Schadens stellte sich heraus, dass aus unerfindlichen Gründen Ziegelsteine vom benachbarten Raum her Richtung Wintergarten verschoben waren, wodurch Hohlstellen im Verputz entstanden.

Der Zustand der Putzstrukturen unter der Malschichtoberfläche war, da nicht einsehbar, schwierig zu erfassen. Beim vorsichtigen Beklopfen der Maleroberfläche mit dem Fingerknöchel gaben unterschiedliche Resonanzen (dumpf und hohl klingend, hell und scharf klingend) Hinweise auf den Zusammenhalt des Untergrunds. An Abbruchkanten von Putzausbrüchen wurde wiederholt beobachtet, dass der Grundputz von unzureichender Festigkeit war. Dies stellte einen schwerwiegenden Mangel dar, da der auf dem Mauerwerk liegende Grundputz Träger für den Deckputz ist, auf welchem wiederum die zu erhaltende Malerei liegt. Es konnte davon ausgegangen werden, dass in Putzbereichen, welche beim Beklopfen hohl tönten, die Verbindung zwischen Deckputz und Mauerwerk geschwächt oder gar lose war. Die so gewonnenen Erkenntnisse über Lage und Ausdehnung der Hohlstellen wurden kartiert und dokumentiert.

Doch nicht alle Hohlstellen verlangten nach einem konservatorischen Eingriff. Es oblag dem Geschick und der Erfahrung der Restauratoren, abzuschätzen, welche Bereiche ausreichend stabil waren und wo eine Sicherungsmassnahme nötig war. Im Gegensatz zu Abbruchkanten, wo der Zugang gegeben ist, war es in noch geschlossenen Flächen unvermeidbar, die von aussen intakten und geschlossenen Putzoberflächen anzubohren. So gelang es, durch gezielt ange-setzte Injektionen die Putzstruktur zu sichern.



Im Zuge der Konservierungsmassnahmen bauten die Restauratoren Verletzungen der Putzschicht und verloren gegangene Putzbereiche wieder auf und schlossen Risse. Für den Antrag des neuen Putzmaterials wurden der vorgefundene Aufbau und die verwendeten Materialien übernommen beziehungsweise angepasst. Wo sich Wandverkleidungen und Türrahmen von der angrenzenden Putzfläche wegbewegt und einen Spalt gebildet hatten, kittete man diesen aus. Bei der Ausführung der Malereien Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Gipsgrund vor dem Farbauftrag isoliert, um zu verhindern, dass das Bindemittel der Farbe vom Grund zu stark aufgenommen wird. Beim Auftrag der Isolierung trug man damals in einigen Bereichen zu viel Material auf. Dieser Umstand hatte zur Folge, dass hier die Malschicht nicht genügend auf dem Gipsgrund haftete. Besonders stark trat dieses Schadensbild an der Decke des Wintergartens in Erscheinung. Am Plafond war die Verbindung zwischen Malerei und Untergrund ungenügend, aber auch andere Bereiche waren betroffen. Wo sich die Malschicht abgelöst hatte, abgefallen war oder sich Blasen gebildet hatten, war dieser gravierende Mangel ersichtlich und konnte behoben werden. Doch auch an heute intakt erscheinenden Maleroberflächen kann sich morgen Farbe vom Untergrund ablösen. Eine Möglichkeit, solche zukünftigen Schäden zu verhindern, ist aktuell nicht gegeben und kann nur mit regelmässiger Kontrolle und Nachpflege behoben werden. Die Restauratoren der «ARGE F3M» klebten die abgelöste Malerei auf den Gipsgrund zurück. Dazu wurde ein Klebstoff (Lascaux Medium für Konsolidierung) von den Rändern der Fehlstellen zwischen die Farbe und den isolierten Gipsgrund eingebracht. Blasenartige Abhebungen stachen die Fachleute an und legten sie unter Zuhilfenahme eines Warmluftgebläses nieder. Farbausbrüche in der Malerei wurden mit eingefärbter Kittmasse ausgeglichen: bei grösseren Bereichen fehlender Malschicht wurden nur die Abbruchkanten angebösch.

Kartierung der Hohlstellen im Wintergarten. Nicht alle eingetragenen Hohlstellen müssen gesichert werden. Was gesichert wird, entscheidet der Restaurator. ARGE F3M.



Oben: Bei geschlossenen Flächen mussten die von aussen intakten Putzoberflächen angebohrt werden. Die Putzstruktur konnte so durch gezielte, punktuell angesetzte Injektionen gesichert werden. Aufnahme April 2012. ARGE F3M. Unten: Die Südwestwand des Vestibüls. Zustand nach der Restaurierung, April 2013. KDP Fotoarchiv.

Da eine Freilegung sehr aufwändig oder gar nicht möglich gewesen wäre und auch wegen des dafür benötigten hohen Zeitaufwandes wurden folgende Bereiche zugunsten einer Rekonstruktion nicht ans Licht gebracht: ein Deckenfeld in der Westecke des Vestibüls, rote Profilmalereien an den Wänden, die Pilaster am Übergang zum Wintergarten sowie sämtliche Decken- und Wandprofile.

DAS DEKORATIONSPROGRAMM VON VESTIBÜL UND WINTERGARTEN

Da die Malereien der beiden Räume nun freigelegt sind, kann das Dekorationsprogramm erstmalig begutachtet und beschrieben werden. Die beiden ineinander gehenden Räume weisen ein stark unterschiedliches Gestaltungskonzept auf. Das Vestibül ist in pompejanischer Manier mit Grotesken, Girlanden, Bandwerk, Säulen und dazwischen liegenden Wandfüllungen bemalt. Die Intensität der Farben nimmt zur Decke hin ab, und parallel dazu nimmt die Leichtigkeit der Darstellungen und Ornamente nach oben hin zu. Es entsteht die Illusion einer leichten, von geschmückten Säulen auf blauem Grund getragenen Felderdecke.

Im Wintergarten weist die aufgemalte Scheinarchitektur eine in sich geschlossene Kraft und Farbigkeit auf. Im Gegensatz zur stilisierenden und ornamentalen Malerei des Vestibüls ist der Wintergarten in naturalistischem Stil gemalt. Wände mit Pilastern und von Bögen überbrückten Durchbrüchen geben den Blick auf eine realistisch gemalte Landschaft preis. Die Decke wird von einem offen gemalten Himmel überspannt. Bronzen und allerlei üppige Blütenpracht zieren den gemalten Mauerkranz der Wände, während sich in den Himmel gemalte, mit Ornamenten verzierte Rippen in Bronzeimitation recken und sich im Deckenscheitel vereinen.

FAZIT UND AUSBLICK

Die anspruchsvolle Restaurierung der beiden Räume darf als gelungen bezeichnet werden. Obschon auch bei dieser sorgfältigen Freilegung nicht jeder Quadratmillimeter intakt zu Tage gefördert werden konnte und auch bei der Freilegung selbst die eine oder andere Fehlstelle entstanden ist, so kamen doch erstaunlich grosse Flächen in bestem Zustand zum Vorschein. Die Entscheidung





*Links: Das Vestibül gegen Osten.
Rechts: Ansicht des Wintergartens
gegen Nordosten. Zustand nach der
Restaurierung. Aufnahmen Mai 2013.
KDP Fotoarchiv.*

der Bauherrschaft und kantonalen Denkmalpflege, in Vestibül und Wintergarten das hervorragende Ergebnis der Freilegung ohne rekonstruierende und integrierende Retuschen zu zeigen, darf als konsequent und wegweisend bezeichnet werden. Es ist uns Restauratoren wichtig, mit historisch gewachsenen Zuständen leben zu lernen und nicht der Versuchung zu erliegen, alles wieder in einen vermeintlichen Originalzustand zurück versetzen zu müssen. Die vollflächige Freilegung hat aber auch Konsequenzen für die Zukunft. Im Zuge der Arbeiten wurde schnell klar, dass maltechnische Mängel für diverse Malschichtverluste verantwortlich waren. Die originale Malerei wurde, trotz dieses systemisch bedingten Mangels, von den acht und mehr darüberliegen-



*Die Decke des Wintergartens nach der
Restaurierung. Aufnahme Februar 2013.
KDP Fotoarchiv.*

Die Decke des Vestibüls nach der Restaurierung. Das Deckenfeld in der westlichen Ecke wurde nicht freigelegt. Aufnahme Februar 2013. KDP Fotoarchiv.



Die Südostwand des Wintergartens nach der Restaurierung. Aufnahme März 2013. KDP Fotoarchiv.

den Farbschichten zusammengehalten, gleichsam in ein Korsett gezwängt. Jetzt, da sie wieder freigelegt ist, können die maltechnischen Schwächen wieder wirken und zu Abblätterungen führen. Solche wurden vereinzelt bereits in Vestibül und Wintergarten, aber auch in verschiedenen anderen Räumen in kleinem Ausmass beobachtet. Eine vollflächige Fixierung von Malschichten ist aber unmöglich. Erst nachdem sich eine Malschicht schollenartig vom Untergrund gelöst hat, können Restauratoren Konservierungs- und Fixierungsmittel einbringen und die losen Malschichten sichern.

Angesichts dieser Tatsache leuchtet es ein, dass die aussergewöhnlichen Malereien in der Villa Patumbah einer nachhaltigen Pflege bedürfen. Würden die Malereien die kommenden fünfzehn bis zwanzig Jahre sich selbst überlassen, so würden nebst erheblichen Malschichtverlusten grosse Restaurierungskosten entstehen. Diese können durch eine regelmässige Pflegekontrolle und minimale Interventionen langfristig vermieden werden. Die Stiftung Villa Patumbah plant ein solches Pflegewerk zu erarbeiten. In dieses werden sämtliche Erfahrungen, Beobachtungen und Beschreibungen der verwendeten Methoden und Materialien mit einfließen, um einen nachhaltigen, ganzheitlichen Unterhalt für die Generationen nach uns zu gewährleisten.

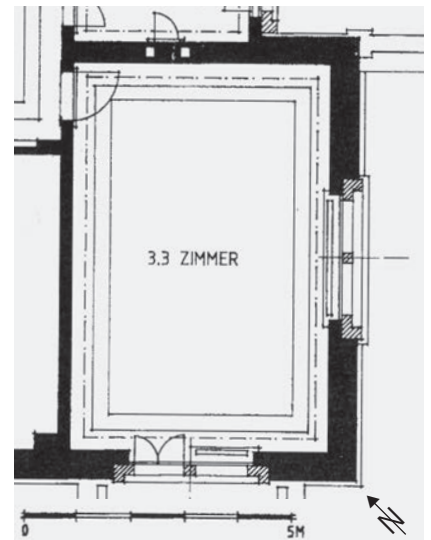
- 1 Siehe den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 79.
- 2 Vgl. zum Diakoniewerk Neumünster: Ulrich Knellwolf, Lebenshäuser. Vom Krankenasyll zum Sozialunternehmen – 150 Jahre Diakoniewerk Neumünster, Zürich 2007.
- 3 Vgl. ARGE F3M – FabianFischerFranzMeier, Dokumentation Patumbah, Los 3 «Vestibül und Wintergarten». Restaurierung 2011–2012, Meilen, 31. August 2013.
- 4 Stiftung Patumbah, Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten in den Innenräumen der Villa Patumbah, Begleittext Los 3 – Raum 2.5 und Begleittext Los 3 – Raum 2.12, Zürich, Januar 2011.
- 5 Es ist ungewiss, ob die erwähnte Störung im Zusammenhang mit der Umstellung des Heizsystems entstanden ist.

EIN ITALIENISCHES FRAGMENT

WENDEL ODERMATT

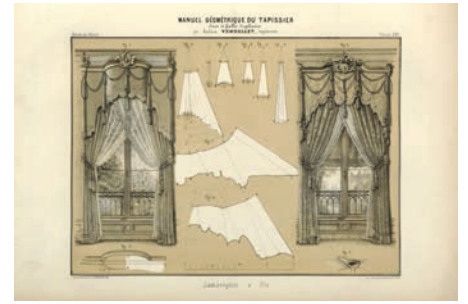
AUSGANGSLAGE

Über die grosse Sphinx von Gizeh lässt sich schwerlich ein Text finden, in dem nicht über die fehlende Nase berichtet wird. Diese Fehlstelle ist auffällig und prägend. Die Geschichte der Sphinx ist ohne Erklärung der fehlenden Nase ebenso unvollständig wie die Figur selbst. Ähnlich verhält es sich mit der Malerei an der Decke im Raum 3.3. Bei den grossen Fehlstellen handelt es sich um eine Irritation, die erklärt werden muss. Und wie bei der Sphinx sind die Fehlstellen und ihre Geschichte zu einem prägenden Teil des Werks geworden. Die grossen Fehlstellen in der Deckenmalerei rührten von ausgedehnten Draperien her, welche ursprünglich über den Fenstern montiert waren und mit üppigen Vorhanggalerien weit in die Decke hineingriffen. Solche Draperien waren im ausgehenden 19. Jahrhundert beliebt.



Oben: Raum 3.3. Grundriss des 1. Obergeschosses, Ausschnitt. KDP A. Links: Gesamtaufnahme der Decke im Raum 3.3. Am linken und unteren Rand sind grosse Fehlstellen erkennbar, die auf Draperien zurückgehen. Zustand nach der Restaurierung, April 2013. KDP Fotoarchiv.

Links: Historisches Interieur mit Draperie, deren Galerie ebenfalls direkt an die Decke montiert ist und die wie im Raum 3.3 in den Plafond ausgreift. Rechts: Entwürfe für Draperien von Jules Verdellet. Die Galerie oben links greift in der Mitte wie im Raum 3.3 bogenförmig aus. Die Volants nehmen die Auskragung noch auf, die Tag- und Nachtvorhänge verlaufen hingegen parallel zu den Fenstern. Manuel géométrique du tapissier à l'usage des tapissiers par Jules Verdellet, Paris 1859.



Die Dekorationsmalerei wurde erst nach der Ausstattung des Raumes ausgeführt und musste sich demzufolge diesen Vorhanggalerien anpassen. Bereits im frühen 20. Jahrhundert wurden die Draperien wieder entfernt und die Maleisen überklebt und überstrichen. Nach der Freilegung fehlen diese üppigen Vorhanggalerien nun augenfällig.

DAS SCHLAFZIMMER VON 1883

Im Verlauf der Restaurierungsarbeiten liessen sich ausgedehnte Galeriebretter für Draperien am Plafond eindeutig nachweisen, wobei der Begriff Galeriebretter den effektiv verbauten Galerien und Draperien vermutlich nicht gerecht wird. Man darf sich diese Untersichten reich geschnitzt vorstellen; wahrscheinlich waren dort, wie in den gemalten Pendants an der Decke, ebenfalls Muschelmotive realisiert worden. Die Ränder solcher Galerien waren in der Regel mit Lambrequins (textile Bordüren) verblendet. Darunter entwickelten sich die Draperien aus feststehenden, seitlichen Vorhängen, Volants und den beweglichen Nachtvorhängen.

Die ursprüngliche Grundrissdisposition mit dem Zugang in der Nordwestwand, dem Ofen an der Nordostwand sowie den Fenstern mit den ausladenden Draperien schränkten die Möglichkeiten der Möblierung und Nutzung ein.¹

Aufgrund der Lage innerhalb der Villa und der üppigen Draperien lässt sich schliessen, dass der Raum als Schlafzimmer genutzt wurde. Auf historischen Aufnahmen der Villa Patumbah fallen die Rollstoren vor den Fenstern auf. Auf den Plänen von 1883 ist die Platzierung der Bremswalzen für die Rollos aber erst nachträglich eingetragen worden. Diese Rollos dienten primär als Sonnenschutz und Sichtblende. Für die Verdunkelung, zumindest dieses Schlafraums, brachten die Bewohner offenbar die üppigen Vorhänge an.

DIE VERÄNDERUNGEN 1911

Der Raum blieb wahrscheinlich bis zur Schenkung der Villa an das Diakoniewerk Neumünster unverändert. Bei der Vorbereitung zur Umnutzung durch das Diakoniewerk gab es Pläne, den Raum in zwei Zimmer und einen schmalen Gang zu deren Erschliessung zu unterteilen.² An Plafond und Gesims konnten aber keine Hinweise auf einen solchen Umbau festgestellt werden. Die Draperien und ihre üppigen Galeriebretter hingegen sind damals wohl entfernt worden. Sie standen offenbar einer intensiveren Nutzung des Zimmers entgegen. Da der Stuckrahmen ursprünglich diejenigen Partien aussparte, wo die Galeriebretter montiert gewesen waren, hatte der Rückbau zur Folge, dass der Stuckrahmen den Aussenwänden entlang nahezu vollständig fehlte. Diese Fehlstellen wurden rekonstruiert und die Ränder entlang der Galerien verschliffen. Die Fehlstellen im Bereich der Vorhangkonstruktion besserte man aus und verputzte sie partiell neu. Der Plafond wurde mit einem Calicotgewebe (Baumwoll-Stoff) überzogen, um Risse zu kaschieren und das Bröckeln der Malschichten zu unterbinden.

Die Decke inklusive der Stuckaturen war nach der Entfernung der Draperien und dem Aufbringen des Gewebes mit einer kühlen Ölfarbe mit einem erheblichen Anteil an blauen Farbpigmenten überfasst worden. Später erhielt die Decke noch mehrere Anstriche aus weisser Leimfarbe.

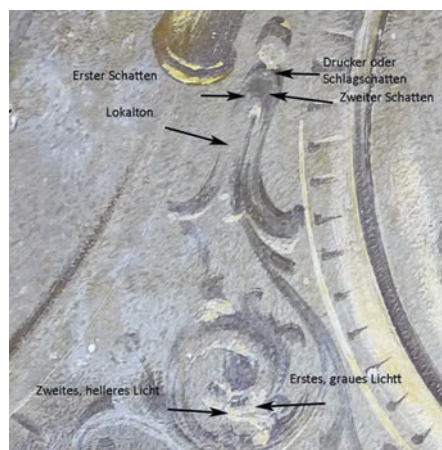
BEFUNDLAGE

Unter diesem Schichtpaket aus Anstrichen und Gewebe lag die Dekorationsmalerei nahezu hundert Jahre verborgen. Als Vorbehandlung für das Aufkleben des Gewebes war der Untergrund damals partiell mit Harzfirnis vorbehandelt und isoliert worden, wie dies in der einschlägigen Fachliteratur bis Mitte des 20. Jahrhunderts empfohlen wurde. Im Malerhandbuch von Carl Koch³ wird zur Vorbereitung für das Aufziehen von Tapeten und Geweben ein Voranstrich mit Leimtränken empfohlen, wobei hier Knochenleim gemeint ist. Im vorliegenden Fall wurde statt einer Knochenleimtränke ein Harzfirnis verwendet, mit dem nicht das ganze Bild, sondern nur die stark saugenden oder blätternden Bereiche vorbehandelt wurden. Harzfirnisse werden hergestellt, indem man Kolophonium in heissem Leinöl auflöst. Diese Harzfirnisse wurden gerne zum Tränken von Mauerwerk und stark saugenden Untergründen verwendet.⁴

Für das Aufziehen finden sich in der damaligen Fachliteratur Empfehlungen für Kleister, denen man je nachdem noch Harze beifügte, wobei mit Kleister Stärkekleister gemeint sind. Das Calicotgewebe im Deckenspiegel war in dieser Weise aufgeklebt worden. Das heisst, unter dem Calicotgewebe lagen die dünne, spröde Kleisterschicht und partiell der Harzfirnis auf der dekorativen Ausmalung.

AUFBAU DER DEKORATIONSMALEREI

Die Dekorationsmalerei war mehrschichtig aufgebaut. Dies entspricht den damaligen, standardisierten und breit publizierten Arbeitstechniken, welche eine gleichbleibende Qualität und ein rationelles Arbeiten ermöglichten. Entsprechend den Vorlagen wurde die Malerei Schicht für Schicht in aufeinander abgestimmten Arbeitsschritten ausgeführt. Dabei setzten die Maler unterschiedliche Techniken virtuos neben- und übereinander ein. Sie führten die gesamte Malerei als Ölmalerei aus. Zuerst legten sie die groben Formen mit Bleistift und roten Pinselstrichen fest. Darüber kam ein dünner Anstrich einer hellgrauen, halbdeckenden Farbe. Das Rahmenwerk, welches die Decke gliedert und auch die Galeriebretter einband, war als sogenannte Graumalerei angelegt. Die



Links: In der zerstörten Zone der westlichen Ecke sind unter der ersten Grundierung Vorzeichnungen mit Bleistift und mit roter Farbe erkennbar. Rechts: Detail aus der Graumalerei. Die Graumalerei wurde, wie in der Fachliteratur beschrieben, mit einem mittleren Lokalton angelegt. Darauf setzten die Maler zwei unterschiedlich helle Lichter und drei Grauschattierungen. Aufnahmen 2012. Stöckli AG Stans.



Links: Die Grotteskmalerei entspricht den detaillierten Vorgaben der damaligen Fachliteratur und den publizierten Vorlagen. Die beschriebenen, regenbogenfarbigen Übergänge sind im vorliegenden Blattwerk exemplarisch umgesetzt. Heinrich Dolmetsch, *Der Ornamentenschatz*, Stuttgart 1889, Tafel 49. Mitte: Ausschnitt der Decke mit Grottesken und westlichem Medaillon. Aufnahme 2012. Stöckli AG Stans. Rechts: Farblithos und Pausen für die Anfertigung von Dekorationsmalereien. In der linken Bildhälfte findet sich eine Pause im Massstab 1:1. In der unteren rechten Ecke Motiv, von dem nur ein Viertel dargestellt wurde, da die Maler es entlang der Achsen spiegelten. *Leipziger Malerzeitung*, 1892. Archiv Stöckli AG Stans.

Graumalerei war damals eine beliebte Technik, um Architektur, Steinmetzarbeiten oder Stuckaturen zu imitieren. Um schnell und bei gleichbleibender Wirkung arbeiten zu können, wurden abgestufte Farbtöne hergestellt, mit welcher die Architekturmalerei ausgeführt wurde: «Man malt gewöhnlich in sechs Abstufungen. Der mittlere Ton wird als Lokaltön grau eingestrichen, bildet also den Grund. Auf diesen werden ein erstes und ein zweites Licht aufgesetzt. Das eine Licht ist hellgrau, das andere ist weiss; von den Schatten ist der erste kälter der zweite wärmer; der dritte, mit welchem die Drucker und die dunkelsten Schatten ausgeführt werden, ist schwarzbraun. Mit diesen sechs Abstufungen lässt sich alles grau in grau darstellen und giebt eine gute Wirkung wenn die Farben richtig gewählt sind.»⁵ Es ist eine wahre Freude zu sehen, wie präzise der Dekorationsmaler im vorliegenden Fall dieser Anweisung gefolgt ist.

Die Muscheln mit den Putten und Blumen, die Grottesken und Landschaftsprospekte waren mit mehreren Farben deckend auf die graue Grundierung gemalt worden. Was Ausführung und Wirkung dieser bunten Bereiche betrifft, lohnt es sich, nochmals in die zeitgenössische Fachliteratur zu blicken, wo über die Deckenmalerei im italienischen Stil steht: «Auf hellem Grunde kann sich hier der ganze Reichtum der Palette entfalten, die kleinen Motive erfordern wenig Vorsicht auf peinliche Farbenstimmung, da sie kaleidoskopisch wirken und durch den gemeinsamen Grund zusammengehalten werden.»⁶ In der gleichen Publikation steht zur Grotteskmalerei unter anderem, dass sie zur Gattung der mehrfarbigen Malerei zu rechnen sei und gleich zu wirken habe wie diese: «Die Übergänge menschlicher und tierischer Formen in pflanzliche Ranken erfordern einen Übergang der Farben. Dieser erfolgt verlaufend, lavierend von einer Tinte in die andere, und diese regenbogenfarbigen Übergänge wurden dann auch für das Rankenwerk üblich um ihm eine farbliche Abwechslung zu sichern.»

Die feine Bordüre aus floralen Motiven, welche um das zentrale Deckenmedaillon läuft, und die Rautenbänder um die Grotteskmalerei sind mit der Schablone aufgetragen worden. Zum Schluss verstärkten die Maler in den Muscheln und im zentralen Medaillon die Schattenpartien, respektive sie zogen sie nach.

Es ist ein grosses Vergnügen, die historische Fachliteratur zu lesen und anhand des vorliegenden Beispiels zu sehen, wie präzise hier die Maler diese Anweisungen befolgten. So betrachtet ist die Decke eine idealtypische Vertreterin der damals breit publizierten und praktizierten Dekorationsmalerei. Die Malerzeitung aus dem Hesse-Verlag Leipzig beispielsweise veröffentlichte halbjährlich unter dem Titel «Dekorationsmotive der Maler Zeitung Leipzig» Mappen mit Vorlagen, Pausen im Massstab 1:1 und Schablonen.

Verschiedene Verlage und Schablonenmanufakturen stellten solche Vorlagen her und vertrieben sie. Unter diesem Gesichtspunkt relativiert sich auch die Frage nach der Autorschaft der Bemalung. In Zürich und Umgebung gab es zur Bauzeit und in den Jahren danach genügend Dekorationsmaler, die mit ihren Teams in der Lage waren, solche Malereien in der hier gezeigten Virtuosität auszuführen. Christian Jakob Schmidt (1862–1937), Johann Witt (1834–1886) und Eugen Ott (1850–1916) oder Antonio de Grada (1858–1938) sind nur vier der in Frage kommenden Unternehmer.⁷ Sie alle kannten die Vorlagen, die Literatur sowie die erforderlichen Techniken und konnten sie umsetzen.

BESCHREIBUNG DER MALEREI

Die Gestaltung der Decken in der Villa Patumbah ist stilistisch und thematisch weit gefächert. Innerhalb dieses abwechslungsreichen Programms bildet die Decke im Raum 3.3 einen eigenen Mikrokosmos. Eine Barockarchitektur mit Blumen- und Fruchtmotiven gliedert die Decke. Grotesken in den vier Schildfüllungen wie auch die Landschaftsdarstellungen in den vier Medaillons zeigen, dass die Motive dieser Decke stilistisch und thematisch nach Italien weisen. Das zentrale Deckenmedaillon erinnert an einen illusionistischen Durchblick in den Himmel, wie er in Andrea Mantegnas Ausmalung der Camera degli Sposi von 1474 im Palazzo Ducale in Mantua erstmals fassbar wird.⁸

Der Aufriss der Malerei mit den Muschelfeldern ist der Form der Galeriebretter geschuldet. Deren längsrechteckige Konstruktionen mit den ausschwingenden Bögen erzwangen analoge Formen auch auf den jeweils gegenüberliegenden Innenwänden. Das Muschelmotiv mit den Putti und den Blumen löst diese formale Anforderung ideal ein.

Diese vier Bogenfelder definieren eine rechteckige Binnenfläche mit vier Einbuchtungen. Durch das zentrale Deckenmedaillon wird diese Fläche aufgebrochen und unterteilt. Auf den Schmalseiten stützt ein auf der gemalten Muschel, beziehungsweise auf der gegenüberliegenden Galerie, aufgesetzter Segmentbogen mit einem Medaillon in Grisaillemalerei optisch den Rahmen des zentralen Deckenmedaillons. Durch diese Segmentbogen und die dunkelroten Eckflächen werden vier schildförmige Felder ausgeschieden. Diese diagonal orientierten Schilde und die Eckflächen wurden mit schablonierten Rautenbändern umrahmt.

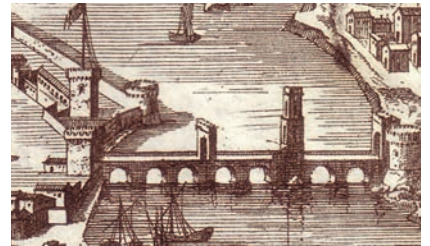
In den Schilden und den Eckflächen finden sich filigrane Groteskmalereien. Ins Zentrum der Schildfelder ist jeweils ein Medaillon mit einer süditalienischen Landschaft gemalt.

Die Inschrift «Osteria» auf einem der Gebäude ist der deutlichste Hinweis, dass die Vorbilder für diese Motive in Italien zu suchen sind. Das Medaillon in der Nordecke zeigt eine mittelalterliche Turmbrücke, wie sie bis 1883 in Tarent stand. Der Turm weist Ähnlichkeit mit dem damaligen Turm an der Brücke S. Egidio auf. Die dargestellte Architektur, sowohl die damals zeitgenössische wie auch die mittelalterliche, passen jedenfalls gut ins südliche Italien. Für diese Lokalisierung sprechen auch die steilen, ausgewaschenen Küsten und letztlich der Vulkan in den anderen Medaillons.

Das Bild mit dem Vulkanausbruch in der Ostecke zeigt den Vesuv, wahrscheinlich von der Bucht von Marina Grande auf Capri aus gesehen. Die Landzunge am rechten Rand dürfte der Monte Tiberio mit der Ruine der römischen Villa Jovis sein.

Der Leuchtturm auf der Landzunge lässt sich nicht eindeutig zuweisen. Im 19. Jahrhundert stand ein ähnlicher Leuchtturm auf der Mole von Neapel.

Das vierte Bild zeigt den Durchblick durch eine Felsöffnung. Dabei könnte es sich um den Ausblick aus einer Höhle oder den Durchblick durch einen der vielen Naturbögen handeln. Höhlen wie Naturbögen gibt es im Golf von Neapel und im südlichen Italien zuhauf, sie waren und sind ein beliebtes Postkartenmotiv.



Oben: Ausschnitt aus der Karte von Giambattista Albrizzi von 1761, auf welcher der Turm und die Brücke von Tarent zu sehen sind. Vorlage beim Verfasser. Unten: Nördliches Medaillon mit dem Nachtstück von Tarent. Aufnahme 2012. Stöckli AG Stans.



Links oben: Ansicht der Ruine der römischen Villa Jovis auf einer Postkarte des 19. Jahrhunderts. Vorlage beim Verfasser. Links Mitte: Der Ausschnitt des östlichen Medaillons zeigt den Monte Tiberio mit der Ruine der römischen Villa Jovis. Aufnahme 2012. Stöckli AG Stans. Links unten: Der Druck von 1872 zeigt den Blick von Capri Richtung Norden auf den Vesuv sowie die von rechts ins Bild ragende Landzunge. Vorlage beim Verfasser. Rechts: Östliches Medaillon mit dem Monte Tiberio mit der Ruine der römischen Villa Jovis (rechts) und dem Vesuv im Hintergrund. Aufnahme 2012. Stöckli AG Stans.



Links: Ausschnitt eines Gemäldes von Ivan Konstantinovich Aivazovsky mit dem Leuchtturm von Neapel, datiert 1842. Vorlage beim Verfasser. Rechts: Westliches Medaillon mit Leuchtturm. Aufnahme 2012. Stöckli AG Stans.



Der gemalte, an den Wänden direkt unterhalb der Decke umlaufende Fries wurde freigelegt und restauriert. Die Restauratoren rekonstruierten die Malerei an einer grossen Fehlstelle im Nordosten nur im Aufbau: Die Foto zeigt die mit einer Lochpause übertragene Vorzeichnung (links) und anschliessend den schrittweisen Aufbau der Malerei. Zustand nach der Restaurierung. Aufnahme 2012. Stöckli AG Stans.

KONZEPTIONELLES GRUNDPROBLEM

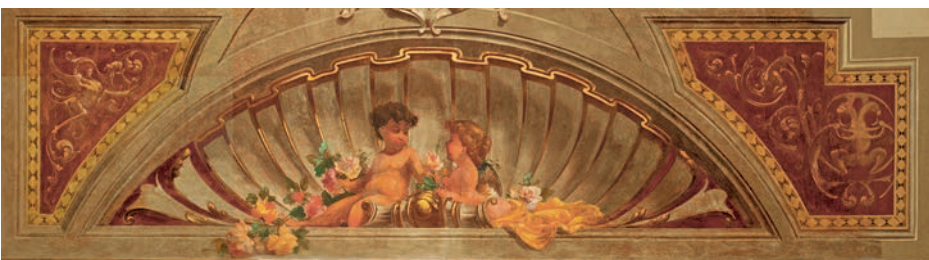
Unter den Vorzeichnungen der Malerei liegt eine dünne Tünche. Ob diese ursprünglich als eigenständige Fassung oder nur als Grundierung für die Malerei gedacht war, muss offen bleiben.

Für eine eigenständige, helle Fassung vor der dekorativen Ausmalung spricht die Tatsache, dass die schwere florale Malerei auf dem umlaufenden Fries weder stilistisch noch farblich so recht zur Ausmalung des Plafonds passen will. Sie gehörte möglicherweise zu einem hell getünchten Plafond, auf dem die Galerien für die Draperien montiert waren. Diese waren deutlich breiter konzipiert als die Fenster, es handelte sich dabei um rechteckige Flächen, die ungefähr einen Meter tief in die Decke hineingriffen. Vor den Fenstern ragte ein ausschwingender Bogen sogar noch weiter in den Plafond hinein. Die Galeriekonstruktion durchbrach somit den Stuckrahmen auf den Fensterseiten beinahe in der vollen Raumbreite.

Die Dekorationsmalerei ist, wie erwähnt, erst nach dem Einbau der Draperien entworfen und ausgeführt worden, denn die Anordnung der Malerei nimmt eindeutig Bezug auf Form und Dimension der Galerien. Die vertikale Spiegelachse ist um fünf Prozent aus der Mitte gerückt worden; dadurch fielen die dunkelroten Eckflächen und die Muscheln auf den Innenseiten deutlich schmaler aus. Hätte man die Muschelfelder so gross wie die Galerien konzipiert, wären entweder die Schildfelder mit den Grottesken erheblich schmaler ausgefallen oder die Grisaillemedaillons auf der Mittelachse wären weggefallen, respektive hätten anders gestaltet werden müssen.

Es ist davon auszugehen, dass die Maler mit diesem asymmetrischen Konzept Rücksicht auf bestehende Entwürfe und Vorlagen nahmen. Mit diesem Kunstgriff konnten sie mit einer der damals gängigen Vorlagen auf die spezielle Raumsituation reagieren, ohne dass ein eigenständiger Entwurf von Grund auf hätte angefertigt werden müssen. Sie mussten nur die Eckflächen auf den Fensterseiten der Tiefe der Galerien anpassen und konnten die übrige Malerei spiegelsymmetrisch übernehmen. Die gestreckten, beziehungsweise gestauchten Eckflächen neben den Muschelfeldern illustrieren diesen Anpassungsvorgang sehr schön.

Nach Abschluss der Ausmalung kann man sich diesen Raum gar nicht üppig genug vorstellen. Die Draperien liessen vor den Fenstern zwei nahezu eigenständige Räume entstehen. Sie schufen im geschlossenen Zustand einen grossen, wärmedämmenden Luftraum.



Nordöstliche Schmalseite des Raums. Auf der Innenseite des Raums ist die eigentliche Konzeption der Deckenmalerei und der roten Eckfläche realisiert worden. Auf der Fensterseite brauchte es hingegen eine Anpassung (siehe rechte obere Bildecke), um die Draperien zu integrieren. Aufnahme April 2013. KDP Fotoarchiv.



Oben: Ansicht der Decke nach der Freilegung und Reinigung der Malereien. Die hellrot hinterlegte Fläche dokumentiert den Standort und die Ausdehnung der Galeriebretter, der lila hinterlegte Bereich kennzeichnet die Zone, die beim Umbau zerstört wurde. Kartierung 2012. Stöckli AG Stans. Unten: Aufbau der Dekorationsmalerei: In der Westecke (rechts) ein Feld mit der originalen Vorzeichnung, anschliessend die Grundanstriche mit den Vorzeichnungen in roter Farbe. In der Südecke (links) sind die Grundfarben angelegt und entlang des Schildfeldes ist das Anlegen der Dekorationsmalerei und Schablonierarbeit zu sehen. Aufnahme April 2013. KDP Fotoarchiv.

RESTAURIERUNG⁹

Bei der Restaurierung der Decke waren zwei Problemkomplexe anzugehen. Erstens der technische, der vor allem die Entfernung des Gewebes, des Klebers und der Harzfirnissschicht betraf. Der zweite Problemkreis betraf den Umgang mit den grossen Fehlstellen.

Als die Arbeiten ausgeschrieben wurden, wusste man aufgrund der Voruntersuchung, dass mit grösseren Fehlstellen im Randbereich gerechnet werden musste.¹⁰ Unerwartet war nicht die Dimension der Fehlstellen, sondern, dass sie sich in ihrer Grösse als integraler Bestandteil des Konzeptes erweisen würden. In der Ausschreibung war folgendes Restaurierungsziel formuliert worden: «Wiederherstellen der ursprünglichen, visuellen Raumqualitäten des 19. Jahrhunderts durch Konservierung und Restaurierung bzw. Freilegen der Erstfassung. Die Rekonstruktion repetitiver Dekorationselemente kann aus Kostengründen anhand freigelegter Musterachsen ins Auge gefasst werden. Ziel der anstehenden Restaurierungsarbeiten ist ein respektvoller und möglichst schonungsvoller Umgang mit der ursprünglichen Bausubstanz wie auch mit allen daran erfolgten baulichen Veränderungen. Inwieweit auch die fehlenden Teile der Malerei des Deckenspiegels rekonstruiert oder nur farblich eingetönt werden, wird erst nach Abnahme des Calicotgewebes entschieden.»¹¹

Wir konnten im vorliegenden Fall weder den Nachweis erbringen, dass die Dekorationsmalerei wirklich die Erstfassung war, noch konnten wir mit malerischen Mitteln die strukturelle Fehlstelle über den Fenstern wiederherstellen. Die zerstörten Bereiche der Malerei liessen sich nicht im Wortsinn als repetitive Dekorationselemente bezeichnen, die ohne weiteres rekonstruiert werden können.

Die beiden ursprünglichen Vorhanggalerien waren vor der Malerei montiert und das Ausmalungskonzept an diese Galerien angepasst worden. Nach dem Entfernen der Draperien waren ausgedehnte Zuputzarbeiten notwendig gewesen, bei denen die Malerei im Übergangsbereich vollständig zerstört wurde. Die grosse Fehlstelle am Bildrand musste somit in zwei Zonen aufgeteilt werden. Zum einen in die geometrisch klar umrissene Zone der ehemaligen Galerien und zum anderen in die angrenzende Zone der zerstörten Malerei.

In der Diskussion mit Bauherrschaft, Denkmalpflege und Bauleitung wurde folgendes Integrationskonzept für die Fehlstellen beschlossen: Eine Rekonstruktion der Galerien kam nicht in Frage. Die Fehlstellen, welche deren ehemaligen Standort markierten, sollten geometrisch scharf begrenzt sichtbar bleiben und die Farbe dieser Hintergrundflächen sollte dem Grundanstrich angenähert werden, um das optische Gleichgewicht der Gesamtfläche zu erhalten.



Die Grenzfläche mit der zerstörten Malerei sollte hingegen so rekonstruiert werden, dass die Massnahme erkennbar blieb. Angesichts der bewegten und spannenden Baugeschichte des Zimmers entschlossen sich die Verantwortlichen, nicht nur die Spuren der Veränderungen ablesbar zu erhalten, sondern auch den Aufbau der Dekorationsmalerei nachvollziehbar zu gestalten. Das Konzept sah vor, vorne beim Fenster an der Südwestwand beginnend die wesentlichen Stufen der Malerei im Aufbau zu zeigen, so dass der Besucher beim Eintritt zuerst die vollständige Malerei sieht, sich dann aber mit dem Aufbau und der speziellen Geschichte des Raums befassen kann.

ENTFERNUNG DES GEWEBES

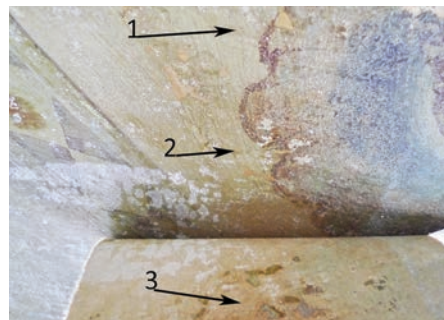
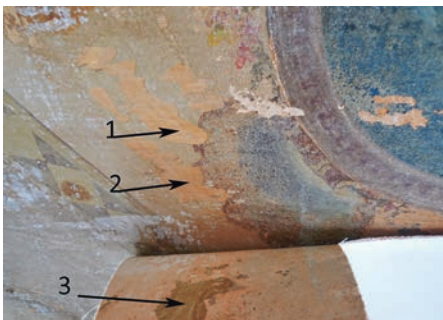
Das Calicotgewebe liess sich in den mittleren Bereichen problemlos von der Maleroberfläche trennen. Dies lag in erster Linie daran, dass dort kein Harzfirnis aufgebracht worden war, denn das Gewebe liess sich besser von den unbehandelten Stellen abziehen als von den vorbehandelten. Die Trennung erfolgte hier meist zwischen Tapetenkleister und Malschicht, so dass in diesen Bereichen nur selten Kleisterreste zurückblieben.

Auf den mit Harzfirnis vorbehandelten Stellen haftete der Kleister viel besser, so dass dort die Trennung mehrheitlich am Gewebe erfolgte und erheblich mehr Kleisterreste kleben blieben. Die Harzfirnisgrundierung wurde nur dort aufgebracht, wo man damals Haftungsprobleme vermutete. Einerseits hat man so die geflickten und nun stark saugenden Bereiche unter den Galeriebrettern isoliert. Andererseits stellte diese Massnahme einen Versuch dar, die Partien mit loser Malerei und Fehlstellen zu konsolidieren und so die Haftung des Gewebes zu verbessern. Die Malschichten waren beim Auftrag des Harzfirnisses bereits lose, so dass dieser durch die Risse eindringen und hinter die Malerei laufen konnte. Diese Fragmente waren dann unlösbar mit dem Gewebe verklebt. Der Vorgang ist in Querschliffen aus diesem Bereich gut sichtbar. Die losen Partikel wurden beim Überstreichen einfach über intakte Partien geschoben und klebten nun als Schichtkonglomerate am Gewebe.

In Einzelfällen war der Zusammenhalt der Schichten so grundlegend geschwächt, dass die Malschichten wie in einem Blätterteig lose übereinander lagen. Diese Bereiche waren bei der Vorbehandlung mit Harzfirnis zu einem unlösbaren Konglomerat zusammengeschoben worden. Diese verklebten, verschobenen und unvollständigen Malschichten befanden sich aber nur in einem begrenzten Bereich beim fensterseitigen Grisaille-Blumenmedaillon. Unter diesen Voraussetzungen liess sich das Gewebe selbstverständlich nicht mehr problemlos von der Malschicht trennen. Es war hier so stark mit der Malerei verbunden, dass die Malerei mit dem Gewebe abgelöst werden musste, respektive sich das Gewebe bereits mitsamt den schlecht haftenden Malereifragmenten vom Grund gelöst hatte.



Oben: Ausschnitt der Malerei nach der Gewebeentfernung. Die Kleisterrückstände waren in den Bereichen mit Harzfirnisrückständen deutlich stärker als in den nicht vorbehandelten Bereichen. Unten links: Makroaufnahme der Geweberückseite. Die Malereifragmente sind komplett vom Harzfirnis umschlossen, d. h. sie waren beim Auftrag des Firnisses lose und wurden teilweise sogar verfrachtet. Unten rechts: Diese Makroaufnahme zeigt, wie eine Schicht der originalen Malerei über die andere geschoben wurde. Der Firnis umhüllt die obere Schicht komplett. Aufnahmen 2012. Stöckli AG Stans.



Links: Die Aufnahme zeigt die beiden grossen Fehlstellen 1 und 2 sowie auf dem zurückgeklappten Gewebe unten das fehlende Fragment 3. Rechts: Die Fragmente sind wieder an ihrem Ursprungsort 1 und 2 platziert; die Stelle auf dem Gewebe ist leer. Aufnahmen 2012. Stöckli AG Stans.



In der Nahaufnahme der stark nachgedunkelten und vergilbten Schattenpartie im zentralen Medaillon ist der Pinselduktus noch erkennbar. Diese ursprünglich sehr dezente Lasur ist ganz zum Schluss mit reichlich Bindemittel und wenig Pigmenten über die Malerei gelegt worden. Aufnahme 2012. Stöckli AG Stans.

Das Gewebe musste hier mit einem speziellen Verfahren abgelöst werden, bei dem die losen Farbschollen einzeln zurückgeklebt wurden, bevor es sich endgültig lösen liess. Glücklicherweise war die Haftung meist nur zwischen zwei Schichten verloren gegangen, so dass die mit dem Gewebe abgelösten Fragmente wieder zurückgeklebt werden konnten.

Beim Ablösen des Gewebes trennten sich die Schichten entlang der Schwachstelle; das Fragment klebte dann am Gewebe. Die Methode bestand darin, kleine Stoffstreifen zu lösen, sie herunterzuklappen und die gelösten Malereifragmente mit einem modernen Kleber zu bestreichen und an den ursprünglichen Ort zurückzukleben. Es wurden Streifen von ca. 10 × 6 Zentimeter dreiseitig gelöst. Die vierte Seite funktionierte als Scharnier, an dem der Streifen wieder passgenau zurückgeklappt werden konnte. Zunächst kontrollierten wir, ob relevante Malereireste an der Rückseite des Streifens klebten. Falls der Streifen leer war, wurde er entlang der «Scharnierkante» abgeschnitten und der nächstfolgende Streifen gelöst. Befanden sich Malereifragmente an der Rückseite, befreiten wir diese von Schmutzresten und bestrichen sie mit einem verdünnten Polyvinylacetatkleber. Ebenso wurden die Fehlstellen vorbehandelt. Nachdem die Filmbildung eingesetzt hatte, wurden die Gewebestreifen passgenau zurückgelegt und mit gefederten Stützen 24 Stunden an die Decke gepresst. Mit dieser Methode liess sich ein erheblicher Anteil der losen Malschichten zurückkleben. Es muss aber eingeräumt werden, dass dieser Methode Grenzen gesetzt waren. Da die Malerei einerseits auf eine dünne Grundierung gemalt und andererseits in sich selbst mehrschichtig aufgebaut war, mussten wir stets damit rechnen, nur einen Teil des mehrschichtigen Pakets an die Decke zurückgeklebt zu haben. In Einzelfällen gelang dies erst in einem zweiten Versuch.

ZUSTAND NACH DEM ENTFERNEN DES GEWEBES

Nach der vollständigen Entfernung des Gewebes lagen noch Reste des Klebers als weisser, kristalliner Belag auf der Malerei und dem Harzfirnis. Die Harzfirnisgrundierung hatte sich nicht mit dem Gewebe entfernen lassen und war auf der Malerei als dunkelbraune, halbtransparente Schicht verblieben. Diese störenden Rückstände waren dem Aufkleben des Gewebes geschuldet. Es scheint, als hätten die Künstler die Malerei am Schluss noch mit flächigen Lasuren nachbearbeitet. Diese Partien sind zum Teil stark nachgedunkelt. Sie wurden auch nicht entfernt. Entlang des südwestlichen und südöstlichen Randes fehlte die Malerei ganz. Zum einen, weil hier früher die Galeriebretter befestigt gewesen waren, zum anderen, weil die Malerei bei der Rekonstruktion des Stuckrahmens und den Zuputzarbeiten am Plafond im Übergangsbereich vollständig zerstört worden war. Strukturell war die Decke in einem hervorragenden Zustand. Der Putzuntergrund wies kaum Risse und keine Hohlstellen auf. Ausser den mechanischen Beschädigungen, die im Zusammenhang mit der Montage der Lampe und den Zuputzarbeiten auf den Fensterseiten entstanden waren, war der Bildträger intakt. Die Malschicht wies weitere lose Partien auf. Da diese aber nicht mit Harzfirnis vorbehandelt worden waren, konnten sie traditionell injiziert und zurückgeklebt werden.

ENTFERNUNG DES HARZFIRNISSES UND DES KLEISTERS

Der weisse, fast kristallin wirkende Kleister konnte mit Wasser gequollen und mit feinen Bürsten und Pinseln entfernt werden. Diese Arbeit war unproblematisch, da der Kleister sich mit dieser wässrigen Methode gut von der Harzfirnisgrundierung und von der Ölmalerei lösen liess, weil diese Schichten nicht wasserempfindlich sind. Die Harzfirnisgrundierung bestand hingegen aus

einem Gemisch von Leinöl und Kolophonium. Es galt ein Lösungsmittelgemisch zu finden, welches die beiden Komponenten gleichermassen schnell löste, ohne allzu tief in die Malschichten einzudringen, denn die Hauptbindemittel des Harzfirnisses und der Dekorationsmalerei sind identisch. Was immer das Leinöl im Harzfirnis löste, griff auch die Malerei an. Das Kolophonium lässt sich dagegen sehr gut mit Alkohol lösen. Wir erprobten Mischungen von Lösungsmitteln für oxidierende Öle und Alkohole. Als am schnellsten und schonendsten wirksam erwies sich ein Gemisch aus einer Ammoniaklösung und Ethylalkohol. Damit konnte die Harzfirnissschicht gelöst, respektive gequollen, und abgebaut werden, bevor die Malerei angegriffen wurde. Diesem Verfahren waren dort Grenzen gesetzt, wo der Harzfirnis in mager gebundene oder verletzte Malschichten eingedrungen war. Diese Stellen blieben braun und mussten mit Retuschen eingetönt werden.

FEHLSTELLENINTEGRATION

Die kleineren Ausbrüche und Risse im Putz wurden mit einem feinen Kalkmörtel gekittet und die Übergänge zu den unbemalten Stellen über den Fenstern ausgeglichen. Bei der Fehlstellenintegration schlossen wir die kleinen Fehlstellen innerhalb der Malerei mit Vollretuschen. Beim Blumenbouquet im fensterseitigen Grisaille-Medaillon waren die Fehlstellen aber so gross, dass eine Retusche das Bouquet interpretierend hätte vervollständigen müssen. In diesem Bereich verzichteten wir auf die vollständige Integration und beruhigten nur den Hintergrund mit Retuschen. Stellen, wo der Harzfirnis in schadhafte Malschichten eingedrungen war und diese verfärbt hatte, wurden mit einer Retusche aufgehellt und integriert. Im vollständig zerstörten Randbereich rekonstruierten wir die Malerei nicht integral, sondern ergänzten sie erkennbar. An der Schmalseite der Decke ist der Aufbau der Dekorationsmalerei in mehreren Stufen sichtbar. In der Westecke wurde ein Feld mit der originalen Vorzeichnung belassen. In den nächsten Feldern werden die Grundanstriche mit den Vorzeichnungen in roter Farbe und Bleistift gezeigt. In der Südecke sind erst die Grundfarben aufgetragen. Entlang des Schildfeldes sind die Lokaltöne angelegt und die Rautenbänder mit der Schablone aufgetragen. Von der Höhe des zentralen Medaillons an ist die Rekonstruktion fertiggestellt, aber es wurde darauf verzichtet, die Alterungsspuren zu imitieren, so dass der Eingriff erkennbar bleibt.

RÉSUMÉ

Die Malerei basiert auf Vorlagen, die sich an italienischer Architektur und Architekturmalerei orientierten. Den vier Medaillons liegen Landschaftsdarstellungen zugrunde, wie sie auf Grafiken und Ansichten des 19. Jahrhunderts für Touristen produziert wurden. Dieser deduktive Blick auf die bemalte Decke führt in die Irre; er wird weder der Malerei noch der Entstehungszeit gerecht. Deren Malstil ist historistisch, vom Stilpluralismus über die pragmatische Herangehensweise bis hin zur Fülle an Mal- und Dekorationstechniken, die angewandt wurden. Es ist die Virtuosität, mit der die Maler mit ihren Vorlagen und spezifischen Maltechniken die damaligen Interieurs thematisch ergänzten, erweiterten und manchmal neu definierten, welche für die Dekorationsmalerei jener Zeit so typisch ist. Gerade die Decke im Raum 3.3 ist aufgrund der baulichen Veränderungen und der Lösung der gestalterischen Aufgabe ein eindrucksvolles Beispiel, wie unverkrampft man unübliche oder schwierige Situationen anging.

Nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten liegt keine vollständig wiederhergestellte Malerei vor; sie bleibt ein Fragment. Im Fragmentarischen wird die

Malerei zum Zeugnis des prunkvollen, aber nicht mehr wiederherstellbaren Originalzustands. Der Verlust wird am Objekt nachvollziehbar dokumentiert. Dieses Restaurierungskonzept ist der Versuch, der Geschichte des Raums gerecht zu werden. Der ursprüngliche Entwurf und dessen den Gegebenheiten angepasste Umsetzung sind exemplarisch für die damalige Arbeitsweise der Maler; sie lassen sich gerade in diesem Raum gut veranschaulichen. Es ist zum Schmunzeln, dass wir bei der Restaurierung der Deckenmalerei zu einem ähnlich pragmatischen Umgang mit der speziellen Situation an der Decke gezwungen waren wie unsere Vorgänger. Erfreulicherweise erweist sich die Geschichte eines Objekts manchmal stärker als Konzepte und Gestaltungswille.

- 1 Originaler Plansatz von 1883.
- 2 Plansatz von 1910, Mst. 1:100.
- 3 Carl Koch, Grosses Malerhandbuch. Ein Lehr- und Nachschlagebuch für den modernen Dekorationsmaler, Lackierer, Anstreicher und Vergolder, Nordhausen [1932].
- 4 «Der billige Harzfirnis (Harzlack) ist eine Lösung von Fichtenharz oder Kolophonium in heißem Leinölfirnis und dient zu gröbern Arbeiten, z. B. zum Tränken von Mauerwerk, welches mit Ölfarbe gestrichen werden soll». In: Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 6, Leipzig/Wien 1895, S. 469.
- 5 Franz Sales Meyer, Die Dekorationsmalerei mit besonderer Berücksichtigung der kunstgewerblichen Seite, 2 Bde., Leipzig 1899, S. 285.
- 6 Meyer 1899 (wie Anm. 5), S. 292.
- 7 Siehe die Beiträge «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 91, und ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden, «Die Restaurierung der bemalten Fassadenflächen», S. 200–201.
- 8 Diese Ausmalung war wegweisend für die illusionistische Malerei der Neuzeit. Siehe Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 8, München 1976, S. 323.
- 9 Vgl. Stöckli AG, Villa Patumbah. Dokumentation der Decken in den Räumen 3.3, 3.5, 3.8 und im Treppenhaus [Raum 4.1], Stans, Juni 2013; Stöckli AG, Villa Patumbah. Kartierung der Decken im Treppenhaus und im Zimmer 3.3, Stans, [2013].
- 10 Stiftung Patumbah, Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten in den Innenräumen der Villa Patumbah, Begleittext zu Los 2 – Raum 3.3, Zürich, Januar 2010, S. 3.
- 11 Stiftung Patumbah 2010 (wie Anm. 10).

Links: Ansicht des Raums 3.3 nach Süden. Rechts: Ansicht des Raums 3.3 nach Norden. Zustand nach der Restaurierung. Aufnahmen Mai 2013. KDP Fotoarchiv.



DER ASIATISCHE KUPPELRAUM IM 1. UND 2. OBERGESCHOSS: HOLZWERK UND MALEREIEN

BEAT WALDISPÜHL, MARTINA MÜLLER UND KATHRIN HARSCH

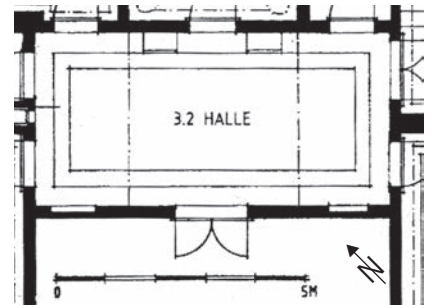
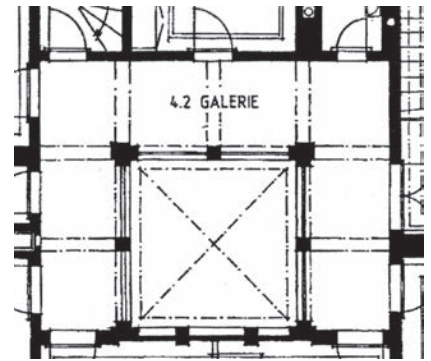
Der Besuch der Räume im Erdgeschoss der Villa Patumbah gleicht einem Streifzug quer durch die europäische Stilgeschichte. Über die Treppe hinauf ins 1. Obergeschoss wird die Halle erreicht. Hier betritt man eine völlig andere, exotische Welt. Jene Welt, die man vielleicht erwartet, wenn man den Namen «Patumbah» hört.

Vom 1. über das 2. Obergeschoss bis hinauf in den Dachstock öffnet sich der Raum, der mit einer Glaskuppel überwölbt ist.¹ Ihr farbiges Glas lässt bei Sonnenschein bunte Lichtpunkte auf den Wandoberflächen tanzen. In den Augen der Zeitgenossen des Bauherrn erzielte die «reiche Farbenpracht» eine geradezu «magische Wirkung»². Die Rede ist von «japanesischer Architektur»³ und von «origineller Malerei» mit «asiatischen Vögeln, Blumen und Eingeborenen»⁴.

Auch heute noch kann man sich kaum satt sehen an den ungewöhnlichen Farb- und Formenkombinationen. Die Gliederung der einzelnen Stockwerke durch bunt bemalte Frieze und Zierstäbe erinnert an das Gebälk asiatischer Tempel. Nach diesem Vorbild bestehen die einzelnen Elemente aus Holz.⁵

Auf die Türblätter und Wandverkleidungen der Galerie im 2. Obergeschoss wurden mit schwarzer Farbe Pflanzen, Vögel und Landschaften auf einen hellbraunen, maserierten Hintergrund gemalt, der an Papyrus erinnert. In der Halle sind die Türblätter grau bemalt; in die Füllungen sind weisse Pflanzen, Tiere und Fabelwesen gesetzt und mit goldenen Linien konturiert.

Die Wandflächen der Halle und der Galerie wurden mit Prägetapeten aus Papier bezogen und zeigen japanische Motive, die mit Blattmetallen belegt sind. Auf den Türblättern in der Halle und auf den Stützen der Galerie im 2. Obergeschoss finden sich seltsame gemalte Fabelwesen, Mischungen aus Vögeln, Insekten, Reptilien und Würmern. In ihrer plakativen Buntheit mit schwarzen Konturlinien,



Oben: Halle 3.2 im 1. Obergeschoss und Galerie 4.2 im 2. Obergeschoss. Ausschnitte der Grundrisspläne. KDP A. Links: Ansicht der Galerie gegen Norden. Zustand vor der Restaurierung, Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.

Die Türen in der Halle und auf der Galerie sind mit asiatisch inspirierten Motiven wie Bambus, Vögeln, Landschaften und Fabelwesen bemalt. Links: Aufnahme März 2012. Rechts: Aufnahme Mai 2012.
Unten: «Sympathisches Monster» an einer Stütze der Galerie. Aufnahme Juni 2011. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl.



vor allem aber in ihrer ironisierenden Verspieltheit nehmen die liebenswerten kleinen Monster Comicfiguren des 20. Jahrhunderts vorweg. Künstlerisch am interessantesten sind die Malereien auf den flachen Gipsdecken im südöstlichen und nordwestlichen Bereich der Halle und an der Decke der Galerie. Hier sind die «asiatischen Vögel, Blumen und Eingeborenen» dargestellt.

MÖGLICHE EINFLÜSSE

Dass im Herzen der Villa Patumbah ein solch exotisches Feuerwerk gezündet werden sollte, war nicht seit Beginn der Planung durch die Architekten Chiodera & Tschudy klar. Ein undatierter Querschnitt aus der Projektierungsphase zeigt alle Räume in eher konventionellen Renaissance-Formen, auch Halle und Galerie.⁶

Es ist naheliegend, dass der Anstoss für die besondere Gestaltung des grossen Kuppelraums vom Bauherrn kam, sei es aufgrund gewisser nostalgischer Gefühle, sei es, um sich als besonders weltgewandt zu inszenieren:⁷ Carl Fürchtegott Grob (1830–1893) wollte die Weltregion, der er seinen immensen Reichtum verdankte, in seiner Villa darstellen. Dabei orientierte er sich jedoch nicht an der Architektur, die er im direkten Umfeld seiner Plantage an der Ostküste Sumatras kennengelernt hatte: Das einheimische Volk der Malaien lebte eher ärmlich, selbst deren Sultane residierten in einfachen Holzhäusern mit geflochtenen Wänden.⁸ Da die Bevölkerung muslimisch war, kamen figürliche Darstellungen in der Malerei nicht in Frage.

Inspirierender dürften Grobs Kontakte mit reichen Chinesen auf der Insel Penang, auf der östlichen Seite der Strasse von Malakka an der malaiischen Küste gelegen, gewesen sein. Hier beschaffte er sich Arbeiter und Waren für seine Plantage.⁹ Die meist doppelstöckigen, prunkvollen Handelshäuser der Chinesen sind um einen oder mehrere Innenhöfe angeordnet, die nach oben offen sind.¹⁰ Möglicherweise hat Grobs Aufenthalt in Indonesien die Gestaltung des Kuppelraums aber nur indirekt beeinflusst. Darauf deutet die Bezeichnung «japanesisch» in dessen frühester Beschreibung¹¹ hin.





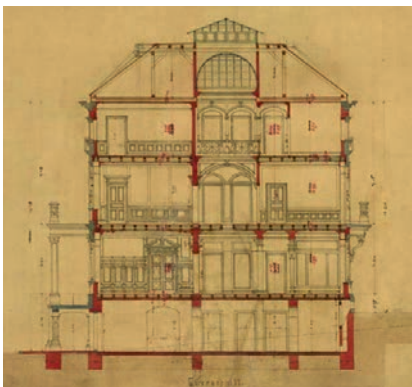
Die asiatische Kunst war seit den 1870er Jahren in Europa sehr en vogue. Die Weltausstellungen in Wien 1873 und in Paris 1878 zeigten japanisches Kunsthandwerk, das bei den europäischen Künstlern und Sammlern grosse Begeisterung auslöste.¹² Kunsterzeugnisse aus dem Fernen Osten, seien sie aus Japan oder China, waren in der Folge sehr begehrt und beeinflussten die europäische Kunst.¹³ 1870 hatte Aimé Humbert (1819–1900), der erste offizielle Gesandte der Schweiz in Japan, einen reich illustrierten Reisebericht¹⁴ veröffentlicht, der unter anderem auch die Kunst, Kultur und Architektur des für lange Zeit abgeschotteten Landes umfassend vorstellte.

Statt also das tatsächlich Gesehene darzustellen, liessen der Bauherr und die Architekten wohl vielmehr eine aufkommende Modeströmung in die Gestaltung des grossen Kuppelraums einfließen. Dies passte gut in den vorherrschenden Stilpluralismus: auch in den zeitgenössischen Vorlagenwerken für Dekorationsmaler erschienen japanisch-chinesische Ornamente neben solchen der Gotik, der Renaissance oder des Barocks. Dennoch überrascht die Wahl der asiatischen Motive, denn in den 1880er Jahren war ihre Verwendung noch durchaus avantgardistisch.¹⁵

Links: Nordöstliche Deckenmalerei in der Galerie. In der rechten Bildhälfte ist ein buddhistischer Unsterblicher dargestellt. Die Schriftzeichen im blauen Banner könnten laut Melanie Trede «Fluss, Feld, Berg, See, Baum» bedeuten. Rechts: Nordwestliche Deckenmalerei in der Halle. Aufgenommen März 2014. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl.

VORLAGEN UND IKONOGRAPHISCHE DEUTUNG DER MALEREIEN

Der asiatisch inspirierte Kuppelraum schöpft seine Exotik aus der Wahl der Farben und den Motiven der Verzierungen. Die Dekorationsmaler konnten sich hier an Vorlagen orientieren, die in Folge der Japanmode sehr beliebt und verbreitet waren. In Frage kommen japanische Farbholzschnitte oder europäische Musterbücher mit japanischen und chinesischen Motiven. Eine weitere Inspirationsquelle waren die Katagami, Schablonen aus imprägniertem Papier, die in Japan für das Färben von Textilien Verwendung fanden. In der Villa Patumbah dürften Katagami unter anderem als Vorbilder für die schwarzen Motive



Links: Ein undatierter Querschnitt aus der Projektierungsphase der Villa zeigt bereits den zentralen Lichthof mit Glaskuppel, allerdings in eher konventionellen Renaissance-Formen. Plan Nr. KGS 1.1.3.027.248. KDP A. Rechts: Lichthof und umlaufende Galerie im 1. Obergeschoss der Cheong Fatt Tze Mansion in Penang. Die reichen Chinesen schmückten ihre Villen Ende des 19. Jahrhunderts mit europäischer Ornamentik. Siehe: <http://explorelah.blogspot.ch/2013/01/penang-cheong-fatt-tze-mansions.html>, Zugriff am 25.9.2013.

Links: Darstellung eines Hauses, wie es Carl Fürchtegott Grob bei der einheimischen Bevölkerung im Osten Sumatras gesehen haben könnte. Aquatinta, 1810. Jacques Dumarçay, *The House in South-East Asia*, New York 1987, Abb. 4. Rechts: Ein buddhistischer Tempel aus dem Reisebericht von Aimé Humbert. Die verzierten horizontalen Verbindungen zwischen den Stützen und das reich verkröpfte Gebälk lassen sich auch an der Galerie in der Villa Patumbah beobachten. Aimé Humbert, *Le Japon illustré*, Bd. 1, Paris 1870, S. 247.



Links: Katagami sind Papierschablonen, die für den Druck auf Textilien verwendet wurden. Abdruck von 1889. Justus Brinckmann, *Kunst und Handwerk in Japan*, Bd. 1, [Berlin] 1889, S. 295. Mitte: Die Guanyin/Kannon giesst aus einem Gefäss Lebensnektar aus. Mit der rechten Hand hält sie einen Weidenzweig. Ausschnitt aus dem nordwestlichen Deckengemälde in der Galerie. Aufnahme Mai 2012. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl. Rechts: Ausschnitt aus einem Gemälde des japanischen Malers Hōgai Kano (1828–1888). Kannon leitet sich vom männlichen Bodhisattva Avalokīṣeṣvara her. Ellen P. Conant, *Challenging Past and Present. The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*, Honolulu 2006, Tafel 28.

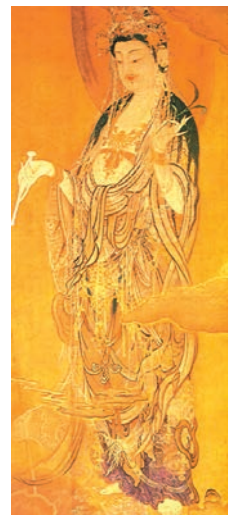
auf hellbraunem Grund auf den Türen und Wandverkleidungen in der Galerie im 2. Obergeschoss sowie für Details der Deckenmalereien gedient haben.¹⁶ Ganz deutlich wird die Benutzung von Vorlagen bei den drei grossen Deckenmalereien der Galerie. Die hier dargestellten «Eingeborenen» konnten als göttliche Wesen aus dem Buddhismus identifiziert werden.

Die nordwestliche Malerei stellt Guanyin (chin.) beziehungsweise Kannon (jap.) dar. Sie ist ein ursprünglich männlich dargestellter Bodhisattva («Erleuchtungswesen») des Mitgefühls. Im Volksglauben fand eine Umdeutung zur weiblichen Gottheit statt. Als Bodhisattva trägt sie die Gewänder eines indischen Prinzen. In ihrer rechten Hand hält sie einen heilenden Weidenzweig, in ihrer Linken eine Vase, aus der sie den Lebensnektar ausgiesst.

Das nordöstliche Bild zeigt einen Sennin, einen buddhistischen Unsterblichen, mit einem grossen Fächer in der Hand.¹⁷ Er scheint von einem Fabelwesen mit Entenfüssen angegriffen zu werden.

Auf dem südöstlichen Deckengemälde wiederum ist eine Gestalt mit dem geflügelten Oberkörper eines weiblichen, eine Trommel schlagenden Bodhisattva und dem Unterleib eines Vogels mit Schwanzfedern und Vogelfüssen zu sehen. Sie lässt sich ebenfalls als himmlisches Wesen aus dem japanischen Buddhismus, als sogenannte Karyobinga, identifizieren. Vergleichbar mit den Engeln in der christlichen Kunst, werden Karyobingas oft musizierend oder singend dargestellt.¹⁸ Beim Bild in der Villa Patumbah fliegt sie gemeinsam mit einem ziegenartigen Wesen.

Quer über die religiösen Darstellungen verlaufen Bänder mit chinesischen Schriftzeichen.¹⁹ Auch links und rechts einer fensterartigen Öffnung im Südwesten der Galerie finden sich solche Schriftzeichen. Sie entstammen auszugs-





weise den Titeln japanischer oder chinesischer Bücher, sind aber teilweise lückenhaft, ungenau oder seitenverkehrt wiedergegeben.²⁰ Werden Satzfragmente beziehungsweise Schriftzeichen aus dem ursprünglichen Kontext gerissen, ist eine zuverlässige Übersetzung auch einzelner Zeichen nicht immer möglich.²¹ Sollten sie einst Hinweise auf die verwendeten Vorlagen gegeben haben, ist dies daher kaum mehr nachzuverfolgen.²²

Dagegen gelang es, Motive des nördlichen Deckenbildes in der Galerie und der südöstlichen Deckenmalerei der Halle einem konkreten Vorlagenwerk zuzuweisen. Das Beispiel verdeutlicht den virtuellen Umgang der Dekorationsmaler mit ihren Vorlagen, in diesem Fall der Sammlung «L'ornement polychrome» von Auguste Racinet (1825–1892).²³ Elemente verschiedener japanischer und chinesischer vegetativer Ornamente sowie typische tierische Motive wie Vogel und Fledermaus wurden kombiniert und auf eigenständige Weise verbunden. Das Resultat erinnert an den Jugendstil, der zehn Jahre später entstehen sollte und ebenfalls asiatische Vorbilder aufnahm. Neben den identifizierten Figuren sind auf den Deckenmalereien eine Reihe von weiteren Tieren dargestellt, die in der japanischen Kunst beliebte Bildmotive waren: Vögel, Frösche, Hummer, Falter und, symbolisch von grosser Bedeutung, Drachen.

Während die geschilderten Malereien europäische Interpretationen von asiatischen Vorlagen sind, ist die Provenienz der Tapeten weniger klar. Die geprägten Motive zeigen in der Halle die in Japan beliebten Sieben Glücksgötter, in der Galerie einen Phoenix, Symbol für die japanische Kaiserin. Die Qualität der Ausführung und die Stimmigkeit der ikonographischen Darstellung lassen ein japanisches Fabrikat vermuten.²⁴ Aufgrund des freien Umgangs mit unterschiedlichsten Bildmotiven ist davon auszugehen, dass sie nach rein dekorativen Gesichtspunkten und in Unkenntnis der Bedeutung ihrer Symbolik ausgewählt wurden.²⁵

DIE AUSFÜHRUNG DER MALEREIEN

Es überrascht, dass die Ausmalung des asiatischen Kuppelraums durch die gleichen Kunsthandwerker ausgeführt wurde wie beispielsweise die feine, pompejanisch inspirierte Ornamentik des Vestibüls im Erdgeschoss. Die sehr unterschiedlichen Malereien sind grösstenteils das Werk der Zürcher Dekorationsmalerfirma Witt & Ott.²⁶ Eugen Ott (1850–1916), neben Johann Witt (1834 bis 1886) Teilhaber der Firma, hatte in seiner Lehrzeit Marokko bereist, um dort den maurischen Stil zu studieren.²⁷ Es war also nicht das erste Mal, dass er sich mit aussereuropäischer Malerei beschäftigte.

Oben links: Das südöstliche Deckenbild in der Galerie zeigt eine trommelnde Karyobinga. Aufnahme März 2014.

ArGe Harsch, Müller und Waldispühl. Oben rechts: Flöte spielende Karyobinga auf einem Holzschnitt von Katsushika Hokusai (1760–1849). Hélène Bayou (Hg.), Hokusai 1760–1849. «L'affolé de son art», Paris 2008, S. 82.

Unten: Chinesische Schriftzeichen an der Holzverkleidung in der Westecke der Galerie. Ihre Aneinanderreihung hat wohl dekorativen Charakter, da sie nur auszugsweise einem Text entnommen worden sind. Aufnahme März 2014.



Das mit Ölfarbe bemalte Holzwerk erhielt im Bereich der Türrahmen, der Türblätter im 2. Obergeschoss und der Stützen auf der Galerie eine einfache, hellbraune Maserierung. Ornamente wurden teilweise mit Hilfe von Schablonen aufgemalt. Im Vergleich zu den Malereien in anderen Räumen sind am Holzwerk aber auch viele Bereiche freihändig, mit oder ohne Vorzeichnung, bemalt. Da die Dekorationsmaler wohl in erster Linie Druckgrafiken als Vorlagen verwendeten, wirken einige Motive buchstäblich etwas holzschnittartig. Abschliessend erhielten alle bemalten Holzoberflächen einen Überzug mit einem transparenten Naturharzfirnis. Lediglich im Bereich unterhalb der Glas-kuppel wurde dieser Firnis weggelassen.



Die zentrale Fotografie zeigt die Deckenmalerei in der Nordecke der Galerie. Die umliegenden Bilder stammen aus dem Vorlagenwerk «L'ornement polychrome» von Auguste Racinet. Die Dekorationsmaler kombinierten verschiedene Elemente zu einem neuen Ganzen. Foto Mitte: September 2013. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl. Fotomontage von Yves Scherer Konzept und Gestaltung, Luzern.





Links: Die Konturlinien und Binnenzeichnungen aus Goldbronze haben einen irisierenden Glanz. Sie sind auf den Deckenmalereien in der Halle noch gut erhalten. Rechts: Ein lustiger Gnom, der sich in den Stegen zwischen den Deckenmalereien der Galerie verbirgt. Aufnahmen März 2014. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl.

In einer anderen Technik, vermutlich mit Leimfarbe, wurden die Deckenmalereien auf dem glatten Gipsputz ausgeführt. Als Besonderheit malten Witt & Ott Konturlinien und Binnenzeichnungen mit Goldbronze²⁸ auf. Dieses Stilmittel übernahmen sie aus dem Vorlagenwerk Auguste Racinets.²⁹ Je nach Lichteinfall treten die bronzenen Linien stärker hervor oder verschwinden optisch, was den Malereien eine besondere Lebendigkeit verleiht.

Es scheint, dass die ausführenden Dekorationsmaler mit einer Prise Humor an die ungewohnte Aufgabe herangingen. Bei der Ausmalung der übrigen Räume hatten sie sich an die Vorgaben des jeweiligen Stils zu halten, der allgemein bekannt war. Das Unbekannte des «japanesischen Stils» hingegen gestattete ihnen mehr künstlerische Freiheit. Diese Freiheit nutzten sie unter anderem dazu, witzige Figuren in der Malerei zu verstecken.

URSPRÜNGLICHE EINRICHTUNG UND SPÄTERE ÄNDERUNGEN

Wie die übrigen Zimmer im Haus war auch der asiatische Kuppelraum von Anfang an elektrisch beleuchtet.³⁰ An verschiedenen Stellen bis hinauf zur Kuppel wurden Reste der ursprünglichen Verkabelung gefunden. Diese Kabel waren nicht isoliert, sondern lediglich mit einer textilen Umspannung versehen³¹ und frei verlegt. Die Befestigung erfolgte durch Agraffen.

Beheizt wurden der Kuppelraum und das Vestibül im Erdgeschoss wie auch die Nebenräume (Treppenhaus, Toiletten) mit einer modernen Warmluftheizung.³² Der Schacht zur Einleitung der warmen Luft ist im Knietäfer der Halle noch erhalten.

Eine weitere Besonderheit war ein kleiner Warenlift mit einer Ladefläche von ungefähr 30×50 Zentimetern in der Nordwestwand des asiatischen Kuppelraums. Er startete im Vestibül des Erdgeschosses und reichte hinauf bis ins 2. Obergeschoss. Vermutlich musste er mit einer Handkurbel betrieben werden³³ und wurde erst bei den Umbauarbeiten 1911 durch ein Modell mit Elektromotor



Links: Die zwei Metallgitter auf der als Türen ausgebildeten Täferfüllung rechts dienen der Warmluft-Einführung, auf derjenigen links wird das Dreiecksmotiv als Malerei weitergeführt. Das Türchen befindet sich in der Westecke der Halle. Aufnahme September 2013. Rechts: Gitteröffnung für den Warmluftdurchgang im unteren Rahmen der Türe zum Toilettenraum der Halle. Aufnahme März 2014. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl.



Oben: Unter einer ehemaligen runden Abdeckung in der oberen rechten Ecke hat sich die ursprüngliche Farbigkeit des Schriftbands erhalten. Unten: Die gelblich-braunen Flecken an der Oberfläche der Malerei gehen auf lösliche Anteile zurück, die bei einem Wassereinbruch aus der Holzlatten-Unterkonstruktion in den Gipsputz gespült wurden. Aufnahmen März 2014. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl.



ersetzt. Gleichzeitig wurden für die Nutzung als Erholungsheim durch das Diakoniewerk Neumünster im 2. Obergeschoss die bestehenden Räume unterteilt, um mehr Einzelzimmer zu gewinnen.³⁴ Dafür musste an der Südwestwand der Galerie eine zusätzliche Tür herausgebrochen werden; die Malerei wurde derjenigen auf den bestehenden Türen angepasst. Glücklicherweise veranlasste das religiös-konservative Diakoniewerk nicht die Überstreichung der «heidnischen» Malereien im Kuppelraum, wie dies in mehreren anderen Räumen des Hauses geschah.

DER BRAND VON 1991

Das Holzwerk und die Deckenmalereien in der Galerie des 2. Obergeschosses wurden 1991 durch einen Brand im westlichen Eckraum schwer in Mitleidenenschaft gezogen.³⁵ Die Oberflächen waren durch Rauch, Russ und Schadgase kontaminiert worden. Grundsätzlich hängt das Ausmass des Brandschadens von der Nähe zum Brandherd ab sowie davon, ob die Malerei auf dem Holzwerk gefirnisst ist oder nicht. Auf den ungefirnissten Friesen unter der Kuppel wurden Russ und Rauchpartikel, vermutlich durch die beim Brand entstandene Hitze, mit den Farbschichten verbacken. Teilweise hatten sich auch Brandblasen gebildet. Wegen der unsachgemässen Reinigung kurz nach dem Brand durch eine Reinigungsfirma waren zudem Sekundärschäden entstanden. In der Folge wurde bereits 1991 eine erste Restaurierung veranlasst, bei der jedoch die mit der Malerei verbackenen Russablagerungen auf dem Holzwerk nicht behandelt worden sind. Die Farbigkeit der Deckengemälde war durch den Brand und den Eingriff der Reinigungsfirma teilweise irreversibel beeinträchtigt beziehungsweise verfälscht worden. Anlässlich der Renovation von 1991 konnte der Russ nicht vollständig entfernt werden, da die Malschicht puderte. Eine andere Ursache für Farbveränderungen bei den Deckengemälden waren Schadgase, die bei der Verbrennung eines Computergehäuses entstanden waren. Gemäss Befund des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK) ist damals die blaue Farbe des künstlichen Azurits durch chemische Prozesse in Grün umgeschlagen.³⁶ Auch die mit Goldbronze gemalten Linien waren verschwärzt und abgestumpft. Dadurch verloren die Deckenmalereien auf der Galerie viel von ihrer ursprünglichen Eleganz. Die Malschicht in kontaminierten Bereichen löste sich schuppenartig vom Untergrund ab. Solche Abblätterungen waren bereits im Zuge der Restaurierung von 1991 zurückgeklebt worden. Die bearbeitenden Restauratoren wiesen damals in ihrer Dokumentation ausdrücklich darauf hin, dass dieses Schadensbild wiederkehrend sei, da es auf maltechnisch bedingten Spannungen im Malmaterial beruht.³⁷ Bereits 1991 wurden sowohl Risse in der Struktur der Deckenspiegel als auch Gipsablösungen analysiert und behandelt.³⁸ Beide Schadensbilder sind heute stabil.

DIE RESTAURIERUNGSARBEITEN 2011–2012

Neben dem Brand im 2. Obergeschoss hatte die Nutzung des Kuppelraums auch weitere Beschädigungen wie abgestossene Ecken, Kratzer und den Verlust kleinerer Zierelemente, besonders am Geländer, zur Folge. Auch Wurmfrass wurde festgestellt. Eines der Deckengemälde wies zusätzlich einen grossflächigen Wasserschaden auf. Das Wasser muss bei Regen durch die darüber liegende Dachluke eingetreten und durch den Holzboden des Estrichs in die Gipsdecken gedrungen sein. Der Schaden zeigt sich optisch durch störende dunkle Ränder und Vergilbungen. Die Reinigung der bemalten Holzoberflächen war äusserst aufwändig, denn sie musste in nicht gefirnissten Bereichen an die charakteristischen Empfindlich-



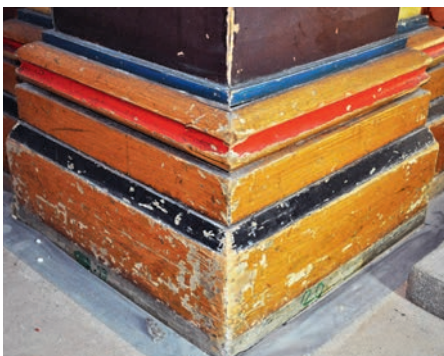
Links: Gesims der Glaskuppel gegen Norden. Der Abschnitt in der linken Bildhälfte ist gereinigt; derjenige in der rechten Bildhälfte ist mit Russ verschmutzt. Oben: Ausschnitt des Gesimses der Glaskuppel. In der linken Bildhälfte ist der erzielte Reinigungserfolg besonders augenfällig. Aufnahmen März 2014. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl.

keiten der einzelnen Farbsysteme angepasst werden. Je nach Pigment verwendeten wir verschiedene Seifen, sorgfältig abgestimmte Lösemittelmischungen oder -gele. Versuche mit Laser erwiesen sich als nicht praktikabel, da dadurch Farbumschläge in Pigmenten wie Bleiweiss und Zinnober erzeugt wurden. Die Reinigung erfolgte unter der Kuppel an der Südwest- und Nordwestseite, so dass dort die ursprüngliche Buntheit wieder bewundert werden kann. Am gefirnisssten Holzwerk, das vom Brand 1991 nicht wesentlich kontaminiert wurde, konnte mit verschiedenen Seifen gearbeitet werden.

Fehlstellen im Holz mussten ergänzt oder gekittet und schliesslich retuschiert werden. Generell kitteten wir nur markante Fehlstellen, die sich an auffälligen Orten befanden. Retuschen wurden analog zur Malschicht zweischichtig ausgeführt. Harzfarben erwiesen sich als geeignet, um die Transparenz der originalen Maserierung zu erreichen. Den hellbraunen Grundton legten wir mit einem pigmentierten Polyvinylacetat an.

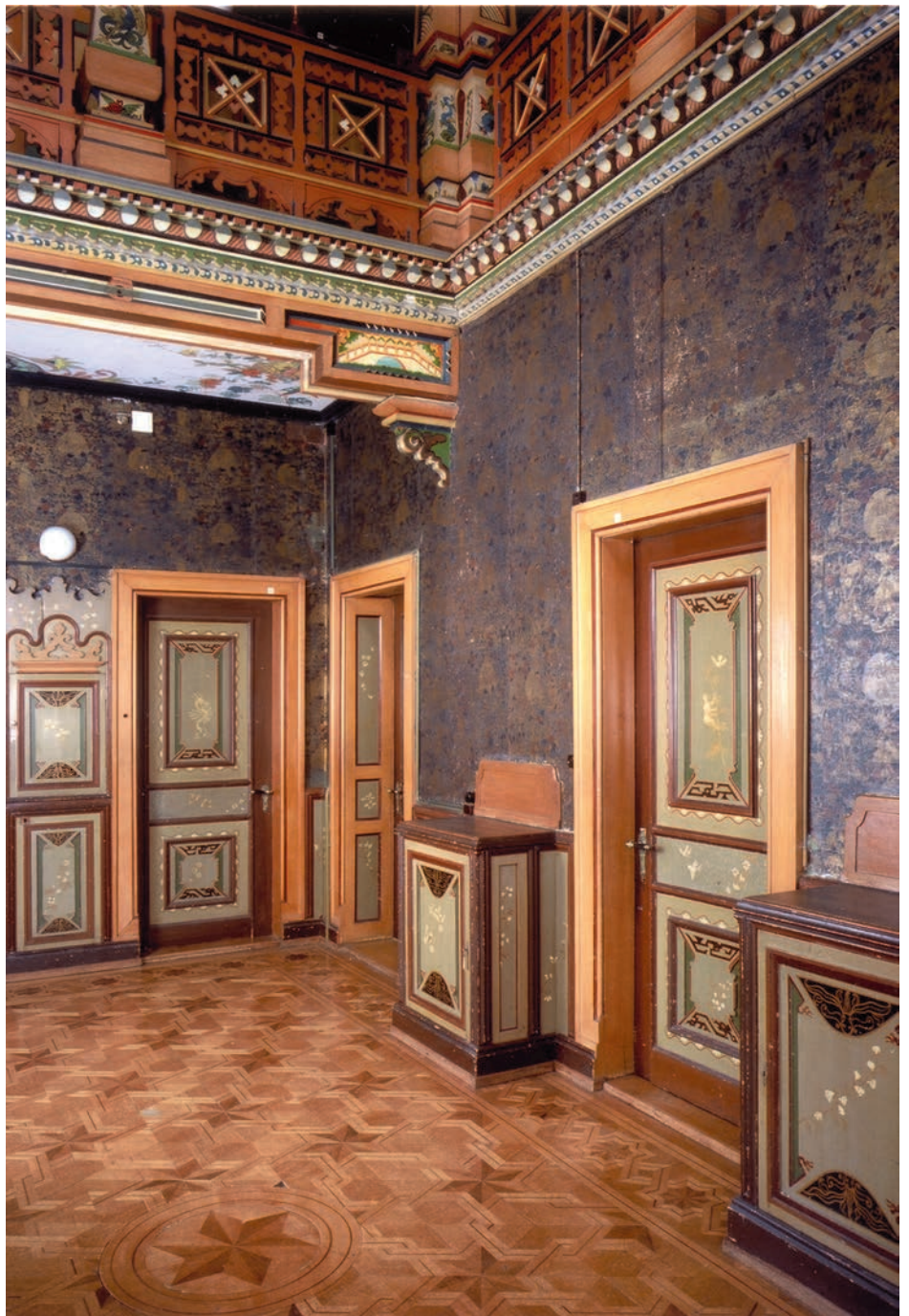
Die Restaurierung des Holzwerks umfasste zudem zahlreiche kleinere Arbeiten wie beispielsweise das Regenerieren von kreperten Firnissen und Entfernen von Aufklebern und Übermalungen.

Die Deckenmalereien wurden trocken gereinigt und die abblätternde Malschicht zurückgeklebt. Der Wasserschaden wurde behandelt sowie Fehlstellen gekittet und retuschiert.



Basis einer Stütze auf der Galerie. Links: Die Ecken sind abgestossen, die Malschicht stark zerkratzt. Zustand vor der Restaurierung, Dezember 2011. Rechts: Zustand nach der Reinigung, dem Kitten und Retuschieren der Fehlstellen, Februar 2012. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl.

Für die Festigung setzten wir ein proteinisches Bindemittel (Hausenblase), die japanische Alge Funori und einen Celluloseklebstoff je nach Schadensbild einzeln oder in Mischungen ein. Sowohl die Reduktion störender Flecken, die durch den Wasserschaden verursacht worden sind, als auch die Entfernung alter verfärbter Retuschen erwies sich nicht als praktikabel, da das Einbringen von Feuchtigkeit neue Flecken erzeugte oder die Malschicht sich sogar blasenartig vom Gipsgrund abzulösen begann. Daher entschieden die Beteiligten, diese Bereiche mit Pastellkreiden zu retuschieren. Diese sind matt, enthalten nur wenig Bindemittel und haben dennoch ein ausreichendes Haftungsvermögen. Farbige Bereiche wurden mit Gouache- oder Aquarellfarben retuschiert.³⁹



Ansicht der Halle gegen Norden. Zustand vor der Restaurierung, Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.

- 1 Siehe den Beitrag «Tanzende Frösche und rieselnde Farben. Die Hinterglasbilder in der Villa Patumbah» von Petra Helm, S. 344–347.
- 2 Chronik der Kirchgemeinde Neumünster, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft von Neumünster, Zürich 1889, S. 378.
- 3 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 2), S. 378.
- 4 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.
- 5 Eine Ausnahme bilden aufgeklebte Teile des Gesimses zwischen dem 1. und 2. Obergeschoss, die aus Gips gegossen und mit einem textilen Gewebe armiert worden sind.
- 6 Siehe den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 76.
- 7 Vermutung von Andreas Zangger, 11.6.2012.
- 8 Freundliche Mitteilung von Andreas Zangger, 12.6.2012. – Siehe den Beitrag «Die Geschichte vom schnellen Geld» von Andreas Zangger, S. 63.
- 9 Freundlicher Hinweis von Andreas Zangger, 11.6.2012.
- 10 Barbara Farkas, Chinesische Einwanderer in Penang, Frankfurt am Main 2009, S. 80–81, und David G. Kohl, Chinese Architecture in the Straits Settlements and Western Malaya. Temples, Kongsis and Houses, Kuala Lumpur 1984, S. 163–168.
- 11 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 2); NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.
- 12 Roger Mottini, Die Schweiz und Japan während der Meiji-Zeit (1868–1912). Begegnungen, Berichterstattung und Bilder, Dissertation Universität St. Gallen 1998, S. 160–164.



*Blick in die Galerie gegen Südosten.
Zustand nach der Restaurierung, Mai
2013. KDP Fotoarchiv.*



Ausschnitt der Deckenmalerei in der Ostecke der Galerie. Zustand Februar 2012. ArGe Harsch, Müller und Waldispühl.

- 13 Siegfried Wichmann, Japonismus. Ostasien-Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Herrsching 1980, S. 8.
- 14 Aimé Humbert, Le Japon illustré, Bd. 1, Paris 1870.
- 15 Vincent van Gogh (1853–1890) fertigte seine berühmten Kopien von Holzschnitten Utagawa Hiroshiges (1797–1858) etwas später, nämlich zwischen 1886 und 1888 an. Siehe Wichmann 1980 (wie Anm. 13), S. 40–41.
- 16 Freundlicher Hinweis von Hans Bjarne Thomsen, Professor für ostasiatische Kunstgeschichte an der Universität Zürich, 13.3.2013.
- 17 Wie Anm. 16.
- 18 Louis Frédéric, Les dieux du bouddhisme, Paris 1992, S. 281–282.
- 19 In Japan wurden für die Schriftsprache die logographischen chinesischen Schriftzeichen übernommen (jap. Kanji). Allerdings haben sich im japanischen Gebrauch der Kanji im Laufe der Jahrhunderte auch Bedeutungsverschiebungen gegenüber dem Chinesischen ergeben. Freundlicher Hinweis von Martin Lehnert, Professor für Religion und Philosophie Ostasiens an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 14.3.2014.
- 20 Freundlicher Hinweis von Hans Bjarne Thomsen (wie Anm. 16).
- 21 Freundlicher Hinweis von Martin Lehnert (wie Anm. 19).
- 22 Möglicherweise verweisen die Zeichen nicht auf die bildlichen Darstellungen, sondern dienen nur als exotisches Beiwerk, wie dies bei van Goghs Kopien der Holzschnitte von Utagawa Hiroshige der Fall ist. Freundlicher Hinweis von Melanie Trede, Professorin für Kunstgeschichte Japans an der Universität Heidelberg, 15.3.2014.
- 23 Auguste Racinet, L'ornement polychrome, Bd. 1, Paris 1873.
- 24 Einschätzung von Hans Bjarne Thomsen anlässlich einer Besichtigung am 26.3.2013. Die zeitgenössische Herstellung von japanischen Tapeten, sogenannten Kamikawa oder Lederpapieren, wird geschildert in: J.J. [Johannes Justus] Rein, Japan nach Reisen und Studien im Auftrage der Königlich Preussischen Regierung dargestellt, Bd. 2: Land- und Forstwirtschaft, Industrie und Handel, Leipzig 1886, S. 490–492 und Tafel XIV. – Siehe den Beitrag «Granatäpfel, Glücksgötter und Phönixe: Tapeten der Villa Patumbah» von Hermann Schöpfer, S. 332–337.
- 25 Zum gleichen Schluss kommt Eline Aubert, die weiterführende Untersuchungen zu den verwendeten Motiven und zur kunsttechnologischen Ausführung der Malereien im asiatischen Vestibül gemacht hat: Eline Aubert, Décor exotique du hall central de la villa Patumbah à Zürich. Analyse iconographique, documentation technique et proposition de suivi de conservation préventive, Bachelor-Thesis, Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, Bern, le 14 juin 2013, S. 22–23.
- 26 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt. – Vgl. die Beiträge «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 91, und «Die Restaurierung der bemalten Fassadenflächen» von der ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden, S. 201.
- 27 Dora Lardelli, The Magic Carpet. Kunstreise zu den Oberengadiner Hotels, 1850–1914, Mailand 2010, S. 250, 258.
- 28 Eine von Giovanni Cavalli (SUPSI) am 18.6.2012 durchgeführte Röntgenfluoreszenzanalyse (XRF) ergab folgende Zusammensetzung: Hauptanteil Kupfer, Nebenteile Zink und Eisen. Die gleiche Zusammensetzung weisen die Bronzierungen an der Decke des Herrenzimmers auf.
- 29 Eline Aubert vermutet, dass Racinet die bronzenen Konturen beim chinesischen Cloisonné abschaute, einer Emailtechnik, bei der die farbigen Glasflüsse durch Metallstege unterteilt sind. Vgl. Aubert 2013 (wie Anm. 25), S. 12.
- 30 Chronik Neumünster 1889 (wie Anm. 2), S. 378. – Die Elektrizität wurde durch einen Gasmotor produziert; die Stadt Zürich war damals noch nicht elektrifiziert.
- 31 Dies ist typisch für die Zeit vor 1890. Danach wurden die Spannungen auf über 65 Volt gesteigert, wodurch Isolationen notwendig wurden. Vgl. Hans Rudolf Schmid, Fünfundsechzig Jahre R. & E. Huber Aktiengesellschaft. Schweizerische Kabel-, Draht- und Gummiwerke Pfäffikon-Zürich, [Pfäffikon-Zürich] 1957, S. 15.
- 32 Der Plan dieser Warmluftheizung vom 9.9.1884 ist erhalten (KDP A, Plan Nr. KGS 1.1.3.027.279). Die Anlage stand im Keller.
- 33 Ein Warenlift mit Handkurbel ist in der 1886/1887 erbauten Villa Bleuler an der Zollikerstrasse 32 in Zürich erhalten. Freundlicher Hinweis von Gertrud Fehring, dipl. Konservatorin-Restauratorin, Bätterkinden BE.
- 34 Bericht der Kranken- und Diakonissen-Anstalt der Evangelischen Gesellschaft in Neumünster-Zürich 53 (1910–1911), S. 18.
- 35 Barbara Könz, IGA, Villa Patumbah. Restaurierungsarbeiten nach Brandfall 1991 [Raum 4.2], Zürich, Dezember 1991.
- 36 Wilfried H. Maag, SIK, Selektive Untersuchung von Wand- und Deckenmalerei [Raum 4.2], Zürich, 22. November 1991, in: Könz 1991 (wie Anm. 35), S. 37.
- 37 Könz 1991 (wie Anm. 35), S. 13.
- 38 Könz 1991 (wie Anm. 35), S. 12.
- 39 Vgl. ArGe Kathrin Harsch, Martina Müller und Beat Waldispühl, Drei Restaurierungsdokumentationen. Villa Patumbah, Zürich. Bemalte Felderdecke im Salon, EG – Holzwark in der zentralen Halle, 1./2. OG – Deckenmalerei in der zentralen Halle, 1./2. OG, Oktober 2011 bis Februar 2013, ohne Ort, [2013].

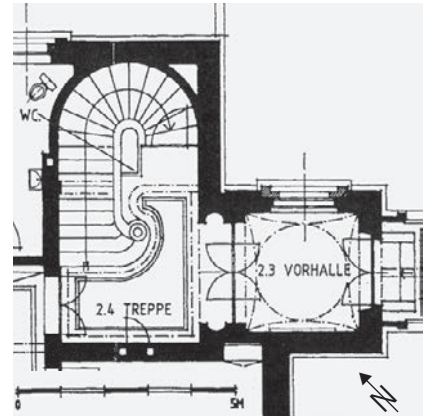
DAS TREPPENHAUS – DIE VISITENKARTE DES BAUHERRN?

CHRISTIAN MARTY

Dem Besucher der Villa Patumbah erschliessen sich die Innenräume nicht unmittelbar. Vielmehr müssen zuvor der reich dekorierte Eingangstrakt und die farbig ausgestaltete Vorhalle durchschritten werden. Doch wurde bisher dem Gast die Erwartung, als Steigerung des Eingangstrakts noch reicher gestaltete Innenräume zu betreten, schon am Treppenabsatz genommen: Bis zum Beginn der Restaurierungsarbeiten im Innern der Villa war das Treppenhaus mit einem monochromen, hellrosa Anstrich versehen und alle anderen Räume waren mit einer weissen, verschmutzt wirkenden Dispersionsfarbe gestrichen. Die restauratorischen Voruntersuchungen hatten jedoch bereits zahlreiche Hinweise auf die prachtvolle und farbenfrohe ursprüngliche Ausstattung im Innern der Villa erbracht. Sämtliche Wände waren im Laufe der Jahre mehrmals fast vollständig monochrom überstrichen worden, auch das Treppenhaus bildete keine Ausnahme. Nach der Übernahme der Villa durch das Diakoniewerk Neumünster im Jahr 1911 liessen die neuen Eigentümer das Treppenhaus hellgrau streichen.¹ Dessen heitere Farbigkeit entsprach wohl nicht ihrer religiösen Weltsicht. Der ursprünglich repräsentativ ausgemalte Eingang sollte den Besucher bereits beim Betreten des Hauses beeindrucken – gewissermassen als «Visitenkarte» des Bauherrn. Eingang und Treppenhaus verraten dem Gast viel über die weiteren Räume im Innern und nicht zuletzt auch über deren Bewohner selbst. So, wie die graue Farbe viel über den Lebensstil der Diakonissen aussagte, standen die üppig ausgestatteten Innenräume für den Anspruch des Bauherrn Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893) auf die Darstellung seiner sozialen Stellung.

UNTERSUCHUNG

Als es bei der ursprünglichen Planung der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten für die Innenräume darum ging, Schwerpunkte zu setzen, war im Falle des Treppenhauses klar, dass hier nur eine bescheidene farbliche Gestaltung der



Oben: Treppenhaus und Vorhalle. Grundriss des Erdgeschosses, Ausschnitt. KDP A.

Links: Die farbig ausgestaltete Vorhalle liess den Besucher noch reichere Ausstattungen im Innern der Villa erwarten. Zustand April 2007. Ars Artis AG. Rechts: Die Wände des Treppenhauses waren mit einem monochromen, hellrosa Anstrich versehen. Zustand vor der Restaurierung, Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.



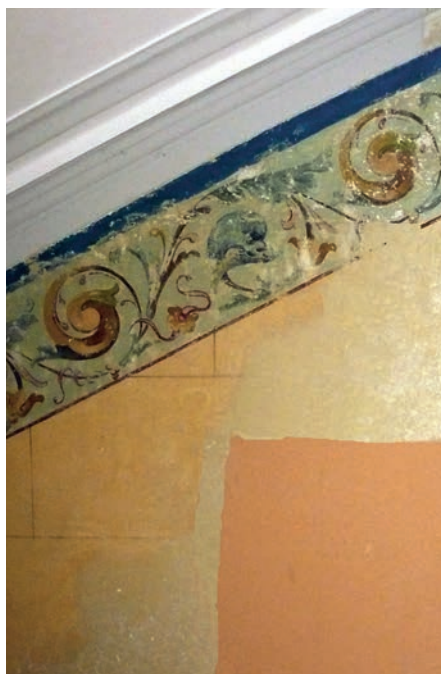
Der parallel zur Zollikerstrasse verlaufende Eingangstrakt mit der reich ornamentierten Decke kann sowohl von der Park- als auch von der Strassenseite her betreten werden. Aufnahme Mai 2007. Ars Artis AG.

Wände in Frage kommen würde. Zu dürftig war die Befundlage nach den Voruntersuchungen, um eine umfassende Rekonstruktion zu rechtfertigen. Umso grösser war die Überraschung, als während der Nachuntersuchungen an den Wand- und Deckenflächen zusätzliche Malereien von höchster Qualität entdeckt wurden. Im Verlauf der Voruntersuchungen war in der Sockelzone der Treppenhausewand vom Untergeschoss ins Erdgeschoss nur ein mehrfarbiges Band freigelegt worden, welches zu der Vermutung verleitet hatte, dass sich entlang der Oberkante eine ähnliche Bemalung als Gegenstück zur Sockelgestaltung finden würde. Die anschliessenden Untersuchungen bestätigten diese Annahme: Nach Abnahme der Übermalungen fanden die Restauratoren ein mit hellgrüner Farbe hinterlegtes Band, das mit Ranken, Beschlag- und Rollwerk, Akanthus, Delphinen und Blumen verziert ist. Sie entdeckten ausserdem eine gemalte beziehungsweise geschwämmelte Mauerquadrierung, welche die Wand zwischen den rahmenden Bändern ausfüllt.

Durch dieses Ergebnis ermutigt, nahmen die Fachleute beim Treppenabsatz im Erdgeschoss an allen drei Wänden Freilegungsproben vor. Diese brachten eine reiche Bemalung zum Vorschein: Oberhalb der nordwestlichen Türe zum Vestibül zielt nun eine Muschel mit seitlichen Ranken die Wand. Rechts daneben finden sich ein Wappen mit einer Rebsichel² und die Darstellung einer Chimäre³. Die nordwestliche Wand wartete noch mit einer weiteren Überraschung auf: Grünes Rankenwerk umrahmte das hier eingelassene, eiserne Heizungsgitter. Eine besondere Entdeckung machten die Restauratoren an der südwestlichen Wand gegenüber dem Treppenaufgang: Fünf gemalte Rahmenfelder mit sandfarbenen Füllungen und filigranen Rankenmalereien werden von grau gehaltenen Rahmenbändern eingefasst. Im mittleren Rahmenfeld fanden sich mittig ein Wappenschild mit den verschlungenen Initialen des Bauherrn und Rankenwerk. Es ist sicher kein Zufall, dass Carl Fürchtegott Grob-Zundel seine Initialen gerade im Eingangsbereich anbringen liess.⁴

Auch die Decke war mit farbigen Malereien überzogen; ihr Erhaltungszustand entsprach allerdings nicht demjenigen der Wandmalereien. Der Deckenspiegel war mit ornamentgerahmten, sandfarbenen Feldern verziert, die Hohlkehlen mit dünnen, verschieden farbigen Bändern auf grauem Grund bemalt.

Links: Befund des hellgrünen Bandes, das mit Ranken, Beschlag- und Rollwerk, Akanthus, Delphinen und Blumen verziert ist, sowie gemalte beziehungsweise geschwämmelte Mauerquadrierung. Aufnahme März 2012. Rechts: Probefreilegungen an der Wand des Treppenaufgangs vom Unter- ins Erdgeschoss liessen unter drei jüngeren Farbanstrichen eine farbige Bemalung erkennen. Aufnahme September 2007. Ars Artis AG.





Links: Neben der Türe ins Vestibül kamen bei den Freilegungsarbeiten unter anderem ein Wappen mit einer Rebsichel sowie eine Chimäre zum Vorschein. Das eiserne Heizgitter ist mit grünem Rankenwerk umrahmt. Mitte: Wappen mit Rebsichel. Die Sichelöffnung sollte ursprünglich nach links orientiert sein (siehe rote Pfeile). Aufnahmen Februar 2013. Rechts: Im Eingangsbereich fand sich an der Südwestwand ein Wappenschild mit Rankenwerk und den Initialen des Bauherrn. Zustand während der Freilegungsarbeiten, Januar 2013. Ars Artis AG.

Mit Ausnahme des Sockelbandes war die Bemalung der Wand vom Erdgeschoss ins 1. Obergeschoss identisch mit jener vom Untergeschoss ins Erdgeschoss. Hier war anstelle des mehrfarbigen Bandes ein solches mit Rankenwerk angebracht. Die Ausstattungen des Treppenabsatzes im 1. Obergeschoss und desjenigen des Erdgeschosses ähnelten sich im Wesentlichen, allerdings fehlte eine Darstellung des Wappens mit den Initialen des Bauherrn und die Ausgestaltung der oberen, kleineren Rahmenfelder war bescheidener. Die Untersuchung der Decke und der zugehörigen Profile ergab bis auf eine kleine Ausnahme leider keine Befunde. Die Bemalung der Treppenhauswand vom 1. ins 2. Obergeschoss war wiederum identisch mit jener des darunterliegenden Stockwerks. Zu einer völlig anderen Situation führten die Untersuchungen im 2. Obergeschoss. Die Voruntersuchungen hatten bereits ergeben, dass der Deckenspiegel einst bemalt war. Allerdings waren sich die beteiligten Fachleute weder über die Darstellung noch über den konservatorischen Zustand der Malerei im Klaren.⁵ Über den Erhaltungszustand der bemalten Wände war ebenfalls nur wenig gesichertes Wissen vorhanden. Weitere Probesondierungen bestätigten den desolaten Erhaltungszustand der originalen Malerei an den Wänden im 2. Obergeschoss. Bevor seinerzeit die erste gestupfte Übermalung vorgenommen worden war, hatten die Bauleute die reiche bauzeitliche Wandgestaltung bis auf wenige Reste zerstört. Es war aber trotzdem erkennbar, dass es sich einerseits um eine Architekturmalerei und andererseits um eine Trompe-l'Œil-Malerei, die den Blick in einen fiktiven Aussenraum lenkt, handeln musste. Erschwerend für eine Deutung beziehungsweise Rekonstruktion⁶ kam hinzu, dass die nord-östliche und die südwestliche Wandfläche infolge eines Wasserschadens grosse Substanzverluste aufwiesen.

Links: Ausschnitt des Deckenspiegels im Erdgeschoss. Zustand während der Freilegungsarbeiten, Februar 2013. Ars Artis AG. Rechts: Die malerische Ausstattung des Treppenabsatzes im 1. Obergeschosses war bescheidener als jene des Erdgeschosses. Aufnahme Februar 2013. KDP Fotoarchiv.





Die Probesondierungen im 2. Obergeschoss zeigten den desolaten Erhaltungszustand der originalen Malerei. Die ursprünglich reiche Wandgestaltung war bis auf wenige Reste zerstört. Es war aber trotzdem erkennbar, dass es sich um eine Architekturmalerei mit einem Ausblick ins Freie gehandelt haben musste. Aufnahme Januar 2013. Ars Artis AG.

Zusammenfassend lässt sich über die farbliche Ausgestaltung des Treppenhauses Folgendes sagen: Die Treppenhauswände sind über alle Geschosse mit einer gemalten Steinquadratur versehen, welche zur Decke hin an ein florales Band mit Grottesken grenzt und über dem Sockelbereich von einem mehrfarbigen Band, beziehungsweise einem Band mit Rankenwerk begleitet wird. Im 2. Obergeschoss handelt es sich hingegen um eine Illusionsmalerei, die den Blick ins Freie lenkt. Die Wände der Treppenabsätze sind durch farblich abgesetzte Rahmenfelder gegliedert. Die Deckenspiegel zieren rahmende Bänder beziehungsweise Linien, welche in den Ecken zu floralen Ornamenten zusammengeführt werden. Über die Bemalung der Treppenuntersichten liessen sich trotz zusätzlicher Untersuchungen keine Aussagen machen.

Bedauerlicherweise war der Erhaltungszustand der ursprünglichen Malereien teilweise sehr schlecht: Die Ursache dafür liegt in der ersten Übermalung, denn um dem neuen Farbauftrag eine gute Haftung zu geben, wurde das Original gründlich abgelaugt oder sogar abgeschliffen.

KONZEPT

Wie eingangs erwähnt, waren wir bei der Planung der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten für die Innenräume von einem klar festgesetzten Budget ausgegangen, welches keinesfalls überschritten werden durfte. Die Verantwortlichen hatten der Restaurierung des Treppenhauses eine nur geringe Priorität zugestanden und für deren Ausführung deshalb nur einen bescheidenen Betrag budgetiert. Die in der Nachuntersuchung entdeckten Befunde machten jedoch eine Konzeptänderung im Umgang mit dem Treppenhaus notwendig.

Folgende Überlegung gewann zunehmend an Bedeutung: Wäre das Treppenhaus von seinen Übermalungen befreit, würde es eine enorme Aufwertung erfahren und mit seiner farbigen Ausgestaltung zum Bindeglied zwischen dem reich ausgestatteten Erdgeschoss und der mit exotischen Malereien versehenen Halle des 1. und 2. Obergeschosses werden. Restauriertechnisch gestalteten sich die daraufhin durchgeführten Freilegungsarbeiten allerdings als sehr schwierig und daher kostspielig. Die Verantwortlichen beschlossen deshalb, nur exemplarisch einige Bereiche freizulegen und zu restaurieren. Diese Belegfelder mit der originalen Malerei dienten anschliessend als Grundlage für eine fachgerechte Rekonstruktion, die hierfür nötigen zusätzlichen Mittel mussten durch finanzielle Umlagerungen beschafft werden.

KONSERVIERUNG UND RESTAURIERUNG

Der wesentliche Auftrag der Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten bestand in der Entfernung der auf der ursprünglichen Malschicht liegenden, späteren Farbaufträge. Die Frage nach der Erhaltungswürdigkeit dieser jüngeren Fassungen stellte sich in der Villa Patumbah insofern kaum, als es sich ausnahmslos um monochrome Flächen von geringer handwerklicher Qualität handelte. Um jedoch eine möglichst lückenlose Chronologie der Übermalungen zu dokumentieren, wurden in fast allen Räumen kleine, nicht restaurierte Referenzflächen belassen. Im Treppenhaus hatten die Restauratoren während den Untersuchungsarbeiten zwei, manchmal drei Überfassungsschichten gefunden, eine zweilagige Dispersionschicht sowie zwei ölhaltige Farbschichten. Die Entfernung der Dispersionschichten konnten sie relativ einfach mit Hilfe von Wasser bewerkstelligen. Manche der Ölfarbschichten liessen sich hingegen nur mechanisch mit Hilfe von Lupe und Skalpell ablösen, andere wiederum nur mit Lösungsmittelgemischen oder mit einer Kombination von beiden Methoden. Im Laufe der Restaurierungsarbeiten zeigte



sich überdies, dass die bemalten Wandflächen des Treppenhauses in unterschiedlichen Bereichen Schwachstellen aufwiesen. Dies bedeutet, dass es an der originalen Malerei Haftungs- und Spannungsprobleme gab. Ursache dafür waren eine mangelhafte Vorbereitung der Wände vor der Bemalung, spätere Wasserschäden sowie kondensierende Feuchtigkeit an den freigelegten Malschichten. Durch die Freilegung, speziell an den Bereichen, an denen noch spannungsreiche Übermalungsreste auf der ursprünglichen Malerei belassen wurden, stieg die Tendenz zum Abblättern. Daher mussten parallel zu den Freilegungsarbeiten oft zusätzliche konservierende Massnahmen zur Festigung des Putzes und/oder der Malerei ergriffen werden. Während der Freilegungsarbeiten stellte sich zudem heraus, dass die grossen, monochromen südwestlichen Wandflächen an den Treppenabsätzen nicht vollständig von den Überfassungen befreit werden konnten. Zu gross wären der Zeitaufwand gewesen und zu gering die verfügbaren finanziellen Mittel. Aus diesem Grund kamen die Beteiligten überein, diese Wandflächen nur soweit freizulegen, als dies für das Verständnis der anschliessenden Rekonstruktion nötig war.

Erst nachdem alle Wandflächen von ihren monochromen Farbschichten befreit worden waren, konnte der Aufwand, die freigelegten Malereien für den Betrachter wieder lesbar zu machen, abgeschätzt werden. Im Gegensatz zu Vestibül und Wintergarten im Erdgeschoss, wo die Arbeitsgemeinschaft «ARGE F³M» auf Grund der sehr gut erhaltenen Originalsubstanz weitestgehend auf integrierende, beziehungsweise rekonstruierende Retuschen verzichtete⁷, musste im Treppenhaus mehr Ergänzungsarbeit in Form von Retuschen geleistet werden. An einigen Wänden war durch bauliche Eingriffe, wie zum Beispiel den Einbau von Elektroleitungen, zu viel bemalte Substanz zerstört worden. Darüber hinaus mussten die Dekorationsmaler im Hinblick auf die Rekonstruktionsarbeiten eine genaue Vorlage für ihre Arbeit zur Verfügung haben. Dies galt in erster Linie für die gemalten Mauerquadrierungen und die Bänder an den Treppenhauswänden. Die Fehlstellen in den freigelegten Feldern wurden im Bereich der monochromen Flächen mit einer Kittmasse, welche im Ton der Umgebung eingefärbt war, gekittet. Diese Massnahme reichte oftmals schon aus, die Fehlstelle optisch zu schliessen. Im Gegensatz zu den rekonstruierten Flächen, welche mit Ölfarben ausgeführt wurden, erfolgten die Retuschen mit Acrylfarbe. Dieser Massnahme lag die Überlegung zugrunde, dass im Zuge einer zukünftigen Restaurierung ein Entfernen der jetzigen Retuschen ohne Gefährdung des Originals möglich wäre, da die hierzu benötigten Lösungsmittel die bauzeitliche Malschicht nicht angreifen würden. Als Schlussüberzug rieben die Restauratoren ein Naturharz in die Oberfläche ein.⁸

Die beim Durchschreiten des prachtvollen Eingangstrakts gewonnene Erwartung, ein ebensolches Treppenhaus vorzufinden, erfüllt sich nun dank der aktuellen Freilegungs- und Restaurierungsarbeiten. Im übertragenen Sinn wird hier dem Besucher die Visitenkarte des Hausherrn in Form der reich gestalteten Wandfläche präsentiert.

Links: Die originale Malerei wurde während einer früheren Renovation gründlich abgelaugt, um dem neuen Farbauftrag eine gute Haftung zu geben. Aufnahme Mai 2012.

Mitte: Mangelhafte Vorbereitung der Wände vor der Bemalung, spätere Wasserschäden, kondensierende Feuchtigkeit an den freigelegten Malschichten sowie spannungsreiche Übermalungsreste auf der originalen Malerei führten zu Spannungsrisse und Abblättern der Farbschicht. Zustand Januar 2013.

Rechts: Die grossen, monochromen südwestlichen Wandflächen an den Treppenabsätzen konnten nicht vollständig von den Überfassungen befreit werden. Diese Wandflächen wurden nur soweit freigelegt, als dies für das Verständnis der anschliessenden Rekonstruktion nötig war (blaue Pfeile: Grenze der freigelegten Fläche). Aufnahme Februar 2013. Ars Artis AG.

- 1 Siehe die Beiträge «Carl Fürchtegott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr» von Adrian Knoepfli, S. 32–34, und «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 79–81.
- 2 Bei genauerer Betrachtung des Wappens lässt sich erkennen, dass die Orientierung der Sichelöffnung ursprünglich wie jene auf dem Riesbacher Wappen nach links geplant war. Vielleicht wollte der Bauherr damit seine Verbundenheit mit Riesbach zum Ausdruck bringen. Warum die Sichelöffnung anders orientiert wurde, lässt sich nicht ergründen.
- 3 Chimären sind Mischwesen, die sich aus Teilen von mindestens zwei Lebewesen zusammensetzen (griech. Chímaira: Ziege).
- 4 Siehe den Beitrag «Gemalt, geschnitzt, gestickt, graviert – Die Signaturwut des Bauherrn» von Nina Hüppi, S. 362–367.
- 5 Siehe den Beitrag «Den Himmel restaurieren oder «stairway to heaven»» von Wendel Odermatt, S. 320–324.
- 6 Siehe den Beitrag «Das Treppenhaus: Ein Balanceakt zwischen Restaurierung und Rekonstruktion» von Benno Kalt und Olivia Fontana, S. 325–327.
- 7 Siehe den Beitrag «Die Freilegung der mehrfach überstrichenen Malereien in Vestibül und Wintergarten» von der ARGE F³M, S. 278–289.
- 8 Genauere Informationen zur Restaurierung finden sich in: Christian Marty, Andreas Franz und Peter Bux, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Treppenhaus 1.1/2.4/3.1/4.1, Küsnacht, [2013].

Ansicht des Treppenhauses im 1. Obergeschoss. Zustand nach der Restaurierung, Juni 2013. KDP Fotoarchiv.



DEN HIMMEL RESTAURIEREN ODER «STAIRWAY TO HEAVEN»

WENDEL ODERMATT

EINE UNGEWOHNTHE PERSPEKTIVE

Die freigelegte und restaurierte Deckenmalerei am Plafond des Treppenhauses lässt einen direkt in den Himmel sehen. Dieser perspektivisch verkürzte Blick in den Himmel wird als «di sotto in su» bezeichnet, das heisst «von unten nach oben». Für eine Malerei im Treppenhaus ist dies originell und schon fast programmatisch. Diese extreme Perspektive findet sich auch in barocken Kirchen, wo die Betrachter nach oben in einen weiten und offenen Himmel blicken.

Obwohl in diesen grossen Deckenbildern meist eine realistische Raumwirkung erzielt wird, handelt es sich nur um einen Nebeneffekt, denn im Zentrum stehen der ikonographische Inhalt und seine dramatische Überhöhung. Der Blick in den Himmel war schon in antiken Gewölben wie demjenigen des Pantheons möglich, nur blicken die Besucher dort in den realen Himmel und der Raum erhält durch diese Öffnung Licht. Die Trompe-l'Œil-Malerei im Treppenhaus der Villa Patumbah will eben diesen Effekt erzielen; durch eine Öffnung nach aussen soll der Himmel gesehen werden.

Bereits in pompejanischen Ausstattungen wurden mit malerischen Mitteln Illusionen erzeugt. Die Künstler integrierten in Architekturdarstellungen horizontale Durchblicke in Aussenräume. Als die Künstler im 14./15. Jahrhundert wieder begannen, Räume mit illusionistischer Architekturmalerei auszustatten, stellten sie auch Rundgewölbe mit zentralen Öffnungen dar. Andrea Mantegna (1431–1506) malte 1474 in der «Camera degli Sposi» im Palazzo Ducale in Mantua einen Okulus, der die Besucher direkt in den Himmel sehen lässt. Eine gemalte Balustrade begrenzt die Öffnung nach oben. Weibliche Gestalten und Putti blicken über die Brüstung zurück in den Raum. Darüber spannt sich der Himmel mit Wolken. Die konzeptionellen Parallelen zur Malerei im Treppenhaus der Villa Patumbah mit Balustrade, Vögeln, Putti, Pflanzen und Wolken überraschen nicht, denn erst mit der aufsteigenden Architektur sowie den Pflanzen und Lebewesen in der richtigen Perspektive wird der Blick des Betrachters durch die reale Decke in die Höhe geführt. Der Himmel wird dadurch von der Architekturoberfläche weg in ferne Höhen gehoben. Ohne die vermittelnde Architektur, die Staffage und die Wolken wäre der blaue Himmel eine banale blaue Füllung.

Die begrenzende Balustrade wird hier von Durchgängen unterbrochen, welche den Blick auf Pflanzen, Brunnen und den Bogen mit Blättern und Blüten, der sich über die Öffnung spannt, freigeben. Dieser filigrane Bogen schafft eine erste Wahrnehmungsebene über der Architektur. Der Vogel, der über die Balustrade blickt, und sein Artgenosse weit oben am Himmel erzeugen eine weitere fassbare Bezugsebene, bevor die Wolken eine letzte, unbestimmbare Schicht vor den blauen Äther legen. Diese absichtsvolle Schichtung der Wahrnehmungsebenen erzeugt letztlich die Illusion und macht den grossen Reiz dieser Malerei aus.



Die Decke des Treppenhauses vor der Restaurierung. Aufnahme Sommer 2011. KDP Fotoarchiv.



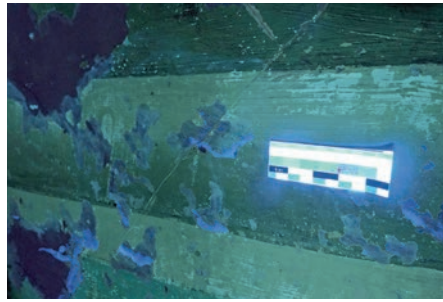
Links: Das Deckenbild von Josef Anton Messmer in der Pfarrkirche von Eich LU zeigt eine typische «di sotto in su»-Perspektive. Aufnahme Juli 2011. Heinz Bigler, Hildisrieden. Rechts: Andrea Mantegnas Okulus in der Camera degli Sposi im Palazzo Ducale in Mantua führt den Blick des Betrachters zum Himmel. Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien, Bd. 2, München 1997, S. 37.

DER GEMALTE HIMMEL

Der Blick in den gemalten Himmel holt quasi die freie Natur ins Treppenhaus. Paradoxierte es vor Jahrzehnten aber fast das Aus für die Malerei bedeutet, als sich das Dach über der Malerei gegenüber dem realen Himmel geöffnet hatte und undicht geworden war. Das eindringende Regenwasser hatte grosse Teile der Malerei und des Putzes in der nordöstlichen Hälfte des Bildes zerstört. Nach diesem Schaden waren der schadhafte Putz entfernt und durch einen ausgedehnten Gipsflick ersetzt sowie die Malerei mit dem umgebenden Stuckrahmen mit grauer Farbe überstrichen worden. Im Zuge einer jüngeren Renovation hatte der Plafond einen weiteren Anstrich erhalten; später hatten ihn Bauleute mit einem Gewebe überklebt, um die Rissbildung zu unterbinden, und mehrfach mit weisser Leimfarbe gestrichen. So war denn die Malerei zu Beginn der aktuellen Restaurierungsarbeiten mehrfach übermalt und mit Stoff überklebt.



Die restaurierte Decke zeigt eine perspektivisch sich verjüngende Architektur und führt den Blick des Betrachters zum Himmel. Aufnahme März 2013. KDP Fotoarchiv.



Links: Der Himmel und das Brunnenbecken sind weitgehend freigelegt, die Balustrade und die Rahmenarchitektur liegen noch grösstenteils unter der ersten Übermalung. Zustand Juni 2012. Rechts: Nachkontrolle der Freilegung mit UV-Licht. Die graue Architekturmalerei erscheint in Olivtönen, die Stellen mit der hellen Fluoreszenz über dem Farbkeil sind Reste der Übermalung, die noch entfernt werden müssen. Aufnahme Juli 2012. Stöckli AG Stans.

FREILEGUNG UND KONSERVIERUNG DER MALEREI¹

Zuerst legten wir Probefelder an, um festzustellen, mit welcher Methode die Malerei effizient freigelegt werden könne. Die Abnahme des Gewebes liess sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, einfach bewerkstelligen. Nach der Entfernung des Gewebes konnten wir die Qualität und Ausdehnung der Architekturmalerei bereits durch die noch vorhandenen, hellgrauen, beziehungsweise gelblichen, Anstriche erahnen. Das Ausmass des Wasserschadens wurde nun auch fassbar.

Problematisch und aufwändig war naturgemäss die Entfernung der ersten Übermalung, welche direkt auf der originalen Malschicht lag. Bindemitteluntersuchungen dieser Schicht ergaben, dass es sich dabei um eine frühe Kunstharzübermalung handelte. Die besten Ergebnisse zum Lösen dieser Schicht erzielten wir mit Lösungsmittelgelen, die lange einwirkten.

In den hellen, grauen Partien waren die Reste der Übermalung schwierig vom Original zu unterscheiden. Diese Partien kontrollierten wir mit UV-Licht und entfernten die Reste ebenfalls.

Nach der Freilegung zeigten sich dunkel verfärbte Wasserränder. Im Bereich des Wassereintruchs waren die Malschichten und der Putz stark beschädigt. Am augenfälligsten war die grosse, unsorgfältig gekittete Fehlstelle in der Malerei. Neben diesen offensichtlich dem Wassereintruch geschuldeten Schäden war die Trompe-l'Œil-Malerei gut erhalten. Sie wies zwar an vielen Stellen kleinere Schäden und Überarbeitungen auf, diese partiellen Übermalungen scheinen aber zum ursprünglichen Arbeitsprozess zu gehören. Sie finden sich vor allem auf der gemalten Brüstung und im Himmel. Dort waren neben dem zentralen grauen Wolkenband weitere weisse Wolken ergänzt worden.

Nach der vollständigen Entfernung sämtlicher Fassungsreste und alter Spachtelmassen konsolidierten wir lose Fassungsgebiete und Putze, spülten die Wasserränder aus und kitteten die unzähligen Fehlstellen. Der grosse Gipsflick beim Ausbruch war zu dick aufgetragen worden und griff nun weit über die originale Malschicht hinaus. Dieses überstehende Material entfernten wir und arbeiteten die gesamte Fläche auf das Niveau der Originalmalerei zurück.



Kartierung der Ausbrüche und der geschädigten Zone im Bereich des Wassereintruchs. Die Dichte der Ausbrüche nimmt ausserhalb des Wasserschadens stark ab. Innerhalb der grün kartierten Zone mussten der Putz und die Malschichten gefestigt werden. Die Freilegung auf den durchweichenden Untergründen war hier deutlich schwieriger und aufwändiger. Kartierung Februar 2013. Stöckli AG Stans.



Fragment einer Kreuzigung aus der Zeit um 1600 im Winkelriedhaus in Stans. Aufnahme 1989. Stöckli AG Stans.

KONZEPT DER FEHLSTELLENINTEGRATION

Eine Fehlstelle im Kunstwerk ist, gemessen am Ganzen, ein absoluter Verlust. Erfahrungsgemäss werden Fehlstellen aber als relative Verluste wahrgenommen, da deren effektive Bedeutung neben der Grösse stark von der Lage, dem Konzept der Malerei, der Rezeptionsgeschichte und dem kulturellen Hintergrund abhängt. Eindeutige ikonographische Inhalte werden von einer Fehlstelle weniger stark beeinträchtigt als Landschaftsbilder, die ihre Atmosphäre nur intakt wiedergeben können. Das Fragment einer 400-jährigen Kreuzigungsszene repräsentiert zum Beispiel immer noch in hohem Mass die Gesamtdarstellung. In einem Panorama des 19. Jahrhunderts braucht es hingegen keine Fehlstelle, um die Illusion zu zerstören; es genügt direktes Sonnenlicht auf dem Bild, um die räumliche Täuschung aufzuheben. Die Malerei am Plafond kann demzufolge nur intakt die Illusion einer Öffnung erzeugen; sie musste integral instand gestellt werden. Die Illusion wird durch eine Fehlstelle aufgelöst, weil diese eine stärkere, greifbarere Realitätsebene darstellt, welche die Illusion überlagert und so die Täuschung verhindert.

WIEDERHERSTELLUNG DES HIMMELS

Die kleinen Fehlstellen retuschierten wir mit Acrylfarben ein. Diese Fehlstellen waren so klein, dass sich ihre farbliche und formale Integration aus der umgebenden Malerei zwingend ergab. Bei der grossen Fehlstelle traf dies nicht zu. Diese Stelle musste neu konzipiert und rekonstruiert werden.

Unterhalb der grossen Fehlstelle waren nur der schmale Schaft und die Unterseite eines ausladenden Beckens erhalten geblieben. Informationen über Form, Inhalt und Funktion des Beckens fehlten. Die Gesamtkomposition der Balustrade mit den Putten auf den Postamenten liess auf eine sich nach oben verjüngende Form des Beckens oder seines Inhalts schliessen. Nach ersten Skizzen verwarfen wir eine Blumenschale zugunsten eines Brunnens. Es wurden Studien zum Fluchtpunkt, der Konstruktion des Brunnens und zum Wasserlauf gemacht. Die Baukommission entschied sich für einen Brunnen mit Wasser-kaskaden. Wir erstellten einen farbigen Entwurf und legten ihn zur Prüfung vor, bevor wir die Rekonstruktion ausführten.



Links: Grosse Fehlstelle im nordöstlichen Bereich der Decke. Rechts: Ein lose aufgeklebter Karton mit dem Entwurf für die Ergänzung brachte eine gewisse Tiefenwirkung zurück. Aufnahmen August 2013. Stöckli AG Stans.



Links: Freilegungsprobe der originalen Fassung am Stuckrahmen. Aufnahme April 2012. Rechts: Die restaurierte Musterachse diente als Vorlage für die Rekonstruktion der Stuckfassung. Die violetten Füllungen mit dem feinen Stuckrahmen zwischen den Konsolen sind ebenfalls plastische Dekorationsmalereien. Aufnahme August 2012. Stöckli AG Stans.

DER STUCKRAHMEN

Die aufwändig gestaltete Architektur, welche den Blick des Betrachters durch die Decke führt, besteht aus illusionistischer Malerei und dem realen Stuckrahmen, wobei auch innerhalb des Rahmens illusionistische Füllungen zwischen die Konsolen gemalt sind. Der breite und üppig verzierte Rahmen verstärkt die Täuschung und macht die darüber liegende Gartenarchitektur plausibel.

Die originale Farbigkeit des Rahmens korrelierte sehr gut mit der Trompe-l'Œil-Malerei und musste für eine überzeugende Gesamtwirkung unbedingt wiederhergestellt werden. Der Rahmen wurde deshalb von seinen dicken Farbpaketen befreit. Unter der letzten dünnen Übermalung liegt die gut erhaltene originale Fassung mit Goldhöhungen und Ornamenten. Da eine Freilegung der ursprünglichen Stuckfassung aus Kostengründen nicht in Frage kam, legten wir mit dem Skalpell Musterachsen frei und restaurierten sie. Anhand dieser Flächen wurde die originale Fassung rekonstruiert.

RÉSUMÉ

Die Freilegung, Konservierung und Restaurierung des Plafonds im Treppenhaus war technisch anspruchsvoll und aufwändig. Die Herausforderung bestand letztlich darin, die zerstörte Illusion eines offenen Daches zu rekonstruieren. Nicht der ikonographische Inhalt der Malerei, sondern vielmehr die räumliche Wirkung des gesamten Plafonds war wiederherzustellen. Auch wenn die Treppe in der Villa nicht in den Himmel führt, einen Blick in denselben gewährt sie allemal.²

¹ Vgl. Stöckli AG, Villa Patumbah. Dokumentation der Decken in den Räumen 3.3, 3.5, 3.8 und im Treppenhaus [Raum 4.1], Stans, Juni 2013; Stöckli AG, Villa Patumbah. Kartierung der Decken im Treppenhaus und im Zimmer 3.3, Stans, [2013].

² Siehe auch die Beiträge «Das Treppenhaus – die Visitenkarte des Bauherrn?» von Christian Marty, S. 314–319 und «Das Treppenhaus: Ein Balanceakt zwischen Restaurierung und Rekonstruktion» von Benno Kalt und Olivia Fontana, S. 325–327.



Südwestlicher Ausschnitt der Decke. Zustand nach der Restaurierung, Juli 2013. KDP Fotoarchiv.

DAS TREPPENHAUS: EIN BALANCEAKT ZWISCHEN RESTAURIERUNG UND REKONSTRUKTION

BENNO KALT UND OLIVIA FONTANA

Der restauratorische Umgang mit den unterschiedlichen Räumen in der Villa Patumbah war für alle Beteiligten eine besondere Herausforderung, das Treppenhaus jedoch eine ganz spezielle! Alle getroffenen Massnahmen gründeten auf Entscheiden, die im Spannungsfeld von vorhandener oder vermuteter Substanz, dem möglichen Umgang damit sowie zwischen Kosten und verfügbaren Mitteln entstanden sind.

Die Grundlagen zur Farbigkeit und Systematik der Dekorationen im Treppenhaus sind durch Untersuchungen und Freilegeproben von einem Team rund um Restaurator Christian Marty, Zürich, erarbeitet worden.¹ Die Treppenkopfdecke mit umlaufendem Gurt haben Restauratoren der Firma Stöckli AG, Stans, freigelegt und restauriert.²

Während sich vieles als klar und eindeutig erwies, war im Bereich des Tambours – also dem umlaufenden Wandteil zwischen oberstem Podest und Treppenkopfdecke – ein Totalverlust vermutet worden. Unsere zusätzlichen Abklärungen ergaben jedoch, dass sich unter den verschiedenen späteren Farbfassungen doch noch Spuren der originalen Malerei finden liessen. Im Streiflicht zeigten sich zudem Fragmente der früheren Gestaltung.³

Es galt nun als erstes, die Überfassungen am Tambour bis auf einen tragfähigen Untergrund sorgfältig zu entfernen und zu festigen. Mit der grossflächigen Freilegung liessen sich die verbliebenen Spuren der originalen Malerei besser erkennen. Wir markierten das Gefundene mit Kreidestrichen und fügten es zu einem möglichen Ganzen zusammen. Dabei kamen Motive wie Löwenköpfe, Fratzen usw. zum Vorschein; d. h. Dekorationselemente, die bereits aus den übrigen Räumen und von den Fassaden bekannt waren. Das zum Teil noch fragmentarische, sicht- und spürbare Dekorationssystem wurde dann vor Ort im Massstab 1:1 abgezeichnet und im Atelier zu einer plausiblen Gesamtheit zusammengefügt.

Dass die reich bemalte und «schwere» Treppenkopfdecke getragen werden muss, war unzweifelhaft gegeben. Mit dem gefundenen Dekorationssystem liess sich das frühere Erscheinungsbild des Tambours denn auch weitgehend rekonstruieren. Vorgehensweise und Resultat zeigten, dass der angedachte Weg machbar war und – trotz Vorbehalten gegenüber solchen Rekonstruktionen – der Gesamtsituation am besten gerecht wird. Mit diesem Entscheid konnte das bereits bekannte Dekorationssystem an den Treppenhausdecken und -wänden sowie auf den Podesten vervollständigt werden.

Links: Zusätzliche Untersuchungen zeigten Spuren der ursprünglichen Malerei am Tambour. Aufnahme Februar 2013. Mitte und rechts: Am Tambour kamen Motive wie Löwenköpfe und Fratzen zum Vorschein. Aufnahmen April 2013. Fontana & Fontana AG.





Die technische Umsetzung der Restaurierung der Treppenhauswände war in mehrfacher Hinsicht anspruchsvoll: Einerseits ging es darum, die an den Wänden noch verborgenen originalen Schichten so zu schützen, dass sie später ohne weiteren Schaden und trotz Überfassung freigelegt werden können. Dies realisierten wir mit einer gut trennbaren Farbschicht. Andererseits sollten die Malereien in historischer Ölfarbtechnik im vorgefundenen Dekorationssystem und der entsprechenden Farbigkeit aufgemalt werden. So fassten wir nach den nötigen Vorarbeiten sämtliche Untergründe mit Ölfarbe in den entsprechenden Grundtönen. An den in der Art der Aussenfassaden – in einem sandfarbenen Ton – gehaltenen Treppenhauswänden nahmen wir die frühere Quadrierung sowie die feine Steinädern auf und rekonstruierten sie. Als Wandbegleitung wurden zwei verschiedene Ornamentbänder nach Befund rekonstruiert und aufgemalt. Die Quadrierung der Treppenhauswände wurde auf den einzelnen Stockwerkspodesten unterbrochen. Hier maserierten wir Türen und teilweise Fenster neu und rekonstruierten die ornamentaln Feldereinteilungen an den Wänden. Die Podestuntersichten wurden aufgrund einer freigelegten Fläche, die als Vorlage diente, dreifarbig mit Bänderungen und Schablonenmalerei rekonstruiert. Sie grenzen sich entsprechend zu den zurückhaltend gestalteten Treppenuntersichten ab, welche einzig mit einer ornamentaln Bänderung versehen sind. Der Bereich des Tambours ist aufgrund der Befundinterpretation und der gestalterischen Aufarbeitung so angenähert wie möglich rekonstruiert worden. Farblich dienten der freigelegte und restaurierte Treppenkopf und die Farbigkeit anderer Räume als Vorlage. Blumenranken und Vögel sind reine Interpretation. Die vier Gesichter auf den Medaillons der Tauben jedoch zeigen die mit der aktuellen Umsetzung dieses grossen Vorhabens am meisten geforderten Personen. Aus Gründen der Reversibilität führten wir die Tambour-Malerei weitgehend mit Acrylfarbe aus.

Rekonstruktionsskizze. Das zum Teil noch fragmentarische, sicht- und spürbare Dekorationssystem wurde anhand der Befunde im Atelier zu einem möglichen Ganzen zusammengefügt.
Fontana & Fontana AG.



Links und rechts: Nach den Vorarbeiten tasteten wir uns schrittweise an Malstil und Farbigkeit der restaurierten Treppenkopfdecke heran. Aufnahmen April 2013. Fontana & Fontana AG.



Die Bänderungen unterhalb des Tambours rekonstruierten wir entsprechend einer kleinen freigelegten Fläche. Diese wurde mit wenigen Retuschen so belassen. Das Treppenhaus ist in seiner Ausgestaltung nicht nur Verbindungsweg, sondern verknüpft den Eindruck von aussen mit den Erwartungen im Innern sowie zu den reich gestalteten Innenräumen und Geschossen untereinander. Das Wagnis «Rekonstruktion» war entsprechend verantwortbar und sinnvoll.

- 1 Siehe den Beitrag «Das Treppenhaus – die Visitenkarte des Bauherrn?» von Christian Marty, S. 314–319.
- 2 Siehe den Beitrag «Den Himmel restaurieren oder «stairway to heaven» von Wendel Odermatt, S. 320–324.
- 3 Vgl. Claudio Fontana, Sylvia Fontana, Olivia Fontana, Marius Fontana, Sophia Bischof, Fontana & Fontana AG, Zürich «Villa Patumbah». Restaurierung Raum 4.3; Rekonstruktion Treppenkopf [Raum 4.1], 2012/2013, Rapperswil-Jona SG, November 2013.

Oben: Die Brustmedaillons der vier Tauben auf der gemalten Balustrade des Tambours zeigen die Personen, welche in diesem grossem Vorhaben gefordert waren. Aufnahme Mai 2013. Fontana & Fontana AG. Rechts: Das Treppenhaus nach der Restaurierung. Aufnahme Juli 2013. KDP Fotoarchiv.



FARBliche GESTALTUNG

OLIVIA FONTANA UND MARIUS FONTANA

Wer auf die Villa Patumbah zugeht und der reichen Bemalung der Fassaden gewahr wird, hat zu Recht hohe Erwartungen an die farbliche Ausgestaltung des Innern. Tatsächlich ist heute vieles wieder so, wie es die Erbauer einst planten und die damaligen Maler und Dekorationsmaler handwerklich und künstlerisch gekonnt ausgeführt haben. Im Zeitraum dazwischen – mit zahlreichen anderen Nutzungen und Ansprüchen – musste die reiche Farbenpracht einer nüchternen Bedarfsfarbigkeit weichen. Mit anderen Worten: vieles wurde unifarbig überstrichen und Tapeten wurden entfernt.

Mit der laufenden Renovation wurden vor allem an Decken zahlreiche Bemalungen – meist auf der ganzen Fläche – wiederentdeckt, weitgehend freigelegt und restauriert. Während die Decken so ihr altes Farbkleid frei gegeben haben, war offen, wie sich Wände, Holzwerk und andere Elemente ursprünglich präsentierten; es war nur klar, dass damals vermutlich farbig gemusterte Tapeten mit den reichen Deckenbemalungen korrespondiert haben.¹

Vor dieser Ausgangslage und ohne die aus den Deckenfreilegungen resultierende Farbigkeit zu kennen, ging es bei der ergänzenden farblichen Gestaltung darum, den einzelnen Räumen wieder ein adäquates Farbkleid zu geben. Oder wie wir es verstanden haben, das ganze Innere des Hauses farblich zusammenzubinden. Wie sind wir vorgegangen? Nach dem Studium der Akten zu den Musterfreilegungen und dem fortschreitenden Restaurierungszustand vor allem an den Decken, galt es, das gesteckte Ziel gewissermassen im «Blindflug» zu erreichen. So haben wir alle Räume in einem Raumbuch² erfasst und das Bestehende wie auch das durch Freilegung zu Erwartende mit den farblichen Möglichkeiten zur Raumgestaltung verbunden.

Es war ein Herantasten an das Denkbare, und im Spannungsfeld zwischen der zeitlichen Einbettung – von noch nicht abgeschlossenen Restaurierungsarbeiten und der Notwendigkeit, parallel dazu auch die übrigen Arbeiten voranzutreiben – ein echtes Wagnis. Die Beurteilung, ob dies gelungen ist, bleibt dem Betrachter überlassen. Die farbliche Gestaltung bricht jedenfalls abrupte Übergänge, fasst mit Linien und Bändern ein, akzentuiert da und reduziert dort. Die Farben orientieren sich am Erwarteten oder schliesslich auch an den Befunden. Es würde zu weit führen, die gewählte Farbigkeit in jedem einzelnen Raum zu erläutern. Nur soviel: wo frühere Dekorationssysteme noch ablesbar waren oder grossflächige Freilegungen beziehungsweise Restaurierungen den Raum prägten, waren dies wichtige zusätzliche Parameter. Wo sich letztlich jedoch



Oben: WC-Raum im 1. Obergeschoss. Im Sockelbereich wurde eine modern interpretierte, historische Technik (Kammzug) angewendet. Aufnahme April 2013. Unten links und rechts: Auszüge aus dem Raumbuch mit dem Farbkonzept. Links: Farbvorschlag für den Raum 3.4 (Musterzimmer). Rechts: Farbvorschlag für das Zimmer 3.3 mit freigelegter und restaurierter Decke. Fontana & Fontana AG.





Oben: Der Restaurator bringt Bänder und Linien in alter Manier mit dem Strichzieher an. Aufnahme März 2013. Unten links: Ansicht des Raums 3.3 mit restaurierter Decke und neuer Farbigkeit der Wände. Unten rechts: Zusammenspiel der neugestalteten Wände mit der reichen historischen Bausubstanz im Raum 3.8. Aufnahmen Mai 2013. Fontana & Fontana AG.

nichts mehr finden liess, setzten wir moderne Interpretationen der damaligen Farbigkeit und Handwerkstechniken ein, beispielsweise in den Nebenräumen. Bei der handwerklichen Umsetzung des Farbkonzepts war es uns wichtig, möglichst nah an die originale Gestaltung heranzukommen. Auf das Anbringen von neuen Tapeten wurde verzichtet. Stattdessen klebten wir ein sogenanntes Grundpapier (Makulatur) auf, das in der Folge mit einer Organosilikatfarbe mehrlagig überlasert wurde. Dies, um sowohl Tiefenwirkung als auch Lebendigkeit zu erzielen.

Die Decken und Profile strichen wir mit von uns speziell hergestellter Leimfarbe, das Holzwerk ist in Ölfarbtechnik aufbereitet. Bänder und Linien sind von Hand mit Strichzieher und Malstock gezogen, entweder in Leim- oder in Organosilikatfarbe. Es versteht sich, dass eine derart komplexe Farbigkeit nicht mittels üblicher Farbsysteme benannt werden kann. Während solche Systeme, wie zum Beispiel NCS, etwa 2000 Farbtöne aufweisen, unterscheidet das menschliche Auge ein Mehrfaches davon. So lag es denn auf der Hand, dass alle Farbtöne vor Ort gemischt, bemustert und im Dialog mit Bauherrschaft, Denkmalpflege und Architekten überprüft wurden. Dabei hat es sich auch sehr gelohnt, dass für die Interpretation von Farbigkeit und Ausgestaltung im Raum 3.4 ein Musterzimmer geschaffen werden konnte. Hier probierten wir aus, wie Linien und Bänder Fehlendes «füllen» können, wie intensiv die Belebtheit von Decken und Wänden sein darf, und wie sich die Oberflächen von Holzwerk und übrigen Bauteilen ein- oder allenfalls unterzuordnen haben. Letztlich hat aber jeder Raum seine eigene und unverwechselbare Farbigkeit und Gestaltung erhalten. Im Farbkonzept für die Villa Patumbah ging es auch nie um blosse Anstriche, sondern vielmehr um Farbwirkung im Zusammenspiel mit der gesamten reichen Substanz.

1 Siehe den Beitrag «Eine Welt auf Papier – die Tapeten der Villa Patumbah» von Petra Helm und Christian Marty, S. 338–343.

2 Olivia Fontana, Fontana & Fontana AG, Raumbuch. Farbkonzept Villa Patumbah [mit den originalen Farbmustern], Rapperswil-Jona SG, 13. Dezember 2011.



DIE DECKE IM RAUM 4.3

SYLVIA FONTANA UND CLAUDIO FONTANA

Obwohl im ganzen Haus einige bemalte Decken zum Vorschein gekommen sind, trauten wir der Sache im Raum 4.3, dem Südzimmer im 2. Obergeschoss, nicht so recht. Würde sich unter dem Anstrichpaket und dem wohl zur Rissminimierung aufgeklebten Stoff eine ebenso reizvolle Deckenbemalung zeigen wie in den anderen Räumen? Und wie und mit welchem Aufwand liesse sie sich freilegen und restaurieren? Eine Musterfreilegung brachte dann eine Malerei mit feiner Linienführung, Liebe zum Detail und, neben zierlichen Blütenornamenten, auch mit schwungvollen Bänderungen zum Vorschein.¹ Nach dem Entscheid zur Freilegung musste als eine erste wichtige Aufgabe der Stoff vom Untergrund subtil gelöst werden. Und zwar so, dass möglichst keine weiteren Schäden am bemalten Untergrund entstehen sollten. Der für die Befestigung des Stoffes verwendete Knochenleim war hartnäckig: Wasser beziehungsweise Wasserkompressen halfen, ihn zu lösen. Die verbliebenen Reste lösten wir mit feinen Pinseln an, und die letzten zähen Leimfragmente liessen sich mit dem Skalpell mechanisch entfernen. Nach der Beseitigung aller Leimreste musste die Deckenmalerei gefestigt werden, denn die hohe Spannung der Knochenleimschicht auf der Oberfläche der Malerei hatte ihre Spuren hinterlassen. Nachdem die Decke als Ganzes wieder sichtbar war, zeigten sich Spuren einer zwischenzeitlichen Raumaufteilung. So mussten in einem weiteren Schritt Abrisspuren der früheren Einbauten sowie Elektroinstallationen und zahlreiche weitere Ausbruchstellen an der gesamten Decke mit Kalkgips gekittet, mit Schellack (Schildlaus-Exkret) versehen sowie jüngere Verspachtelungen auf Malschichtniveau reduziert werden.

Das Mittelfeld retuschierten wir dann unifarbig in mehreren dünnen Schichten. Die rahmenden, reich bemalten Flächen präsentierten sich in recht gutem Zustand. Einzig der Anschluss zu den Wänden war unklar. In der Mitte der Längs- und Schmalseiten befindet sich jeweils eine halbkreisförmige Fläche, wobei nur diejenige auf der nordöstlichen Treppenkopfseite eine Malerei aufweist. Die anderen drei halbkreisförmigen Flächen mit Abschlussband entlang der Wände bestehen aus rohem, unbehandeltem Gips. Vermutlich waren hier einst Stuck- oder Holzprofile an der Decke angebracht, welche mit den Fenstern und der Raumeinrichtung zusammenspielten.² Diese unklaren Bereiche wurden der bemalten halbkreisförmigen Fläche entsprechend mit dem vorhandenen grauen Grundton in drei verschiedenen Graustufen geschwämmelt, so dass Holzwerk und Deckenmalerei wieder eine Einheit ergaben.

Um dem Grundsatz der Reversibilität zu genügen, verwendeten wir als Retuschiermittel Lascaux Artist-Acrylfarbe, da dieses Malmittel der Ölfarbe in seiner Oberflächenwirkung sehr nahe kommt. Um die Retuschen jedoch nicht plump erscheinen zu lassen und um die mit der Tiefe spielende Ölfarbe zu imitieren,



Ansicht des Raums 4.3 gegen Südwesten. Zustand vor der Restaurierung. Aufnahme Januar 2011. Fontana & Fontana AG.

Links: Die Musterfreilegung brachte eine Malerei mit feinen Linien und zierlichen Blütenornamenten zum Vorschein. Aufnahme November 2011. Mitte: Eckmotiv während der Restaurierung, Januar 2013. Rechts: Eckmotiv nach der Restaurierung, April 2013. Fontana & Fontana AG.



Links: Ausschnitt einer bemalten halbkreisförmigen Fläche. Zustand während der Restaurierung. Aufnahme Juni 2012. Rechts: Bemalte halbkreisförmige Fläche. Die unklaren Bereiche wurden lediglich in mehreren grauen Grundtönen eingestimmt. Aufnahme April 2012. Fontana & Fontana AG. Unten: Gesamtansicht der Decke nach der Restaurierung. Aufnahme März 2013. KDP Fotoarchiv.

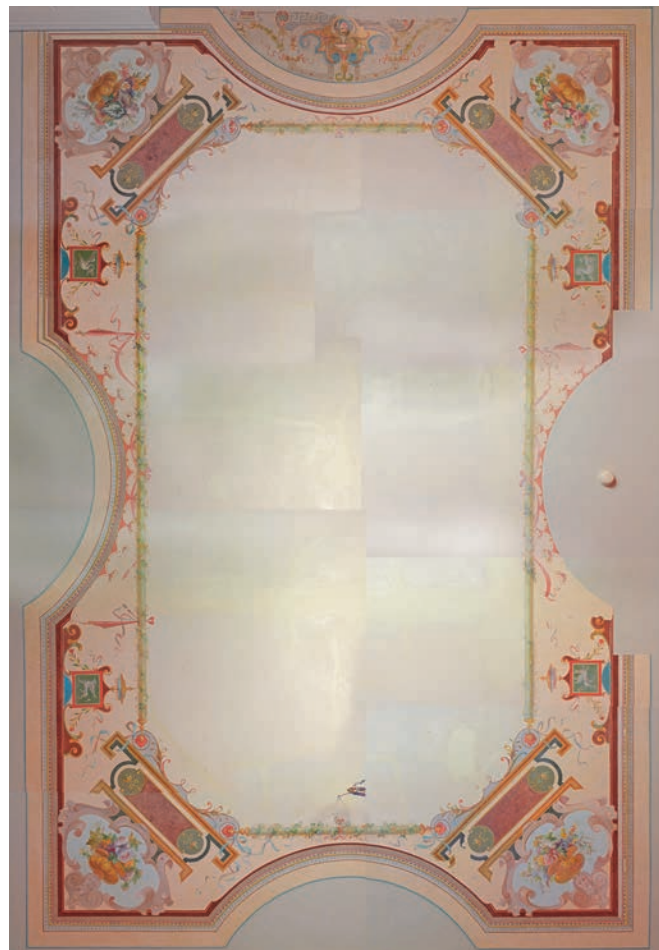


legten wir alle Fehlstellen vorgängig mit dem jeweiligen Grundton vor, bevor dann die eigentliche Retuschierfarbe als Vollretusche folgte.

Schliesslich stellte sich die Frage, ob die restaurierte Deckenmalerei zum Ausgleich des Glanzgrades mit einem Lacküberzug versehen werden sollte. Um das Problem der vorhandenen Oberflächenspannung jedoch nicht unnötig zu verschärfen, wurde darauf verzichtet. In der Diskussion rund um die Restaurierung der Decke von Raum 4.3 steckte viel Herzblut. Das Resultat zeigt, dass es diesen Aufwand wert war.

1 Vgl. Claudio Fontana, Sylvia Fontana, Olivia Fontana, Marius Fontana, Sophia Bischof, Fontana & Fontana AG, Zürich «Villa Patumbah». Restaurierung Raum 4.3; Rekonstruktion Treppenkopf [Raum 4.1], 2012/2013, Rapperswil-Jona SG, November 2013.

2 Siehe den Beitrag «Ein italienisches Fragment» von Wendel Odermatt, S. 290–301.





GRANATÄPFEL, GLÜCKSGÖTTER UND PHÖNIXE: TAPETEN DER VILLA PATUMBAH

HERMANN SCHÖPFER

Kein Jahrhundert ist der Papiertapete so verpflichtet wie das neunzehnte. Das gilt, obwohl nur ein Teil des Dekors überliefert ist, auch für die Villa Patumbah. Die Wände der heute «kahlen» Zimmer dürften ursprünglich alle bespannt gewesen sein.¹ Überliefert sind drei Einheiten. Sie sind besonders und verdienen im Gesamtkontext der Villa Beachtung. Auch sind Interieurs mit Tapeten aus dieser Zeit selten geworden.

Die Tapete im Salon imitiert einen Dekorationsstoff der Spätrenaissance und rundet den Raum stilistisch adäquat ab. Die beiden weiteren Tapeten in der Halle und der Galerie (Räume 3.2 und 4.2) zeigen ostasiatische Motive. Dies ist ein starker Kontrast zu den Historismus-Interieurs; sie bilden jedoch, als Teil der «exotischen» Architektur und dem übrigen Dekor, eine eigene stilistische Einheit.²

TAPETE MIT GRANATAPFELMUSTER

Die Wände des Salons sind nicht mit Stoff oder Leder bezogen, wie es für die Renaissance zu erwarten wäre, sondern mit einer Papiertapete, der Nachbildung eines für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts typischen italienischen oder spanischen Dekorationsstoffs.³ So folgt die Ausstattung, wie im Historismus häufig, nicht im Material, so doch im Stil der imitierten Zeit. Die über offenen Spitzovalen entfalteten Granatäpfel werden in allen Stufen, von der Blüte bis zur Frucht gezeigt. Die zuletzt gedruckten Umrisse sind schwarz, die Blüten, Blätter und Stängel in neun Farben gestaltet. Der Fond in Gold ist leicht gaufriert (geprägt) und imitiert Rips. Gold, Rot und Grün dominieren. Das Muster ist flach und stark stilisiert. Die Farbigkeit erinnert an Entwürfe des Engländers William Morris (1834–1896). Eine Entstehung im Einflussbereich dieses übertragenden Designers ist vorstellbar. Die Manufaktur ist nicht identifiziert, doch die Masse der Tapete sind europäisch, und es muss sich, da sorgfältig gearbeitet, um Handdruck handeln, auf zuvor leicht gaufriertes und vergoldetes Endlospapier.

GLÜCKSGÖTTERTAPETE

Die Halle im 1. Obergeschoss zeigt eine Papierledertapete mit Silberfond, Gold und Lüster. Gold dominiert, der Lüster in Rot, Grün und Schwarz ist begleitend. Die feine kleinteilige Zeichnung ist flach reliefiert, die Lüsterfarben (Farben mit metallähnlichem Glanz) sind mit Schablonen aufgesetzt. Den Abschluss bildet ein Firnis. Die Darstellung erschliesst sich nicht auf Anhieb. Die Komposition verwebt eng Figurengruppen in Wolkenbänken, Ast- und Blattwerk, Blumen, wie Chrysanthemen, Päonien (Pfingstrosen), Vögeln, Schmetterlingen und Libellen. Die Personen sind nicht zufällig gesetzte Staffagefiguren, sondern bilden thematisch eine Einheit. In der grössten Gruppe steht über einem geknoteten Bündel, der an einen aufgespannten Schirm erinnert, ein Junge. Er stützt die Fäuste auf den Sack und blickt auf eine Musiker- und Tänzergruppe, die sich im Kreis niedergelassen hat: direkt vor dem Sack hockt ein Alter mit kahlem Schädel, Kinnbart und gewaltigem entblösstem Bauch. Er spielt das Shamisen, ein Saiteninstrument mit langem Hals. Rechts vor ihm sitzt eine Frau und spielt ein Saiteninstrument mit kurzem Hals, die Biwa. Neben ihr befindet sich ein Mann und schlägt ein Tamburin. Dazu hopst ein Tänzer und schlägt einen ovalen Gong. Ihm folgt in lebhafter Bewegung ein Trompeter. Als letzte Figur kauert ein Mann auf dem Boden und blickt, die Hände verwerfend, auf eine Schildkröte, die aus einer Schale mit rotem Inhalt trinkt.

Salon. Handgedruckte Papiertapete in neun Farben mit Granatapfelmuster auf Goldgrund und leichter Gaufrage (Prägung) im Stil der Dekorationsstoffe der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Manufaktur ungeklärt. Aufnahme Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.

Das Bündel und der Junge gehören zum Wandermönch und Philosophen Hotei, dem Gott der Weisheit und der guten Laune, der hier auf Musikanten gestossen ist. Die Frau mit der Biwa ist die Glücksgöttin Benten, die Patronin der Anmut, der Musik und der Literatur. Die Begegnung des stets fröhlichen Hotei mit der anmutigen und kunstliebenden Benten ist voll Heiterkeit.⁴ Die Episode mit der Schildkröte ist vermutlich ein Motiv aus der Erzählung «Der alte Mann von Takasago».

Eine zweite Szene zeigt einen bartlosen Mann mit flacher Mütze und einem grossen Bündel auf der rechten Schulter. Er hält, zusätzlich zum Sack, einen Wanderstab in der rechten und eine Keule in der linken Hand und steht vor einer tischähnlichen Bahre, auf der ein Hut, ein Fächer, ein Beutel, ein bartähnliches Gebilde und weitere Gegenstände liegen. Zum Tisch hin bewegt sich rechts eine bekleidete Ratte. Von links laufen zwei Mäuse zum Bündel; die vordere springt am Sack hoch. Dieser zweite Gott mit Sack ist Daikoku. Er sorgt für das leibliche Wohl. Das Bündel ist voll Reis. Die Ratte ist gelegentlich sein Reittier. Die Keule in der Linken ist ein Glücks- und Zauberhammer. Die Bedeutung der Objekte auf dem Tisch ist nicht geklärt. Links von Daikoku schreitet ein kleiner Mann herbei, vermutlich ein Diener. Er schwingt über dem Kopf ebenfalls einen Hammer.

In einer zweiten Reihe von Figuren reitet ein Greis mit Vollbart, geknickter Zipfelmütze und wallendem Gewand auf einem Damhirsch. Ihm voran geht ein Diener mit einem Blattwedel. Ob er diesen nur geschultert trägt oder damit den Frosch verscheucht, der drohend vor ihm steht, bleibt offen. Der Reiter ist Jurojin, ein Glücksgott der Langlebigkeit.

Halle. Papierledertapete mit Silberfond, Gold und Lüster. Sie zeigt in heiteren, oft humorvollen Szenen die sieben japanischen Glücksgötter mit ihrer Begleitung und ihren typischen Attributen. Japanische Produktion für den westlichen Markt. Aufnahme Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.



Hokusai, Die sieben Glücksgötter, 1810. Die Sieben verkörpern für die Japaner die Glücksgüter der Welt. Tusche, Farbe und Gold auf Seide, 67,5 x 82,5 Zentimeter. Museo d'arte Orientale Edoardo Chiossone, Genua. Nach E. De Goncourt, Hokusai, New York 2008, S. 6.



Links von Jurojin sitzt, begleitet von einem Kranich, ein alter Bärtiger und wehrt mit einer Fliegenklappe Ungeziefer ab. Mit seinem auffallend hohen, kahlen Schädel beschäftigt sich ein Junge mit einem Rasiermesser. Dieser ist über eine Leiter hochgestiegen. Der Alte ist Fukurokuju, der zweite Glücksgott der Langlebigkeit. Ihm folgt Ebisu, der Gott des Fischfangs und, wie Daikoku, ebenfalls um das leibliche Wohl der Menschen besorgt. Er greift mit beiden Armen erfolglos nach einem Kormoran, der mit einer aus einem Flechtkorb entwendeten Meerbrasse entflieht. Davor kauert neben einem kleinen roten Topf ein Diener. Als letzte Figur folgt ein Krieger mit katzenartigem Gesicht, goldenem Brustschild und schwarzen Hosen. Er hat einen Dämon mit raubtierartiger Fratze zu Boden gestreckt und sticht ihn mit einer dreizinkigen Pike. Den rechten Arm hebt er hoch, mit einer kleinen Pagode in der Hand. Das ist Bishamon, der Gott der Krieger und Beschützer vor Dämonen. Die Pagode symbolisiert die Grabstätte Siddhartas (Buddhas).

So sind alle sieben Glücksgötter dargestellt: Hotei, Daikoku, Juroijn, Ebisu, Fukurokuju, Bishamon und die Göttin Benten. Die Gruppe entstand in der Muromachi-Zeit (1333–1573) und erhielt im 17. Jahrhundert ihre bis heute geltende Zusammensetzung. Die Glücksgötter verkörpern die Glücksgüter der Welt, werden in Tempeln verehrt, sind populär und werden bis heute von den Künstlern fröhlich gestimmt gezeigt. Am beliebtesten ist Hotei, den wir in zahllosen Varianten als lachenden Buddha dargestellt kennen.

PHÖNIXTAPETE

Die Papierledertapete in der Galerie zeigt, umgeben von Wolken und Blattwerk, in acht Varianten einen wechselweise nach links und rechts fliegenden Vogel mit wellenförmigen Schwanzfedern. Den Fond füllen horizontale Streifen kleiner Dreiecke. Der Lüster ist Weinrot auf Silber, auf den Vögeln, Wolken und Pflanzen liegt Gold. Das Dreieckmuster ist in eine durchsichtige Lackschicht



Galerie. Ausschnitt aus der Papierledertapete mit dem legendären Vogel Phönix, einem Glückssymbol. Als Gegensatz dazu zeigt der Fond das in der japanischen Symbolik Bedrohung ankündende Dreiecksmuster. Japanische Produktion für den westlichen Markt. Aufnahme Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.

gestanzt. Der Vogel stellt den Phönix oder Roten Vogel (feng huang) dar und ist ein altes Glückssymbol der chinesischen und der japanischen Kunst. Hier rundet er das Erscheinen der Glücksgötter ab. Dazu gehört auch das Dreiecksmuster, das neben dem verheissenen Glück für das Bedrohliche steht: Es ist das Drachenschuppenmuster, das im No-Theater auf Gewändern von Dämonen oder Drachen- und Schlangengottheiten erscheint.⁵

VERSUCH EINER ZUORDNUNG

Ostasiatisch sind Stil und Motive der Tapeten, nicht aber die Technik. Beide Tapeten sind klassische Prägedrucke mit Lüster in der Tradition westlicher Ledertapeten. In Europa haben Fabrikanten seit den 1840er Jahren – als Ersatz für teure Ledertapeten – Relieftapeten aus Papier auf den Markt gebracht.⁶ In Paris war im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Paul Balin (1856–1898) der bedeutendste Entwerfer und Fabrikant, in England liess Alexander Rottman seit den frühen 1880er Jahren von der Japanese Imperial Factory bei Yokohama qualitativ hochstehende und teure Tapeten herstellen; in verschiedenen Stilen, auch im japanischen, darunter in der Tradition und Technik unserer Ledertapeten. Die Japaner benutzten dazu ein schweres Papier, welches einmal befeuchtet, gaufriert und anschliessend schabloniert und gefirnisst wurde.⁷

Da eine eingehende Materialanalyse aussteht, kann die japanische Herkunft für die Tapeten in der Villa Patumbah nur vermutet werden. Ein geradezu schlagendes Argument dafür ist aber die Druckbreite von 91,5 Zentimeter in der Halle und 89,5 Zentimeter in der Galerie. Diese im Westen unübliche Breite von 36 Inch (91,44 Zentimeter) ist für Rottman's Importe überliefert. Die Rapporthöhe von 44,5 Zentimeter entspricht rund 18 Inch (45,72 Zentimeter) oder der Hälfte der Breite. Das Auftreten ostasiatischer Motive hingegen kann nur bedingt als Hinweis auf die Herkunft herangezogen werden. Die Chinamode des 18. und 19. Jahrhunderts liebte chinesische Zitate, auch auf Ledertapeten. Nach der Öffnung Japans (1854) und der anschliessend in Europa aufkommenden Japanmode sind auch Tapeten mit japanischen Motiven zu finden, doch scheinen sie mehrheitlich in Japan entstanden zu sein.⁸ Des Weiteren fällt auf, dass bei den Patumbah-Tapeten die

Zeichnung so typisch japanisch gepflegt und die Ikonographie bis ins Kleinste nuancierend richtig sind, sodass eine Produktion in Japan wahrscheinlich ist. Dem würde auch der Lüster nicht widersprechen, dessen Technik, wie Rottman-Importe zeigen, von den Japanern bald mit Routine eingesetzt worden ist. Dass die Glücksgötter im 19. Jahrhundert, in der Phase des Japonismus, auf einer Tapete zu finden sind, kann somit kaum verwundern, bleibt aber in dieser gepflegten Form trotzdem überraschend und ist bisher einzigartig.

- 1 Siehe den Beitrag «Eine Welt auf Papier – die Tapeten der Villa Patumbah» von Petra Helm und Christian Marty, S. 338–343.
- 2 Siehe den Beitrag «Der asiatische Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss: Holzwerk und Malereien» von Beat Waldispühl, Martina Müller und Kathrin Harsch, S. 302–313.
- 3 Brigitte Tietzel, Geschichte der Webkunst. Technische Grundlagen und künstlerische Traditionen, Köln 1988, S. 145–160; Barbara Markowsky, Europäische Seidengewebe des 13.–18. Jahrhunderts, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln 1976, S. 166–175.
- 4 Juliet Piggot, Japanese Mythology, New York 1983, S. 58–60, mit Abb.; Ostasiatische Kunst, hg. von Gabriele Fahr-Becker, Köln 1998, S. 564–570 (Edo-Exzentriker und Zen-Mönche). Hier und im Folgenden mehrere Artikel «Sieben Glücksgötter», Wikipedia (Zugriff April 2014).
- 5 Steffi Schmidt, Setsuko Kuwabara, Surimono. Kostbare japanische Farbholzschnitte aus dem Museum für Ostasiatische Kunst Berlin, Berlin 1990, Kat. Nr. 107.
- 6 Technique et papier peint, Bulletin de la Société industrielle de Mulhouse, 4/1991, S. 35–39.
- 7 Charles C. Oman, Jean Hamilton, Wallpapers, London 1982, S. 64–65; Catherine Lynn, Wallpaper in America, Toronto 1980, S. 441–442, Kapitel 16, Abb. 16–39; Lesley Hoskins, Die Kunst der Tapete, Stuttgart 1994, S. 158, Abb. 215–217; Felicity L. Leug, Japanese Wallpaper in Canada, 1880s–1930s, in: Material Cultural Review / Revue de la culture matérielle, Bd. 28, Ottawa 1988, S. 35–42.
- 8 Japonismes. L'Empire du soleil levant dans le papier peint de 1860 à nos jours, Exposition Musée du papier peint, Rixheim 2013/2014, Typoscript. Philippe de Fabry und Cécile Vaxelaire in Rixheim verdanke ich weitere Hinweise.

Blick in die Galerie. Zum fernöstlichen Zauber trägt die Papierledertapete mit der Darstellung des Phönix, einem alten Glückssymbol der chinesischen und japanischen Kunst, wesentlich bei. Aufnahme Oktober 2007. KDP Fotoarchiv.



EINE WELT AUF PAPIER – DIE TAPETEN DER VILLA PATUMBAH

PETRA HELM UND CHRISTIAN MARTY

So reichhaltig in der Villa Patumbah die Befundlage in Bezug auf bemalte Wand- und Deckenflächen war, so schlecht war es hingegen um die Ergebnisse der Tapetenuntersuchungen bestellt. Nur drei Tapeten sind noch integral erhalten. Sie befinden sich im ehemaligen Salon (Raum 2.7), in der Halle und in der Galerie (Räume 3.2, 4.2).¹ Tapetenreste waren allerdings noch in vier anderen Räumen nachzuweisen: ein kleines Fragment wurde im Zimmer des Herrn (Raum 2.6) entdeckt und grössere Reste befanden sich an der nordöstlichen Ofenwand des Zimmers der Dame (Raum 2.8). Im 2. Obergeschoss kamen nach der Entfernung einer nachträglich angebrachten Waschgelegenheit gleich vier übereinander liegende Tapetenschichten zum Vorschein (Raum 4.7); ein sehr kleiner Rest wurde im Zimmer nebenan gefunden (Raum 4.9). Dies bedeutet aber nicht, dass die Räume, in denen keine Befunde zu verzeichnen waren, ursprünglich nicht auch Tapeten oder Wandbespannungen aufgewiesen hätten. Vielmehr ist anzunehmen, dass diese im Zuge der verschiedenen Renovationsphasen gründlich entfernt worden waren. Da die Wandflächen für Ausbesserungsarbeiten leichter zugänglich waren als die bemalten Deckenflächen, haben sich die Deckenmalereien unter den späteren Übermalungen besser erhalten.



Eine Leder imitierende Papiertapete mit Silberfönd, Gold und Luster (Farben mit metallähnlichem Glanz) schmückt die Wände der Halle im 1. Obergeschoss. Zustand vor der Restaurierung, April 2012. KDP Fotoarchiv.

Im Zimmer des Herrn (Raum 2.6) wurde hinter einer Wandverkleidung ein Fragment der ursprünglichen Tapete gefunden. Es diente als Grundlage für die Rekonstruktion der Wandbespannung. Um das konservierte und restaurierte Fragment vor Lichtschäden zu schützen, wurde es hinter einer «Tapetentüre» verborgen. Aufnahme Juli 2014. Ars Artis AG.

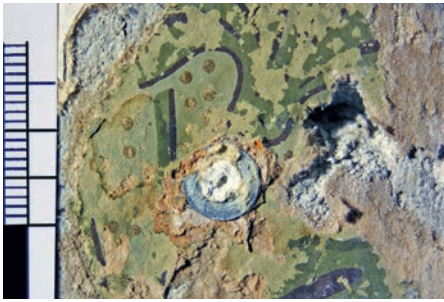


Im Herrenzimmer wurde während der Untersuchung der Wände am oberen Rand der Nordwestwand ein Papiertapetenfragment von ca. 34 × 18 Zentimeter Grösse entdeckt.² Da es sich bei diesem Fund offensichtlich um einen Rest der originalen Wanddekoration handelt, restaurierten wir dieses Fragment und verwendeten es als Grundlage für die Rekonstruktion der ursprünglichen Tapete. Nachdem es zur Konservierung und Restaurierung von der hölzernen Wand abgenommen, gereinigt, entsäuert und auf einen säurefreien Kartonträger montiert worden war, brachten wir dieses kleine Stück wieder an seinem ursprünglichen Fundort an.³ Damit das Original durch das Licht keinen Schaden nimmt, hat man es durch eine «Tapetentüre» geschützt.

Eine andere Situation ergab sich im Damenzimmer. Die Nordostwand, vor der sich ursprünglich ein Kachelofen befunden hatte, war um den Ofen herum malerisch reich dekoriert. Später musste der Ofen einer neu eingebauten Zentralheizung weichen; die dadurch frei gewordene Wandfläche ist mit einer farbenprächtigen Tapete überklebt worden. Ein Rest dieser Tapete über der Türe wurde in situ konserviert und hinter der verbliebenen Hausglocke belassen.⁴

Im 2. Obergeschoss fanden sich in zwei Zimmern Tapetenreste. Im Raum 4.9 waren es nur noch sehr kleine Fragmente einer grünen Tapete mit aufgesetzter Goldbronze. Sie sind an der Wand belassen und gesichert worden;⁵ anschliessend wurden die Wände dieses Raumes neu gestaltet.⁶

Als Glücksfall erwies sich der Fund im Raum 4.7. In diesem eher unscheinbaren Raum, dessen ursprüngliche Nutzung nicht bekannt ist, fanden sich aufeinanderfolgende Tapetenreste, die vermutlich aus der Zeit des Diakoniewerks stammen. Diese Reste kamen während der Rückbauarbeiten der sanitären Einrichtungen – Lavabo mit Spiegel und Schutzverkleidung – zum Vorschein. Sorgfältiges Sondieren und Ablösen der einzelnen Schichten brachten insgesamt vier verschiedene Tapeten aus unterschiedlichen Zeiten zu Tage.⁷ Auf Grund der Sondierungsergebnisse entschlossen sich die Verantwortlichen, die vier Tapetenfragmente stufenweise voneinander abzulösen und in situ zu restaurieren, um sie nebeneinander präsentieren zu können.⁸ Zum Schutz der Papiertapeten vor Verschmutzung und mechanischen Beschädigungen rahmten wir das Fragment mit einem Holzrahmen und einem farbneutralen, blend- und reflexfreien Floatglas mit UV-Schutz. Gleich neben den Tapeten ist ein baugleicher Holzrahmen an der Wand angebracht, in dem die einzelnen Restaurierungsschritte für Besucher erklärt werden.



Links: Fragment einer grünen Tapete im Raum 4.9. Das florale Muster mit goldenen Punkten ist kaum noch erkennbar. Aufnahme Januar 2012. Rechts: Die vier Tapeten im Raum 4.7 wurden in situ konserviert und stufenförmig voneinander abgelöst. Zum Schutz der Tapeten wurde ein verglaseter Rahmen angebracht. In der benachbarten Schautafel werden die einzelnen Arbeitsschritte erklärt. Aufnahme Juli 2014. Ars Artis AG.

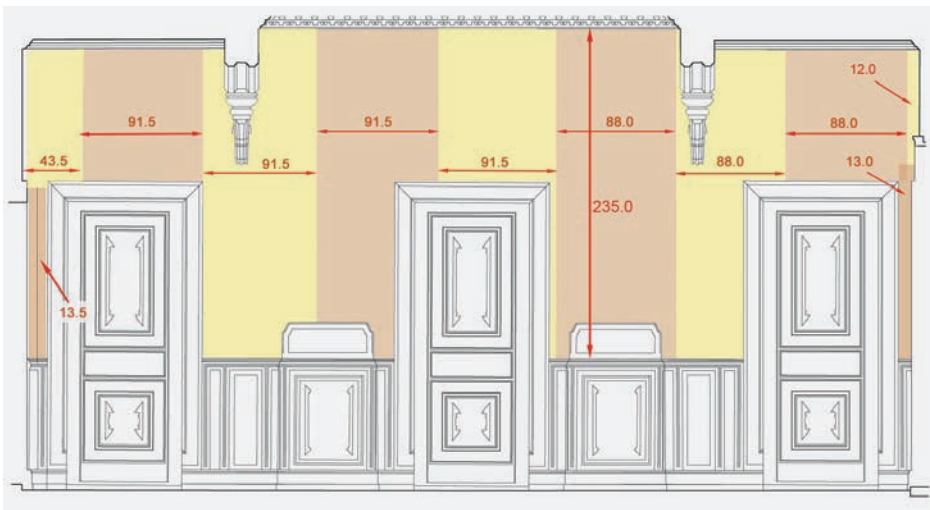
Die drei integral erhaltenen Tapeten verdienen es, ausführlicher beschrieben zu werden. Die Montage der drei Tapeten erfolgte – von einer Ausnahme abgesehen – direkt, d. h. ohne Zwischenschicht, auf die Gipswand. Einzig an der Südwestwand des Salons wurde ein Lattenrost verwendet, der mit einem ursprünglich naturfarbenen Baumwollgewebe bespannt ist. Direkt auf das Gewebe ist dann tapeziert worden.

Die Bahnbreiten der verwendeten Papierrollen im Salon betragen 47,5 Zentimeter; es handelt sich damit um die klassische europäische Rollenbreite. Die Tapeten der Halle und der Galerie weisen hingegen eine für die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts unübliche Breite von rund 92 Zentimetern auf. Die Tapeten sind überlappend angebracht worden, ihre sichtbare Breite ist jeweils um 0,5–0,8 Zentimeter schmäler als die Rollenbreite. Einzelne Bahnen wurden nicht durchwegs passgenau geklebt, so dass sich Verschiebungen der Motive ergaben. Die Rapportbreite im Salon wie auch in der Halle und der Galerie entspricht der Stossbreite.

Die Herstellungstechnik der drei Tapeten ist verschieden: während im Salon der goldene Tapetenhintergrund mit einer zarten horizontalen Prägung – wie bei einer Ripsbindung – versehen ist, imitieren die beiden Tapeten in der Halle und in der Galerie eine vergoldete Ledertapete.

Auf der Tapete im Salon sind die vorherrschenden Farben Rot, Grün, Blau und Grau für die Flächen, Ocker, Weiss beziehungsweise Hellgrau für die Binnenzeichnungen und Schwarz für die Konturierung. Der Farbauftrag ist oft leicht pastos. In den blauen, wappenähnlichen Motiven lässt sich ein pinselstrichartiges Relief erkennen, in anderen Elementen eher ein Druckrelief.

In der Halle befindet sich auf den holzhaltigen, geprägten Papiertapeten eine silberfarbene Folie, darüber ein transparenter goldfarbener Lack. Einzelne Motive wie Blumen, Schmetterlinge und lachende Glücksgötter sind partiell mit einer



Die Tapeten der Halle und der Galerie (Räume 3.2, 4.2) weisen eine für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ungewöhnliche Breite von rund 92 Zentimetern auf. Die Abbildung zeigt die schematische Aufteilung der Bahnbreiten an der Nordostwand der Halle. Ars Artis AG.

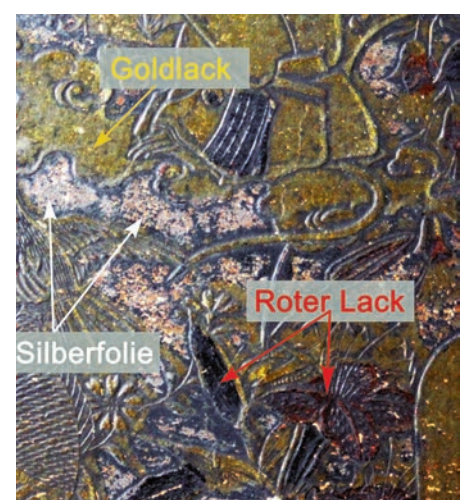
Tapete im Salon. Links: Da die einzelnen Bahnen nicht immer passgenau geklebt wurden, haben sich die Motive zum Teil verschoben. Die äusserst sorgfältige Bearbeitung weist auf einen Handdruck auf zuvor leicht gaufriertes und vergoldetes Endlospapier hin. Rechts: Der Farbauftrag ist häufig leicht pastos. In den blauen, wappenähnlichen Darstellungen lässt sich ein pinselstrichartiges Relief erkennen. Aufnahmen März 2014. Ars Artis AG.



krappfarbenen (roten) Lüsterierung überzogen, andere Sujets wie die Blätter erscheinen dunkelgrün opak. Auffallend sind die schwarzen Konturierungen. Das Papier der Tapeten in der Galerie ist zunächst mit einer silberfarbenen Metallfolie überzogen, auf der sich als Goldimitation ein goldgelber, transparenter Lack befindet. Die nichtfiguralen Partien der Tapete leuchten in transparentem, dunklem Rot. Die tiefer geprägte, lineare Binnenzeichnung der figürlichen Darstellungen ist schwarz. Der Rapport wiederholt sich nach 42,5 Zentimetern. Auf dem transparenten dunkelroten Hintergrund, der aus zahlreichen gerippten kleinen Dreiecken besteht, fliegen goldene, phantasievolle Phönixe zwischen ebenfalls goldenen Blättern und Blüten.

Betrat man den Salon vor der Restaurierung, vermittelte die Tapete einen eher düsteren Raumeindruck. Nicht nur die Oxidierung des Goldgrunds war dafür verantwortlich, sondern ganz wesentlich die dunkelgrau verfärbte, milchig wirkende Ecke rechts neben dem Fenster. Durch die Unachtsamkeit früherer Nutzungen und Feuchtigkeit waren die Tapeten hier mit einem Film aus Fett und Schmutz überzogen. Unbeholfene frühere Reparaturversuche hatten den Schaden noch vergrössert. Die grossen Wellen, welche die Tapete links neben dem Fenster schlug, muten dagegen harmlos an, ebenso die zahlreichen Gebrauchsspuren wie Risse und Löcher.

Halle (Raum 3.2). Links: Auf der Tapete dominiert Gold als Hintergrund. Die in Rot, Grün und Schwarz ausgeführte Lüsterierung ist begleitend. Aufnahme März 2014. Rechts: Die feine kleinteilige Zeichnung der Tapete ist in flachem Relief gaufriert. Die Lüsterfarben wurden mit Schablonen aufgesetzt und den Abschluss bildet ein Firnis. Dargestellt sind die sieben japanischen Glücksgötter. Aufnahme Januar 2012. Ars Artis AG.





Galerie (Raum 4.2). Links: Ausschnitt der Papierledertapete. Der Hintergrund ist weinrot lüstriert. Silberfarbene Elemente, Vögel, Wolken und Pflanzen wurden mit einem transparenten, goldenen Lack überzogen. Rechts: Ausschnitt der Papierledertapete. Die scharf akzentuierte Prägung des rot lüstrierten Dreiecksmusters ist deutlich zu erkennen. Die linearen Vertiefungen der Prägung sind schwarz konturiert. Aufnahmen März 2014. Ars Artis AG.

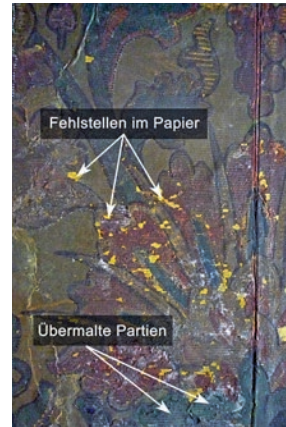
Ein kleiner Bereich an der Nordwestwand vermittelt die ursprüngliche lebhaftere Farbigkeit; hier war im Zuge eines früheren Umbaus eine schmale Holzabdeckung angebracht worden, die wir nun wieder beseitigten.

Allein die Entfernung von Oberflächenschmutz und Staub liess die Farben wieder leuchten. Problematisch war die konservatorische Behandlung der schwer geschädigten Tapete rechts des Fensters. Nicht nur war dieser Teil von Rissen und Löchern durchzogen, ganze Farbpartien fehlten oder waren übermalt worden. Im Zuge eines unsachgemässen Restaurierungsversuchs waren Schmutz und Fett durch einen nicht identifizierbaren Überzug noch fixiert worden, den wir kaum lösen konnten. Dank zahlreicher Versuche liess sich doch noch ein Weg zur Reinigung finden. Der Goldgrund war allerdings der früheren «Restaurierung» zum Opfer gefallen. Mit einem Komplexbildner war es möglich, einige wenige Goldpartien wieder herzustellen, der Grossteil musste jedoch retuschiert werden. Zuvor wurden die abblätternde Farbe wieder gefestigt, Risse und lose Teile verklebt, wellige Partien erneut gespannt und Fehlstellen im Papier ergänzt.⁹



Der düstere Gesamteindruck des Salons vor der Restaurierung wurde nicht nur durch die Oxidierung des Goldgrunds hervorgerufen, sondern auch ganz wesentlich durch die dunkelgraue milchige Ecke rechts neben dem Fenster verstärkt. Durch Unachtsamkeit während früherer Nutzungen und Feuchtigkeit war die Tapete hier mit einem Film aus Fett und Schmutz überzogen. Aufnahme August 2009. Ars Artis AG.

Salon. Links: Ein kleiner Bereich an der Nordwestwand überliefert die ursprüngliche Farbigkeit. Hier war im Zuge eines früheren Umbaus eine schmale Holzabdeckung angebracht worden, welche diesen Bereich vor dem Ausbleichen schützte. Aufnahme November 2012. Mitte: Die konservatorische Behandlung der Tapetenteile, welche Risse und Löcher aufwiesen, war problematisch. Teilweise waren ganze Partien übermalt worden oder fehlten sogar. Aufnahme Juli 2012. Rechts: Der Goldgrund ist einer früheren unsachgemässen Behandlung zum Opfer gefallen. Mit einem Komplexbildner war es möglich, einige wenige Goldpartien wiederherzustellen; ein grosser Teil musste jedoch retuschiert werden. Aufnahme November 2012. Unten: Im Gegensatz zur Tapete im Salon zeigte die Papierledertapete in der Halle normale Gebrauchsspuren und eine starke Verschmutzung der Oberfläche. Aufnahme Februar 2013. Ars Artis AG.



Im Gegensatz zur Tapete im Salon zeigte die Papierledertapete in der Halle die üblichen Gebrauchsspuren wie Kratzer, Löcher unterschiedlichster Grösse, Risse, Sprünge und eine sehr starke Verschmutzung der Oberfläche. Grössere Bereiche oberhalb des bemalten Holztäfers waren im Zuge von Reparaturarbeiten übermalt worden. Die Herstellungstechnik erlaubte im Fall dieser Tapete eine behutsame, feuchte Reinigung; Risse und abstehende Papierteile wurden sorgfältig verklebt, Übermalungen abgenommen. In die Fehlstellen wurden Papierinlays (Papiereinlagen) eingesetzt und formal und farblich ihrer Umgebung angeglichen. Auch die störenden Abdeckungen der Elektroinstallationen rekonstruierten wir farblich. Als Schutz und um die ursprüngliche Leuchtkraft des Goldes wiederherzustellen, wurde die Tapete anschliessend mit einem dünnen Firnis überzogen.¹⁰

Die zweite Papierledertapete im Galerieraum wurde nach einem Brand 1991 bereits einmal restauriert;¹¹ die Oberfläche war hier daher wesentlich weniger verschmutzt. Die Schäden glichen jenen in der Halle; also war auch die Methodik der Konservierung die Gleiche.¹²

Interieurs aus dem späten 19. Jahrhundert mit originalen Tapeten – vor allem mit japanischen – sind selten geworden und verdienen daher im Gesamtkontext der Villa eine besondere Beachtung.



1 Siehe den Beitrag «Granatäpfel, Glücksgötter und Phönixe: Tapeten der Villa Patumbah» von Hermann Schöpfer, S. 332–337.

2 Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Tapeten, Raum 2.6, Küsnacht, Dezember 2013.

3 Siehe den Beitrag «Das Restaurierungskonzept – Überblick mit thematischem Schwerpunkt auf den Wandmalereien» von Peter Baumgartner, S. 124–126.

4 Christian Marty, Ars Artis AG, Kurzdokumentation Tapetenfragment, Raum 4.9, Zürich, Januar 2012.

5 Siehe den Beitrag «Farbliche Gestaltung» von Olivia Fontana und Marius Fontana, S. 328–329.

6 Christian Marty, Ars Artis AG, Kurzprotokoll der Untersuchung von Tapetenfragmenten, Raum 4.7, Zürich, 26. und 27. Juli 2011.

7 Petra Helm, Ars Artis AG, Restaurierungsprotokoll von vier Tapetenfragmenten, Raum 4.7, Zürich, April 2012.

8 Petra Helm, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Tapeten, Raum 2.7, Küsnacht, März 2014.

9 Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Tapeten, Halle, Raum 3.2, Küsnacht, September 2014.

10 Siehe den Beitrag «Der asiatische Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss: Holzwerk und Malereien» von Beat Waldispühl, Martina Müller und Kathrin Harsch, S. 309.

12 Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Tapeten, Galerie, Raum 4.2, Küsnacht, September 2014.

TANZENDE FRÖSCHE UND RIESELNDE FARBEN. DIE HINTERGLASBILDER IN DER VILLA PATUMBAH

PETRA HELM

Die insgesamt 36 Hinterglasbilder (23,5 × 33,5 Zentimeter) bilden den malerisch gestalteten Tambour der bleiverglasten Kuppel. Dargestellt sind Tiere, Pflanzen und Gebäude in imaginären Landschaften. Der Auftrag des Glasmalers lautete offensichtlich, asiatisch anmutende, zur Halle passende Motive zu schaffen.¹ Betrachtet man diese jedoch genauer, ist sein Versuch, eine ihm exotisch scheinende Natur abzubilden, geradezu rührend: Ein Chinese, der auf einem Elefanten reitet, unter riesigen, baumgleichen Rosenstöcken liegt ein kleines, japanisches Haus, dazwischen vogelgrosse Schmetterlinge und Libellen. Ein grosser fliegender Hund schwebt vom Himmel, wir finden Pagoden unter Palmen und eine Rieseneidechse, welche sich um einen Baumstamm windet. Auch kleine fliegende Drachen bevölkern die heitere Phantasiewelt, übergrosse Frösche spielen Flöte...

Die Farbigkeit und Formensprache aller Bilder sind einheitlich; sie stammen also wohl aus einer Hand. Die Konturfarbe ist schwarz. Die Darstellungen sind in Ocker gehalten, wobei Schatten und Tiefen durch unterschiedlich dicke Farbaufträge erzielt werden, welche im durchscheinenden Licht heller oder dunkler wirken. Im Durchlicht leuchtet der Ocker golden und sollte vermutlich echtes Gold ersetzen. Der Hintergrundanstrich ist weiss und zieht sich über die gesamte Darstellung. Ein flächiger Pinselduktus zeigt, dass die dünnflüssige Hintergrundfarbe grosszügig, fast nachlässig aufgetragen wurde. Auf der Bildrückseite wird deutlich, dass die Gläser bemalt wurden, als sie sich bereits im Fensterrahmen befanden. Die Pinselspuren überdecken den Kitt, welcher nach Glasermanier das Glas im Rahmen hält und reichen immer wieder darüber hinaus bis auf das Holz. Bei den Schäden waren diejenigen am auffallendsten, wo sich der Malschichtverlust bereits auf handtellergrösse Partien erstreckt hatte. Bei genauerer Untersuchung waren jedoch zusätzlich zahllose kleine Blasen zu erkennen, unter welchen sich die Malschicht bereits vom gläsernen Bildträger gelöst hatte. Viele dieser Blasen waren noch geschlossen, andere zeigten bereits craquelé förmige Risse, manche waren bereits geplatzt. Die Gründe für die teilweise sehr massiven



*Oben: Frösche tanzen zum Flötenspiel.
Mitte: Ein Chinese reitet auf einem
Elefanten. Aufnahmen Mai 2002. KDP
Fotoarchiv. Links: Teilansicht der Kuppel
mit den Hinterglasbildern von der
Galerie im 2. Obergeschoss aus.
32 Bilder sind paarweise in Fenster-
rahmen aus unbehandeltem Weichholz
integriert, die übrigen wurden als
einzelne Flügel ausgeführt. Ansicht
der Nordwest- und Nordostseite.
Aufnahme Juli 2010. Ars Artis AG.*

Rechts: Blick auf die Aussenseite der Glaskuppel und die Hinterglasbilder vom Estrich her. Deutlich sind die Fensterreißer zur Befestigung der einzelnen Rahmen mit den Gläsern zu erkennen. Ansicht der Nordwest- und Südwestseite. Aufnahme Juli 2010. Unten: Die paarweise in einem Rahmen befestigten Gläser bilden je eine kompositorische Einheit. Dargestellt sind Tiere, Pflanzen und Gebäude in imaginären Landschaften. Ansicht der Südostseite. Aufnahme März 2014. Ars Artis AG.

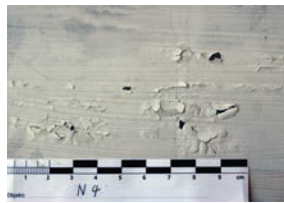


Schäden und Farbverluste sind einerseits auf die Technik der Hinterglasmalerei und andererseits auf die aussergewöhnlich problematischen Klimaverhältnisse in der Kuppel zurückzuführen, Tagesschwankungen von bis zu 18° Celsius waren in den letzten 125 Jahren wohl keine Seltenheit. Das Glas als Bildträger weist zwar auch bei starken Klimaschwankungen kaum Eigenbewegung auf, das Problem liegt in der Malschicht selbst. Nicht nur, dass die Ölfarbe schlecht auf der glatten Glasoberfläche haftet – Sonne und Alter haben hier zur Zerstörung wesentlich beigetragen: mit zunehmender Alterung schrumpft die Malschicht, vor allem dann, wenn der Bindemittelzusatz eher hoch war, denn dieser bildet im Gegensatz zum Pigment den beweglichen Anteil und quillt bei Wärme auf, um sich bei Abkühlung wieder zusammenzuziehen.² Das Ergebnis ist Blasenbildung und als Folge ein Abblättern der Malschicht.

Bei den Hinterglasbildern der Villa Patumbah waren die grössten Schäden im Bereich der weissen, lasierend aufgetragenen Hintergrundfarbe zu verzeichnen; die schwarzen Konturlinien und auch die ockerfarbenen Darstellungen wiesen eher geringe Schäden und Farbverluste auf. Dies lässt den Rückschluss zu, dass hier entweder ein anderes Bindemittel verwendet worden oder die Konzentration desselben geringer war. Trotz der starken Sonneneinstrahlung sind die Farben nicht verblichen, was auf natürliche Pigmente wie Erde (Ocker) oder Russ (Schwarz) hinweist. Die Rückseiten der Hinterglasbilder waren durchgehend mit einer grauen Schmutzschicht überzogen. Vielfach finden sich breite, braune Verfärbungen und ausgeprägte Rinnspuren, der Fensterritt war teilweise herausgefallen.

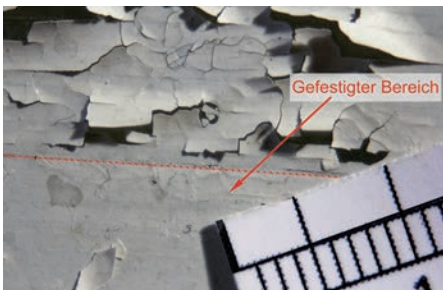
Der maltechnische Aufbau der Hinterglasbilder des Tambours ist sehr einfach: Die Herstellung von Hinterglasbildern bedingt – im Gegensatz zu der üblichen Malweise bei Leinwandbildern – ein von der Rückseite aus umgekehrtes Arbeiten. Als erstes brachte der Maler die schwarzen Konturlinien auf das Glas auf. Damit der Auftrag der nächsten Schicht zügig und ohne lange Trockenzeit erfolgen konnte, war der erste Auftrag in der Regel wässrig gebunden. Dann füllte der Glasmaler die Konturen mit der nächsten Farbschicht aus, im vorliegenden Fall



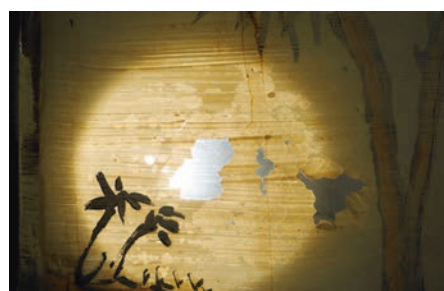


Links: Die Gläser wurden bemalt, als sie bereits im Fensterrahmen befanden. Die Pinselspuren überdecken den Kitt, welcher nach Glasermanier das Glas im Rahmen hält und reichen immer wieder darüber hinaus bis auf das Holz. Aufnahme Juli 2010. Mitte: Alle Glasgemälde wiesen Blasen und abblätternde Farben auf. Ein Teil der Blasen war noch geschlossen, andere zeigten bereits Risse, wiederum andere waren weit geöffnet. Aufnahme Februar 2012. Rechts: Die grössten Schäden waren im Bereich der weissen, lasierend aufgetragenen Hintergrundfarbe zu verzeichnen. Zum Teil waren die Farbverluste bereits handtellergröss. Aufnahme Juli 2010. Ars Artis AG.

mit lichtem Ocker. Statt helleren oder dunkleren Farbausmischungen entstanden Licht- und Schattenpartien durch einen unterschiedlich dicken Farbauftrag. Die dritte und letzte Malschicht erfolgte flächig über die gesamte Darstellung und bildet den weissen Hintergrund. Um zu verhindern, dass die aufgetragenen Farben ineinander fliessen und sich vermischen, sind entweder lange Trocknungszeiten oder unterschiedliche Bindemittel notwendig. In unserem Fall enthält die gelbe Farbschicht einen höheren Harzanteil als die weisse Hintergrundschicht, welche überwiegend in Öl gebunden ist. Ein höherer Harzanteil beschleunigt die Trocknung und so konnte der transparente weisse Hintergrund gleich anschliessend an die figürlichen Darstellungen aufgetragen werden. Betrachtet man das fertige Hinterglasbild nun von der unbemalten Glasseite aus, zeigt sich, welches Tiefenlicht das Glas der Malerei verleiht. Infolge des hohen Ölanteils und des dünn-schichtigen, lasierenden Farbauftrags war der Erhaltungszustand des weissen Hintergrunds am schlechtesten und der Malschichtverlust am gravierendsten. Zahllose, vielfach schon aufgeplatzte Blasen, erschwerten die Reinigung der Rückseite extrem. Nun galt es, das noch grössere konservatorische Problem zu lösen und Blasen sowie die sehr spröden, abblätternden Farbschichten wieder zu festigen. Da das Festigungsmittel unter die Malschicht aufgebracht wird und daher von der Vorderseite des Bildes sichtbar bleibt, durfte sich kein Farbunterschied zu der weissen Hintergrundfarbe ergeben und das verwendete Mittel sollte auch im Hinblick auf sein Alterungsverhalten möglichst gilbungsfrei sein. Löst sich die Malschicht in Form einer Blase vom Glas, entsteht zwischen Glas und Farbe ein Luftraum, durch den die Blasen von der Vorderseite her wie lauter silbrige Flecken erscheinen. Leider zerschlug sich die Hoffnung, den Zwischenraum mit einem geeigneten mikrokristallinen Wachs auszufüllen und damit die Blasen sowohl zu festigen als auch unsichtbar



Oben links: Die Sicherung der abblätternden Malschicht war eine sehr schwierige Aufgabe. Zahllose, vielfach schon aufgeplatzte Blasen sowie lose aufliegende Farbschollen erschwerten die Reinigung der Rückseite. Aufnahme Mai 2012. Oben rechts: Die Reinigung der durch Schmutz und Wasserspuren in Mitleidenschaft gezogenen Bildrückseiten erbrachte ein gutes Resultat. Aufnahme Februar 2013. Unten links: Löst sich die Malschicht in Form einer Blase vom Glas, entsteht zwischen Glas und Farbe ein Luftraum, durch den die Blasen von der Vorderseite her wie silbrige Flecken erscheinen. Aufnahme Februar 2012. Unten rechts: Beleuchtung des Hinterglasbilds während der Restaurierung. Die Aufnahme zeigt Fehlstellen und Blasen im Durchlicht. Aufnahme Juli 2012. Ars Artis AG.





Infolge des undichten Dachs gelangte Wasser auf die Rückseiten der Hinterglasbilder, welche durchgehend mit einer grauen Schmutzschicht überzogen waren. Das Wasser hinterliess breite braune Verfärbungen und ausgeprägte Rinnschäden. Aufnahme Juli 2012. Ars Artis AG.

zu machen. Zum einen war die Malschicht derart spröde, dass sich die Blasen nicht einmal mit feinsten Akupunkturnadeln anstechen liessen, um eine Öffnung für das Wachs zu schaffen. Das zweite Problem war, dass sich die Luft in den Blasen durch die benötigte Wärme ausgedehnt und der Schaden sich durch diese Massnahme noch vergrössert hätte. So wurde auf eine konservatorische Behandlung der noch geschlossenen Blasen zunächst verzichtet.

Nach einer Reihe von Versuchen fanden wir schliesslich das am besten geeignete Klebemittel. Nun war eine besondere Arbeitsinstallation von Nöten: Die Bilder ruhten während der gesamten Restaurierung auf einem erhöhten Arbeitsrahmen, in welchem unterhalb des Hinterglasbildes ein ausreichend grosser Spiegel und eine Kaltlichtquelle positioniert worden war, um jeden Arbeitsschritt während der Restaurierung auf der Bildseite genauestens kontrollieren zu können. Nach geglückter Festigung wurden die Fehlstellen an ihre Umgebung angeglichen. Da die Hinterglasbilder wieder in der Glaskuppel angebracht wurden, haben wir es hier im Gegensatz zu einer musealen Aufbewahrung mit einer Gebrauchssituation zu tun. Wohl wurde durch eine Markise, welche sich bei Sonneneinstrahlung über die Kuppel zieht, eine Stabilisierung des Klimas erzielt, doch reichen diese Massnahmen allein nicht aus, um zukünftige Schäden zu vermeiden. Die Gefahr, dass die nicht offenen Blasen sich vermehren, in der Folge reissen und die gleichen Schäden wieder entstehen, ist gross. Daher musste eine vertretbare konservatorische Lösung gefunden werden, um zukünftige unkontrollierbare Farbverluste zu vermeiden. Nach einem sechsmonatigen Test während des Sommers – also bei grösstmöglichen Temperaturdifferenzen – wurden sämtliche Bildrückseiten mit einem transparenten, spannungsfreien Vlies geschützt.³ Sollten sich in Zukunft also wieder Farbpartikel vom Glas lösen, so kleben sie am Vlies, rieseln nicht mehr herunter und lassen sich ohne Entfernen des Vlieses wieder festigen. Es besteht Hoffnung, dass die Frösche auch die nächsten 125 Jahre weiterhin tanzend überstehen...

1 Die Hinterglasbilder des Tambours unterscheiden sich stilistisch von den Glasmalereien der Kuppel, die von Adolf Kreuzer stammen. Siehe den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 91–92.

2 Vgl. Roberta Renz, Hinterglasbilder. Technologie, Untersuchung, Konservierung. Die Freistädter Sammlung, hg. von Gabriela Krist, Bd. 2, Wien 2005, S. 80.

3 Petra Helm, Ars Artis AG Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Hinterglasbilder, Küssnacht, März 2014.

Beispiel eines konservierten und restaurierten Hinterglasgemäldes. Die grosse Fehlstelle in der rechten Bildhälfte wurde farblich an ihre Umgebung angeglichen. Aufnahme März 2013. Ars Artis AG. Vgl. hierzu die Aufnahme des Vorzustands, S. 346, oben rechts.



DIE RESTAURIERUNG DER HOLZFENSTER. «ORIGINAL» BEDEUTET MEHR ALS «BAUZEITLICH»

HERMANN KLOS

Die Sanierung und Restaurierung von erhaltenswerten Fenstern bedeutet heute neben ihrer Instandsetzung vor allem die funktionstechnische Verbesserung der wärme-, schall- und sicherheitstechnischen Eigenschaften. Dabei sollen mit dem Einsatz möglichst innovativer Materialien und Verfahren die Eingriffstiefe und die sichtbaren Veränderungen so gering wie möglich gehalten werden. Bei der Fensterrestaurierung der Villa Patumbah wählten die Verantwortlichen ein «konservatives» Konzept. Grundlage war eine akribische Bestands- und Massnahmenkartierung einschliesslich restauratorischer und oberflächentechnischer Detailuntersuchung. Nicht Minergie, Dezibel und Sicherheit standen im Vordergrund; die Bauteile sollten vielmehr als zeitgeschichtliche Dokumente authentisch bewahrt, instandgesetzt und gepflegt werden. Der technische Anspruch des 21. Jahrhunderts stand nicht im Fokus, die «Seele» der überlieferten Fenster sollte erhalten bleiben. Die gesamte Restaurierung folgte, unabhängig von der Zeitstellung und dem Wert der einzelnen Fenster, den restaurierungsethischen Grundsätzen der «Charta von Venedig»¹. Diese 1964 verabschiedete, internationale Konvention bildet bis heute eine wichtige, verbindliche Grundlage für den Umgang mit historischer Bausubstanz. Ihre Aussagen sind unverändert aktuell.

Zusammengefasst bedeutet dies für restauratorische Arbeiten:

- baubegleitende Untersuchung und Befundung des historischen Bestands
- material- und konstruktionsgerechte Reparatur anstatt Erneuerung
- Minimierung der reparierenden Substanzeingriffe: so wenig wie möglich, so viel wie nötig, unter Beachtung der Reversibilität
- abschliessende Dokumentation der Massnahmen und Eingriffe

Im restauratorischen Gesamtkonzept wurde festgelegt, nicht nur die bauzeitlichen Kastenfenster, sondern den kompletten Bestand einschliesslich der jüngeren Verbund- und Isolierglasfenster zu erhalten. Dies diente einerseits der Kostenreduzierung, andererseits sollten alle überkommenen Bauelemente mit ihren Nutzungsspuren als Originale behandelt und bewahrt werden. Dafür nahmen die Verantwortlichen auch Dissonanzen im Gesamteindruck der Räume und der Fassaden in Kauf. Ausnahmen bildeten nur willkürliche Veränderungen und ältere Eingriffe, die den Gebäudebestand langfristig schädigen würden.

Es ist noch zu früh, von einem generellen Paradigmenwechsel in der Denkmalpflege zu sprechen. Seit einigen Jahren lässt sich jedoch beobachten, dass in der baupraktischen Denkmalpflege nicht nur das Schutzobjekt selbst, sondern auch seine Geschichte bewahrt und gepflegt wird. Gerade durch das Belassen der Spuren aus allen Nutzungsphasen wirkt Architektur so nah, erlebt der Betrachter sie als besonders authentisch. Bei der Villa Patumbah zeigt das Restaurierungskonzept der Fenster, dass das Original mehr ist als ein fiktiver Augenblick der Geschichte: es umfasst vielmehr die ganze Geschichte.

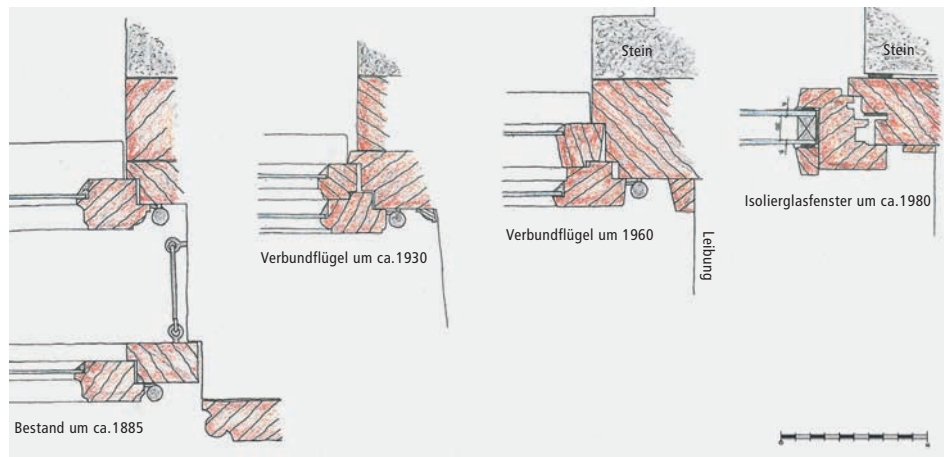
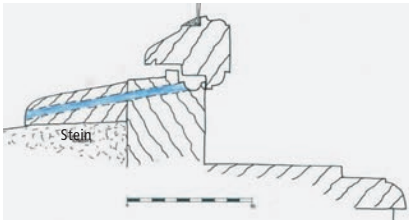
Die Fensterverschlüsse gehören mehrheitlich zum ursprünglichen Bestand des Gebäudes. Die Kastenfensterkonstruktionen von 1885 wurden in einer für die Bauzeit und den hohen Anspruch des Gebäudes passenden materiellen, konstruktiven und formalen Detailausbildung gefertigt. So konnten etwa die Permanentfenster durch temporär eingestellte Innenfenster verbessert werden. Auffällig sind auch funktionale Detaillösungen zur Optimierung der Nutzung, wie etwa die akribisch durchdachte «Entwässerung» der Brüstungen, um dem Schlagregen wirkungsvoll zu begegnen. Eine andere Nutzungsoptimierung zeigen



Oben: Schichtenfreilegung zur Bestimmung der Holzarten und Oberflächen. Unten: Neben aufliegenden Basquilleverschlüssen schmücken aufwändig gestaltete Beschlagteile die Fenster. Hier ein Klemmverschluss für den Seilzug der Oberlichtöffner. Aufnahmen Hermann Klos, Juni 2011.



Rechts: Querschnitte und Profile der unterschiedlichen Fensterkonstruktionen. Unten: Kanal zur «Entwässerung» der Brüstung bei eindringendem Schlagregen. Zeichnungen Hermann Klos, März/April 2013.



die Oberlichter: Sie konnten über einen mechanischen Oberlichtöffner mit Umlenkrollen, Klemmverschluss und Seilzug betätigt werden.

Im Laufe der Zeit erhielten einzelne Räume immer wieder neue Fenster. Dabei bediente man sich jeweils zeittypischer Konstruktionen. So kamen etwa um 1930 und 1950 neue Verbundfenster oder nach 1970 isolierverglaste Fenster zum Einsatz. Die heute obligatorische, energetische Verbesserung der Fenster spielte damals eine nachgeordnete Rolle. Dies mag aus heutiger Sicht verwundern, hatte man doch in der Villa die originalen Kastenfenster immer vor Augen, ein Fenstertyp, der bis ins ausgehende 20. Jahrhundert dem Stand der Technik entsprach. Kastenfenster sind in unseren Regionen seit der beginnenden Neuzeit in Gebrauch, haben sich dank ihres guten Isolationsvermögens bewährt und stellen bei der Sanierung von Baudenkmälern auch heute noch eine mögliche adäquate Ausführung dar.

Selbstverständlich blieben die bauzeitlichen Kastenfenster weitgehend unangetastet, auch dort, wo die Fenster auf Grund ihrer exponierten Lage am Bauwerk und entsprechender Bewitterung stärker in Mitleidenschaft gezogen waren. In den Jahren der Nutzung als Altersheim entsprach die eher pragmatisch betriebene Instandhaltung kaum denkmalpflegerischen Zielen. Man baute zum Teil auch Fenster ein, die der gestalterischen Qualität des Gebäudes nicht gerecht wurden. Aber selbst diese sind mittlerweile zu Zeitzeugen der Baugeschichte geworden. In den letzten zwei Jahrzehnten, bis die heutige Nutzung realisiert werden konnte, unterblieben zwangsläufig viele Unterhaltsarbeiten. Mit aus-

Es wurden vor allem kleinteilige Reparaturen vorgenommen, der Austausch von kompletten Hölzern bildete die Ausnahme. Die Anschlussfuge schlossen wir mit einer Lehmmasse, die mit feingehäckselten Pferdehaaren armiert ist. Aufnahme Hermann Klos, Mai 2011.



schliesslicher Pflege war daher die Bewahrung einiger Fenster nicht mehr zu gewährleisten. Insbesondere an den äusseren Verschleisssteilen waren Instandsetzungsarbeiten notwendig. Insgesamt handelte es sich jedoch um sehr zurückhaltende Massnahmen, bei welchen die Fenster, auch die in den letzten Jahrzehnten erneuerten, als authentische Zeugen der 130-jährigen Bau- und Nutzungsgeschichte erhalten bleiben.

Die neue Instandstellung der Fenster erfolgte mit handwerklichen und restauratorischen Mitteln. Ergänzend zur holz- und beschlagtechnischen Grundinstandsetzung wurden verwitterte Wetternasen erneuert und Fehlstellen durch Einfügen von Vierungen in unterschiedlichen geometrischen Formen geschlossen. Fenster sind keine musealen Bauteile, sie sind hohen funktions- und bautechnischen Anforderungen unterworfen. Fenster müssen dauerhaft instandgehalten werden, damit sie alle ihnen zugedachten Funktionen erfüllen – Funktionsverlust gefährdet ihre Erhaltung.

Bei der Umsetzung der Instandstellung und Restaurierung scheuten wir uns auch nicht vor ungewöhnlichen Massnahmen. Verzogene und verformte Bauteile wurden durch eine temporäre statische Drahtseilverspannung gerade gezogen, um so eine einwandfreie Schliessung der Flügel zu gewährleisten. Solche technischen Massnahmen sind zwar aufwändig, dafür aber effizient, reversibel und kostengünstig. Originalität wird in der Denkmalpflege heute keineswegs nur auf den bauzeitlichen Zustand eines Objekts bezogen, sondern berücksichtigt ebenso Veränderungen, die der Nutzungsprozess mit sich gebracht hat. So vermittelt der Gesamtbestand der erhaltenen Fenster der Villa Patumbah unverfälscht und in anschaulicher Weise viele Informationen zur Fensterbaugeschichte der zurückliegenden 130 Jahre und erlaubt auch zukünftig die kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit dieses herausragenden Denkmals.

Erinnert sei abschliessend an die Worte des englischen Kulturphilosophen John Ruskin (1819–1900): «Bewacht das alte Bauwerk mit ängstlicher Sorgfalt; [...] stellt Wachen auf wie an den Toren einer belagerten Stadt, [...] hegt und pflegt es mit Zärtlichkeit und Ehrfurcht».²

1 Vgl. Michael Petzet, Grundsätze der Denkmalpflege, München 1992.

2 Wolfgang Pehnt, Rezension zum Buch von Norbert Huse, Unbequeme Baudenkmale. Entsorgen? Schützen? Pflegen?, München 1997, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 24, 29.1.1998, S. 35.



Oben: Verformte Fensterflügel wurden mit einer Drahtseilverspannung gerade gezogen. Zeichnung Hermann Klos, September 2011.

Links: Die Füllung des Fensterflügels wird von einer einfachen Holzplatte verdeckt. Zustand vor der Restaurierung, März 2011. Rechts: Nach der Abnahme der Holzplatten kamen aufwändig gestaltete Kassetten zum Vorschein. Zustand September 2011. Aufnahmen Hermann Klos.



Oben: Der Restaurator poliert den Stabfries der Kassettendecke im Zimmer des Herrn mit Schellack. April 2013. Unten: Ein Teil des Parkettbodens aus dem Zimmer des Herrn wird im Atelier restauriert. Januar 2011. Aufnahmen Jörg Magener.



DAS HOLZWERK IN DER VILLA PATUMBAH: TÄFER, EINBAUTEN, TÜREN UND PARKETTBÖDEN

JÖRG MAGENER

Die Restaurierung des Holzwerks in den Innenräumen der Villa Patumbah umfasste Wandvertäfelungen, Fensterleibungen, Holzdecken, Türen, Wandschränke und Parkettböden. Zunächst galt es im Sommer 2007, eine Bestandesaufnahme vorzunehmen: Sämtliche Holzarbeiten wurden in einem ersten Schritt untersucht. Dabei zeigte sich, dass die Restaurierung des Bestands allein nicht ausreichen würde. So sollten auch über die Jahrzehnte verloren gegangene Teile ergänzt werden. Ausserdem hatte es im Zimmer des Herrn (Raum 2.6) vor Jahren gebrannt. Hier mussten wir nebst der Restaurierung der angebrannten Einbauten die meisten Ergänzungen vornehmen und Profile einsetzen.¹ Einige Räume waren zudem im Laufe der Jahre umgebaut worden, um anderen Nutzungen zu dienen. Die Leitlinie für die Restaurierung der Holzarbeiten war primär die Reparatur beschädigter Teile, wobei die vorhandene Substanz erhalten werden sollte. Spätere Veränderungen und Einbauten wie etwa Fenster in den Obergeschossen aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, die noch funktionstüchtig waren, blieben bestehen.² Neben den Fensterrahmen, von denen viele nicht mehr im originalen Zustand waren, bildeten die Restaurierung und Instandsetzung der Parkettböden einen weiteren Schwerpunkt. Bei allen Eingriffen ging es darum, die Räume zu einem stimmigen Ensemble zusammenzufügen und sie für die neuen Nutzer bereitzustellen.

Vorgegeben war auch der Zeitplan. Das restaurierte Gebäude sollte der Bauherrschaft im Frühling 2013 übergeben werden. Es war klar, dass viele Gewerke an der Restaurierung der üppig ausgestatteten Villa beteiligt sein würden. Gerade die Schnittstelle zu den Gemälderestauratoren musste gut geplant sein, da einige der zu restaurierenden Holzarbeiten gefasst waren. Für die Ergänzung von Einbauten, Schränken, Tür- und Fensterrahmen war auch die Arbeit von Schreibern erforderlich. Dazu gingen wir mit der Zürcher Lehrwerkstätte für Möbelschreiner (LWZ) eine Kooperation ein, die sich schon in der komplexen Rekonstruktion und Restaurierung des im November 2007 abgebrannten Zunfthauses zur Zimmerleuten in Zürich bewährt hatte. Die LWZ unter Leitung von Markus Bosshard hat mittlerweile eine Vertrautheit mit denkmalgeschützten Räumen entwickelt und weiss, wie mit dem originalen Bestand umzugehen ist.

ANALYSE UND BEHANDLUNG DER HOLZOBERFLÄCHEN

Um festzustellen, welche Holzarten in der Villa Patumbah verwendet wurden, mussten an geeigneten Stellen Proben entnommen und für die Analyse wo nötig ein Mikroskop zu Hilfe genommen werden. Der Befund ergab, dass in der Hauptsache Nussbaum, Kirschbaum, Ulme und Eiche verwendet worden waren, bei Intarsien kamen auch kleinere Mengen von Ebenholz und Buchsbaum zum Einsatz. Die Oberflächen des Holzwerks waren, wie erwartet, mit Schellackpolituren und Wachsen behandelt. Wir erfassten auch die Anzahl der aufgetragenen Lack- und Farbschichten.

Die Restaurierung der Oberflächen erfolgte zumeist in folgenden Schritten: Nach der Reinigung der mittel bis stark verschmutzten Teile mit einer Seifenlauge folgten ein Nachwaschen mit einer wässrigen Alkohollösung und das Trocknen und Nachfrottieren. Ausgebleichte Oberflächen wurden auf den Ton des ursprünglich verwendeten Holzes nachgebeizt, patiniert und in mehreren Schichten von Hand mit Schellack poliert. Ein solches Vorgehen entspricht den im 19. Jahrhundert angewandten Techniken und Materialien. Restaurierte Verbindungen wurden

nur mit Knochenleim verleimt, und es wurden keine synthetischen Lacke verwendet. Für die Teile, die ergänzt werden mussten, konnten wir alte Hölzer aus unserem Fundus einsetzen. Sie stammen aus historischen Häusern, wo wir ab und zu ein wertvolles Holz vor der Entsorgung retten können, und von alten Möbeln, für die sich eine Restaurierung nicht mehr lohnt.

DAS PARKETT

Als erstes mussten die Parkettböden restauriert werden, damit die Schleifarbeiten bereits in der Anfangsphase der Gesamtrenovation der Villa abgeschlossen werden konnten. Dadurch wurde verhindert, dass die später restaurierten Malereien und polierten Oberflächen durch Schleifstaub wieder verschmutzt wurden. Auf den ersten Blick in einem relativ guten Zustand erwies sich das massive, dekorativ reiche Tafelparkett bei sorgfältiger Betrachtung partiell jedoch als stark beansprucht und durchgetreten. Durch früheres mehrfaches Abschleifen war ein beträchtlicher Materialverlust entstanden. Dies hatte die Nut- und Federverbindung geschwächt, durch welche die einzelnen Parkettteile verbunden sind. Wird vom Nutbrett zuviel abgeschliffen, so wird der obere Teil der Nut zu schwach und dadurch brechen Teile des Parketts aus.

Die grossflächigeren Schäden restaurierten wir sorgfältig. Beschädigte Teile wurden demontiert, fotografisch erfasst und nummeriert. Wir ergänzten sie im Atelier wo notwendig mit alten Hölzern und verleimten sie mit Knochenleim. Ebenso frästen wir die alten Nuten nach. Gebeizte Hölzer wurden retuschiert, damit sie farblich ins Gesamtbild passen. Vor Ort verstärkten wir die Unterkonstruktion. Erst dann konnten die restaurierten Teile am richtigen Ort montiert werden. In einem letzten Schritt schliiff eine erfahrene Firma die gesamte Parkettfläche sorgfältig ab und ölte sie ein. Anschliessend deckten wir die Böden vollständig ab und schützten sie bis zum Abschluss der nachfolgenden Restaurierungsarbeiten mit Hartpavatex-Platten. Dann konnten die Räume für die anderen Gewerke und Restauratoren freigegeben werden.

DIE HOLZEINBAUTEN

Was die Holzeinbauten betrifft, gab das Haus die Planung vor. Kaum eine Ecke befand sich im rechten Winkel. Dies erschwerte die Planung auf Papier, etwa



Die Jahreszahl 1885 an der Schiebetüre vom Zimmer des Herrn zum Salon wird mit getöntem Schellack retuschiert. Mai 2013. Aufnahme Jörg Magener.



Ostecke des Parkettbodens im Raum 3.4 im 1. Obergeschoss. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2013. Aufnahme Jörg Magener.



Oben: Ostecke im Raum 3.4 im 1. Obergeschoss. Zustand während der Restaurierung, November 2010. Unten: Ein Teil des Parkettbodens im Zimmer des Herrn wurde entfernt und im Atelier restauriert. Zustand während der Restaurierung, November 2010. Aufnahmen Jörg Magener.

den Wandaufriß. Deshalb konnten wir uns nicht nur auf die Pläne der Architekten verlassen. Sie lieferten zwar eine gute Orientierung und Arbeitsgrundlage, im Detail jedoch musste vieles vor Ort erst angepasst werden, teilweise mittels extra angefertigter Schablonen. Dies betrifft zum Beispiel die fernöstlich inspirierte Galerie im 2. Obergeschoss, wo wir einige fehlende Zierstücke und Zierleisten aus Fichtenholz am Geländer und den Galerieabschlüssen ergänzten. Sie wurden anschliessend von den Gemälderestauratoren im richtigen Farbton gefasst.³ Auch fehlten einige der gedrechselten und geschnitzten Abschlusskappen an der bemalten Holzfelderdecke im Salon des Erdgeschosses. Die Profile der Felder sind von hoher handwerklicher Qualität: ihre Gehrungen etwa sind so exakt gearbeitet, dass sie eigentlich gar nicht verdeckt werden müssten. Die Kappen sind reine Schmuckelemente, die der Decke ihr besonderes Gepräge verleihen.⁴

Auch im Zimmer des Herrn reichte die Erhaltung und Restaurierung der noch vorhandenen Substanz nicht aus. Die Schrankeinbauten an der Südwestseite des Zimmers, die Rollladenkästen und die profilierten Fensterrahmen mussten rekonstruiert werden. Die Zusammenarbeit zwischen Restaurator und Lehrwerkstätte war deshalb in diesem Raum am intensivsten. Für die fehlenden Profile zum Beispiel haben wir uns an Vorlagen in den anderen Räumen orientiert. Wir stellten Muster her, wie die Rekonstruktion wirken könnte. In enger Absprache mit der Bauherrschaft und den Architekten definierten wir schliesslich ein Profil, das von der LWZ umgesetzt wurde. Es freut uns sehr, dass wir bei diesem Auftrag die Lehrlinge einbeziehen und damit historisches Formenbewusstsein an die nachfolgende Handwerksgeneration vermitteln konnten. Dass wir die Nussbaumvertäfelung mit Schellack polieren und die fehlenden Profile aus altem Holzbestand fertigen konnten, zeigt aber auch, wie bewusst die Bauherrschaft die natürlich gealterte Patina erhalten und damit die spezielle Atmosphäre dieses Gebäudes in die Zukunft tragen will.

1 Siehe den Beitrag «Die Konservierung und Restaurierung der brandgeschädigten Kassettendecke im Zimmer des Herrn» von Lara Quadri, Andreas Küng, Maria Rosa Lanfranchi und Vanessa Frieden, S. 268–277.

2 Siehe den Beitrag «Die Restaurierung der Holzfenster. «Original» bedeutet mehr als «bauzeitlich» von Hermann Klos, S. 348–350.

3 Siehe den Beitrag «Der asiatische Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss: Holzwerk und Malereien» von Beat Waldispühl, Martina Müller und Kathrin Harsch, S. 302–313.

4 Siehe den Beitrag «Die bemalte Decke des Salons im Erdgeschoss» von Kathrin Harsch, Deborah Gos, Martina Müller und Beat Waldispühl, S. 262–267.

Nordecke des Parkettbodens im Zimmer des Herrn. Zustand nach der Restaurierung, Mai 2013. Aufnahme Jörg Magener.



DEM DEKOR VERFALLEN – AUSSTATTUNGSGEGENSTÄNDE AUS DER BAUZEIT

NINA HÜPPI

Horror Vacui, die Angst vor der Leere, ist ein Eindruck, der sich dem Besucher der Villa Patumbah regelrecht aufdrängt. Dies, obschon sich die Villa im Innern auch nach der jüngst erfolgten Restaurierung in einem schlichteren Kleid präsentiert, als es ursprünglich der Fall war, denn wie bei vielen Interieurs aus dieser Zeit ist nur ein Bruchteil der Einrichtung erhalten. Mit der Handänderung im Jahr 1911 verliessen die Mobilien das Gebäude wohl grösstenteils, und die Umnutzung sowie der Wandel der ästhetischen Vorstellungen führten zu einer Purifizierung der Räume.

Gotik, Renaissance, Rokoko und fernöstliche Elemente versammelt unter einem Dach; dies war keine aussergewöhnliche Zusammenstellung für eine gutbürgerliche Villa im ausgehenden 19. Jahrhundert. Die Faszination für aussereuropäische Kulturen in gehobeneren Kreisen, insbesondere mit Blick Richtung Asien, führte zudem zur Aufnahme von exotischen Elementen in Einrichtungen. So zeigten die Architekten Alfred Chiodera (1850–1916) und Theophil Tschudy (1847 bis 1911) an der Schweizerischen Landesausstellung von 1883 in Zürich beispielsweise auch ein Badezimmer mit «chinesischen keck gemalten Motiven».¹

SCHÖNER WOHNEN ANNO 1883

So exotisch und aussergewöhnlich die Villa Patumbah heute wirkt, so war sie doch ein Kind ihrer Zeit. Die eklektizistische Ausgestaltung ist beispielhaft für den Späthistorismus. Deutlich sichtbar wird dies, wenn man einen Blick auf die zeitgenössischen Vorstellungen zur Innenarchitektur wirft. Diese finden sich komprimiert an der Landesausstellung von 1883 in Zürich. Hier gaben auch Chiodera & Tschudy eine Kostprobe ihrer überbordenden Dekorationsfreude. Nebst den temporären Bauten, die sie für die Ausstellung entworfen hatten, stellten sie auch selbst aus. In der Kategorie «Möbel und Hausgeräte» zeigten sie ganze Appartements und bekamen für einzelne Zimmer auch Auszeichnungen. In der offiziellen Zeitung zur Ausstellung wurden ihre Arbeiten als «durchaus originelle Leistung» gewürdigt, «wenn man sich auch nicht verhehlen kann, dass da und dort der Dekorateur auf Kosten ewig gültiger Stilgesetze seiner Phantasie die Zügel schiessen liess».² Wahrscheinlich trafen die Architekten bei der Ausstellung auch auf Handwerker und Firmen, welche später in der Villa Patumbah mitarbeiteten.

WAS BLEIBT – DIE QUELLENLAGE

Die Quellenlage zur Innenausstattung der Villa Patumbah präsentiert sich relativ bescheiden. Bis heute sind lediglich wenige Fotografien des Innern aus der Zeit vor 1911 bekannt. Da aber sorgfältig gemachte Aussenansichten existieren, ist es auch gut möglich, dass die gesamte Villa nach der Bauvollendung fotografisch dokumentiert wurde. Glücklicherweise sind Pläne aus der Bauzeit erhalten, welche das Bild abrunden und Lücken füllen. Zudem tauchten im Verlauf der Jahre vereinzelt Möbelstücke und Ausstattungsgegenstände der Villa wieder auf. Des Weiteren liefern uns die freigelegten Oberflächen wichtige Informationen, aufgrund welcher Rückschlüsse auf die ursprüngliche Einrichtung gezogen werden können. Eines der wichtigsten Zeugnisse ist ein Artikel in der NZZ aus dem Jahr 1885. Dort ist eine ausführliche Beschreibung des Gebäudes einschliesslich der



Oben: Historische Aufnahme der Salondecke. Entlang des unteren Bildrands sind die ursprünglichen Einbauten sichtbar. BAZ. Unten: Der undatierte Schnitt zeigt einen nicht ausgeführten Entwurf für eine Neurenaissance-Ausstattung des Salons. KDP A.



Ausstattung kurz nach der Fertigstellung erschienen.³ Es bleiben dennoch viele Fragezeichen.

Der heutige Besucher muss gedanklich eine ganze Reihe von Ausstattungsgegenständen ergänzen, um eine Vorstellung von der ursprünglichen Atmosphäre zu bekommen. Schwere Vorhänge, dicke Teppiche, üppige Leuchter, Bilder, Beistelltischchen, Spiegel und Zimmerpflanzen. Alle diese Möbel und Gegenstände verbanden sich zu einem Gesamtkunstwerk.

DARF ES NOCH ETWAS MEHR SEIN?

Im Erdgeschoss, wo sich die repräsentativen Räume befanden, gelangte der Besucher in ein pompeianisch anmutendes Vestibül mit einem strassenseitig anschliessenden Wintergarten. In der Mitte dieses Wintergartens stand ursprünglich ein kleiner Brunnen aus Gusseisen oder Stein. Wahrscheinlich war dieser zu Zeiten der Familie Grob auch noch von Korbmöbeln und Pflanzen umgeben.

Vom Vestibül führt eine grosse zweiflügelige Türe in den Salon.⁴ Dieser befindet sich in der Mitte der drei parkseitig angeordneten repräsentativen Gesellschaftsräume,

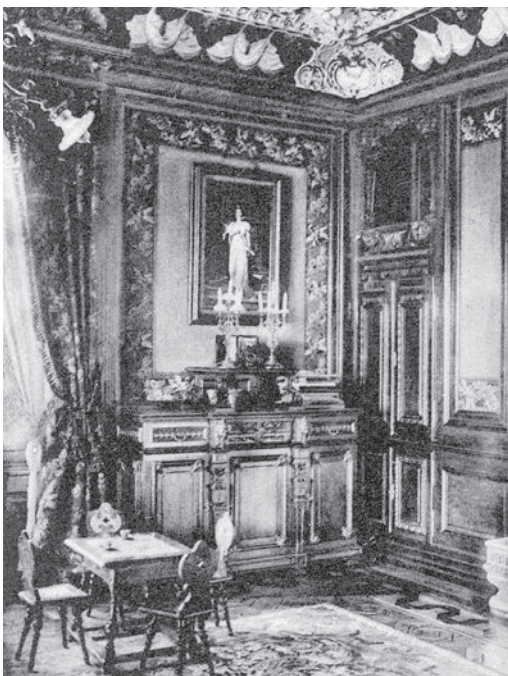
Das ursprünglich historistische Buffet und das Täfer im Salon wurden später durch eine schlichtere, dem noch vorhandenen Holzwerk sorgfältig angepasste Ausführung ersetzt. Der Deckenleuchter stammt aus der Bauzeit. Aufnahme Mai 2013. KDP Fotoarchiv.



die in einer Enfilade liegen. Es handelt sich um den Raum, von dessen Innenausstattung am meisten erhalten ist. Diese nahm ursprünglich wohl, passend zur Decke, Formen der Renaissance auf.⁵ Im NZZ-Artikel von 1885 werden ein Buffet sowie ein Schrank aus Nussbaumholz erwähnt, die mit «sehr feinen Malereien auf Glas geziert»⁶ waren. Teile dieser beiden Objekte sind auf einer historischen Fotografie erkennbar und sie wurden auf einem Plan des Erdgeschosses mit Bleistift nachträglich eingezeichnet. Der Schrank ist nicht mehr in seiner originalen Form erhalten; seine ursprüngliche Platzierung ist aber noch als Unregelmässigkeit am Wandtäfer der Nordwestwand sichtbar. Das Buffet wurde zu einem späteren Zeitpunkt verändert und weist heute schlichere Formen auf. Auf dem Grundriss sind ebenfalls Möbel an der Südostwand eingezeichnet. Ob diese tatsächlich als Einbaumöbel ausgeführt wurden, ist fraglich, da sich hier weder am Täfer noch an der Tapete Abweichungen vom Originalzustand finden. Die Einbaumöbel stammten wahrscheinlich aus der Feder der Architekten. Es war üblich, dass diese Teile des Interieurs entwarfen. So heisst es in der Zürcher Chronik von 1905, dass die «innere Einrichtung, [...] in gediegenster Weise nach Zeichnungen der Architekten zur Ausführung gelangte.»⁷ Ursprünglich war offenbar auch geplant gewesen, das Täfer sowie die Türen im Stil der Renaissance auszuführen. Auf einem undatierten Längsschnitt sind eine Türe mit gesprengtem Giebel sowie aufwändig gegliedertes Täfer zu sehen, in ihrer Üppigkeit vergleichbar der Ausstattung des Musterzimmers von Chiodera & Tschudy an der Landesausstellung 1883. Von der ursprünglichen Ausstattung haben sich der reich reliefierte, grün glasierte Kachelofen und der Deckenleuchter erhalten.

Nordwestlich des Salons liegt das Zimmer der Dame. In der Festschrift des Eidg. Polytechnikums von 1905 ist im Kapitel zu den Zürcher Villen eine Fotografie dieses Raums abgebildet.⁸ Es handelt sich um eine der wenigen Aufnahmen, die einen Eindruck des Innern zu Zeiten der Familie Grob vermitteln können. Sie zeigt am linken Bildrand einen Arm des heute noch erhaltenen originalen Deckenleuchters und eine üppig verzierte, schwere Holzkommode, die sich ebenfalls erhalten hat. Davor steht ein Tisch mit vier Stabellen in Kindergrösse.

Links: Die einzige, bisher bekannte historische Innenaufnahme aus der Villa Patumbah. Sie zeigt das Zimmer der Dame mit der originalen Inneneinrichtung. In: Poly II (wie Anm. 4), S. 434. Rechts: Musterzimmer von Chiodera & Tschudy an der Landesausstellung von 1883 in Zürich. gta Archiv/ETH Zürich (Landesausstellung 1883).

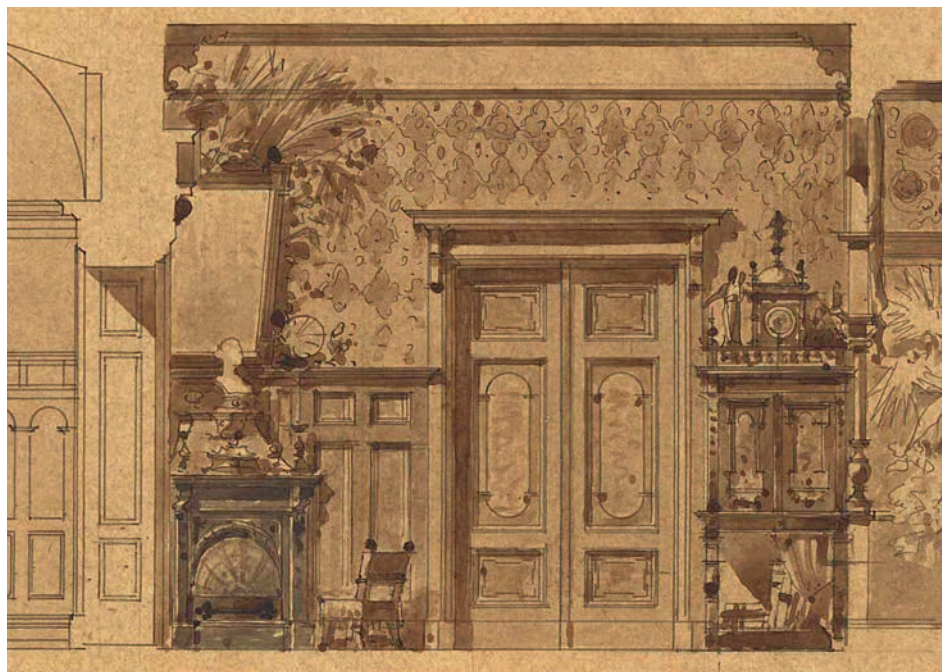




Oben links: Esstisch mit den dazu gehörigen Stühlen. Die Möbel sind repräsentativ und mit aufeinander abgestimmten Schnitzereien ausgestattet. Oben rechts: Die schwere Kommode stammt aus dem Zimmer der Dame. Aufnahmen Februar 2014. KDP Fotoarchiv. Unten: Undatierte Entwurfszeichnung für das Empfangszimmer der Villa Bleuler (Baujahr 1885) an der Zollikerstrasse 32 in Zürich von Alfred Friedrich Bluntschli. KDP A.

Diese erinnern stark an das von Chiodera & Tschudy gezeigte Esszimmer an der Landesausstellung. Ebenfalls zu sehen sind am rechten Bildrand der heute nicht mehr bestehende Kachelofen sowie ein nicht identifiziertes Gemälde.⁹ Diese Aufnahme gewährt einen guten Einblick in die ästhetischen Vorstellungen der Familie Grob und der Architekten. Das dunkle Täfer und die schwere Kommode bilden einen starken Kontrast zur hellen, leichten Decke und den barocken Formen des Kachelofens. Der ganze Raum will sich nicht recht zu einer Einheit fügen.

Das Zimmer des Herrn befindet sich auf der südöstlichen Seite des Salons. Es präsentiert sich heute mit einer kassettierten Decke¹⁰ im Stil der Renaissance sowie einer rekonstruierten Tapete¹¹ mit orientalisch anmutenden Motiven. Wegen eines Brandes mussten angesengte Einbauten restauriert und Ergänzungen vorgenommen werden.¹² In die doppelflüglige Türe zum Salon sind aufwändige Holzintarsien eingelassen; die Schiebetüren vom Salon zum Damenzimmer muten dagegen einfach an. Die Türen im Herrenzimmer sind ein Zeugnis der ur-



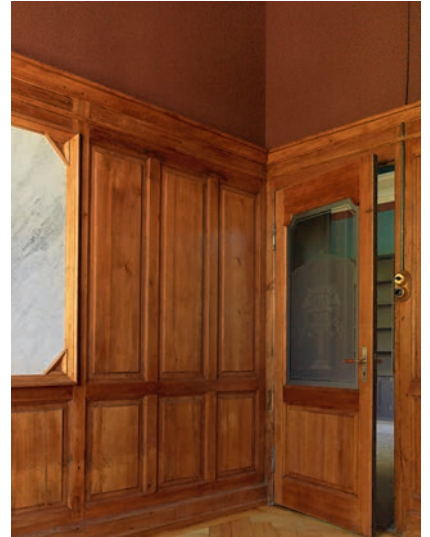
spränglich sicher sehr prachtvollen Ausstattung. Von den erhaltenen Möbeln könnte sich der Sekretär mit dem Monogramm des Hausherrn «GZ» in diesem Raum befunden haben.¹³

Der Stilpluralismus im Erdgeschoss war nicht nur dem Geschmack des Hausherrn geschuldet, sondern korrespondierte auch mit den Funktionen der jeweiligen Räume. Das Herrenzimmer und der Salon sind dunkel gehalten und wirken gemütlich, während das Damenzimmer mit der hellen Stuckdecke dem Besucher wohl eher den Eindruck von Eleganz vermitteln sollte.

Im rückwärtigen Teil des Erdgeschosses befanden sich eine grosse Küche (Raum 2.11), eine Speisekammer (Raum 2.9) sowie eine «Mägde Kammer» (Raum 2.10). Auf einem Plan ist die Küche in einem Aufriss mit kunstvollem Täfer und Türrahmen ausgestattet und der Herd wird von einer schmucken Abzugshaube gekrönt. Bei Sondierungen kamen aufwändige Dekorationsmalereien zum Vorschein.¹⁴

Im asiatisch geprägten Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss wurde stilistisch ein anderer Weg beschritten. Zwar tritt auch hier die unbändige Freude am Ornament zutage – jedoch in einer gänzlich anderen Ausprägung als im Erdgeschoss. Hier wird nicht primär auf der Klaviatur der europäischen Kunstgeschichte gespielt, sondern es entstand eine Art private Erinnerungsstätte des Hausherrn an seine Zeit in Südostasien.¹⁵

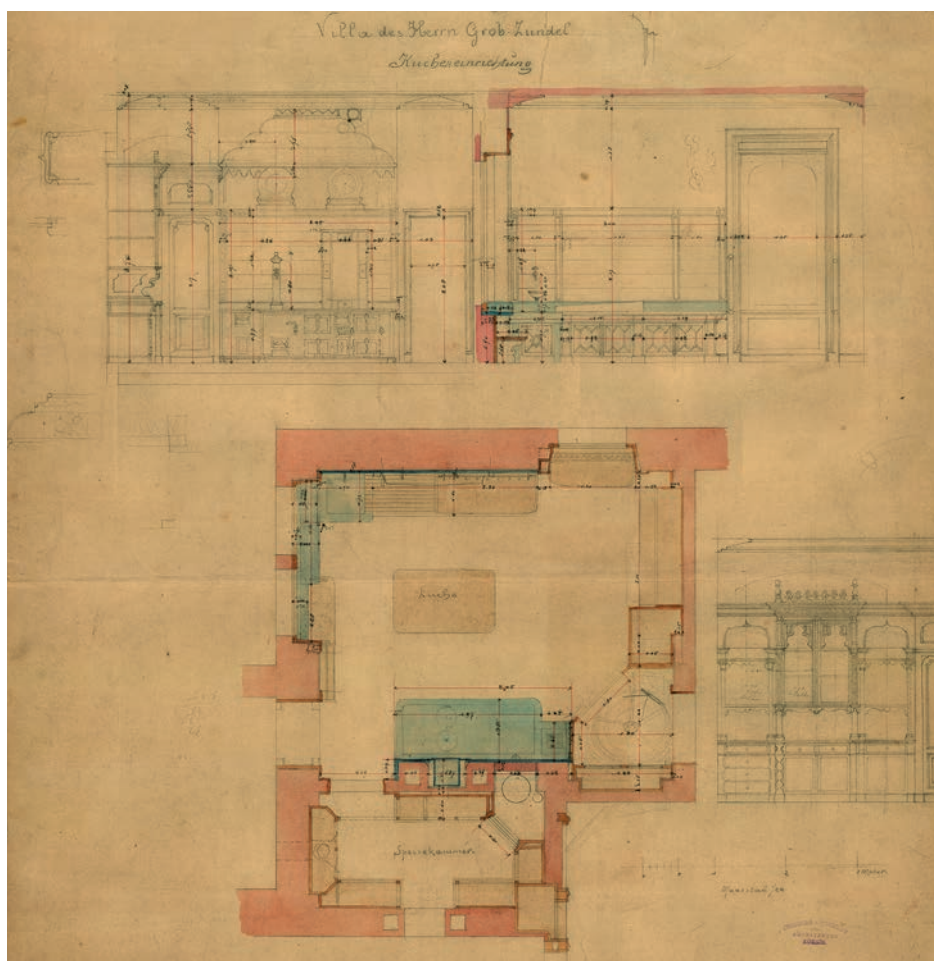
Die Zimmer des 1. Obergeschosses einzelnen Familienmitgliedern zuzuweisen, ist heute nicht mehr möglich. Ausstattungsgegenstände haben sich keine erhalten, und auf den Plänen sind die Räume nicht eindeutig beschriftet. Ihre Disposition lässt jedoch den Schluss zu, dass sich das Schlafzimmer der Dame im nordwestlichen Teil der Villa befand und dasjenige des Hausherrn auf der südöstlichen Seite, analog zu den Gesellschaftsräumen eine Etage tiefer. Zwischen den beiden Schlafzimmern befand sich wiederum ein Salon. Im erwähnten NZZ-Artikel von 1885 stand dazu: «Im dortigen Salon wird überdies das daselbst angebrachte Kamin aus carrarischem Marmor allgemein bewundert.»¹⁶ Heute zeugen lediglich die prachtvollen Holztüren noch von der einstigen Einrichtung des Raums.

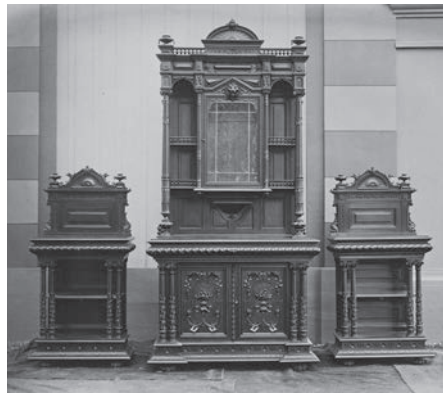


Oben: Der für ein Mägdezimmer luxuriös ausgestattete Raum 2.10 im Erdgeschoss weist ein Holztäfer mit Marmoreinlage auf. Aufnahme April 2013. Unten: Das zum bauzeitlichen Mobiliar gehörende Sofa mit üppigen Schnitzereien steht – frisch bezogen – im Zimmer der Dame. Aufnahme Mai 2013. KDP Fotoarchiv.

An das vermutliche Schlafzimmer der Dame schloss der Raum 3.6 an, in dem sich ein kleines Bad befand. Diese Nasszelle war ein fortschrittliches Element, wurde doch der Einbau von Badezimmern in Bürgerhäusern erst um die Jahrhundertwende üblich.¹⁷ In nordöstlicher Richtung folgte ein weiteres Schlafzimmer (Raum 3.7) – wahrscheinlich das Kinderzimmer. Die benachbarte Kammer (Raum 3.8) könnte ein Spielzimmer oder das Zimmer eines Kindermädchens gewesen sein. Im Bericht der NZZ von 1885 gibt es Hinweise auf die originale Möblierung der Villa: «Im ersten und im zweiten Stock hat der von der Ausstellung her wohlbekannte Heer-Kramer von Lausanne fünf Zimmer mit seinen geschmackvollen Tapisseries und Möbeln verschönert.»¹⁸ Die Firma Heer-Cramer¹⁹ stellte an der Landesausstellung mit Chiodera & Tschudy in derselben Gruppe aus. Die Möbel wirken zwar schwer und düster, fügen sich aber perfekt in das überladene historistische Einrichtungskonzept ein. Des Weiteren ist es gut möglich, dass ein Teil der Möbel auch von den Architekten selbst stammte. In der bereits zitierten Zürcher Chronik heisst es dazu: «Der reichen Erscheinung des Aeussern entspricht die innere Einrichtung, welche in gediegenster Weise nach Zeichnungen der Architekten zur Ausführung gelangte.»²⁰ Von der ursprünglichen Möblierung sind nebst dem schon erwähnten Schreibtisch mit Monogramm «GZ» und der Kommode aus dem Zimmer der Dame ein massiver Tisch mit dazugehörigen gepolsterten Stühlen sowie ein Sofa erhalten, alle mit üppigen Schnitzereien versehen und heute frisch bezogen.²¹ Im 2. Obergeschoss befanden sich im rückwärtigen Hausteil wohl die Schlafräume der Bediensteten. Die südwestlichen Zimmer sind gleich gross wie die darunter liegenden Räume, ihre Höhe ist jedoch geringer.

Der Grund- sowie der Aufriss aus der Bauzeit vermitteln einen Eindruck, wie die Küche ausgesehen haben könnte. Ob der Plan in dieser Form umgesetzt wurde, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Auffällig sind die mit aufwändigen Schnitzereien verzierten Schränke und die Täferung. KDP A.





Links: Mit Marmor verkleideter Kamin in der Villa Maria (Baujahr 1897) an der Freigutstrasse 9 in Zürich, die ebenfalls von Chiodera & Tschudy stammt. So ähnlich könnte der in der NZZ erwähnte Kamin in der Villa Patumbah ausgesehen haben. Aufnahme März 2007. BAZ. Rechts: Ausstattungsstücke des Lausanner Möbelschöpfers Heinrich Heer-Kramer an der Landesaussstellung von 1883 in Zürich. Heer-Kramer konnte eine Reihe von Zimmern in der Villa Patumbah ausstatten. Aufnahme wohl 1883. ZBZ GS.

WO BEScheidenHEIT KEINE ZIER IST

Trotz Carl Fürchtegott Grobs (1830–1893) offensichtlichem Repräsentationsanspruch und der ungestümen Prachtentfaltung darf nicht vergessen werden, dass ein bedeutender Teil der Räume von der Familie privat genutzt wurde. Die primäre Funktion der Villa war diejenige eines Wohnhauses. Dies zeigt sich vor allem in der Grösse des Gebäudes, die nicht mit der prachtvollen Ausgestaltung korrespondiert: Die Villa Patumbah ist verglichen mit ähnlichen Objekten eher klein. In Villen dieser Zeit weist das Erdgeschoss oftmals eine ganze Reihe von Gesellschaftsräumen auf: Empfangszimmer, Salon, Wohnzimmer, Esszimmer, Herren- oder Raucherzimmer, Billardzimmer und Damenzimmer. Das Raumprogramm in der Villa Patumbah ist dagegen auf ein Minimum reduziert, ein Hinweis auf die Nutzung durch eine Familie. Indizien dafür finden sich auch in der zeitgenössischen Rezeption des Bauwerks. So heisst es in der Chronik der Kirchgemeinde Neumünster: «Trotz dem Reichthum des innern Ausbaues ist der wohnliche Charakter der Räume vollständig gewahrt.»²²

Beim Interieur der Villa Patumbah bewegten sich die Architekten mit der Verwendung des Stilpluralismus zwar auf der Höhe der Zeit, gestalteten diesen aber auf ihre Weise aus. Selbst Alfred Friedrich Bluntschli (1842–1930), einem der wichtigsten Zürcher Architekten des Historismus, konnte diese Gestaltungsfreude zu weit gehen. Er schrieb über die an der Landesaussstellung präsentierten



Links: Brosche von Anna Carolina Grob mit hellgrünen Schmucksteinen und Perlen vom königlich-bayrischen Hofgoldschmied in München, anfangs 20. Jahrhundert. Privatbesitz. Aufnahme April 2014. Rechts: Jugendstil-Schmuckkästchen (Höhe 40 Zentimeter) von Anna Carolina Grob. Privatbesitz. Aufnahme März 2014. Folgende Seite: Im Herrenzimmer wurde ergänzend ein historistischer Leuchter platziert. Aufnahme Mai 2013. KDP Fotoarchiv.

Interieurs von Chiodera & Tschudy, dass diese «grosse Mannigfaltigkeit der angewandten Formen» und einen «Reichthum an Phantasie und Mitteln» aufweisen, «dabei aber wollen alle diese einzelnen Räume nicht recht zusammenpassen, so dass das Ganze weniger befriedigt als manches Einzelne.»²³ Bluntschli kritisierte weiter, dass «der überoriginelle Salon förmlich ab[stosse]».²⁴ Damit brachte er das Empfinden vieler Zeitgenossen auf den Punkt und wohl auch dasjenige vieler heutiger Besucher der Villa Patumbah.

Trotz ihres unvergleichlichen Schmuckwerks blieb die Villa Patumbah das Wohnhaus eines Bürgers. Sie war nicht der Sitz eines mächtigen Industriellen und auch kein Fixpunkt im gesellschaftlichen Leben jener Zeit. Carl Fürchtgott Grob hatte während seiner Zeit auf Sumatra ein eher einfaches Leben geführt. Die aufwändige Gestaltung der Villa in Zürich war vielleicht eine Kompensation für die entbehrungsreichen Jahre in Südostasien. Gemessen an den bescheidenen Wohnverhältnissen auf Sumatra erscheint die Prachtentfaltung der Villa Patumbah in einem neuen Licht.²⁵ Die wenigen erhaltenen, originalen Ausstattungsgegenstände sowie die freigelegten Oberflächen vermitteln uns heute das Bild eines nicht sehr stilsicheren, dafür umso selbstbewussteren Bauherrn.

1 Offizielle Zeitung der Schweizerischen Landes-Ausstellung, Nr. 29, 16.8.1883, S. 270. – Siehe den Beitrag «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 82–90.

2 Offizielle Zeitung der Schweizerischen Landes-Ausstellung, Nr. 29, 16.8.1883, S. 270.

3 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.

4 Auf den Plänen von Chiodera & Tschudy ist das Zimmer jeweils mit «Salon» bezeichnet. Auf dem Grundriss, der in der Festschrift des Eidg. Polytechnikums von 1905 abgedruckt ist, wurde der Raum mit «Speisezimmer» beschriftet. In: Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Eidgenössischen Polytechnikums, Bd. II: Die bauliche Entwicklung Zürichs in Einzeldarstellungen, verfasst von Mitgliedern des Zürcher Ingenieur- und Architektenvereins, Zürich 1905, S. 434.

5 Siehe den Beitrag «Die bemalte Decke des Salons im Erdgeschoss» von Kathrin Harsch, Deborah Gos, Martina Müller und Beat Waldispühl, S. 262–267.

6 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.

7 Zürcher Wochenchronik ZWChr 7 (1905), S. 97.

8 Poly II (wie Anm. 4), S. 434.

9 Siehe den Beitrag «Die Restaurierung der Stuckdecke im Zimmer der Dame» von Barbara Könz-Jenny und Christof Thur, S. 259.

10 Siehe den Beitrag «Die Konservierung und Restaurierung der brandgeschädigten Kassettendecke im Zimmer des Herrn» von Lara Quadri, Andreas Küng, Maria Rosa Lanfranchi und Vanessa Frieden, S. 268–277.

11 Siehe den Beitrag «Eine Welt auf Papier – die Tapeten der Villa Patumbah» von Christian Marty und Petra Helm, S. 338–343.

12 Siehe den Beitrag «Das Holzwerk in der Villa Patumbah: Täfer, Einbauten, Türen und Parkettböden» von Jörg Magener, S. 351–353.

13 Siehe den Beitrag «Gemalt, geschnitzt, gestickt, graviert – Die Signaturwut des Bauherrn» von Nina Hüppi, S. 362–367.

14 Vgl. Barbara Könz, Matteo Laffranchi, IGA Archäologie Konservierung, «Villa Patumbah». Restauratorische Sondierungen vor Sanierung und Umbau. Nachträge zu den Untersuchungen 2002 und 2006 [Räume 1.1, 1.3, 1.5, 2.11, 3.5, 3.7, 4.3, 4.5], Zürich, Oktober/November 2007 sowie Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchung und Restaurierung Deckenfragmente Räume 2.11 + 4.4, 2012–2013, Küsnacht, [November] 2013.

15 Siehe den Beitrag «Der asiatische Kuppelraum im 1. und 2. Obergeschoss: Holzwerk und Malereien» von Beat Waldispühl, Martina Müller und Kathrin Harsch, S. 302–313.

16 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.

17 Bettina Köhler, Zwischen Industrie und Handwerk – das Interieur, in: Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert, hg. von Arthur Rüegg, Basel 2002, S. 44.

18 NZZ, Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt.

19 Die in Lausanne ansässige Möbelfirma war vom Glarner Heinrich Heer-Kramer (1816–1895) gegründet worden.

20 ZWChr 7 (1905), S. 97; Köhler 2002 (wie Anm. 17), S. 52.

21 Ein Teil des Mobiliars befindet sich heute im Bauteillager der KDP.

22 Chronik der Kirchgemeinde Neumünster, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft von Neumünster, Zürich 1889, S. 378.

23 F. Bluntschli, Bericht über Gruppe 11: Möbel und Hausgeräte, in: Schweizerische Landesausstellung Zürich 1883, Winterthur 1884, S. 14.

24 Bluntschli 1884 (wie Anm. 23), S. 14.

25 Siehe den Beitrag «Die Geschichte vom schnellen Geld» von Andreas Zangger, S. 63.



GEMALT, GESCHNITZT, GESTICKT, GRAVIERT – DIE SIGNATURWUT DES BAUHERRN

NINA HÜPPI

Jahrzehntelang präsentierte sich die Villa gegen die Zollikerstrasse hin mit einer verwitterten, aber immer noch beeindruckenden Schauseite, an der in goldenen Lettern der Schriftzug «PATUMBAH» prangt. Die langsam zerfallende Pracht erzeugte eine Art morbiden Charmes und bot zusammen mit dem exotischen Namen Raum für Spekulationen, wer hier einst gewohnt haben mochte. Ein wichtiger Hinweis war allerdings schon längere Zeit verschwunden: Die verschlungenen Buchstaben «GZ» des Bauherrn Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893), gemalt auf zwei plastisch ausgebildete, steinerne Medaillons, waren im Laufe der Zeit verwittert und nicht mehr sichtbar. Erst mit der 2013 abgeschlossenen Restaurierung wurden die goldenen Monogramme, umgeben von rotem Rollwerk, wieder ergänzt und die Fassade mit diesen wichtigen Elementen vervollständigt.¹ Damit konnten nicht nur zwei augenscheinliche Fehlstellen beseitigt, sondern auch ein Teil des ursprünglichen Repräsentationskonzepts des Bauherrn wieder hergestellt werden. Die Schauseite sollte nicht nur Passanten und Besucher beeindrucken, sondern auch deutlich vor Augen führen, wer hier lebte. Die Friese mit Tabakblättern beidseits der Balkontüren im 1. Obergeschoss wiesen darauf hin, dass Grob mit Tabakplantagen zu seinem Reichtum gekommen war. Die Medaillons mit dem Monogramm finden sich konsequenterweise nur an der strassenseitigen Fassade und somit an der einzigen,



Oben: Ausschnitt des Terrazzobodens mit «GZ»-Mosaik einlage im Eingangsbereich. Aufnahme Oktober 2007. KDP Fotoarchiv. Links: Gesamtansicht des Eingangsbereichs gegen Südosten. Im Boden ist prominent die Signatur des Bauherrn eingelassen. Aufnahme November 2006. BAZ.



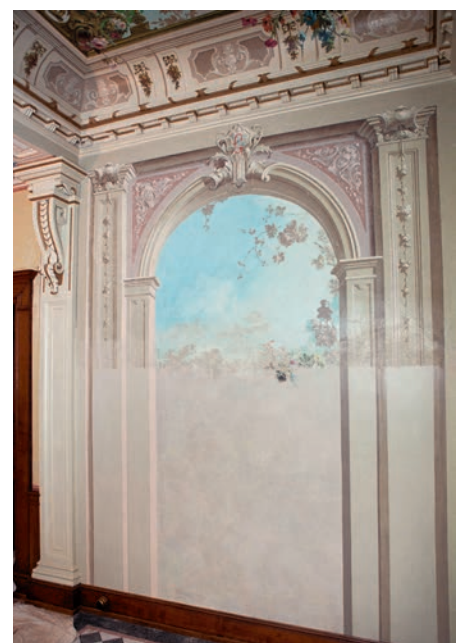
öffentlich einsehbarer Seite des Hauses. Nicht nur die Tatsache, dass der Bauherr sich prominent an der Fassade verewigte, dürfte in Zürich für Gesprächsstoff gesorgt haben, sondern die Fassadengestaltung als Ganzes. So wurden beispielsweise die «vergoldeten Ornamente» kurz nach der Fertigstellung der Villa in der Neuen Zürcher Zeitung und in der Chronik der Kirchgemeinde Neumünster erwähnt.² Auch führte der stolze Bauherr die Zurschau- stellung seines Reichtums im Innern der Villa konsequent weiter, sein Monogramm findet sich hier in unterschiedlichster Ausführung, sei es integriert in die Architektur oder auf Ausstattungsgegenständen.

VILLA DER EITELKEITEN

Erst nach dem Betreten der Villa offenbart sich dem Besucher der Drang zur Selbstdarstellung von Carl Fürchtegott Grob ganz, wenn auch heute in geminderter Form. Sein Monogramm erscheint im Innern ebenfalls an prominenten Stellen: Im Erdgeschoss des Treppenhauses finden sich im Terrazzoboden eingelassene Buchstaben: Mosaiksteinchen bilden ein schwarzes «Z» und ein rotes «G» vor weissem Hintergrund. An der Südwestwand legten die Restauratoren ein Wappenschild mit Rankenwerk und den Initialen des Bauherrn frei.³ Es handelt sich um ein hellbraunes «Z» und ein rotes «G».

Im Wintergarten, der dem Vestibül strassenseitig angeschlossen ist, findet sich das Monogramm erneut. Es ist an der Nordwest- und Südostwand in die illusionistisch gemalte Architektur eingebunden. Die Kartuschen mit den Monogrammen sind jeweils am Scheitelpunkt des Bogens angebracht und werden von Akanthusblättern umgeben.⁴ Das «G» ist hier wiederum in auffälligem Rot, das «Z» in dezentem Blau gehalten. Warum finden sich die beiden Buchstaben gerade in diesem peripheren Raum? Die Antwort muss in der ursprünglichen Funktion des Wintergartens gesucht werden. Die künstlich geschaffene Laube könnte als eine Art Warte- und Empfangsort für Besucher gedient haben. In der Mitte ein plätschernder, heute nicht mehr erhaltener Springbrunnen, lud der Raum dazu ein, sich in die illusionistischen Wandmalereien zu vertiefen. Der Blick des Betrachters wurde dabei geschickt auf die Initialen des Hausherrn gelenkt.

Oben: Signatur am Scheitelpunkt des Bogens der illusionistisch gemalten Architektur an der Südostwand des Wintergartens. Aufnahme Februar 2014. Links: Wappenschild mit Rankenwerk und den Initialen von Grob Zundel an der Südwestwand des Treppenhauses. Aufnahme August 2013. Rechts: Ansicht der Nordwestwand des Wintergartens. Aufnahme Februar 2014. KDP Fotoarchiv.





Links: Ausschnitt einer Damast-Serviette mit Monogramm. Rechts: Detail der kunstvoll gestickten Signatur. Die beiden Buchstaben wurden auch hier unterschiedlich gestaltet. Aufnahmen August 2013. SNM 45419.

Das Monogramm wurde im Innern der Villa jeweils an Stellen angebracht, an denen der Dekor etwas zurückhaltender gestaltet ist, und die beiden Buchstaben somit optimal zur Geltung kommen konnten. Ebenfalls bewusst gesucht sind mit Sicherheit die Farben der Buchstaben: Für seinen eigenen Namen wählte Carl Fürchtegott Grob jeweils ein auffälliges Rot, währenddessen das «Z» seiner Frau Anna Dorothea Grob-Zundel (1847–1930) in unauffälligem Blau oder Schwarz ausgeführt wurde. Für die unterschiedlichen Masse der Buchstaben dürften gestalterische Gesichtspunkte ausschlaggebend gewesen sein.

Die Farben können auch als Hinweis auf die Hierarchie innerhalb der Familie und somit das Selbstverständnis des Bauherrn interpretiert werden: Er ist das Familienoberhaupt, er hat das Vermögen angehäuft, ihm kommt die zentrale Rolle zu. Das rote «G» sollte dies wohl signalisieren.

Neben den fest in die Architektur integrierten Monogrammen hatte der Bauherr seine Signatur auch auf eine ganze Reihe von Ausstattungsgegenständen schnitzen, sticken und gravieren lassen. Obwohl nur einzelne Objekte die Zeit überdauert haben, geben diese eine Idee von der ursprünglichen Fülle, die im Haus geherrscht haben muss. Rund um die Tischkultur haben sich verschiedene Gegenstände erhalten. Dass gerade aus diesem Lebensbereich der Familie Grob



Damast-Serviette mit Jagdmotiven. Aufnahme August 2013. SNM 45419.



mehr vorhanden ist, liegt wohl daran, dass das Diakoniewerk, welches einen Teil der Ausstattung übernehmen konnte, auch Verwendung für diese Stücke hatte. Und diejenigen Objekte, die sich mit der Zeit als ungeeignet für den Alltag erwiesen, wurden verschenkt, so zum Beispiel ein grossformatiges Damast-Tischtuch mit 17 dazugehörigen Servietten, welche das Diakoniewerk dem Schweizerischen Landesmuseum vermachte.⁵ Auf diesen findet sich ein gesticktes Monogramm, welches zurückhaltend, Weiss auf Weiss, und in angemessener Grösse gestaltet ist. Dies dürfte daran liegen, dass die Herrin des Hauses für die Aussteuer verantwortlich war. Sie war als «daheim gebliebene» Zürcherin wohl eher darauf bedacht, sich innerhalb der gängigen Konventionen zu bewegen.

Zusätzlich zur Tischwäsche haben sich auch Gläser erhalten. Das Diakoniewerk hatte diese entfernten Verwandten der Familie Grob nach England geschickt. Dort kam im Jahr 1966, dem Todesjahr der jüngeren Tochter Anna Carolina (geb. 1883), eine Kiste voller Scherben und einigen wenigen intakten Gläsern an.⁶ Die Kiste enthielt zwei unterschiedliche Glastypeen; dabei handelt es sich um ein bräunlich gefärbtes Glas sowie ein grünliches Glas. Beide sind kunstvoll mit den ineinander verschlungenen Buchstaben «G» und «Z» verziert. Auffallend ist, dass sich ausser den gravierten und in prominenter Grösse ausgeführten Monogrammen keine weiteren Verzierungen auf den Gläsern befinden und den beiden Buchstaben so maximale Aufmerksamkeit zu kommt.

Im Verlauf der Nachforschungen zum Bauherr und zur Villa stiess die Kantonale Denkmalpflege auf Silberbesteck, welches sich noch im Besitz des Diakoniewerks Neumünster befand. Auf den Griffen ist anstatt dem üblichen «GZ» jeweils der Schriftzug «Patumbah» eingepreßt. Die genauere Untersuchung ergab, dass das Besteck nicht aus der Zeit Carl Fürchtegotts stammt, sondern in den 1930er Jahren für das Diakoniewerk angefertigt worden war.⁷

Fasst man nun die erhaltenen Gegenstände zusammen, rechnet hypothetisch noch ein komplettes Porzellan-Service dazu und versieht dieses ebenfalls mit dem Monogramm, ergibt sich am Schluss ein Bild des Überflusses an Namenszeichen – wie es in der ganzen Villa Programm ist. Angesichts der zahlreichen Monogramme ist es schwer vorstellbar, dass der Hausherr der Versuchung widerstanden haben mochte, dieses nicht auch auf dem Service anzubringen.

Oben: Silberbesteck mit «Patumbah»-Prägung auf den Griffen aus den 1930er Jahren. Aufnahme April 2014. KDP Fotoarchiv.

Links und rechts: Bräunliches und grünliches Glas mit «GZ»-Gravur. Aufnahmen Gareth Zundel, September 2011 bzw. Januar 2013.



Als Möbel mit Monogramm gilt es noch den Sekretär zu erwähnen, auf dem sich in einer Kartusche in der Mitte des Deckels wiederum die beiden ineinander verschlungenen Buchstaben «GZ» finden. Da bis heute nur einzelne historische Innenaufnahmen der Villa bekannt sind, kann über den ursprünglichen Standort des Sekretärs nur spekuliert werden. Es ist jedoch davon auszugehen, dass er im Zimmer des Herrn stand. Aufgrund der prominent angebrachten Kartusche scheint es sehr wahrscheinlich, dass der Hausherr dieses Möbel selbst nutzte.⁸

Ob Carl Fürchtegott Grob seine Signatur auf weiteren Ausstattungsgegenständen angebracht hat, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Angesichts der überlieferten Fülle ist jedoch davon auszugehen, dass es noch eine Reihe von weiteren Objekten gegeben haben muss, welche mit dem Monogramm «GZ» versehen waren.

ZWINGLIANISCHE DYNASTIE?

Aufgrund der Platzierung der erhaltenen Monogramme ist anzunehmen, dass die fast zwanghaft anmutende Signaturflut des Hausherrn sich auf die für Besucher gedachten Bereiche beschränkte, sowie auf Objekte, welche diese zu Gesicht bekamen. Die Monogramme finden sich auf der strassenseitigen Fassade, im Erdgeschoss und auf Ausstattungsgegenständen in den repräsentativen Gesellschaftsräumen. Alle sind jeweils so angebracht, dass der Blick des Besuchers unweigerlich darauf fallen musste.

Die privaten Räume im 1. Obergeschoss blieben wohl frei von Grobs Signaturen. Auf der erhaltenen Originalsubstanz jedenfalls (vor allem den Oberflächen) fanden sich keine Monogramme. Da das 1. Obergeschoss im Rahmen der Umnutzung durch das Diakoniewerk stärkere Eingriffe als das Erdgeschoss erfuhr, lässt sich dies heute nicht mehr zweifelsfrei belegen.

Wieso aber hat Grob nur die Buchstaben des Nachnamens und nicht, wie man es allenfalls hätte erwarten können, die Wappen der beiden Familien verwendet? Eine Erklärung hierfür könnte sein, dass er sich nicht in der Tradition seiner altzürcherischen Familie sah und sich nicht primär als deren Mitglied wahrnahm, welches das Erreichte in den Kontext der Verwandtschaft stellte. Eine Sichtweise, die nicht erstaunen würde, angesichts der Tatsache, dass Grob viele Jahre fern von Zürich verbracht und sein Geschäft selbst aufgebaut hatte. Welchen Anteil die Zeit auf der Insel Sumatra zu diesem Umstand beitrug und wie viel seinem Charakter zuzuschreiben ist, lässt sich aufgrund der mageren Quellenlage zu seiner Person allerdings nicht mehr feststellen. Sicher ist, dass er als selbstbewusster Geschäftsmann aus Asien zurück kam und sich nicht um zwinglianische Vorbehalte gegenüber der Zurschaustellung seines Reichtums scherte. Ganz offensichtlich war er stolz auf das Erreichte und machte keinen Hehl daraus, dass er sich diesen Erfolg und das Vermögen alleine erarbeitet hatte.

Angesichts der exzessiven Verwendung des Monogramms stellt sich zudem die Frage, ob Grob dynastische Ambitionen hatte und sich die Villa Patumbah als künftigen Stammsitz der Familie vorstellte. Aufgrund des bereits fortgeschrittenen Alters des Ehepaars, Anna Dorothea Grob war bei der Heirat ebenfalls Mitte Dreissig, blieb allerdings nicht mehr viel Zeit, dies umzusetzen. Zudem verkaufte er Ende der 1880er Jahre die Firma und liquidierte so die Basis für ein Familienunternehmen, das darauf hätte aufbauen können.⁹

Um die Fülle der Monogramme richtig beurteilen zu können, muss auch kurz ein Blick auf diese Praxis im Allgemeinen oder zumindest im Raum Zürich geworfen werden. Es handelt sich hierbei nicht um ein singuläres Phänomen; so finden sich Initialen von Bauherren an Fassaden oder in Innenräumen,



*Oben: Geschnitzte Kartusche mit «GZ»-Monogramm am Sekretär.
Unten: Der wohl vom Hausherrn selbst genutzte, reich in historistischen Formen gestaltete Sekretär. Aufnahmen Februar 2014. KDP Fotoarchiv.*



jedoch nur vereinzelt und in der Regel sehr viel dezenter ausgeführt.¹⁰ Ein Grund, warum sich diese Monogramme heute nur noch selten an Fassaden finden, dürfte aber auch in der Purifizierungswelle des 20. Jahrhunderts liegen. Im Zuge der Ächtung des Historismus wurde der als geschmacklos empfundene Schmuck vieler Fassaden und Innenräume entfernt oder überstrichen. Fest gehalten werden muss aber auch, dass im Kanton Zürich kein zweites Gebäude dokumentiert ist, bei dem sich ein Hausbesitzer auf diese Art hervorgetan hätte.

Man kann es drehen und wenden wie man will, Carl Fürchtegott Grob bleibt ein Bauherr mit einem ausserordentlichen Drang zur Selbstdarstellung, den er ohne Rücksicht auf die Befindlichkeiten der etablierten Zürcher Oberschicht oder die geltenden Regeln und Normen der Limmatstadt auslebte. Für ihn zählte sein Erfolg und diesen wollte er adäquat dargestellt sehen.

- 1 Siehe den Beitrag «Die Restaurierung der bemalten Fassadenflächen» von der ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden, S. 231.
- 2 NZZ Nr. 253, 10.9.1885, 2. Blatt und Chronik der Kirchgemeinde Neumünster, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft von Neumünster, Zürich 1889, S. 377.
- 3 Siehe den Beitrag «Das Treppenhaus – die Visitenkarte des Bauherrn?» von Christian Marty, S. 315–316.
- 4 Siehe den Beitrag «Die Freilegung der mehrfach überstrichenen Malereien in Vestibül und Wintergarten» von Andreas Franz, Daniel Fabian, Beat Fischer und Peter Meier, S. 287.
- 5 Das Damast-Tischtuch (SNM 45418) sowie die 17 dazu gehörigen Servietten (SNM 45419 1–18) weisen Jagdszenen auf. Dabei handelt es sich um ein damals übliches Motiv für Tischwäsche, die wahrscheinlich im Herbst benutzt wurde. In vermögenden Haushalten gehörte spezielle Tischwäsche, die nur zu besonderen Gelegenheiten verwendet wurde, zum Standard. Laut Elke Mürä, der zuständigen Textilkonservatorin des Schweizerischen Nationalmuseums, handelt es sich hier um eine kostspielige Ausführung und die Masse des Tischtuchs (200 x 560 Zentimeter) sprechen für eine Einzelanfertigung. Freundliche Mitteilung von Elke Mürä, Juni 2013.
- 6 Freundliche Mitteilung von Gareth Zundel, 25.9.2011.
- 7 Siehe das Typoskript «Das englische Tafelsilber der Villa Patumbah» von Pietro Wallnöfer, datiert November 2013. KDP A.
- 8 Siehe den Beitrag «Dem Dekor verfallen – Ausstattungsgegenstände aus der Bauzeit» von Nina Hüppi, S. 354–361.
- 9 Siehe den Beitrag «Carl Fürchtegott Grob – Bäckerssohn, Plantagenbesitzer, Bauherr» von Adrian Knoepfli, S. 27–29.
- 10 In der Zürcher Altstadt findet sich beispielsweise an der Spitalgasse 14/Brunngasse 15 ein Haus, an dessen Fassade die Initialen des Bauherrn Carl Morf-Isler «CM» zu sehen sind. Diese sind direkt in den Stein gemeisselt und fügen sich dezent in das Dekor ein. Freundlicher Hinweis von Roland Böhmer, April 2014.

Plastisch gestaltetes Medaillon an der Nordostfassade mit den rekonstruierten goldenen Buchstaben «GZ». Aufnahme März 2014. KDP Fotoarchiv.





Oben: Das Flugzeug der Motorfluggruppe Zürcher Oberland mfgz, aus welchem die Luftaufnahmen des Patumbah-Areals gemacht wurden. Aufnahme Juli 2014. KAZ. Links: Mittels Aufnahmen mit dem Oktokopter konnten auch ungewöhnliche Aufsichten, wie beispielsweise die renovierte Dachhaut mit Bekrönung, dokumentiert werden. Folgende Seite: Simon Vogt positioniert den Oktokopter. Aufnahmen März 2014. KDP Fotoarchiv.

DER ANGETROFFENE ZUSTAND – DIE DOKUMENTATION

PETER BAUMGARTNER

Die Dokumentation zur Restaurierung der Villa Patumbah unterscheidet sich in ihrem Umfang und ihrer Ausführlichkeit deutlich von anderen Baudokumentationen der Zürcher Denkmalpflege. Trotz der im Bauprozess oft nur schwer bewältigbaren Informationsfülle schien uns der grosse Aufwand aufgrund der Besonderheit der Architektur und des dekorativen Ausstattungsprogramms aus der Zeit um 1885 sowie der neuen Erkenntnisse zur Bau- und Sozialgeschichte mehr als gerechtfertigt.

Gemessen an der Bedeutung der Villa, des Bauherrn Carl Fürchtgott Grob-Zundel (1830–1893) und der Architekten Chiodera & Tschudi führten die Archivrecherchen hinsichtlich Plan- und Bildmaterial erstaunlicherweise zu einem bescheidenen Ergebnis. So konnten lediglich einige bauzeitliche Gartenpläne¹ und ein Satz Baueingabepläne aus dem Nachlass der Architekten im Massstab 1:100 von 1883² gefunden werden. Sie entsprechen jedoch, was die Ausgestaltung der Halle und der Galerie im 1. und 2. Obergeschoss betrifft, nicht der Ausführung.

Von der Gartenanlage und dem Äussern der Villa liessen sich einzelne historische Fotos finden. Vom Innern sind nur wenige Aufnahmen des Salons und des Zimmers der Dame überliefert.³ Die Dokumentation des Vorzustands wurde 2007 Raum für Raum angelegt. Die fotografisch festgehaltenen Sondierschnitte variierten, wie reichhaltig die Ausstattungen der Räume ursprünglich gewesen sein mussten und liessen den Aufwand für die bevorstehende umfangreiche Dokumentation erahnen. Martin Bachmann, Fotograf der Kantonsarchäologie, begleitete die Restaurierung mit seiner Kamera in den entscheidenden Phasen. Vor allem die aus mehreren Aufnahmen zusammengesetzten Ansichten der Fassaden und der Decken sind von hoher Aussagekraft. Sie bildeten die Basis für die Arbeit der Architekten und Restauratoren. Zusätzlich hielt Bachmann in regelmässiger Folge Zwischenzustände fest.⁴ Damit keine wesentlichen Phasen vergessen gehen sollten, erfolgte die Koordination der Fotoaufträge durch die Restauratoren, beziehungsweise die Denkmalpflege über die Bauleitung.

Als Folge der Zusammenlegung der Fachstellen Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Zürich besteht seit 2006 auch für die Denkmalpflege die Möglichkeit, Luftbilder in Auftrag zu geben. So werden im Rahmen der Luftbildprospektion der Kantonsarchäologie heute vermehrt Gebäude und Ensembles aus der Luft fotografiert. Für die Gesamtanlage der Villa Patumbah mit ihrem Park war dies ein besonderer Gewinn, da die seit 1929 erfolgten, einschneidenden Veränderungen im nördlichen Parkteil erst mittels der Luftbilder in einem grösseren Zusammenhang erkannt werden konnten.⁵

2012 erwarb die Kantonsarchäologie einen Oktokopter.⁶ Damit konnten Bilder der Fassaden aufgenommen werden, die jene mit herkömmlichen Mitteln (Gerüst, Hebebühne, Teleobjektiv) erstellten um solche ergänzen, die in beliebiger Höhe und in variablem Abstand zum Gebäude gemacht werden. Der Einsatz eines Oktokopters – vorerst nur im Aussenbereich – war für die Denkmalpflege ein Pilotprojekt. Mit dem Kleinhelikopter eröffnen sich neue Perspektiven, etwa im Einsatz in hohen Räumen, wo ohne andere technische Hilfsmittel Oberflächen aufgenommen und beurteilt werden können.

Zur bildlichen Dokumentation gehört schliesslich auch der Film. Bereits 1998 hatte die Kantonale Denkmalpflege anlässlich ihres 40-Jahr-Jubiläums ein Konzept für die filmische Dokumentation einer Gebäuderestaurierung erarbeitet.⁷ Das als Partner angefragte Schweizer Fernsehen lehnte eine Zusammenarbeit jedoch mit der Begründung ab, dass ein derartiges Projekt viel zu aufwändig sei und kaum jemanden interessieren würde. Zehn Jahre später, im





Links: Die Filmemacherin Renata Münzel mit Kameramann Daniel Leippert und Tonmann Olivier Jean Richard an der Arbeit. Aufnahme Juni 2014. Rechts: Das wiederhergestellte Monogramm des Bauherrn Grob-Zundel an der Nordostfassade. Aufnahme April 2013. KDP Fotoarchiv.

Rahmen der Aktivitäten zum 50-Jahr-Jubiläum von Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Zürich, konnte die Filmemacherin Renata Münzel von der Idee einer filmischen Dokumentation der Restaurierungsarbeiten an der Villa Patumbah überzeugt werden. Das ausserhalb des Baubudgets laufende Projekt wurde je zu einem Viertel durch den Lotteriefonds des Kantons Zürich und das Bundesamt für Kultur sowie zur Hälfte durch freiwillige Kulturprozenten der beteiligten Restauratoren und weitere Spenden finanziert.⁸ Das Ergebnis ist ein Dokumentarfilm zur Restaurierung der Villa Patumbah mit umfangreichem Bildmaterial in hoher Auflösung, welcher den Prozess der Arbeiten eindrucksvoll festhält.⁹

Die Kosten für die erforderlichen restauratorischen Dokumentationen sowie einen Beitrag in der vorliegenden Publikation wurden bereits bei den Auftragsvergaben berücksichtigt. Um unmittelbar nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten mit der Bearbeitung des Buchs beginnen zu können, mussten die Abgabetermine für die Berichte und Texte fixiert werden. Das zunehmend verfeinerte Buchkonzept wurde bereits während der Restaurierung entwickelt und mit der Kunsthistorikerin Gaby Weber die verantwortliche Schriftleiterin bestimmt.

Zusammen mit den seit 1989 durchgeführten Voruntersuchungen und den daraus entstandenen Dokumentationen stellen die aktuellen Restaurierungsberichte ein Konvolut von mehr als 120 teilweise umfangreichen Dokumenten dar.¹⁰ Der Umgang mit der Fülle von Material und Informationen während des Bauprozesses war nicht immer ganz einfach. So waren die Inhalte nicht ohne weiteres jederzeit abrufbar und manch ein Detail geriet in Vergessenheit. Damit die Menge der Informationen in Zukunft nicht zum Problem wird, musste ein vollständiges Verzeichnis der Berichte erstellt werden.¹¹ Eine weitere wichtige Dokumentationsgrundlage sind die Pläne. Sowohl die historischen wie auch alle neueren Ausführungspläne zur Villa werden bei der Kantonalen Denkmalpflege in analoger und digitaler Form archiviert.¹²

Eine Dokumentation wäre ohne weitere Realien, die Auskunft über die Nutzung oder die Bauherrschaft geben, nicht vollständig. Erfreulicherweise konnten über unterschiedlichste Kanäle interessante Gegenstände aus der Bauzeit der Villa zusammengetragen werden. Unter anderem sind dies ein gepolstertes Sofa mit drei Sesseln, ein Tisch, ein gesticktes Tischtuch, Gläser mit den Initialen «GZ» (Grob-Zundel) sowie englisches Silberbesteck mit der Prägung «Patumbah».¹³ Diese Zeugen der Hausgeschichte befinden sich heute im Besitz der Stiftung Patumbah oder der Denkmalpflege.

Für die Kantonale Denkmalpflege stand von Anfang an fest, dass der Dokumentation aller ausgeführten Massnahmen neben der konzeptionellen und praktischen Arbeit ein sehr hoher Stellenwert zukommt. Leitend waren dabei die «Charta von Venedig»¹⁴ sowie die daraus entwickelten Vorgaben der «Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz» der Eidgenössischen Kommission

Rechts und unten: Die umfangreiche Dokumentation mit insgesamt mehr als 120 Untersuchungs- und Restaurierungsberichten. Aufnahmen Mai 2014. KDP Fotoarchiv.



für Denkmalpflege.¹⁵ Eine detaillierte Dokumentation ist zugleich Beleg früherer Zustände und Rechenschaftsbericht. Zudem ist sie notwendige Hilfe für nachfolgende Reparaturen oder Restaurierungen. Doch nicht immer lässt sich dadurch Schaden vom Schutzobjekt abwenden. Dies mussten wir kurz nach Abschluss der Restaurierung der Villa erfahren, als ein Tiefbauunternehmen die Hauptkanalisation an der Zollikerstrasse auswechselte und durch den Einsatz von Bodenverdichtungsmaschinen plötzlich grössere Risse ausser- und innerhalb des Gebäudes auftraten. Zwar konnte die Dokumentation diese Rissbildung nicht verhindern. Mit ihr liess sich jedoch die Argumentation der Strassenbauer widerlegen, dass die Risse schon vorher existiert hätten.





Links: Das Wappen von Riesbach im Treppenhaus wurde kurzfristig als lustvolle Irritation mit einem Hammer ergänzt. Aufnahme Mai 2013. Übrige Bilder: Porträts des Stiftungsvertreters an der Nordwestfassade in den Varianten: Ausdruck grimmig, zensuriert und freundlich. Aufnahmen November 2013. KDP Fotoarchiv.

Abschliessend noch einige weitere Beispiele zum Thema Dokumentation: die Monogramme des Bauherrn und ein kleiner Porträtstreit. Für das Selbstverständnis, beziehungsweise die Eitelkeit von Carl Fürchtegott Grob-Zundel spricht die Tatsache, dass er auf einigen Oberflächen sein Monogramm hinterlassen hat.¹⁶ Entgegen unserer sonstigen Haltung, nichts Verlorenes wiederherzustellen, entschieden wir, die beiden nur noch in Spuren vorhandenen Monogramme «GZ» an der strassenseitigen Fassade weitgehend zu rekonstruieren. Dagegen sprachen sich mit guten Gründen die beteiligten Restauratoren aus, da dies nicht ins gemeinsam erarbeitete Restaurierungskonzept passe. Die Wiederherstellung der Monogramme sehen wir nicht als eine restauratorische Notwendigkeit, sondern als späte Reverenz an die Eitelkeit des Bauherrn an. Es soll damit also primär ein Zeichen gesetzt werden.

Ob davon inspiriert oder nicht, schmückten kurze Zeit später Porträts des Stiftungsvertreters und des Denkmalpflegers die wenig einsehbare Nordwestfassade, zum Ärger des einen Abgebildeten, der sein Bildnis umgehend beseitigte. Die Restauratoren brachten das Porträt aber kurz vor dem Gerüstabbau erneut an, diesmal mit freundlicherem Ausdruck.



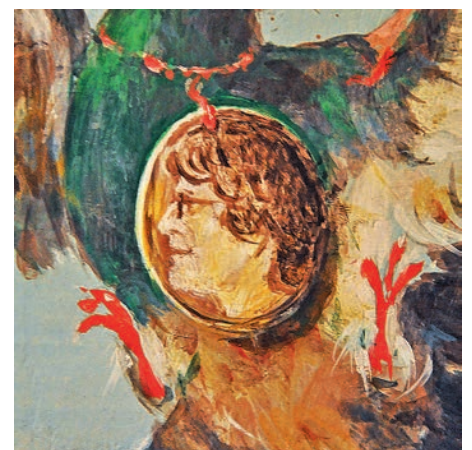
Die Brustmedaillons der Tauben auf der gemalten Balustrade des Tambours zeigen Porträts des Leitungsteams. Aufnahme Mai 2013. KDP Fotoarchiv.



Die vier Medaillons im Einzelnen.
Oben: Denkmalpfleger Peter Baumgartner. Unten links, Mitte und rechts: Architektin Cristina Tropeano, Bauleiter René Lechleiter und Stiftungsvertreter Giovanni Menghini. Aufnahmen Mai 2013. KDP Fotoarchiv.

Im Treppenhaus befindet sich bei der Türe zum Vestibül das Wappen von Riesbach mit dem Rebmesser, dessen Form an eine Sichel erinnert. Diese liessen wir sehr zur Freude des Bauleiters als lustvolle Irritation mit einem roten Hammer ergänzen. Anlässlich der Eröffnung der Villa Patumbah gab diese kleine «Fälschung» zu angeregten Gesprächen und abenteuerlichen Hypothesen Anlass. Bereits am folgenden Tag zeigte sich das Wappen wieder in der ursprünglichen Fassung. Ebenfalls im Treppenhaus finden sich versteckt vier weitere kleine Porträts. Es handelt sich dabei um die Architektin, den Bauleiter, den Stiftungsvertreter und den Denkmalpfleger. Damit wollten die beteiligten Restauratoren dem Leitungsteam wohl ihre Reverenz erweisen. Dies hat uns sehr berührt.

- 1 Siehe den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.
- 2 Der Plannachlass befindet sich im BAZ. – Siehe dazu auch die Pläne im Anhang, S. 393–394.
- 3 Die erwähnten Pläne und Fotos befinden sich alle im KDP A.
- 4 Siehe den Beitrag «Bildliche Dokumentation der Baumassnahmen» von Martin Bachmann, S. 374–375.
- 5 Siehe die Beiträge «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177, und «Verdichtung und Freiräume oder wie viel Baumasse erträgt das Areal?» von Nott Caviezel, S. 378–383.
- 6 Der Oktokopter ist ein Kleinhelikopter mit acht Rotoren und einer digitalen Kamera, der mittels einer Fernsteuerung bedient werden kann.
- 7 Es war eine filmische Dokumentation der Restaurierung der Villa Tobler, Winkelwiese 4, in Zürich vorgesehen (Konzept Peter Baumgartner und Giovanni Menghini).
- 8 Vgl. die Zusammenstellung der Film-Sponsoren im Anhang, S. 410.
- 9 Siehe den Beitrag «Der Film: «Patumbah, die Perle unter den Zürcher Villen»» von Renata Münzel, S. 376–377.
- 10 Siehe den Beitrag «Das Restaurierungskonzept – Überblick mit thematischem Schwerpunkt auf den Wandmalereien» von Peter Baumgartner, S. 118–141.
- 11 Vgl. das «Verzeichnis der Untersuchungs- und Restaurierungsberichte» im Anhang, S. 404–407. Alle originalen Dokumente finden sich im Archiv der Kantonalen Denkmalpflege (KDP A).
- 12 Vgl. die Pläne im Anhang, S. 393–401.
- 13 Siehe die Beiträge «Dem Dekor verfallen – Ausstattungsgegenstände aus der Bauzeit», S. 354–361, und «Gemalt, geschnitzt, gestickt, graviert – Die Signaturwut des Bauherrn» von Nina Hüppi, S. 362–367.
- 14 Charta von Venedig, Artikel 16, «Dokumentation und Publikation», in: Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege, hg. von ICOMOS, Stuttgart 2012, S. 47–51.
- 15 Vgl. dazu im Kapitel «Das Handeln am Denkmal» den Abschnitt 3.9 «Dokumentation»: «Die Dokumentation hat den Zustand vor, während und nach dem Eingriff darzustellen. In der Dokumentation sind auch die Grundlagen, das Massnahmenkonzept und die Begründungen für die Entscheide festzuhalten. Die Dokumentation ist in einem öffentlichen Archiv zu deponieren. Im Zuge der Untersuchungen erzielte Ergebnisse sind nach Möglichkeit zu publizieren.», in: Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz, hg. von der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege, Zürich 2007, S. 21.
- 16 Siehe den Beitrag «Gemalt, geschnitzt, gestickt, graviert – Die Signaturwut des Bauherrn» von Nina Hüppi, S. 362–367.



BILDICHE DOKUMENTATION DER BAUMASSNAHMEN

MARTIN BACHMANN

Im Rahmen der Restaurierung der Villa Patumbah wurde ich im Herbst 2008 für eine erste fotografische Arbeit angefragt. Der Auftrag bestand darin, den Vorzustand der Hausfassaden detailliert zu dokumentieren und die Bilder zuhänden der Restauratoren in die Fassadenpläne zu integrieren. Für die Arbeit stand ein Geländebühnenlift zur Verfügung. Die damit erreichte grössere Distanz zum Gebäude ermöglichte verzugsfreie Bilder. Bei natürlichem Tageslicht setzte ich als Werkzeug eine digitale Kleinbildkamera mit einem Vollbildsensor, einem Teleobjektiv 70–200 Millimeter und einer Wasserwaage ein. Die Schwingungen auf dem Lift erforderten jeweils kurze Verschlusszeiten.

Bei der ersten Fotoaktion war der Restaurator Christian Marty als Liftführer an Bord. Anfänglich kämpften wir mit dem schwer zu bedienenden Lift, der sich kaum bewegen liess. Schliesslich gelang es, wenigstens die Südwestfassade zu dokumentieren. Für die weitere Arbeit konnte dann ein Liftprofi eingesetzt werden, mit dem auch die entferntesten Stellen am Gebäude zu erreichen waren. Für die Nordost- und die Südostfassade stand ein LKW Hebebühnenlift mit einem Auszug von 50 Metern zur Verfügung. Auf der Südostseite musste man mit dem Lift über das Zwischengebäude hinausgelangen, um die Fassade dokumentieren zu können. Für die Nordostfassade steuerte mich der Kranführer an einen Aufnahmestandort über der Zollikerstrasse, damit ich die gesamte Fassade überblicken konnte, gleichzeitig aber der Auto- und Busverkehr nicht behindert wurde. Sämtliche Bilder wurden schliesslich vom Architekturbüro Pfister Schiess Tropeano, Zürich, übernommen und durch Enrico Bittner in einen Fassadenplan integriert.

Die zweite Dokumentationsanfrage kam von der kantonalen Denkmalpflege. Es ging darum, Aufnahmen zu erstellen, die der restaurierungsbegleitenden filmischen Dokumentation dienen sollten.¹ In erster Linie galt es, den Vor-, Zwischen- und Nachzustand der Decken im Erd- und im 1. Obergeschoss festzuhalten. Im Restaurierungsverlauf nahm der Umfang der fotografischen Arbeiten am Objekt kontinuierlich zu. Regelmässig war ich auf der Baustelle und dokumentierte die Arbeitsfortschritte.² Dank digitaler Technik war es möglich, die erstellten Aufnahmen am Computer jeweils zu einem Gesamtbild zusammenzufügen. So setzt sich dieses bei der Decke im Zimmer der Dame aus vierzig Bildern zusammen. Bei überstrichen vorgefundenen Decken kamen im Rahmen der Freilegungsarbeiten dekorative Malereien zum Vorschein, die rechtzeitig dokumentiert werden mussten. Mit Spannung erwartete ich jeweils die Fortschritte und neuen Entdeckungen. Das Arbeiten vor Ort gestaltete sich manchmal – vor allem in organisatorischer Hinsicht – als regelrechte Herausforderung. Wiederholt waren Räume vollständig verstellt oder Arbeiter



Oben: Die Dokumentation der Restaurierungsarbeiten im Vestibül stellte für den Fotografen eine schwierige Aufgabe dar. Aufnahme November 2011. Unten: Während der Gesamtrenovation galt in der Villa Patumbah ein striktes Fotografierverbot, um eine vorzeitige Verbreitung des Bildmaterials zu vermeiden. Aufnahme Oktober 2012. KDP Fotoarchiv.



Links und rechts: Fotografische Dokumentation des Vorzustands der Fassaden mit einem Geländebühnenlift. Aufnahmen September 2009. KDP Fotoarchiv.

Links und rechts: Das Dach des Ökonomiegebäudes ist mit vier Pferde- und Eselsköpfen verziert. Unten: Kunstvoll gestalteter, umlaufender Fries zwischen dem Erd- und 1. Obergeschoss des Ökonomiegebäudes. Aufnahmen August 2012. KDP Fotoarchiv.



verursachten Staubwolken und andere Immissionen, welche die fotografische Arbeit stark erschwerten oder verunmöglichten. Daher verlegte ich meine Tätigkeit auf Wochenenden, an denen ich dann in aller Ruhe in den einzelnen Räumen arbeiten konnte.

Im Verlauf der Restaurierung kamen zu den Decken im Erdgeschoss und 1. Obergeschoss die Wände im Vestibül und Wintergarten, die neu entdeckte Decke im Gartenzimmer, die Ofenwand im Zimmer der Dame, das Treppenhaus, die Decken im 2. Obergeschoss und die freigelegten Parkwege hinzu. Spannend zu erfassen waren auch die zahlreichen Details am Ökonomiegebäude. Schliesslich galt es, die Schlussdokumentation aller Räume der Villa vor der Möblierung zu erstellen. Es bleibt festzuhalten, dass die Dokumentationsarbeit immer wieder Kompromisse erforderte. Als Bereicherung erlebte ich die Kontakte zu zahlreichen Personen aus vollkommen anderen Arbeitsgebieten, die ich während meiner Tätigkeit kennenlernen durfte.

1 Siehe den Beitrag «Der Film: «Patumbah, die Perle unter den Zürcher Villen»» von Renata Münzel, S. 376–377.

2 Siehe den Beitrag «Der angetroffene Zustand – die Dokumentation» von Peter Baumgartner, S. 368–373.





DER FILM: «PATUMBAH, DIE PERLE UNTER DEN ZÜRCHER VILLEN»

RENATA MÜNZEL

Für mein Team und mich persönlich war es ein Privileg, in der Villa Patumbah drehen zu dürfen. Die Arbeit an einem Dokumentarfilm bringt immer Neues, Fenster gehen auf in Welten, von denen man vorher keine Ahnung hatte. Aber so Vieles wie beim Drehen in diesem Gebäude habe ich noch nie gelernt. So wusste ich nicht, dass Adolf Wilhelm Keim (1851–1913) Mineralfarben für die Fassadenmalereien entwickelt hatte; den Begriff Kaliwasserglas hatte ich zuvor noch nie gehört. Das Schadensbild des verzuckerten Marmors erschloss sich mir erst im Gespräch mit dem Steinbildhauer/Restaurator Gregor Frehner. Wahrscheinlich war «Calico» das Wort, das am Anfang am häufigsten genannt wurde. Bei Calico handelt es sich um ein Baumwollgewebe; hier waren es Schichten, mit denen einige Decken überzogen worden waren und die nun Stück für Stück entfernt werden mussten.

Im Laufe der vierjährigen Dreh- und Bearbeitungszeit kamen immer mehr wunderbare Wandmalereien in leuchtenden Farben zum Vorschein. In den Diskussionen über Konservierung/Restaurierung versus Rekonstruktion sahen wir, wie demokratisch die Gespräche verliefen. Jeder und jede war Experte auf seinem Gebiet und wurde als solcher auch ernst genommen. Immer wieder haben wir gestaunt über die ungeheure Geduld und Sorgfalt, mit denen in der Villa Patumbah gearbeitet wurde. Wir stellten fest, dass sich die Fachleute trotz Schwierigkeiten nicht ärgerten, sondern sich manchmal so etwas wie eine meditative Stimmung in den Räumen ausbreitete. Bei den Interviews kam das fundierte Fachwissen der Restauratoren zum Ausdruck. Sie kannten die Geschichte des Baudenkmals und die Techniken, die zur Entstehungszeit





angewendet worden waren. Aus den Antworten auf unsere Fragen schienen die Zeit der 1880er Jahre und besonders der ungeheure Reichtum von Bauherr Carl Fürchtegott Grob-Zundel (1830–1893) auf.

Ab 2010 haben wir in unregelmässigen Abständen in der Villa gedreht, zuletzt im Juli 2014. Jedes Mal gab es neue Überraschungen. Vom Gerüst aus gelang es, die restauratorischen Arbeiten an den Fassaden ausführlich filmisch festzuhalten. In den Innenräumen konnten der Kameramann Daniel Leippert und der Tonmann Olivier Jean Richard alle Gerüste besteigen, um möglichst viele Details aus der Nähe aufzunehmen. Auch die Interviews hielten wir oft in der Höhe ab. Ausserhalb des Gebäudes drehten wir von einem Kran und von Hausdächern aus; es war alles in allem eine sehr anspruchsvolle Produktion.

Üblicherweise beträgt das Verhältnis der Länge des Rohmaterials zur Länge des Films 1 zu 20. Da wir aber in der Villa Patumbah gefilmt hatten, was uns vor die Kameralinse kam, und dazu viele Gespräche aufgenommen hatten, sassen der Cutter Christian Müller und ich vor einer doppelt so grossen Menge Material. Wir entschlossen uns, den Film den Drehdaten entlang zu bauen. Der Film verläuft also analog zum Fortschritt der Restaurierungsarbeiten, von weiss zu farbig und von abgegriffen zu glanzvoll. Er soll einen Eindruck vermitteln, was in diesem Gebäude während vier Jahren geleistet wurde, und dabei das Handwerk und Wissen der Restauratorinnen und Restauratoren präsentieren. Ebenso soll der Film die Geschichte der Villa und ihres Erbauers vorstellen. Schliesslich soll er eine Ahnung davon vermitteln, wie das Leben in Zürich in den 1880er Jahren war.

Ich möchte allen aus meinem Team für die tolle Arbeit danken, die sie geleistet haben, ebenso Peter Baumgartner für sein Vertrauen. Ein besonderer Dank geht an sämtliche Fachleute, die uns bereitwillig ihre Arbeit filmen liessen und wertvolle Informationen im Rahmen ihrer Interviews gegeben haben.





Die Villa Patumbah von Süden. Im Hintergrund links, entlang der Zollikerstrasse, die Neubauten von Miller & Maranta, Basel. Aufnahme März 2014. KDP Fotoarchiv.

VERDICHUNG UND FREIRÄUME ODER WIE VIEL BAUMASSE ERTRÄGT DAS AREAL?

NOTT CAVIEZEL

Während es schwierig ist, das Zeitgenössische zu bewerten und einzuordnen, findet in der Rückschau auf die vergangene Zeit alles seinen Platz. Die Gegenwart des Historischen rückt unsere Wahrnehmung zurecht und verhindert den eindimensionalen Blick. Wer sich auf die Geschichte einlässt, macht dies mit Gewinn, denn ihr Reichtum weitet den Horizont und relativiert die Standpunkte der Betrachter. Im übertragenen und im konkreten Sinn ist der Wechsel der Gesichtspunkte und des Standorts die Voraussetzung, um ein Gebäude und seine Umgebung zu erfassen und zu verstehen, das Räumliche im Zusammenhang der Geschichte zu erkunden und vor dem Hintergrund gegenwärtiger Ansprüche zu beurteilen. Deshalb ist es nicht einfach zu beantworten, wie viel Baumasse ein Areal erträgt. So stellt sich nämlich die Frage, welche die Herausgeber dieser Publikation dem Autor zur Beantwortung überlassen haben. Nach dem Gesagten lautet die spontane Antwort folglich: Je nach dem...

Welches «Areal» ist denn gemeint? Der zu Zeiten Carl Fürchtgott Grobs (1830–1893) zur Villa gehörende Park, wie ihn Evariste Mertens (1846–1907) 1890 geplant und gestaltet hat? Oder ist es nur der nach 1929 halbierte südliche Teil des Parks mit Villa? Oder sollte man mit etwas mehr Flughöhe einen viel grösseren Perimeter, einen an den Rändern nicht klar definierten und offenen städtischen Bereich ins Auge fassen? Doch was heisst denn schon städtisch, befand man sich hier vor einem Jahrhundert doch im ehemals dörflichen, ja ländlichen Riesbach, wo vor allem im Bereich der Villa Patumbah das Charakteristische nicht die Baumasse, sondern vielmehr die offene Landschaft war. Sicher ist, dass ergänzend zur Frage nach dem «Wie viel» die Frage nach der Art der Baumasse relevant ist. Manch eine städtebauliche Überlegung, die planerisch zu genügen schien, erlitt mit ihrer baulichen Umsetzung Schiffbruch. Viele Parameter spielen bei städtebaulichen und architektonischen Entscheidungen eine Rolle. Es ist dann die Expertenmeinung gefragt, und doch sind schliesslich der politische Wille und die Ansprüche, welche öffentliche und private Eigentümer an ein Areal stellen, massgebend. Im Falle historisch bedeutsamer Objekte, wie der Villa Patumbah und ihrem Park, bestimmen die Vorgaben der Denkmalpflege einiges, anderes regeln die Baugesetze. Ein nicht unbeträchtlicher Interpretations- und Entscheidungsspielraum bleibt, wenn es darum geht, die Angemessenheit von planerischen und baulichen Massnahmen zu beurteilen. Dieses Kriterium gehört mit zu den grundlegenden Parametern, mit denen die Denkmalpflege zu arbeiten hat. So unbestimmt das Angemessene auch scheinen mag, so wenig wird es aus dem Bauch heraus entschieden. Wer das Angemessene ausloten will, muss eben Mass nehmen, am Naheliegenden, und nicht Patumbah etwa mit Wilton House¹ vergleichen wollen. Es bleibt ein Spielraum, den man unterschiedlich auslegen kann, der konfliktträchtig ist und den die involvierten Parteien im Streitfall verschieden interpretieren. Die Frage, wie viel Baumasse ein Areal erträgt, lässt sich aus mancherlei Blickwinkeln, namentlich aus der Warte der Denkmalpflege, jedoch nicht beliebig beantworten. Der Spielraum des Angemessenen ist nicht Beliebigkeit.

MASS NEHMEN – AUSSENSICHT

Die Geschichte der Villa Patumbah und ihres Parks wird in diesem Buch ausführlich dargestellt.² Teil dieser Geschichte sind die jüngste, aufwändige und mit grossem Einsatz geplante und durchgeführte Restaurierung der Villa mit



Der Planausschnitt zeigt die zwischen der Zolliker- und der Mühlebachstrasse gelegene Liegenschaft Patumbah im ländlichen, kaum bebauten Riesbach. Unter dem Parkgelände verläuft der Tunnel. 1897. BAZ.

Ökonomiegebäude sowie die Rekonstruktion des südlichen Parks in den Jahren 1986–1992. Inzwischen Geschichte ist auch das jüngste Kapitel mit der Wiedervereinigung der beiden Teile des Parks und der Erstellung der zeitgenössischen Gebäude an dessen Rand. Mit dem Vorwissen um die bisherige Entwicklung versuchen wir nun, die Frage nach der Baumasse, die das Areal erträgt, zu beantworten. Heute besteht das engere Areal aus der Villa mit Nebengebäuden, den neuen Wohnbauten an der Zollikerstrasse und einer unteren, westlichen Bauzeile mit Wohnungen und einem Hammam an der Mühlebachstrasse.³ Dazwischen liegt der rekonstruierte Park. Auf die heutige Körnung des umliegenden Quartiers bezogen, das den beiden genannten Strassen entlang bereits Einzelbauten und Randbebauungen aufweist, erscheint das Weiterbauen an den Parkrändern als logische Fortsetzung der gegebenen städtebaulichen Situation. Betrachtet man aus der selben weiteren Perspektive anstatt der bestehenden Baumasse die Freiflächen, ergibt sich eine andere Logik, weil der ganze nordöstliche, auch heute noch kaum bebaute Bereich des Botanischen Gartens mit der Villa Rainhof und der ehemaligen Villa Hagmann von Architekt



Flug über Riesbach mit Blick nach Osten. Oberhalb der Bildmitte die Villa Patumbah mit Park und Neubauten. Aufnahme Juli 2014. KAZ.

Plan des heute dicht bebauten Quartiers Riesbach aus dem Jahr 1897. Die bis 2012 errichteten Gebäude sind grau hinterlegt. Stadt Zürich, Geomatik + Vermessung und StadtAZ.



Conrad von Muralt (1859–1928) im Patumbah-Areal eine natürliche Fortsetzung findet. Auch wenn die Zollikerstrasse diesen stark von Wiesen, Parks und Gärten gekennzeichneten Bereich durchschneidet und der ungehinderte Durchblick von der Villa Rainhof hinunter an die Mühlebachstrasse schon lange nicht mehr möglich war, bildet nun die neue Bebauung an der Zollikerstrasse eine Sperre, die, nahe an die nördliche Schmalseite der Villa Patumbah anschliessend, den ursprünglichen herrschaftlichen Anspruch der freistehenden Villa mit repräsentativem Umschwung etwas beeinträchtigt. Die stark unregelmässig gegliederten Fassaden entlang der Zollikerstrasse der nur dreigeschossigen Baukörper mildern diesen Eindruck etwas. Die dunkel-neutrale und zurückhaltende Farbigkeit trägt dazu bei, dass sich die beachtliche neue Baumasse dennoch dem alten Baubestand der Villa einigermaßen unterordnet.

Die untere neue Bebauung an der Mühlebachstrasse besitzt einen ganz anderen Charakter. Im Gegensatz zu den oberen Wohnhäusern finden diese ebenfalls nur dreigeschossigen Neubauten strassenseits ein gebautes Gegenüber und lassen dadurch einen neuen, stimmig gestalteten Strassenraum entstehen. Durch die

Das Luftbild zeigt das Areal mit den Neubauten an den Parkrändern. Blick gegen Westen. Aufnahme Mai 2014. KAZ.





hinzugekommenen Gebäude gewinnt der Strassenabschnitt an Atmosphäre, die zugemutete Baumasse passt, weil sie überzeugend an den baulichen Bestand des Quartiers anknüpft. Ganz wesentlich ist die Gestaltung der Baumasse, konkret die einzufordernde hohe Qualität der für den Ort entworfenen Architektur. An sensiblen Stellen macht Qualität die Baumasse häufig erst zumutbar. Gerade an der Mühlebachstrasse war der interessante Entwurf von Miller & Maranta, Basel, und dessen Umsetzung von zentraler Bedeutung.

Die Übersichtspläne aus den Jahren 1969 (links) und 2014 (rechts) zeigen die baulichen Veränderungen im Bereich des weiteren Areals um die Villa Patumbah. Stadt Zürich, Geomatik + Vermessung.

MASS NEHMEN – INNENSICHT

Betritt man den Park durch das Tor an der Mühlebachstrasse, begegnet man im Sommer saftigem Gras, blühenden Sträuchern und mächtigen Bäumen. Linker Hand führt ein bekiester Weg der neuen Bebauung entlang und begrenzt eine längsgestreckte Wiese mit teilweise hohem Randbewuchs, der hier und dort geheimnisvolle Durchblicke zur Villa Patumbah und zu den oberen neuen Wohnungen gewährt. Von diesem Standpunkt am unteren Eingang zum Park gewinnt man nicht den Eindruck eines baulich überfrachteten Grünraums, ebenso wenig aber auch nicht den eines grosszügigen Parks, wären da nicht das geschweifte Dach eines Gartenpavillons und ein rechts leicht ansteigender Weg, die, Blick und Schritt nach oben lockend, mehr verheissen würden. Überwindet man diese kurze Steigung, zeigen sich alsbald die prächtige Gartenfassade der Villa und davor das kunstvoll gestaltete Gartenparterre mit halbrundem Bassin und Springbrunnen, Blumenbeeten und der zierlichen Rosenallee zum Gartenpavillon. Wäre nicht das Wissen um die untere Geländestufe, die, mit diesem oberen Plateau durch Wege verbunden, das heutige Ganze ausmachen, ist hier oben mehr Garten als Park, kleinräumig, von Bäumen und Bauten umschlossen. Wer weiss, wie die Durch- und Ausblicke wären, wenn nördlich der Villa anstatt der Neubauten der ehemals grosse Nutzgarten wiederhergestellt worden wäre? Heute ist es müssig, dies zu fragen. Will man die ganze Anlage wirklich verstehen, die Einblicke und Aussichten auf sich wirken lassen, einschätzen und werten, so muss man gehen, innehalten, schauen und wieder gehen, in die eine Richtung und in die andere, nach innen blicken und nach aussen, an die Ränder und Begrenzungen und über sie hinaus. In der ursprünglichen, von Mertens entworfenen Anlage ist es heute etwas eng geworden. Andererseits lehrt uns die Geschichte des Patumbah-Areals, dass es wörtlich und bildlich noch weit enger hätte werden können. Erst 1977 gelang es der Stadt Zürich, durch Kauf den Abbruch der Villa zu verhindern. Anstatt die noch verbleibenden Teile des Parks zur Freihaltezone zu machen und den dazugeschlagenen und rekonstruierten nördlichen Parkteil der öffentlichen Nutzung zuzu-

führen, wäre anderes möglich gewesen. Wir stünden heute vielleicht vor einer baulich maximal verdichteten Zone und hätten den totalen Verlust eines architektonisch, landschaftlich und historisch bedeutenden Zeugens zürcherischer Geschichte zu beklagen. Grösstmögliche städtische Verdichtung durfte angesichts des Baudenkmals Patumbah nicht ernsthaft erwogen werden.

Umso löblicher ist das Ergebnis vereinter Bemühungen. Trotz Abstrichen an der ursprünglichen Parkfläche und teilweise ambivalenter Beurteilung der Eingriffe konnte der Charakter des Landschaftsgartens erhalten werden. Mit der sinnvollen Nutzung der Villa als Zentrum für Baukultur wird der Ort bekannter werden. Das Publikum wird kommen, Besucherinnen und Besucher werden den Park zu neuem Leben erwecken. Erste Nutzniesser der ganzen Anlage sind zweifellos die Bewohner der unteren und oberen Bebauung, die mit ihren von der Strasse abgewandten Fronten zum Park hin an privilegierter Privatheit gewinnen, aber gleichzeitig an Intimität verlieren, wenn Parkwanderer und Schulklassen dereinst allen in die Wohnräume blicken werden.

Letztlich verbirgt sich in der Frage nach dem Ausmass der tolerierbaren Baumasse die Frage, ob man hier einen Park oder eine Überbauung realisieren wollte. So besehen ist der heutige Zustand des Areals ein recht guter Kompromiss, der private und öffentliche Ansprüche in Einklang zu bringen wusste, die Eigenart der Villa und ihrer Umgebung hervorzuheben vermochte und das Weiterbauen in der Stadt geschickt und ohne Purzelbäume zu schlagen zum glaubwürdigen Akt machte. Grösse und Massstab überzeugen im Weitläufigen und im Kleinräumigen. Im Übrigen wird uns die Dynamik des Parks im Laufe der Jahreszeiten noch manche unerwartete Facette offenbaren. Zusätzliche Baumasse allerdings würde Villa und Park schwer beeinträchtigen und wäre kaum zu verkraften. Zur urbanen Dichte gehören auch grosszügige Freiflächen.

Das Luftbild zeigt die an die Villa Patumbah anschliessenden Neubauten entlang der Zollikerstrasse (oben) und die Neubauten an der Mühlebachstrasse (unten). Aufnahme von Südwesten, Juni 2013. KAZ.

- 1 Herrenhaus in Wilton GB mit prachtvoller Innenausstattung und Landschaftspark, 17. Jahrhundert.
- 2 Siehe die Beiträge «Baugeschichte und historisches Umfeld der Villa Patumbah» von Regula Michel, S. 72–95, und «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.
- 3 Siehe den Beitrag «Erst der Bau des Hammam ermöglichte die Freihaltung des mittleren Parkteils» von Lis Mijnsen, S. 384–386.



ERST DER BAU DES HAMMAM ERMÖGLICHTE DIE FREIHALTUNG DES MITTLEREN PARKTEILS

LIS MIJNSSEN

Auf meinen Reisen in den 1980er Jahren im Maghreb entdeckte ich die Kultur der Körperreinigung im Hammam, des Zu-sich-Kommens, der «Regeneratio» in ihrer wörtlichen Übersetzung als Wiedergeburt. Die Entspannung, die Hinwendung zum eigenen Körper und das Heraustreten aus der alltäglichen Hektik in Gesellschaft inspirierten mich. Im Orient bietet der Hammam nicht nur Raum für Reinigungsrituale, als gesellschaftlicher Treffpunkt spielt er nach wie vor eine zentrale Rolle im sozialen Austausch.

Der lang gehegte Wunsch, mit einem Hammam, einem «öffentlichen Bade- und Wohnzimmer», eine kulturelle Brücke zwischen Maghreb und Mitteleuropa zu schlagen, konkretisierte sich. Ab Mitte der 1990er Jahre unternahm ich erste Hammam-Studienreisen nach Paris, Istanbul, Tunis und Marokko und in der Folge wurde 1997 die Projektgruppe «Ein Hammam für Zürich» gegründet.

Wir entwickelten ein erstes Betriebskonzept und nach diversen Gebäude- und Grundstücksbesichtigungen wurde ein Neubau gegenüber dem Umbau eines bestehenden Gebäudes favorisiert. Die Kriterien für ein geeignetes Grundstück waren eine ruhige, zentrale städtische Lage, die gute Erreichbarkeit mit öffentlichen Verkehrsmitteln sowie die Sicherheit im Quartier auch zu Randzeiten.

Eine glückliche Fügung erlaubte uns 1999 eine erste Kontaktaufnahme mit der Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes, die sich den Erwerb und die bauliche Freihaltung der seit 1929 abgetrennten nördlichen Parkhälfte sowie deren Zusammenführung mit dem bereits restaurierten, südlichen Parkteil unterhalb der Villa Patumbah zum Ziel gesetzt hatte.¹ Mein Bestreben war die Entwicklung des Projekts für einen Hammam mit Basar am Parkrand an der Mühlebachstrasse. Die Suche nach einem finanziellen Partner, der die Freihaltung des Parks garantieren konnte, endete letztlich damit, dass ich die Verpflichtungen der Stiftung gegenüber den Grundstückbesitzern übernahm und das Kaufrecht für die nördliche Parkhälfte erwerben konnte. Ziel war es nun, gemeinsam mit der Stiftung Patumbah und der Stadt Zürich, ein Konzept zur Erhaltung der Parkkammer mit ihrem historisch bedeutenden Brezelweg zu entwickeln, den Park zu restaurieren und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.²

Ich strebte nach einer Gesamtlösung, welche für mich auch finanziell tragbar war. Meine Vision bestand darin, durch das Erstellen von Neubauten die Parkkammer zu erhalten.³ 2004 erteilte ich dem Architektenpaar Paola Maranta und Quintus Miller, Basel, den Auftrag, Volumenstudien für den Hammam und Familienwohnungen zu erstellen. Ihre hohe Kompetenz und Erfahrung im Umgang mit



*Grundriss des Erdgeschosses der
Wohnungen von Miller & Maranta,
Basel, entlang der Zollikerstrasse.
Januar 2013.*

Die Wohnungen von Miller & Maranta, Basel, entlang der Zollikerstrasse. Im Hintergrund der Turm der Villa Hagmann, Zollikerstrasse 115–117. Aufnahme Susana Bruell, Juni 2013.



historischen Bauten war Voraussetzung für die Vergabe des Architekturauftrags. Es galt, die Neubauten, die unter Denkmalschutz gestellte Villa und den Park als Dokument hervorragender Gartenarchitektur, als Patumbah-Ensemble zu gestalten. Nicht nur dies, der Hammam sollte nach historischen Vorlagen in unsere Kultur und in eine zeitgenössische Architektursprache übersetzt werden. Ökologisches Bauen und Nachhaltigkeit sollten rigoros umgesetzt werden. Es war mir ein zentrales Anliegen, dass die Familienwohnungen und der Hammam nicht ausschliesslich, jedoch soweit wie möglich, von Frauen entwickelt, projektiert und realisiert werden sollten. Erst als gewährleistet war, dass das Projekt inhaltlich und formal innerhalb des gesamten Patumbah-Ensembles diesen Kriterien entsprach, wurde das Grundstück für die Familienwohnungen entlang der Zollikerstrasse nach der Baubewilligung im Jahr 2009 mit einer Projekt- und Architekturverpflichtung an den Generalunternehmer Frutiger AG, Zürich, verkauft. Die Wohnungen an der Mühlebachstrasse konnten die Eigentümerinnen und Eigentümer direkt erwerben. Das Bebauungskonzept sah vor, die räumliche Tiefe des Parks maximal zu erhalten und die historische Substanz aufzunehmen. Die bauliche Struktur sollte sich thematisch auf das Bestehende beziehen und an der romantischen Stimmung der Gartenanlage und der Villa Patumbah orientieren. An den Parkrändern wurden zwei unregelmässig geschnittene Volumen projektiert, welche sich aus der Parklandschaft heraus entwickeln. Sie fügen sich mit grossflächigen Einschnitten an den Parkrändern und einer schlichten Materialität und Farbgebung ins Grundstück ein. Die Neubauten verstehen sich als Teile des Parks und vermeiden die städtebauliche Konkurrenz zum Haupthaus der Anlage, zur Villa Patumbah. Das langgestreckte Gebäude an der Mühlebachstrasse wird vielseitig genutzt. In einem skulptural und monolithisch geschnittenen Volumen richten sich der mehrgeschossige Hammam mit angrenzendem Basar gegen Süden und ein Komplex von 13 Wohneinheiten gegen Norden. Der nur durch Beton-Moucharabiehs⁴ durchbrochene Kubus des Hammam mit Kuppel verweist auf

Hammam mit Basar und Wohnungen von Miller & Maranta, Basel, am Parkrand an der Mühlebachstrasse. Aufnahme Susana Bruell, Juli 2013.



seine orientalischen Vorbilder. Introvertiert und schützend vor Einblicken, verschliesst sich der Innen- dem Aussenraum. Der Neubau erlaubte es, das Gebäude von Grund auf entsprechend dem traditionellen Hammam-Ritual zu gestalten. Das Fassadenelement der Moucharabiehs verbindet über die Ausformung der Terrassenbrüstungen die Gewerbe- mit den Wohneinheiten. Die Familienwohnungen erschliessen sich über eigene Hauseingänge und entwickeln sich über drei bis vier Geschosse. Somit profitieren die Bewohner von zweiseitig belichteten Wohnräumen mit vielfältigen Blick- und Raumbezügen in den umliegenden Park- und Stadtraum. Die Ausformung der Fassaden nimmt Bezug auf die innere Struktur; sie weisen Auskragungen, Rücksprünge und grosszügige Terrassen auf. Tragende Strukturen, Fassaden und Dachlandschaft wurden in Beton erstellt. Die Fassaden sind mit einer mehrschichtigen, mineralischen Struktur bearbeitet und mit einem Farbauftrag in Schwammtechnik leicht strukturiert. Sämtliche äusseren Abschlüsse wurden aus massivem Eichenholz gefertigt: Fenster, Rollläden, Eingangstüren und Tore. Entlang der Zollikerstrasse finden sich 18 eingeschossige Familienwohnungen. Eine ungewöhnliche Gebäudetiefe von beinahe dreissig Metern wird mit grosszügigen, differenziert gestalteten Grundrissen überwunden; ins Volumen eingeschnittene Lichthöfe gliedern das Gebäude strassenseitig. Der Bezug zum Park wird über grossflächige Fenster und Wohnbereiche mit Loggien hergestellt. Die ebenfalls mineralisch lasierte Betonfassade integriert sich über ihre braungüne Farbigkeit in die Parklandschaft und lässt die üppig dekorierten Fassaden der Villa umso mehr erstrahlen. Mit der Einweihung des wiedervereinigten und der Öffentlichkeit zugänglichen Patumbahparks, der Inbetriebnahme des Heimatschutzzentrums in der Villa, des Einzugs der Familien in die Wohnungen und der Eröffnung des Hammam Basar bringen seit 2013 nicht nur die Bauten, sondern vor allem die Menschen die Qualität des Ortes zum Tragen und beleben ihn.

- 1 Siehe den Beitrag «Patumbah – Eine Idee, und was es braucht, sie umzusetzen» von Beat Eberschweiler und Giovanni Menghini, S. 96–105.
- 2 Siehe den Beitrag «Der Patumbah-Park: Seine Entstehung, Entwicklung und Zukunft» von Judith Rohrer, S. 158–177.
- 3 Siehe den Beitrag «Verdichtung und Freiräume oder wie viel Baumasse erträgt das Areal» von Nott Caviezel, S. 378–383.
- 4 Durchbrochene Betonelemente, die auf orientalische Vorbilder zurückgehen.



Links und rechts: Blick ins Innere des Hammam mit Einrichtung und Utensilien für die Körperreinigung. Aufnahmen Susana Bruell, Februar 2014.

DER SCHWEIZER HEIMATSCHUTZ IN DER VILLA PATUMBAH

KARIN ARTHO

Im Sommer 2013 konnte der Schweizer Heimatschutz die Villa Patumbah in Miete übernehmen und darin das erste Heimatschutzzentrum der Schweiz eröffnen. Dies bedeutet einen Meilenstein in der Geschichte der privaten Non-Profit-Organisation: die Vermittlung von Baukultur erhält damit endlich einen prominenten Platz innerhalb der Aktivitäten des Vereins. Die Büroräumlichkeiten der Geschäftsstelle befinden sich in den Obergeschossen der Villa.

Baukultur erleben – hautnah! Dies bietet der Schweizer Heimatschutz mit dem neuen Heimatschutzzentrum. Seit Ende August 2013 empfängt er Erwachsene, Kinder und Jugendliche – einzeln, in Gruppen oder im Klassenverband. Sie können die Ausstellung besuchen, eine Führung buchen oder in einem Workshop aktiv werden. Ziel ist es, bei Gross und Klein die Freude an Baukultur zu wecken, damit unsere Besucher Wissen aufbauen und Wertvorstellungen entwickeln können. Denn, wer über ein Haus, eine Stadt oder eine Landschaft Bescheid weiss, ist eher bereit, sich dafür einzusetzen.

Die Dauerausstellung im Heimatschutzzentrum nimmt sich dem Thema Baukultur an. Das Kuratorinnen-Team, bestehend aus Ariana Pradal und der Autorin dieses Textes, beleuchtet mit der Ausstellung «Baukultur erleben – hautnah» das grosse Thema aus drei verschiedenen Blickwinkeln: Dabei geht es um die Veränderung unserer Landschaft, um Baudenkmäler in unserem Alltag und ums handwerkliche Detail. Für (mehr) Baukultur – wie es der Schweizer Heimatschutz fordert – braucht es alle drei Sichtweisen. Denn eine intelligente Raumplanung trägt genauso zur Baukultur bei wie die verantwortungsvolle Sanierung eines Altstadthauses oder ein sorgfältig gestalteter Türdrücker. In den drei Haupträumen des Erdgeschosses werden diese drei Schwerpunkte der Baukultur einzeln dargestellt. Die Räume tragen die Titel «auf Flughöhe», «auf Augenhöhe» und «auf Detailsuche». Die feine, in unterschiedlichen Farben gehaltene Ausstellungsarchitektur verleiht den historischen Räumen eine frische Atmosphäre. Die verantwortlichen Szenografen gasser derungs Innenarchitekturen, Zürich/Chur, reagieren auf jeden Raum individuell und beleben diesen mit einer zeitgenössischen Installation. Stets werden die Besucherinnen und Besucher direkt angesprochen und zum Mitdenken und Mitmachen aufgefordert. So können sie die Landschaftsveränderungen anhand eines digitalen Legespiels erfahren, das Lieblingsbaudenkmal küren oder den Schlüssel dem passenden Türschloss zuordnen. Auch gibt's einen Rätselbogen mit auf den Weg.

Links: Der Geschäftsleiter des Schweizer Heimatschutzes, Adrian Schmid, der Präsident der Stiftung Patumbah, Dominik Bachmann, die Leiterin des Heimatschutzzentrums, Karin Artho, und der Präsident des Schweizer Heimatschutzes, Philippe Biéler, anlässlich der Schlüsselübergabe. Rechts: Auf der Theatertour führt der «ewige Butler» Johann die Besucher durch den Park und die Villa. Aufnahmen Mathias Arnold, Juni 2013. Schweizer Heimatschutz.



Dieser geht die Themen spielerisch an und lädt Gross und Klein zum genauen Beobachten ein. Als Gastgeber hat der Schweizer Heimatschutz einen prominenten Platz in der Ausstellung: Seine über 100-jährige Geschichte ist anhand von Meilensteinen skizziert und mit den jeweiligen originalen Zeitschriften dokumentiert. Auch hier gilt wie überall: in die Hand nehmen und anschauen.

Die Villa Patumbah selber ist eine weitere Attraktion des Heimatschutzzentrums. Als ein Meisterwerk des Historismus und als denkmalpflegerisches Glanzstück lässt sich mit ihr «Baukultur vom Feinsten» vermitteln. Das Haus zeigt beispielhaft, dass Baudenkmäler gute Zukunftschancen haben, wenn sie engagierte Eigentümer und eine sinnvolle Nutzung finden. Es bietet sich hier aber auch die Gelegenheit, darauf hinzuweisen, dass ein «Happy-End» keineswegs die Regel sein muss. Nur allzu oft haben Baudenkmäler nicht den verdienten Platz in unserem Alltag. Im Bereich der Kulturgütererhaltung liegt Vieles im Argen. Baudenkmäler stehen heute sogar mehr denn je unter Druck. Die öffentlichen Mittel für deren Instandhaltung oder Renovation nehmen stetig ab und im Zuge der Diskussion um den Atomausstieg besteht die Gefahr, dass die Interessen des Kulturgüter- und Landschaftsschutzes zu kurz kommen. Der Schlüssel für eine Veränderung liegt im Erkennen des Wertes von Baukultur. Auch das zeigt die Villa Patumbah mit ihrer wechselvollen Geschichte. Für ein Heimatschutzzentrum könnte der Rahmen nicht idealer sein.

Die Geschichten rund um das bewegte Schicksal der Villa Patumbah bilden den Stoff für das dritte Aushängeschild des Zentrums: Die Theatertour. Der «ewige Butler» Johann nimmt Schulklassen oder andere Gruppen mit durch den Park und die Villa. Er weiss, weshalb die Villa diesen exotischen Namen trägt, wer darin gelebt hat und wer heute darin verkehrt. Schliesslich ist er schon seit 130 Jahren im Dienst der Villa. Das eigens für das Heimatschutzzentrum geschriebene Stück wird von professionellen Schauspielern gespielt und garantiert ein witziges und informatives, aber auch nachhaltiges Erlebnis. Für Schulklassen ist die Theatertour mit einem vertiefenden Workshop gekoppelt, bei dem sie der Frage nachgehen, wann ein Haus etwas Besonderes ist, und sich so dem Thema Baukultur annähern. Die Workshops «Stadt, Dorf, grüne Wiese» zu Fragen der Raumplanung und «Kreativwerkstatt» mit gestalterischem Arbeiten in Drucktechnik ergänzen das Angebot des Heimatschutzzentrums.



Die Installation im Vestibül beleuchtet wichtige Etappen aus der Geschichte der Villa Patumbah und des Schweizer Heimatschutzes. Aufnahme Benjamin Hofer, August 2013. Schweizer Heimatschutz.



Links: Der Empfang mit kleinem Shop im Heimatschutzzentrum. Rechts: Im Zimmer der Dame setzen sich Ausstellungsbesucher mit Türklinken und Türschlössern auseinander. Aufnahmen Benjamin Hofer, November 2013. Schweizer Heimatschutz.



Ergänzend zur Ausstellung und den Vermittlungsangeboten werden die Besucher – in diesem Fall insbesondere Familien – animiert, Baukultur auch ausserhalb des Heimatschutzzentrums wahrzunehmen. Mit dem Quiz-Fächer «Streifzug durchs Quartier Riesbach» lässt sich Baukultur spielerisch auf eigene Faust entdecken. Zusammen mit verschiedenen Partnern sollen weitere Quiz-Fächer für Quartiere in der ganzen Schweiz erarbeitet werden.

Die Verlegung des Geschäftssitzes des Schweizer Heimatschutzes in die Obergeschosse der Villa Patumbah verleiht dem Zentrum zusätzliches Gewicht. Für die gelungene Nutzungsänderung der Villa von einem Wohn- zu einem Arbeitshaus zeichnen gasser derungs Innenarchitekturen verantwortlich. Gemeinsam mit dem Schweizer Heimatschutz haben sie sich für eine Einrichtung mit schlichten Büro-Systemmöbeln entschieden. Die Grundhaltung dabei war, die wunderbaren historischen Räume als Gäste zu betreten, also keine Möbel einzubauen, sondern diese mit Zeitgenössischem aufzuhellen und ihnen eine gewisse Leichtigkeit zu geben. Das einmalige Einrichtungsprojekt konnte dank zwei Hauptsponsoren umgesetzt werden: die Dübendorfer Firma Lehni lieferte die funktionalen Büromöbel und die Luzerner Firma Baltensweiler die eigens für die Villa entwickelte Patumbah-Leuchte. Zahlreiche Personen besuchen die Villa im Rahmen der

Junge Besucher lösen den Rätselbogen und entdecken so die Villa Patumbah auf spielerische Art und Weise. Aufnahme Benjamin Hofer, November 2013. Schweizer Heimatschutz.



Zusammenarbeit mit der Geschäftsstelle für Besprechungen, Sitzungen und Seminare. Dies macht einen wichtigen Teil der öffentlichen Funktion des Hauses aus. Dass das Heimatschutzzentrum nun eröffnet werden konnte, kommt nicht von ungefähr. Mit viel Engagement und Freude wurden in den vergangenen Jahren die Vorbereitungsarbeiten vorangetrieben. Die Idee eines Bildungszentrums des Schweizer Heimatschutzes geht bereits auf das Jahr 1999 zurück. Damals diskutierte der Zentralvorstand erstmals über die Schaffung eines Heimatschutzzentrums. Ziel war es, das Thema Baukultur einem breiten und jüngeren Publikum zugänglich zu machen und hierfür das eigene Engagement für deren Vermittlung zu stärken. Der Handlungsbedarf war – und ist es noch immer – offensichtlich. Wohl existierten in der Schweiz vereinzelt Initiativen, die das Thema für Laien oder Schulklassen aufbereiteten. Ein Zentrum jedoch, welches auf Baukultur in all ihren Facetten fokussiert, gab es nicht. Das Heimatschutzzentrum ist somit eine neuartige Dienstleistung mit nationaler Ausstrahlung. Es schliesst mit seinem Bildungsangebot eine Lücke im Bereich der Kulturvermittlung.

Die Naturschutzzentren, welche seit Jahren von verschiedenen Organisationen erfolgreich betrieben werden, machten es vor. Ihr Rezept ist schlüssig: man holt die Öffentlichkeit mittels eines attraktiven Besucherzentrums ins Naturschutzgebiet und lässt sie die Natur vor Ort erfahren und deren Werte erkennen. Der Leitgedanke dabei ist «wir schützen, was wir lieben – wir lieben, was wir kennen». Überzeugt, dass sich diese Haltung auch auf Baukultur übertragen lässt, entwickelten die damaligen Verantwortlichen des Schweizer Heimatschutzes das Projekt «Heimatschutzzentrum» weiter. Der Beschluss, den projektbezogenen Erlös der Schoggitaleraktion 2005 zum 100-Jahr-Jubiläum dem geplanten Zentrum zu Gute kommen zu lassen, verhalf dem Projekt zum Durchbruch. Gesucht war in der Folge ein attraktives und gut erreichbares Baudenkmal. Nach landesweiten Abklärungen stand bald die Villa Patumbah als Favoritin fest. Im Mai 2010 besiegelten die Stiftung Patumbah und der Schweizer Heimatschutz mit der Unterzeichnung des Mietvertrags definitiv die künftige Zusammenarbeit.



Blick vom Zimmer des Herrn durch die Enfilade bis zum Zimmer der Dame. Aufnahme Benjamin Hofer, August 2013. Schweizer Heimatschutz.

Das Heimatschutzzentrum in der Villa Patumbah wird vollumfänglich vom Schweizer Heimatschutz betrieben und dabei von zahlreichen Gönnerinnen und Gönnern sowie dem Bundesamt für Kultur finanziell unterstützt. Weitere Geldgeber werden noch gesucht. Mit seiner Strahlkraft reiht sich das Projekt ein in die grossen Meilensteine der Non-Profit-Organisation wie dem Wakkerpreis, dem Schoggitaler, dem Schulthess Gartenpreis und der Stiftung Ferien im Baudenkmal. All diese Projekte dienen der Sensibilisierung für Baukultur. Mit dem Heimatschutzzentrum ist jedoch eine neue Ära angebrochen: Das öffentlich zugängliche Zentrum ermöglicht uns einen noch direkteren und persönlicheren Kontakt mit der Bevölkerung. Nun hat die Vermittlung von Baukultur – eines der Hauptanliegen des Schweizer Heimatschutzes – endlich einen prominenten Platz innerhalb der Aktivitäten des Vereins.

Informationen zum Schweizer Heimatschutz und seinen Aktivitäten unter www.heimatschutz.ch
Informationen zu Öffnungszeiten und Angeboten des Heimatschutzzentrums unter www.heimatschutzzentrum.ch

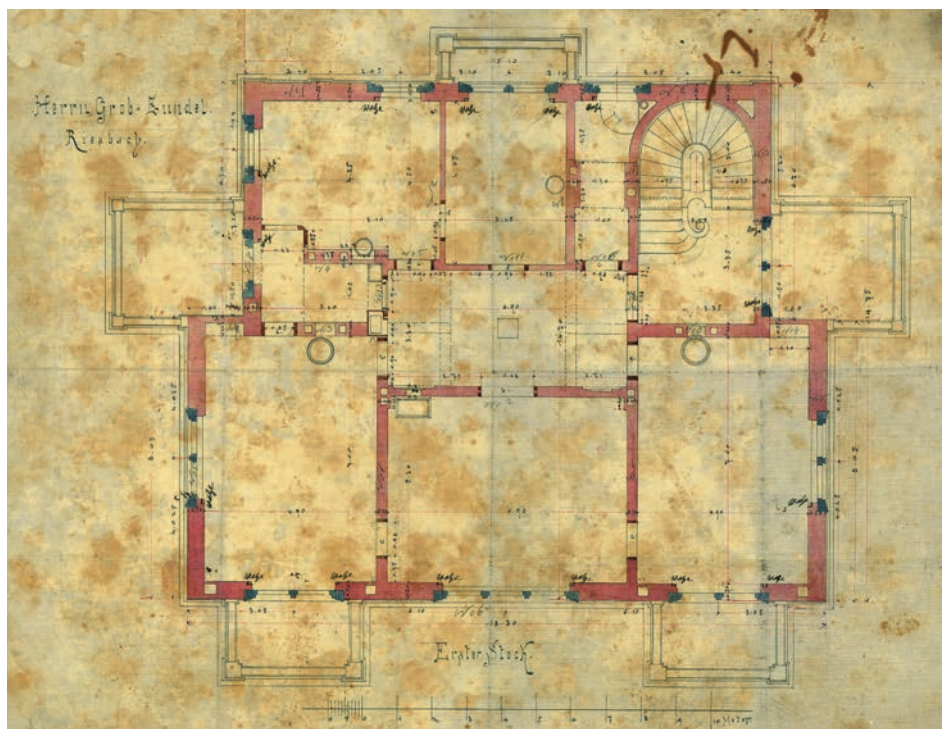
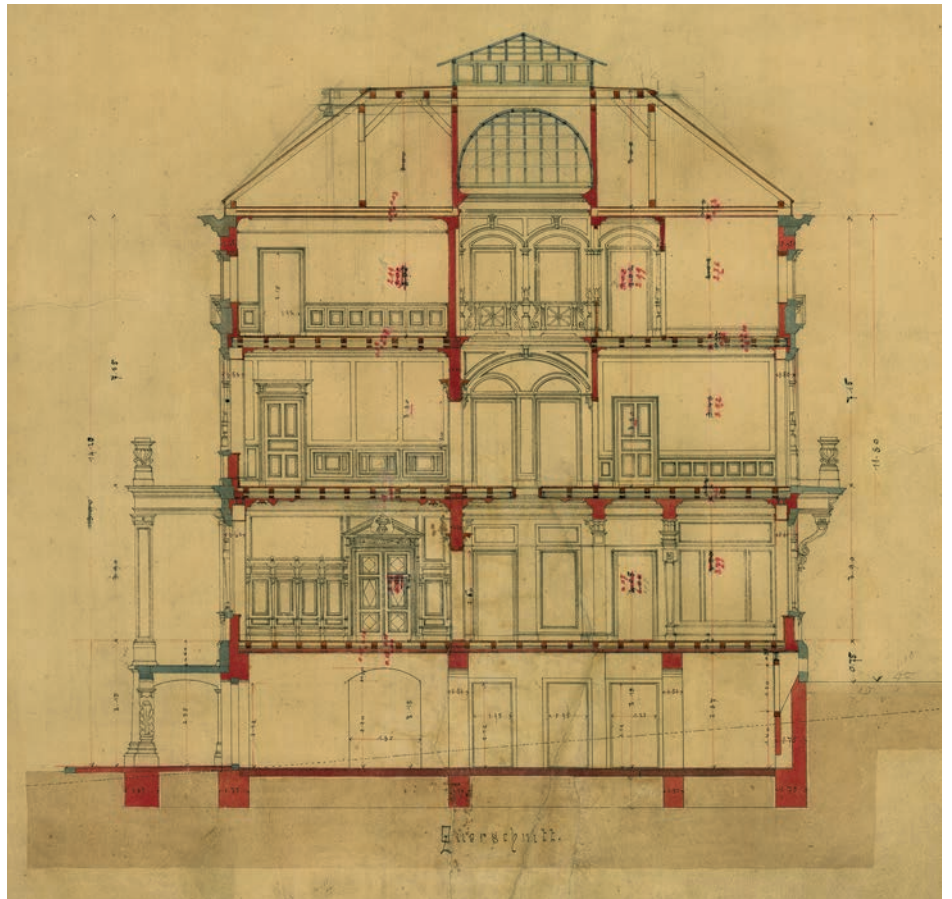
Im Zimmer der Dame liegt der Fokus der Dauerausstellung auf der «Türklinke» – einem viel zu wenig beachteten Baudetail. Aufnahme Benjamin Hofer, August 2013. Schweizer Heimatschutz.



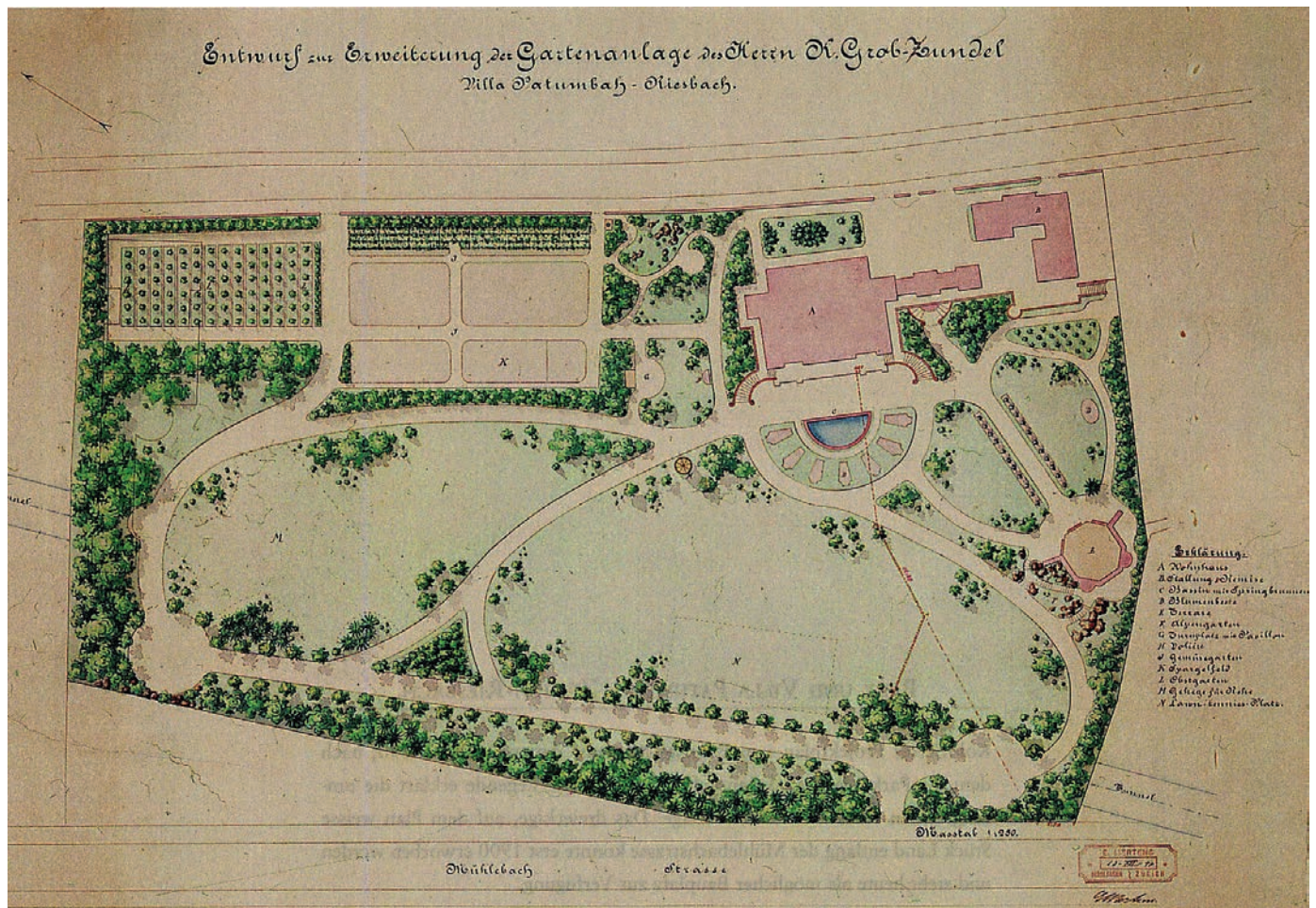
ZEITTAFEL

- 1830 Geburt von Carl Fürchtegott Grob als jüngster Sohn der Eheleute Hans Jakob und Regula Grob-Nüscheler.
- 1869–1880 Grob erlangt als Tabakplantagenbesitzer auf der Insel Sumatra grossen Reichtum.
- 1881 Heirat mit Anna Dorothea Zundel. – Geburt der ersten Tochter Margrit Grob.
- 1882 Übernahme des Wohnhauses «Weingarten» samt Baumgarten und Reben an der heutigen Zollikerstrasse in Riesbach nach dem Tod seines Bruders Heinrich.
- 1883 Grob erwirbt ein grosses Grundstück beim «Weingarten». – Der Gemeinderat Riesbach erteilt am 10. Oktober die Bewilligung zum Bau einer Villa mit Ökonomiegebäude. – Geburt der zweiten Tochter Anna Carolina Grob.
- 1883–1885 Bau der Villa Patumbah nach Plänen der Architekten Chiodera & Tschudy.
- 1885 Bezug der Villa durch den Bauherr und seine Familie Ende Jahr.
- 1889 Abbruch des benachbarten Wohnhauses «Weingarten».
- 1891 Vollendung des Parks nach Plänen von Evariste Mertens. – Errichtung des Gartenpavillons.
- 1893 Tod von Carl Fürchtegott Grob-Zundel.
- 1911 Die Witwe Anna Dorothea Grob-Zundel verlässt mit ihren beiden Töchtern die Villa und schenkt die Liegenschaft dem Diakoniewerk Neumünster. – Umbau und Herrichtung als Erholungsheim für Frauen (später privates Altersheim).
- 1912 Eröffnung des Heims am 18. Februar.
- 1924 Tod der älteren Tochter Margrit Grob.
- 1929 Das Diakoniewerk Neumünster veräussert die nördliche Parkhälfte an Carl Julius Abegg-Weiss, Zollikerstrasse 117.
- 1930 Tod der Witwe Anna Dorothea Grob-Zundel.
- 1957 Pläne für eine Aufstockung der Villa Patumbah, die glücklicherweise nicht zur Ausführung gelangen.
- 1966 Tod der jüngeren Tochter Anna Carolina Grob, welche die letzten Lebenswochen in der Villa Patumbah als Pensionärin verbracht hat.
- 1968 Der Betrieb des Altersheims wird als unwirtschaftlich eingestuft; erste Pläne für einen Abbruch und eine Neuüberbauung des Areals durch das Diakoniewerk Neumünster.
- 1975 Schliessung des Altersheims.
- 1977 Die Stadt Zürich erwirbt aus denkmalpflegerischen Überlegungen am 1. Oktober vom Diakoniewerk Neumünster die Villa samt Ökonomiegebäude und die südliche Parkhälfte für 3,1 Millionen Franken.
- 1981 Lancierung der Volksinitiative «Pro Patumbah-Park» durch Anwohner und die Zürcherische Vereinigung für Heimatschutz (ZVH).
- 1985 Der Stadtzürcher Soverän stimmt trotz ablehnender Haltung des Stadtrats der Volksinitiative knapp zu; der Neubau eines Altersheims im unteren Parkteil ist damit abgewendet.
- 1986–1992 Rekonstruktion des südlichen Parkteils als Pilotprojekt der Stadtzürcher Gartendenkmalpflege und Restaurierung des Pavillons.
- 1995 Gründung der «Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes» mit dem Ziel, die Abegg'sche Parkhälfte zu erwerben, dauernd baulich freizuhalten, mit dem städtischen Parkteil zu vereinen und den ganzen Park der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.
- 1996 Anlage einer Musterachse an der Südostfassade; Proberestaurierung der Keim'schen Fassadenmalerei.
- 1999 Erste Kontaktnahme der Stiftung mit der privaten Investorin, die bereit ist, die nördliche Parkkammer zu erhalten und lediglich die Randzonen entlang der Mühlebach- und der Zollikerstrasse zu bebauen.
- 2003 Die Stiftung konzentriert ihr Augenmerk auf den Erwerb der Villa, um deren dringend notwendige Restaurierung in Angriff nehmen zu können.
- 2004 Unterschutzstellung von Villa und Nebengebäude durch die Baudirektion des Kantons Zürich. – Die private Investorin erteilt den Auftrag, Volumenstudien für den Hammam und Familienwohnungen zu erstellen.
- 2006 Die Stadt Zürich verkauft die Villa Patumbah mit Nebengebäude und unmittelbar angrenzendem Land an die Stiftung. – Umbenennung der «Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes» in «Stiftung Patumbah».
- 2007 Das Architekturbüro Pfister Schiess Tropeano geht mit dem Beitrag «Matahari» siegreich aus dem Projektwettbewerb für die Nutzung der Villa als Zentrum für Baukultur hervor. Das Büro wird mit der Projektausarbeitung betraut. – Auslobung eines Architekturwettbewerbs nach GATT/WTO für die anstehende Restaurierung der Villa Patumbah mit Nebengebäude zwecks Einrichtung des Geschäftssitzes des Schweizer Heimatschutzes und dessen Zentrum für Baukultur.
- 2008 Einreichung des Baugesuchs für die Restaurierung und Umnutzung der Villa.
- 2009 Erteilung der Baubewilligung für die Restaurierung der Villa. – Die Volksinitiative, die eine Auszonung des nördlichen Parkteils und dessen Zuweisung in eine Freihaltezone verlangt, wird vom städtischen Soverän abgelehnt. – Das Bundesgericht weist die Beschwerde ab, die im Zusammenhang mit der Baubewilligung für die Überbauungen längs der Zolliker- und der Mühlebachstrasse erhoben worden ist.
- 2010 Der Schweizer Heimatschutz und die «Stiftung Patumbah» schliessen einen Mietvertrag für die Villa über mindestens elf Jahre ab, beginnend nach Abschluss der Restaurierung.
- 2010–2013 Gesamtrestaurierung der Villa unter Beteiligung zahlreicher spezialisierter Handwerker und Fachpersonen.
- 2013 Abschluss der Restaurierung und Öffnung des nördlichen Parkteils im Frühjahr. – Im Sommer verlegt der Schweizer Heimatschutz die Geschäftsstelle in die Villa und eröffnet das erste Heimatschutzzentrum der Schweiz. – Bezug der Familienwohnungen an der Zollikerstrasse, Eröffnung des privat finanzierten Hammam.

PLANAUSWAHL



Oben: Schnitt durch die Villa.
 Unten: Grundriss des 1. Obergeschos-
 ses. Baueingabepläne von Chiodera &
 Tschudy, 1883. BAZ.

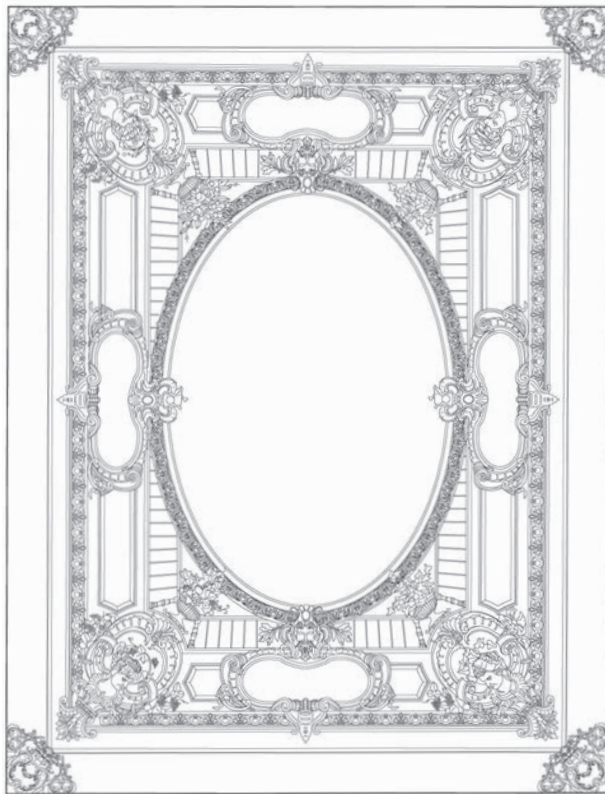


Kolorierter Originalplan von Evariste Mertens, datiert 13. Dezember [18]90. Dieser Entwurf wurde 1891 detailgetreu ausgeführt. KDP A.

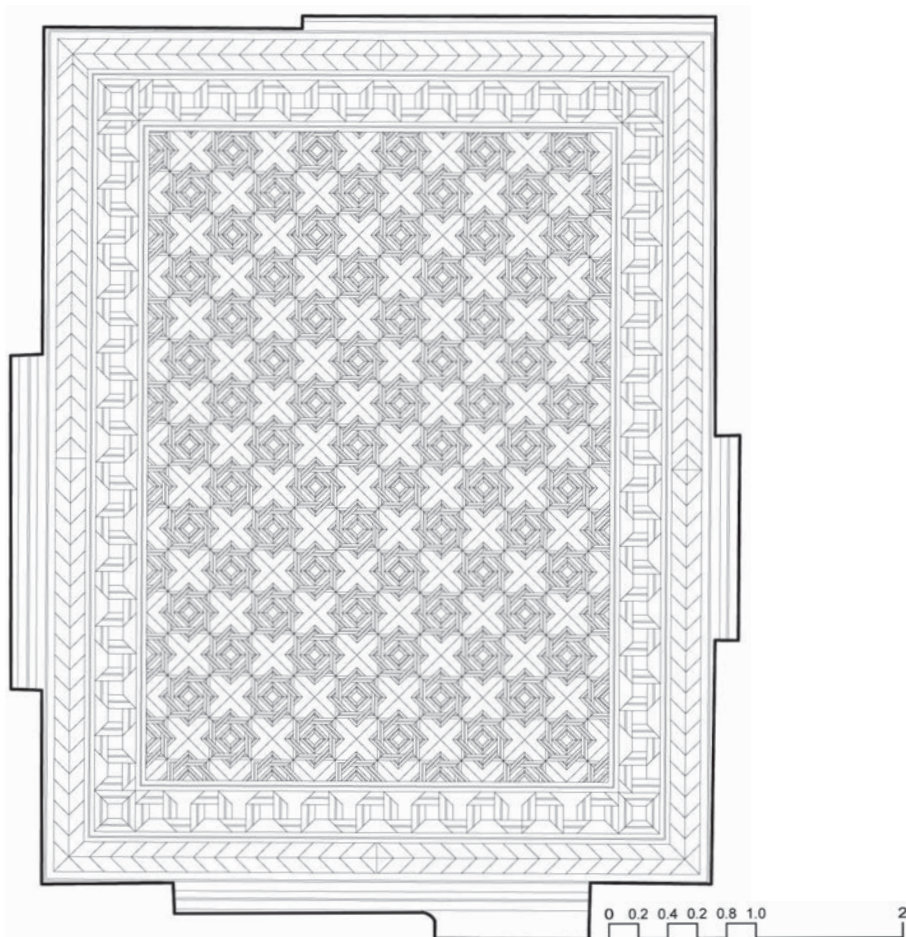


Rechts: Plan der Ostfassade, Mst. 1:50
(verkleinert). 7. Dezember 1982.
Unten: Plan der Westfassade, Mst. 1:25
(verkleinert). 16. Dezember 1982.
Hochbauamt der Stadt Zürich, Büro
für Denkmalpflege. KDP A.

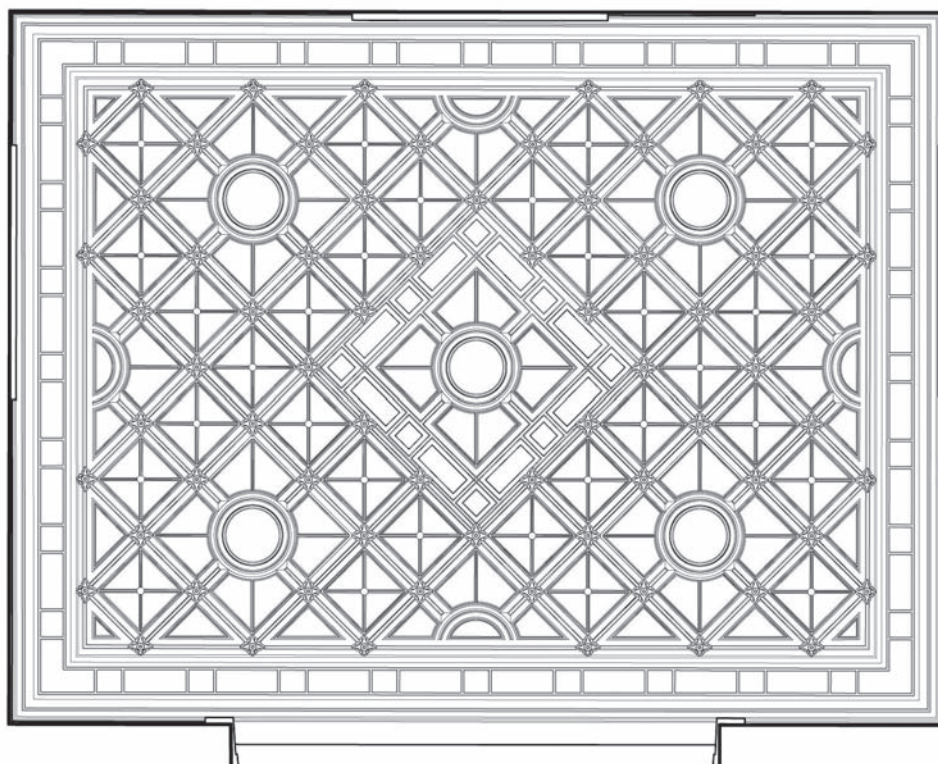




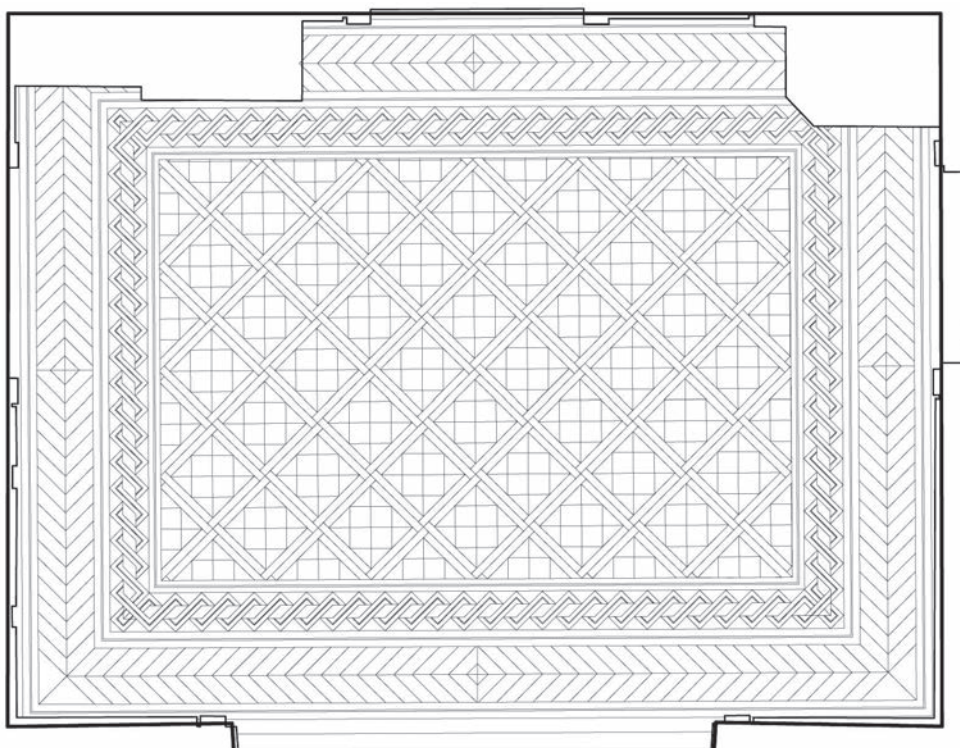
Oben und unten: Plan der Decke und des Bodens im Zimmer der Dame (Raum 2.8), Mst. 1:20 (verkleinert). 23. November 2007. Schenkel Vermessungen AG, Zürich. KDP A.

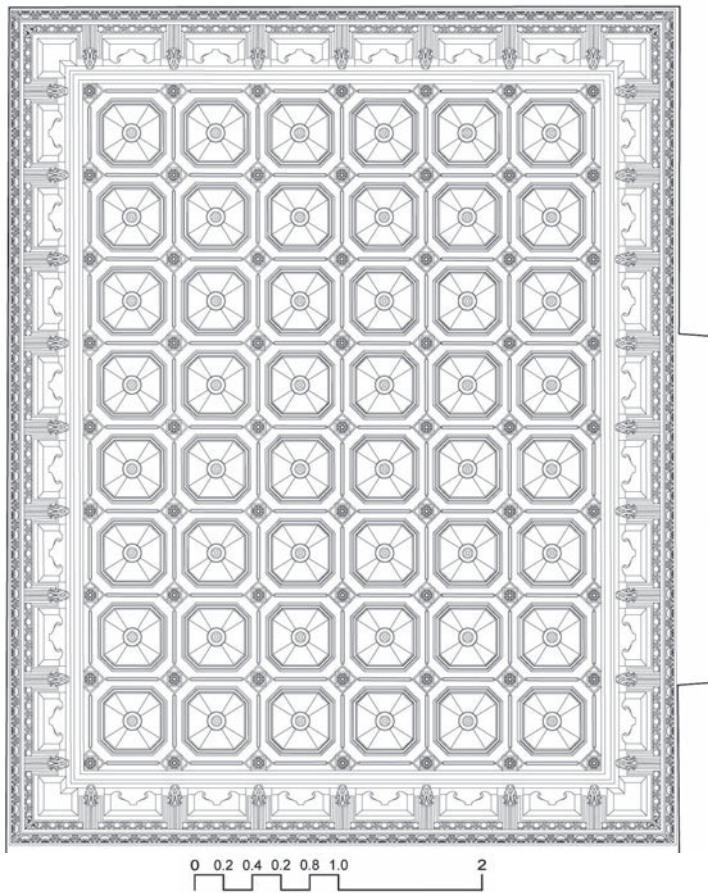


Oben und unten: Plan der Decke und
des Bodens im Salon (Raum 2.7), Mst.
1:20 (verkleinert). 23. November 2007.
Schenkel Vermessungen AG, Zürich.
KDP A.

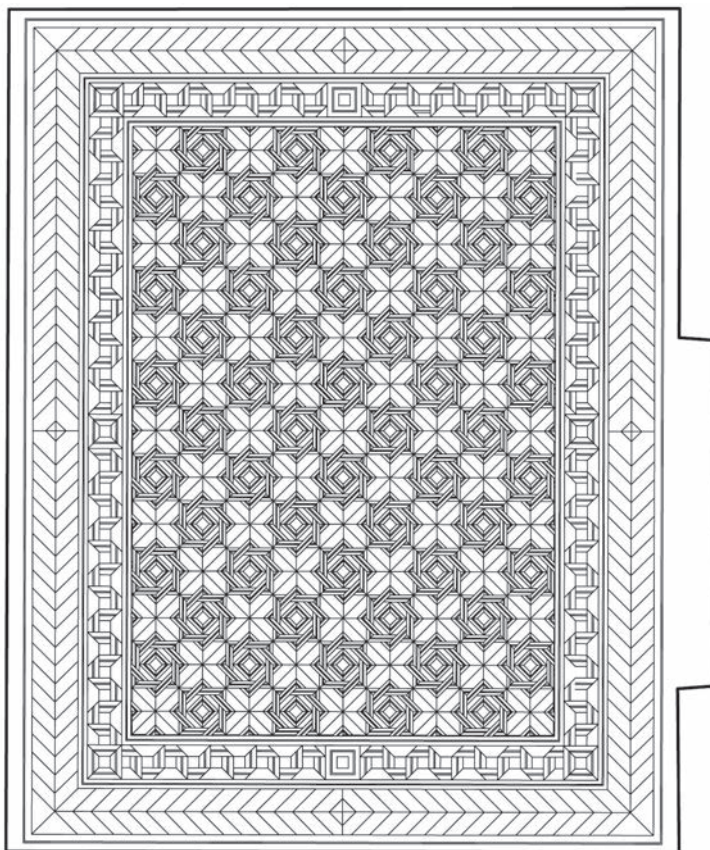


0 0.2 0.4 0.2 0.8 1.0 2

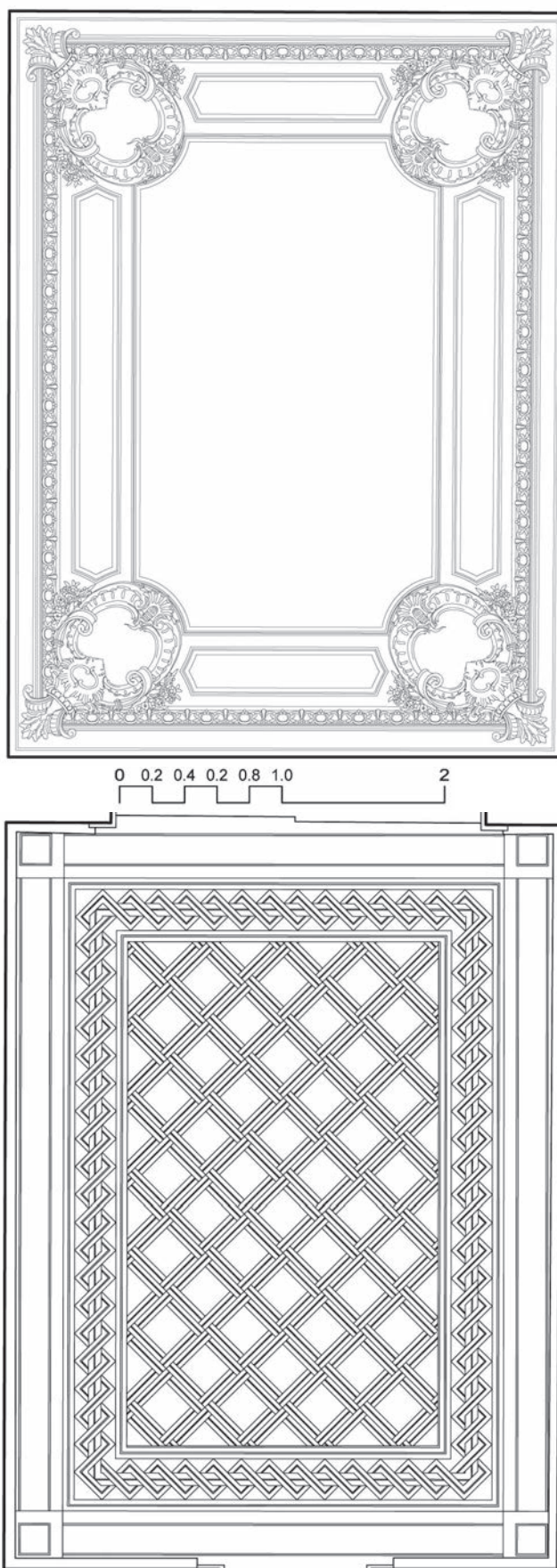


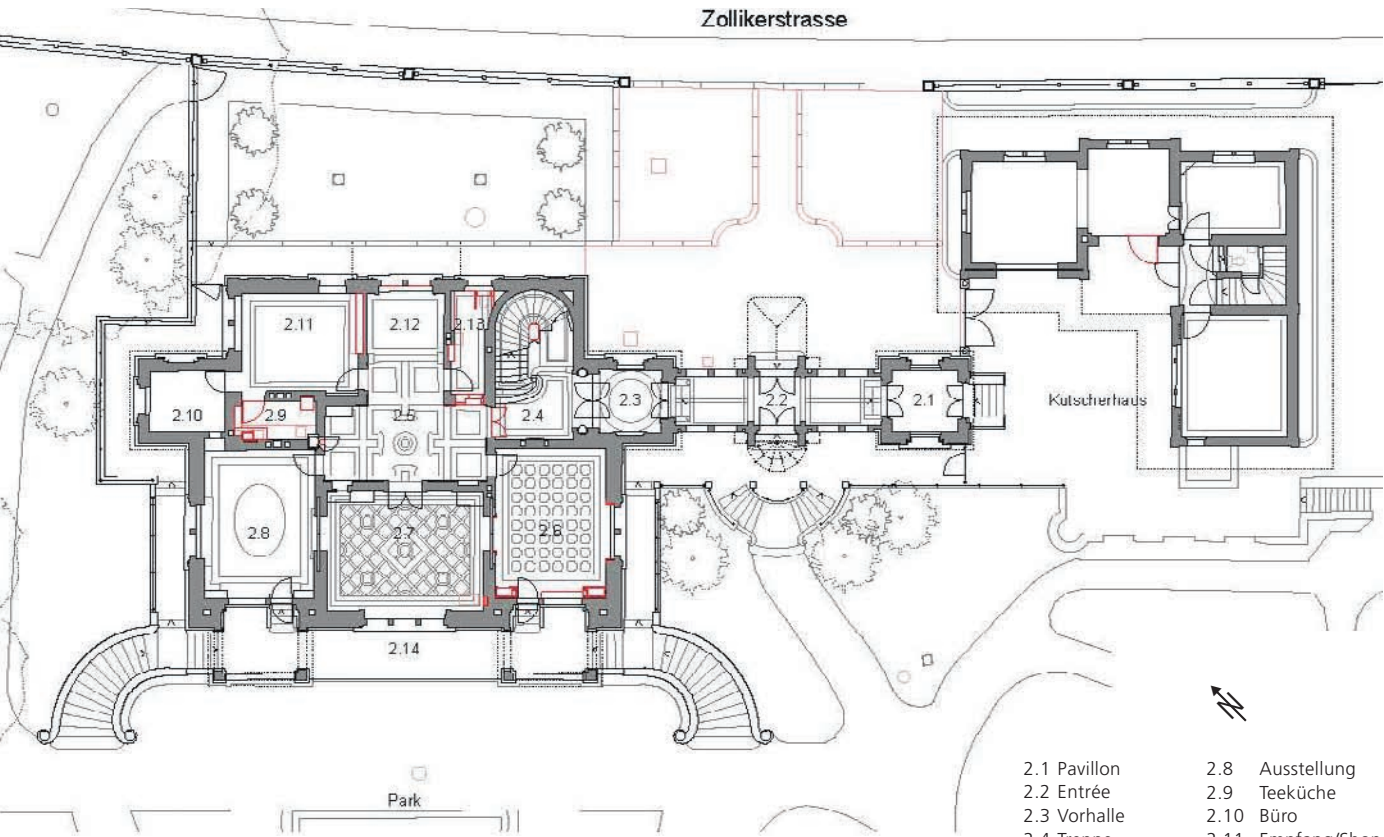


Oben und unten: Plan der Decke und des Bodens im Zimmer des Herrn (Raum 2.6), Mst. 1:20 (verkleinert). 23. November 2007. Schenkel Vermessungen AG, Zürich. KDP A.

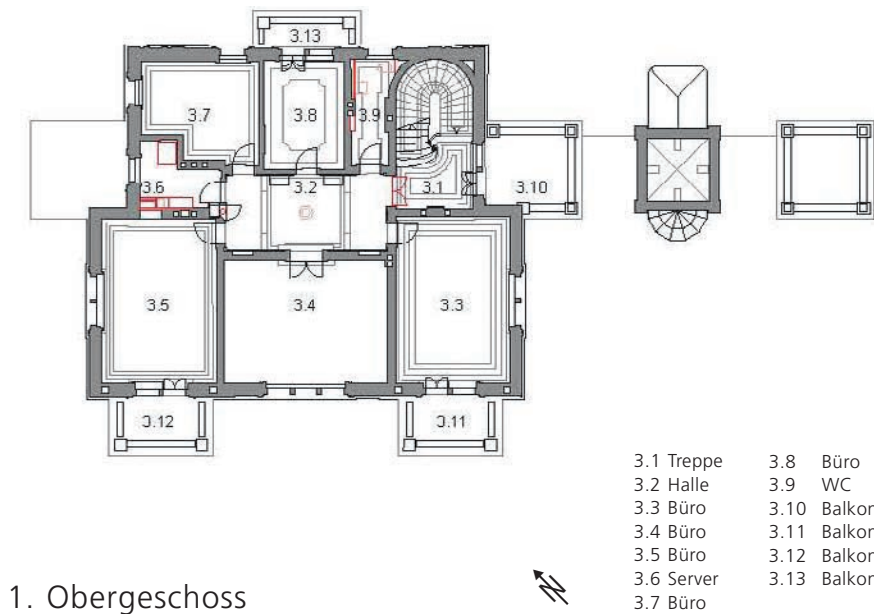


Oben und unten: Plan der Decke und
des Bodens im Zimmer 3.8, Mst. 1:20
(verkleinert). 23. November 2007.
Schenkel Vermessungen AG, Zürich.
KDP A.





Erdgeschoss



1. Obergeschoss

Westfassade



1.2 Technik
1.3 Halle
1.7 Keller

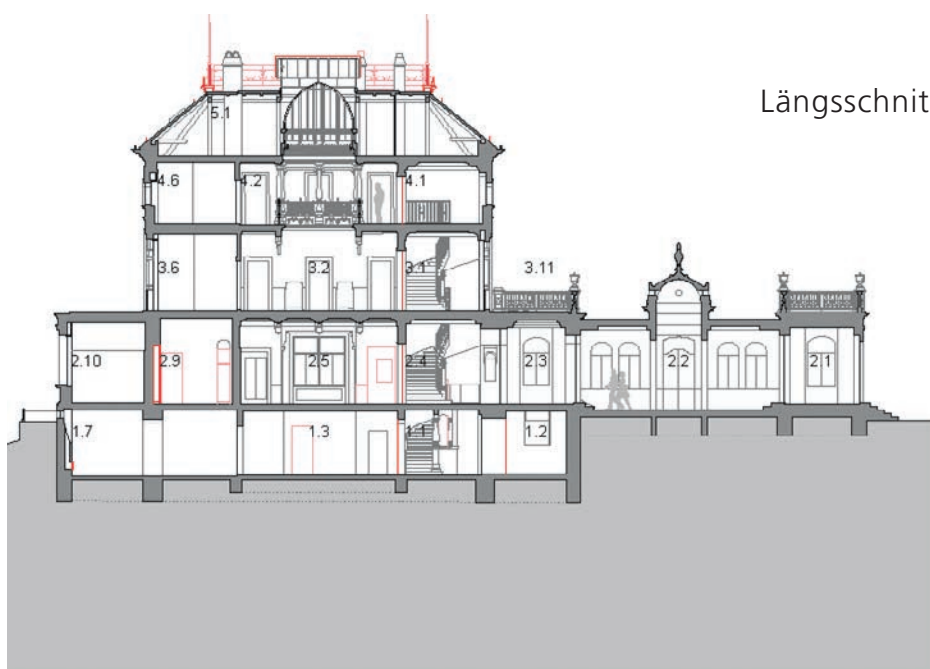
2.1 Pavillon
2.2 Entrée
2.3 Vorhalle
2.4 Treppe
2.5 Vestibül
2.9 Teeküche
2.10 Büro

3.1 Treppe
3.2 Halle
3.6 Server
3.11 Balkon

4.1 Treppe
4.2 Galerie
4.6 Teeküche

5.1 Estrich

Längsschnitt



Linke Seite oben und unten: Grundriss-
pläne des Erdgeschosses und des
1. Obergeschosses. Oben: Plan der
Westfassade. Rechts: Längsschnitt.
Mst. 1:400 (vergrössert). 22. August
2013. Pfister Schiess Tropeano &
Partner Architekten AG, Zürich. KDP A.

ABKÜRZUNGEN INSTITUTIONEN, LITERATUR

1. INSTITUTIONEN (ARCHIVE, KOMMISSIONEN, GESETZE)

AfB	Planarchiv Amt für Baubewilligungen, Zürich	KDP A	Archiv der Kantonalen Denkmalpflege Zürich
AGZ	Antiquarische Gesellschaft in Zürich	LWZ	Lehrwerkstätte für Möbelschreiner, Zürich
ASLA	Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur der Hochschule für Technik Rapperswil, Rapperswil	PGB	Planungs- und Baugesetz des Kantons Zürich, Zürich 1975
BAZ	Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich	SIK	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich
BöB	Bundesgesetz über das öffentliche Beschaffungswesen	SNM	Schweizerisches Nationalmuseum, Landesmuseum
EKD	Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege, Bern	LM	Zürich
GPA	WTO-Übereinkommen über das öffentliche Beschaffungswesen von 1994	StadtAZ	Stadtarchiv Zürich
GSK	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern	StAGR	Staatsarchiv Graubünden
GTLA	Institut für Geschichte und Theorie der Landschaftsarchitektur, Rapperswil	StAZH	Staatsarchiv Zürich, bis 2007: StAZ
GvaZ	Gesellschaft vom alten Zürich	SUPSI	Fachhochschule der italienischen Schweiz, Lugano
HKB	Hochschule der Künste Bern	SVO	Submissionsverordnung
IVöB	Interkantonale Vereinbarung über das öffentliche Beschaffungswesen	VöB	Verordnung über das öffentliche Beschaffungswesen
KAZ	Kantonsarchäologie Zürich	ZBZ	Zentralbibliothek Zürich
KDP	Kantonale Denkmalpflege Zürich	ZBZ GS	Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv
		ZBZ ZA	Zentralbibliothek Zürich, Zunftarchiv
		ZVH	Zürcherische Vereinigung für Heimatschutz, Zürich

2. PUBLIKATIONEN – PUBLIKATIONSREIHEN

archithese: Siehe werk-archithese.

Baukultur in Zürich 2: Baukultur in Zürich, Bd. 2: Hirslanden, Riesbach, hg. vom Hochbaudepartement der Stadt Zürich, Amt für Städtebau, Zürich 2003.

Baukultur in Zürich 8: Baukultur in Zürich, Bd. 8: Oberstrass, Fluntern, hg. vom Hochbaudepartement der Stadt Zürich, Amt für Städtebau, Zürich 2010.

Chronik Neumünster 1889: Chronik der Kirchgemeinde Neumünster, hg. von der Gemeinnützigen Gesellschaft von Neumünster, Zürich 1889.

Dokumentation Chiodera & Tschudy 1969–1974: Dokumentation zu den Architekten Alfred Chiodera und Theophil Tschudy von Hanspeter Rebsamen im Baugeschichtlichen Archiv der Stadt Zürich, 1969–1974.

einst+jetzt: einst+jetzt. Eine Zeitschrift zu Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Zürich, hg. vom Amt für Raumentwicklung, Archäologie und Denkmalpflege, Dübendorf, und der Stiftung für Archäologie im Kanton Zürich, Zürich 2009 ff.

Fontana 1998: Rino Fontana, Re-Restaurierungen von Mineralfarbenmalereien. Das Rathaus von Schwyz, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 99–105.

Fritz/Subal 1998: Ueli Fritz, Peter Subal, Die Villa Patumbah in Zürich, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 171–188.

Ganter/Arn 1998: Urs Ganter, Willi Arn, Die Fassadenmalereien von Stein am Rhein, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 89–98.

HLS: Historisches Lexikon der Schweiz, Bde. 1–13, Basel 2002–2014.

INSA 8: Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, Bd. 8, Bern 1996.

INSA 10: Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, Bd. 10, Bern 1992.

Jullien 2005: Mirjam Jullien, Christian Schmidt, Dekorationsmaler und Restaurator. Ein Beitrag zur Schweizerischen Restaurierungsgeschichte, Diplomarbeit Hochschule der Künste Bern, Fachklasse Konservierung und Restaurierung, dat. 5. September 2005.

Kdm ZH NA 3.2: Regine Abegg, Christine Barraud Wiener, Karl Grunder, Cornelia Stäheli, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Stadt Zürich, Bd. III.II, Bern 2007.

- Kdm ZH NA 5: Christine Barraud Wiener, Regula Crottet, Karl Grunder, Verena Rothenbühler, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Stadt Zürich, Bd. V, Bern 2012.
- Knellwolf 2007: Ulrich Knellwolf, Lebenshäuser. Vom Krankenasyl zum Sozialunternehmen – 150 Jahre Diakoniewerk Neumünster, Zürich 2007.
- Lardelli 2010: Dora Lardelli, The Magic Carpet. Kunstreise zu den Oberengadiner Hotels, 1850–1914, Mailand 2010.
- MAGZ: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Zürich 1837 ff.
- Menghini 1998: Giovanni F. Menghini, Einleitung, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 8–10.
- NZZ: Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1780 ff.
- Nievergelt 1989: Dieter Nievergelt, Erinnerungsspiele vermögender Bauherren, in: Turicum. Vierteljahresschrift für Kultur, Wissenschaft und Wirtschaft, Sommer 1989, S. 12–22.
- Poly II: Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Eidgenössischen Polytechnikums in Zürich, Bd. II: Die bauliche Entwicklung Zürichs in Einzeldarstellungen, verfasst von Mitgliedern des Zürcher Ingenieur- und Architektenvereins, Zürich 1905.
- de Quervain 1979: Francis de Quervain, Steine schweizerischer Kunstdenkmäler, Zürich 1979.
- Romer 1998: Albert Romer, Materialtechnische Besonderheiten des Keimschen Malgrundmörtels. Grundlagen der Konzeptfindung zur Restaurierung der Villa Patumbah, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 157–166.
- Ruoff 1993: Eeva Ruoff, Evariste Mertens, ein bedeutender Gartenarchitekt, in: UKD (1993), Nr. 1, S. 87–97.
- SBZ: Schweizerische Bauzeitung, Zürich 1883–1978. Seit 1979: SI+A.
- SKL: Schweizerisches Künstlerlexikon, hg. von Carl Brun, 4 Bde., Frauenfeld 1905–1917.
- TA: Tages Anzeiger Zürich, Zürich 1893 ff.
- Thieme/Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1907–1950 (37 Bde.).
- UKD: Unsere Kunstdenkmäler (Mitteilungsblatt der GSK), Bern 1950–1993. Seit 1994: K+A.
- werk-archithese: werk-archithese. Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst, Niederteufen 1977–1979. Zusammenlegung von Werk und archithese. Seit 1980: Werk/Bauen+Wohnen.
- Wettstein 1996: Stefanie Wettstein, Ornament und Farbe. Zur Geschichte der Dekorationsmalerei in Sakralräumen der Schweiz um 1890, Zürich 1996.
- Wohlleben 1998: Marion Wohlleben, «Wetterfest, lichteht, waschbar». Adolf Wilhelm Keim und seine Erfindung, die Keim'schen Mineralfarben – Zur Geschichte eines Produkts, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 13–45.
- Wohlleben 1998: Marion Wohlleben, Adolf Wilhelm Keim – ein Wissenschaftler mit ethischem Anspruch. Zur Einführung in die Tagung, in: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998, S. 49–52.
- Wohlleben/Sigel 1998: Marion Wohlleben, Brigitt Sigel (Red.), Mineralfarben. Beiträge zur Geschichte und Restaurierung von Fassadenmalereien und Anstrichen, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 19, Zürich 1998.
- WOZ: Die Wochenzeitung, Zürich 1981 ff.
- ZAK: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, hg. vom SLM, Basel 1939–1968, Zürich 1969 ff. Bis 1938: ASA.
- ZD: Zürcher Denkmalpflege, Berichte, Zürich 1961 ff.
- ZTB: Zürcher Taschenbuch, Zürich 1858 ff. Seit 1878 Zürcher Taschenbuch, Neue Folge.
- ZWChr: Zürcher Wochenchronik, Zürich 1899–1919.

VERZEICHNIS DER UNTERSUCHUNGS- UND RESTAURIERUNGSBERICHTE

Stand September 2014

2014

Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Projektordner Sanierung Villa Patumbah, beinhaltend: revidiertes Raumbuch, revidierte Baueingabepläne, Pläne Mst.1:50, Publikationspläne, Plotts der revidierten Baueingabe, vollständiges Planverzeichnis, vollständige Adressliste, Liste der Restaurierungsdokumentationen, Inhaltsverzeichnis Bilder (Bilder auf Stick), Zürich, Februar 2014.

Petra Helm, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Hinterglasbilder, Raum 5.1, Küsnacht, März 2014.

Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Tapeten, Raum 2.7, Küsnacht, März 2014.

Nadine Kilchhofer, Polster- & Textilrestaurierung, Sofa der Villa Patumbah. Dokumentation und Restaurierungsbericht, Bern, Juli 2014.

Nadine Kilchhofer, Polster- & Textilrestaurierung, Sessel der Villa Patumbah. Dokumentation und Restaurierungsbericht, Bern, Juli 2014.

Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Tapeten, Halle, Raum 3.2, Küsnacht, September 2014.

Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Tapeten, Galerie, Raum 4.2, Küsnacht, September 2014.

2013

Andreas Küng, SUPSI, Villa Patumbah. Untersuchung Hintergrund Schachfelder, Canobbio, 10. Januar 2013, in: Beat Fischer, Fischer Restaurierung GmbH, Villa Patumbah. Decke Gartenzimmer [Raum 1.5]: Konservierung und Restaurierung, Sarn GR, April 2013.

Ina von Woyski Niedermann, Konservierungsbericht, Villa Patumbah. Raum 2.8, Wandbespannungen, Trimbach, 7. Februar 2013.

Gertrud Fehringer, ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, Keim'sche Fassadenmalerei mit «Vergoldung», [Bätterkinden], 4. März 2013, in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.

Clara Mödl, Pro Denkmal, Villa Patumbah, Dachuntersicht. Laborbericht Fassungsuntersuchungen, Bamberg, 20. März 2013, in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.

Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Kurzdokumentation und Grobkostenschätzung. Eingangshalle, Raum 2.2, Küsnacht, 17. April 2013.

Beat Fischer, Fischer Restaurierung GmbH, Villa Patumbah. Decke Gartenzimmer [Raum 1.5]: Konservierung und Restaurierung, Sarn GR, April 2013.

Jürgen Osswald, Labor für Bauschadensanalytik, Untersuchungsbericht Nr. 13053, Villa Patumbah. Messungen des Festigkeitsprofils nach den Retuschen, Kaufbeuren D, 13. Mai 2013, in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.

ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah (Fontana & Fontana AG, Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz & Gertrud Fehringer, Atelier Doris Warger, Atelier Anita Wanner), Zürich, Villa Patumbah. Konservierung-Restaurierung der Fassaden, Mai 2011

bis Mai 2013. Dokumentation zur Fassadenrestaurierung zuhanden der Stiftung Patumbah, Zürich, 28. Mai 2013.

Gregor Frehner, Villa Patumbah, Zollikerstrasse 128, Zürich. Sanierung der Elemente aus Naturstein an den Gebäudehüllen und Vorbauten. Dokumentation, Winterthur, Frühjahr 2013.

Elline Aubert, Décor exotique du hall central de la villa Patumbah à Zürich. Analyse iconographique, documentation technique et proposition de suivi de conservation préventive, Bachelor-Thesis, Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, Bern, le 14 juin 2013.

Stöckli AG, Villa Patumbah. Dokumentation der Decken in den Räumen 3.3, 3.5, 3.8 und im Treppenhaus [Raum 4.1], Stans, Juni 2013.

Lara Quadri, Villa Patumbah, Zurigo. Il soffitto dell' Herrenzimmer [Raum 2.6]. Scelta metodologica per la pulitura di superfici policrome danneggiate dal fuoco, Tesi Master, SUPSI, Lugano, 26 agosto 2013.

ARGE F3M – FabianFischerFranzMeier, Dokumentation Patumbah, Los 3 «Vestibül [Raum 2.5] und Wintergarten [Raum 2.12]». Restaurierung 2011–2012, Meilen, 31. August 2013.

Lara Quadri, Retusche Herrenzimmerdecke [Raum 2.6]. Villa Patumbah, Zürich, 4.–9. März 2013, Muralto, [Sommer 2013].

Claudio Fontana, Marius Fontana, Sophia Bischof, Fontana & Fontana AG, Zürich. «Kutscherhaus» der Villa Patumbah. Instandstellung der Fassade, August 2012 bis Juni 2013, Rapperswil-Jona SG, November 2013.

Claudio Fontana, Sylvia Fontana, Sophia Bischof, Fontana & Fontana AG, Zürich. «Villa Patumbah», Zwischentrakt. Ausführungsbericht 2013, Rapperswil-Jona SG, November 2013.

Claudio Fontana, Sylvia Fontana, Olivia Fontana, Marius Fontana, Sophia Bischof, Fontana & Fontana AG, Zürich «Villa Patumbah». Restaurierung Raum 4.3; Rekonstruktion Treppenkopf [Raum 4.1], 2012/2013, Rapperswil-Jona SG, November 2013.

Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah, Kurzdokumentation Wände und Marmorplatte, Magdenzimmer 2.10, Dezember 2010/Juli 2011, Küsnacht, [November] 2013.

Andreas Franz, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht, Treppenhaus 1.1/2.4/3.1/4.1, Küsnacht, [November] 2013.

Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchung und Restaurierung Deckenfragmente Räume 2.11+4.4, 2012–2013, Küsnacht, [November] 2013.

Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchung Wände und Restaurierung Tapetenfragment. Raum 2.6, Herrenzimmer, 2011–2012, Küsnacht, Dezember 2013.

Stöckli AG, Villa Patumbah. Kartierung der Decken im Treppenhaus und im Zimmer 3.3, Stans, [2013].

Petra Helm, Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchung und Restaurierung, Tapetenfragmente Räume 4.7+4.9, 2011–2012, Küsnacht, [2013].

ArGe Kathrin Harsch, Martina Müller und Beat Waldispühl, Drei Restaurierungsdokumentationen. Villa Patumbah, Zürich. Bemalte Felderdecke im Salon, EG [Raum 2.7] – Holzwerk in der zentralen Halle, 1./2. OG [Raum 3.2/4.2] – Deckenmalerei in der zentralen Halle, 1./2. OG, Oktober 2011 bis Februar 2013, ohne Ortsangabe, [2013].

- Kathrin Harsch, Dokumentation zur Freilegung der Ofenwand im Salon, Villa Patumbah. Salon im Parterre, Raum 2.7, Juni bis September 2012, Meggen, [2013].
- Christian Marty, Andreas Franz und Peter Bux, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Untersuchungs- und Restaurierungsbericht Treppenhaus 1.1/2.4/3.1/4.1, Küsnacht, [2013].
- 2012
- Jürgen Osswald, Labor für Bauschadensanalytik, Untersuchungsbericht Nr.12039, Villa Patumbah. Messungen vor Ort und weitere Putzuntersuchungen, Kaufbeuren D, 20. März 2012, in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.
- Ester S.B. Ferreira, Karin Wyss, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Analysenbericht Lab12_01, Villa Patumbah. Zwei Materialproben, Zürich, 22. März 2012, in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.
- Deborah Gos, Problème d'adhésion de la couche picturale sur un plafond en bois polychrome à compartiments. Salon de la Villa Patumbah (XIX^{ème} s.) [chambre 2.7], Mémoire de bachelor, HKB, Bern, le 14 juin 2012.
- SUPSI, Laborergebnisse, Gold auf der Ostfassade, [Lugano], 18. Juni 2012, in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.
- Philippe von Niederhäusern, Probleme früher Keim-Malereien in der Schweiz (1880–1900). Verfärbungen von wasserglasgebundenen Malereien und Retuschen, Masterarbeit an der Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung, Bern, 7. August 2012.
- Barbara Könz-Jenny und Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa Patumbah, Raum 2.8 «Damenzimmer». Konservierungs-/Restaurierungsarbeiten an der bemalten Stuckdecke, Juli bis Oktober 2011, Zürich, November 2012.
- Vanessa Frieden, Lara Quadri, SUPSI, Villa Patumbah, Zürich. Herrenzimmer [Raum 2.6]. Festigung und Reinigung von der polychromen Oberfläche der durch einen Brand beschädigten Kassetendecke, 9.–20. Dezember 2012, [Lugano, 2012].
- ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, Kittungen/Putzergänzungen – Rezepturen zur Ermittlung der Farbigkeit. Testmischungen für die Ausführung, Mai 2011 bis Oktober 2012, ohne Ort, [2012], in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.
- 2011
- Bernhard Nydegger, Miriam Nydegger, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Protokoll der Begehung am 19. Januar, Winterthur, 21. Januar 2011.
- Bernhard Nydegger, Miriam Nydegger, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Protokoll der Begehung am 16. Februar, Winterthur, 21. Februar 2011.
- Christian Marty, Ars Artis AG, Villa Patumbah. Ergebnisse Farbbuntersuchung Fenster, [Zürich], 7. April 2011.
- Bernhard Nydegger, Miriam Nydegger, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Betestung des Terrassenbelags (1. OG). Protokoll und Ergebnisse, Winterthur, 4. Mai 2011.
- Hermann Klos, Sybille Barth, Holzmanufaktur Rottweil, Zürich, Villa Patumbah. Fenster, Oberflächen, Rottweil, 8. Juli 2011.
- Bernhard Nydegger, Miriam Nydegger, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Protokoll der Begehung am 13. Juli 2011, Winterthur, 14. Juli 2011.
- ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, Restauratorische Vorgehensweise auf den Putzflächen, ohne Ort, 15. Juli 2011, in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.
- ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, Restauratorische Vorgehensweise auf der Steinunterseite, ohne Ort, 15. Juli 2011 in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.
- Bernhard Nydegger, Miriam Nydegger, BWS Labor AG, Villa Patumbah – Probenanalysen Vestibül [Raum 2.5] und Untersuchung von Fenstergittern, Winterthur, 10. August 2011.
- Christine Bläuer, Conservation Science Consulting Sàrl, Villa Patumbah. Untersuchungsbericht R.0196.02. Quantitative Salzanalysen. Fribourg, 29. August 2011, in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.
- Bernhard Nydegger, Petra Streuli, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Anstrichanalysen Umzäunung, Winterthur, 6. September 2011.
- Wendel Odermatt, Stöckli AG, Villa Patumbah. Vorversuche zur Freilegung, Treppenhaus [Raum 4.1], Stans, September 2011.
- Olivia Fontana, Fontana & Fontana AG, Raumbuch. Farbkonzept Villa Patumbah [mit den originalen Farbmustern], Rapperswil-Jona SG, 13. Dezember 2011.
- Clara Mödl, Pro Denkmal, Villa Patumbah, Dachunterseite. Laborbericht Fassungsuntersuchungen, Bamberg, 14. Dezember 2011, in: ARGE Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah, 2013.
- Maria Rosa Lanfranchi, Claudia Mombelli, SUPSI, Villa Patumbah, Zürich. Herrenzimmer [Raum 2.6]. Erste Reinigungs- und Festigungsversuche der Malschicht der Decke, 19. bis 23. September 2011, [Lugano, 2011].
- Maria Rosa Lanfranchi, Claudia Mombelli, SUPSI, Villa Patumbah, Zurigo. Herrenzimmer [Raum 2.6]. Prove preliminari di pulitura e consolidamento sul soffitto, 19–23 settembre 2011, [Lugano, 2011].
- 2010
- Maria Rosa Lanfranchi, SUPSI, Villa Patumbah, Zurigo. Prove preliminari all'intervento conservativo condotte sul soffitto della sala a piano terra [camera 2.6], [Lugano], agosto 2010.
- Bernhard Nydegger, Miriam Nydegger, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Gartengeschoß, Salz- und Feuchtigkeitsproblematik. Protokoll der Begehung vom 8. September 2010 und Interventionsempfehlungen, Winterthur, 9. September 2010.
- Bernhard Nydegger, Petra Streuli, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Untersuchungsbericht Gartengeschoß und Pergolabereich, Winterthur, 14. Oktober 2010.
- Ernst Basler + Partner AG, Villa Patumbah. Zusammenstellung bestehende Heizkörper und Heizkörperventile, [Zollikon], 12. November 2010.
- 2009
- Ambrosius J.R. Widmer, Zustandsbericht Dachwerk. Kutscherhaus der Villa Patumbah, Wilen, 15. Januar 2009.
- Claudio Fontana, Sylvia Fontana, Fontana & Fontana AG, «Kutscherhaus» der Villa Patumbah. Zustandsbeurteilung der Fassaden, Dezember 2008 / Januar 2009, Rapperswil-Jona SG, Januar 2009.

- Bernhard Nydegger, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Zwischenbericht Festigungsmassnahmen an den Keimschen Malereien aussen, Winterthur, 13. Februar 2009.
- Andreas Gianoli, Dr. Lüchinger + Meyer Bauingenieure AG, Umbau Villa Patumbah Zürich. Zustand Balkone 1. OG West, Zürich, 3. Juni 2009.
- Ferdinand Weissgerber, Villeroy & Boch, E-Mail an das Architekturbüro betreffend der Mettlacherplatten auf den Terrassenböden mit Auszug aus dem Katalog von 1910 und Hinweisen zur Datierung, Merzig D, 5. Juni 2009.
- Bernhard Nydegger, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Schlussbericht Festigungsmassnahmen an den Keimschen Malereien aussen, Winterthur, 6. Juli 2009.
- Christian Marty, Ars Artis AG, Protokoll der Kurzuntersuchung der Aussenfassaden der Villa Patumbah, Zürich, Oktober 2009.
- Martin Lehnert, Ostasiatisches Seminar der Universität Zürich, Analyse zu den Schriftzeichen, Zürich, 5. November 2009.
- 2008
- Christoph Keller, BWS Labor AG, Villa Patumbah. Wärmedämmung und sommerlicher Wärmeschutz Dachraum, Winterthur, 3. Mai 2008.
- Ars Artis AG, Villa Patumbah. Prioritätsliste Konservierung – Restaurierung, Zürich, 5. Mai 2008.
- Urs Rickenbach, Glas Mäder & Co. AG, Villa Patumbah. Dokumentation von Glasmalerei-Restaurierungen [Raum 2.12], Zürich, 26. Juni 2008.
- Marc Rinderknecht, Ernst Basler + Partner AG, Bauprojekt Haustechnik HLSE, Villa Patumbah Zürich, Zürich, 27. Juni 2008.
- Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Villa Patumbah. Pläne Bauprojekt [vollständiger Satz der Projektpläne, gebunden], Zürich, 1. Juli 2008.
- Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Villa Patumbah. Plansatz mit Materialkartierung Naturstein, Mörtel- und Malerschichten, Mst. 1:100, Zürich, 23. September 2008.
- Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz & Gertrud Fehringer, Villa Patumbah, Zürich. Fassadenmalerei. Bericht zur Beurteilung der Musterachse von 1996/1997, Bätterkinden/Kriens, 3. November 2008.
- 2007
- Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz & Gertrud Fehringer, Villa Patumbah, Zürich. Notkonservierung der bemalten Kassettendecke, EG, Salon [Raum 2.7], Kriens, 24. Januar 2007.
- Architekturwettbewerb Villa Patumbah, 2. Stufe (nach Präqualifikation). Dossiers sämtlicher acht Wettbewerbseingaben, Juni 2007.
- Marc Rinderknecht, Ernst Basler + Partner AG, Villa Patumbah Zürich. Frageliste Haustechnik HLSE (mit Antworten ergänzt), Zürich, 26. Oktober 2007.
- Barbara Könz, Matteo Laffranchi, IGA Archäologie Konservierung, «Villa Patumbah». Restauratorische Sondierungen vor Sanierung und Umbau. Nachträge zu den Untersuchungen 2002 und 2006 [Räume 1.1, 1.3, 1.5, 2.11, 3.5, 3.7, 4.3, 4.5], Zürich, Oktober/November 2007.
- Ambrosius J.R. Widmer, Peter Egloff, Zürich, Villa Patumbah. Zustandsbericht Dachwerk und Galerie, Zürich/Wilen, 15. November 2007 und Zürich/Littau, 3. November 2007.
- Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Villa Patumbah. Raumbuch Bestand, Zürich, 29. November 2007.
- Urs Rickenbach, Glas Mäder & Co. AG, Villa Patumbah. Dokumentation von Glasmalerei-Restaurierungen, Anbringung von neuem Schutzglas aussen [Raum 2.12], Zürich, 6. Dezember 2007.
- 2006
- Moritz Häberling, Villa Patumbah. Zustandsanalyse Zaun 2005, Uerzlikon, 4. Januar 2006.
- Barbara Könz, Matteo Laffranchi, Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa Patumbah. Restauratorische Untersuchungen des 3. Obergeschosses [Räume 4.1 – 4.10], Zürich, Juli 2006.
- 2002
- Urs Rickenbach, Glas Mäder & Co. AG, Villa Patumbah. Bleiverglasung Kuppel, Bestandesaufnahme, handschriftlicher Bericht zur Sanierung der Glaskuppel, Zürich, 4. März 2002.
- Ueli Fritz + Gertrud Fehringer, Aufwandschätzung für die Konservierung/Restaurierung sämtlicher Fassaden der Villa Patumbah in Zürich, mit Anhang Veränderung des Zustandes seit 1993, Bätterkinden, 4. April 2002.
- Barbara Könz, Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Villa «Patumbah». Bericht zu den restauratorischen Untersuchungen 2002 [Räume 1.1–1.6, 2.4–2.13, 3.1–3.9, 4.1, 4.4], Zürich, 22. April 2002.
- 1998
- Arbeitsgemeinschaft Heinz Schwarz, Villa Patumbah. Raum 2.7 Salonecke. Approximative Kostenzusammenstellung der Not sicherungsarbeiten, Kriens, 23. Januar 1998.
- Cerv + Wachtel Architekten, Villa Patumbah. Innensanierung, Restaurierung, Substanzerhaltung. Projektdokumentation mit Kostenvoranschlag, Zürich, Februar 1998.
- 1997
- Albert Romer, mattec+, Villa Patumbah. Bericht Nr. Ro6088, Kontrollprüfungen «keimscher Malgrund» im Labor, Lenzburg, 28. Januar 1997.
- Ueli Bellwald, Reinigen und Konservieren von Kalksteinen und Marmor an der Fassade der «Villa Patumbah» in Zürich, in: Interacryl, 4. Fachtagung Natursteinsanierung Bern 97, Tagungsband, Kienberg, 14. Februar 1997.
- Philipp Rück, Kalksteine und Marmor – 100 Jahre Be- und Verwitterung in urbaner Umgebung [am Beispiel der Villa Patumbah], in: Interacryl, 4. Fachtagung Natursteinsanierung Bern 97, Tagungsband, Kienberg, 14. Februar 1997.
- Cerv + Wachtel, Architekten, Villa Patumbah. Aussensanierung, Restaurierung der Fassadenmalereien. Projektdokumentation mit Kostenvoranschlag, Zürich, Juni 1997.
- Arbeitsgemeinschaft Fritz + Fehringer / Gürtler Subal, Villa Patumbah. Schlussbericht zu den Probefeldern auf der Nordfassade und der Musterachse an der Südfassade, Bätterkinden/Fribourg, 21. November 1997.
- Albert Romer, Materialtechnische Besonderheiten des keimschen Malgrundmörtels. Grundlagen für Konzeptfindung zur Restaurierung, Lenzburg [1997].

1996

Giovanni Menghini, Hochbauamt der Stadt Zürich, Büro für Denkmalfpflege, Fassadenrestaurierung der Villa Patumbah. Zwischenbericht, Zürich, 9. Februar 1996.

Ueli Bellwald, Fassadenrestaurierung. Konservierung der Bauteile aus Naturstein. Bericht zu den Vorversuchen, Oberwangen, 11. Juli 1996.

Albert Romer, mattec+, Villa Patumbah. Bericht Nr. Ro6015. Materialtechnische Kontrollen und Prüfungen als QS. Messungen am Objekt und im Labor, Lenzburg, 17. Juli 1996.

Philip Rück, Albert Romer, mattec+, Villa Patumbah, Fassade. Bericht Nr. Rü6056st. Ergänzungen materialtechnische Untersuchungen Natursteine, Lenzburg, 19. Juli 1996.

Philip Rück, Albert Romer, mattec+, Villa Patumbah, Fassade. Bericht Nr. Rü6056k. Untersuchung, Konservierung, Vorversuche Natursteine, Lenzburg, 19. Juli 1996.

Albert Romer, Philip Rück, mattec+, Villa Patumbah, Fassade. Bericht Nr. RoRü6056st, Ergänzungen materialtechnische Untersuchungen Natursteine, Lenzburg, 19. Juli 1996, in: Ueli Bellwald, Fassadenrestaurierung. Konservierung der Bauteile aus Naturstein. Bericht zu den Vorversuchen, Oberwangen, Juli 1996.

M. Faller, P. Richner, EMPA, Prüfbericht Nr. 164525, Villa Patumbah. Beratung im Zusammenhang mit der Restauration [Zwischentrakt], Dübendorf, 12. September 1996.

Albert Romer, mattec+, Villa Patumbah. Bericht Nr. Ro6077. Richtwerte und Empfehlungen für Grundputzmörtel GP unter keimschem Malgrund, Lenzburg, 27. September 1996.

Bernhard Nydegger, BWS Labor AG, Festigung der Malschicht der Fassadenmalereien der Villa Patumbah. Laborversuche laut Offerte vom 23. September 1996, Winterthur, 30. Dezember 1996.

Philip Rück, Albert Romer, mattec+, Villa Patumbah. Bericht Nr. Rü6056f. Sonderuntersuchung restliche oder bestehende Oberflächenbehandlung/Fassung/Anstriche Natursteine Fassade, Lenzburg, [1996].

Jürgen Osswald, Institut Osswald, Reparaturmörtel für die Villa Patumbah, Kaufbeuren D [1995/1996].

Jürgen Osswald, Institut Osswald, Arbeitsbericht Nr. 09961, Villa Patumbah. Entwicklung eines Malgrundmörtels, Kaufbeuren D [1995/1996].

1995

H. Vonmont, M. Romer, EMPA, Prüfbericht Nr. 157027, Villa Patumbah. Nachweis von Verkieselungen. Mörtel- und Natursteinproben, Dübendorf, 3. März 1995.

Albert Romer, mattec+, Villa Patumbah. Berichtanhang zu Bericht Nr. Ro4019-1.2. Materialtechnische Überprüfung IST-Zustand Mörtel und Bemalungen, Fassadenrenovation, Lenzburg, 15. März 1995.

Albert Romer, mattec+, Villa Patumbah. Bericht Nr. Ro4019-1. Materialtechnische Überprüfung IST-Zustand Mörtel und Bemalungen, Fassadenrenovation, Lenzburg, 16. März 1995.

Albert Romer, mattec+, Villa Patumbah. Bericht Nr. Ro4019-2. Materialtechnische Überprüfung IST-Zustand Naturstein, Fassadenrenovation, Lenzburg, 17. März 1995.

M. Faller, R. Geiser, EMPA, Prüfbericht Nr. 157701, Villa Patumbah, [Zwischentrakt]. Orientierend chemische Analysen des Zinkblechdaches, Dübendorf, 6. April 1995.

Ueli Fritz + Gertrud Fehringer, Bericht über die Sondagen am Zwischenbau, Bätterkinden, 12. Juli 1995.

Jürgen Osswald, Institut Osswald, Villa Patumbah. Aktennotiz zum Ortstermin, Kaufbeuren D, 21. August 1995.

Albert Romer, mattec+, Bericht Ro5027. Materialtechnische Vergleichsuntersuchung «Keimscher Mörtel-Malgrund» zwischen dem Rathaus Schwyz und der Villa Patumbah, Lenzburg, 25. September 1995.

Stefan Wülfert, Thomas Becker, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Materialproben aus dem Zwischenbau der Villa Patumbah, Kurzbericht, Zürich, 24. Oktober 1995.

Cerv + Wachtel, Architekten, Villa Patumbah. Restaurierung Eingangstrakt (Pavillon, Entree, Vorhalle). Rekonstruktion Vordächer. Projektdokumentation mit Kostenvoranschlag, Zürich, November 1995.

Stiftung zur Erhaltung des Patumbah-Parkes, Villa Patumbah. Werbebroschüre für Fundraising, Zürich, [1995].

1994

Arbeitsgemeinschaft Fritz + Fehringer / Gürtler Subal, Villa Patumbah. Konzeption für den 1. Teil Untersuchungen an der «Musterachse» an der Südwestecke, [Bätterkinden/Fribourg], 2. September 1994.

Arbeitsgemeinschaft Fritz + Fehringer / Gürtler Subal, Villa Patumbah. Fragestellungen, [Bätterkinden/Fribourg], September 1994.

Arbeitsgemeinschaft Fritz + Fehringer / Gürtler Subal, Villa Patumbah. Optische Mörteluntersuchungen am 17. November 1994, [Bätterkinden/Fribourg], November 1994.

1993

Ueli Fritz + Gertrud Fehringer, Villa Patumbah. Bericht über die Vorabklärung der nötigen Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen an den bemalten Flächen auf den Fassaden, sowie einer Kostenschätzung, Bätterkinden, August 1993.

1992

Toni Raymann, Patumbah-Park Schutzabklärung, Dübendorf, 16. Dezember 1992.

1991

Schaub Maler, Offerte für die Instandstellung der Bemalungen im Innern nach dem Brand vom Juli 1991 [Raum 4.2], Zürich, 2. Juli 1991.

Barbara Könz, IGA, Interessengemeinschaft für Archäologie, Villa Patumbah. Zustandsanalyse der Malereien im 2. Obergeschoss nach Brandfall 1991 [Raum 4.2], Zürich, 25. Juli 1991.

Barbara Könz, IGA, Interessengemeinschaft für Archäologie, Villa Patumbah. Restaurierungsarbeiten nach Brandfall 1991 [Raum 4.2], Zürich, Dezember 1991.

Wilfried H. Maag, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Selektive Untersuchung von Wand- und Deckenmalerei [Raum 4.2], Zürich, 22. November 1991, in: Barbara Könz, IGA, Interessengemeinschaft für Archäologie, Villa Patumbah. Restaurierungsarbeiten nach Brandfall 1991 [Raum 4.2], Zürich, Dezember 1991, S. 34–38.

1989

Wachtel & Partner, Architekten, Villa Patumbah. Raumbuch, Zürich, 15. November 1989.

STIFTUNGSRAT (Stand bis Frühling 2014)

Dominik Bachmann (Präsident)
Beat Eberschweiler (Vertreter des Kantons Zürich)
Gérard Jenni
Giovanni Menghini
Judith Rohrer (Vertreterin der Stadt Zürich)
Monika Spring-Gross
Angela Gut-Wetli (Administration)

Fritz Wehrli (Präsident, seit Frühling 2014)
Peter Ascari (Vertreter der Stadt Zürich, seit Frühling 2014)
Lukas Knörr (Vertreter des Kantons Zürich, seit Frühling 2014)

BAUKOMMISSION

Baukommission: Gérard Jenni (Präsident),
Peter Baumgartner, Adrian Schmid
Architektin: Cristina Tropeano
Projektleiter Bauherr: Giovanni Menghini
Bauleiter Architekt: René Lechleiter
Ständiger Gast: Karin Artho

UNTERNEHMUNGEN UND SPEZIALISTEN nach Baukostenplan BKP

VORBEREITUNGSARBEITEN

- 101 BESTANDESAUFNAHMEN
Schenkel, Vermessungen AG, Zürich
- 101 ALTLASTENSANIERUNG
Alfasan AG, Schadstoffsanierungen, Zürich

GEBÄUDE

- 211 BAUMEISTERARBEITEN
Brunner Erben AG, Bauunternehmung, Glattbrugg (Opfikon)
- 211 GERÜSTE
Farkas Gerüstbau AG, Zürich
- 214 MONTAGEBAU IN HOLZ
Saxer Holzbau GmbH, Zürich
- 216 NATUR- UND KUNSTSTEINARBEITEN
Gregor Frehner AG, Natursteinarbeiten, Winterthur
- 221 FENSTER, AUSSENTÜREN
Holzmanufaktur Swiss AG, Küttigen AG
Schreinerei Eigenmann, Erlenbach ZH
- 222 SPENGLERARBEITEN
Scherrer Metec AG, Spenglerei, Zürich
- 224 DACHDECKERARBEITEN
Scherrer Metec AG, Spenglerei, Zürich
- 228 STORENBAU/HOLZ-ROLLLADEN
Metatech Metallbau, Rollladen Ausstell- und Führungssysteme, Bad Zurzach AG
Morandi AG, Sonnenstoren, Erlenbach ZH
Widmer Rollladen AG, Storen & Rollladen, Gossau ZH

- 229 RESTAURIERUNG FASSADEN
ArGe Konservierung/Restaurierung Fassaden:
ArGe Schwarz & Fehring, Konservierung und Restaurierung, Kriens
Fontana & Fontana AG, Malerarbeiten/Restaurierungen, Rapperswil-Jona SG
Wanner, Atelier für Konservierung und Restaurierung, Zürich
Warger, Restaurierung/Konservierung, Frauenfeld
- 230 ELEKTRO-ARMATUREN
Asyteco, Apparat- und Systemtechnik, Elfingen AG
- 230 RAUCHWARNANLAGE
Minimax AG, Zürich
- 230 ELEKTROANLAGEN
Schibli AG, Elektroanlagen, Zürich
- 230 BRANDMELDEANLAGE
Siemens Schweiz AG, Industry Sector, Volketswil
- 233 HISTORISCHE LEUCHTEN
Aladin Antik, Zürich
- 233 NEUE LEUCHTEN
Neue Werkstatt GmbH, Beleuchtungen, Winterthur
- 240 HEIZUNGSANLAGEN
Widmer+Co. AG, Heizungen, Kilchberg ZH
- 250 SANITÄRANLAGEN
Preisig AG, Sanitäranlagen, Zürich
- 258 KÜCHENBAU
Burkhardt, Schreinerei, Wädenswil
- 271 STUCKATUREN
Knöchel+Pungitore AG, Stuckaturen, Stuckmarmor, Littau LU

- | | |
|---|---|
| <p>271 GIPSERARBEITEN
SA.MA Gipserei + Fassaden GmbH, Mönchaltorf</p> <p>272 SCHLOSSER- UND KUNSTSCHLOSSERARBEITEN
Hirt Metallbau AG, Rümlang
Kunstschlosserei Moritz Häberling, Uerzlikon
(Kappel a. A.)</p> <p>273 SCHREINERARBEITEN
Brandschutztüren:
Creatop AG, Innenausbau + Türsysteme, Uznach SG</p> <p>273 SCHREINER-RESTAURATOR
Magener, Restaurierung und Konservierung, Zürich
Baugewerbliche Berufsschule ZH, Lehrwerkstätte für
Möbelschreiner, Zürich</p> <p>273 MÖBELKONSERVIERUNG
Kilchhofer, Polster- & Textilrestaurierung, Bern</p> <p>274 SPEZIALVERGLASUNGEN
Mäder & Co. AG, Glas- und Spiegelmanufaktur, Zürich</p> <p>281 UNTERLAGSBÖDEN
Fürst + Naef AG, Unterlagsböden, Zürich</p> <p>281 TEXTILER BODENBELAG
Wood & Floor Forum of Flooring GmbH, Küsnacht</p> <p>281 TERRAZZOBÖDEN
Brun del Re Terrazzo AG, Kunststeinbeläge, Fällanden</p> <p>281 PLATTENARBEITEN
Pizrog Natursteine AG, Bubikon</p> <p>281 ANTIK-PARKETT
GDM Parkette, Glattbrugg (Opfikon)</p> <p>285 INNERE MALERARBEITEN
Agosti AG, Malergeschäft, Zürich</p> <p>285 TERRA DI PIETRA
Bickel, Wand- und Deckenbeläge, Wangen-Brüttisellen</p> <p>285 INNENRESTAURIERUNGEN
ArGe F³M, c/o Franz, aaf restaurierungen GmbH,
Feldmeilen
ArGe Harsch, Müller, Waldispühl,
Konservatoren/Restauratoren, Neudorf LU
Ars Artis AG, Konservierung und Restaurierung,
Küsnacht
Fischer Restaurierung GmbH, Dalin GR
Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG
IGA, Archäologie Konservierung, Zürich
Stöckli AG, Atelier für Konservierung, Restaurierung und
Vergoldung, Stans
SUPSI, Istituto materiali e costruzioni, Canobbio TI</p> | <p>285 HINTERGLASMALEREI
Ars Artis AG, Konservierung und Restaurierung,
Küsnacht</p> <p>285 TEXTILRESTAURIERUNG
von Woyski, Textilkonservatorin, Trimbach SO</p> <p>285 FARBGESTALTUNG
Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG</p> <p>287 BAUREINIGUNG
Costa Reinigung, Zürich</p> <p>PLANER</p> <p>291 ARCHITEKT
Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG,
Zürich</p> <p>291 BAULEITUNG
Heinz Aebi, Bauleitungen • Baumanagement, Zürich</p> <p>292 BAUINGENIEUR
Lüchinger + Meyer, Bauingenieure AG, Zürich
Jürg Conzett, Bauingenieur, Chur (Beratung)</p> <p>294 PLANUNG HAUSTECHNIK EHLS
Ernst Basler + Partner AG, Ingenieurbüro, Zürich</p> <p>296 BAUPHYSIK
BWS Bauphysik AG, Winterthur
BWS Labor AG, Winterthur</p> <p>296 LANDSCHAFTSARCHITEKT
Baumbüro, Antje Lichtenauer, Zürich</p> <p>296 FACHPLANER RESTAURIERUNG
Ars Artis AG, Konservierung und Restaurierung,
Küsnacht</p> <p>296 RECHTSBERATUNG
Schneider Rechtsanwälte AG, Zürich</p> <p>UMGEBUNG</p> <p>421 GÄRTNERARBEITEN
Lüscher, Gartenbau AG, Zürich
Grün Stadt Zürich, Zürich</p> <p>421 PFLÄSTERUNGEN
Ammann & Coduri AG, Pfäffikon SZ</p> |
|---|---|

SPONSOREN

Die Restaurierung der Villa Patumbah und die Realisierung des Films wurden dank der grosszügigen Spenden folgender Institutionen und Personen ermöglicht:

Hauptsponsoren

Bundesamt für Kultur, Bern
Kanton Zürich
Stadt Zürich
Baugarten Stiftung, Zürich
Ernst Göhner Stiftung, Zug
Isabel und Balz Baechli Stiftung, Zollikon
Post CH AG, 10%-Fond Briefmarken und Philatelie
PRO PATRIA für kulturelle und soziale Zwecke, Zürich
Schweizer Heimatschutz, Zürich
Sophie und Karl Binding Stiftung, Basel
Spenden anonym
Zürcher Kantonalbank, Zürich

Sponsoren des Films

ArGe F³M c/o aaf restaurierungen GmbH, Feldmeilen
ArGe Harsch, Müller und Waldspühl, Neudorf LU
ArGe Konservierung/Restaurierung Fassaden Villa Patumbah:
Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG
ArGe Schwarz & Fehringer, Konservierung und Restaurierung,
Kriens
Doris Warger, Restaurierung/Konservierung, Frauenfeld
Anita Wanner, Atelier für Konservierung und Restaurierung,
Zürich
Bundesamt für Kultur, Bern
Gregor Frehner AG, Winterthur
Heinz Aebi Bauleitungen • Baumanagement, Zürich
Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Zürich
Schweizer Heimatschutz, Zürich
Stöckli AG, Stans
Lotteriefonds des Kantons Zürich

Sponsoren

aaf restaurierungen GmbH, Meilen
Aeppli Wartmann Regine, Zürich
Ars Artis AG, Zürich
Bachmann Dominik, Kilchberg
Bänziger Annik, Zürich
Bernasconi-Aeppli Susanne, Zürich
Beschläge U.S.W. AG, Thalwil
Bickel Maler, Wangen-Brüttisellen
Biéler Philippe, Maracon VD
Burkhardt Bettina, Zürich
Cantieni Benita Antonia, Küsnacht
Conzett, Bronzini, Gartmann AG, Chur
Creatop AG, Uznach SG

Dasser Felix, Herrliberg
Diederichs Rainer, Zürich
DOMUS ANTIQUA HELVETICA, Zürich
Estermann-Juchler Josef und Margrit, Zürich
Farkas Gerüstbau AG, Zürich
Fontana + Fontana AG, Rapperswil-Jona SG
Frutiger AG, Bern
Fuchs Felix, Aarau
G.D.M. Parkette, Lassandro & Cricca, Glattbrugg (Opfikon)
Greco-Tarchini Luigina, Küsnacht
Gut-Wetli Angela, Winterthur
Haeberli Ida, Zürich
Haessig + Partner, Zürich
Hagander Nils, Küsnacht
Hanak Michael, Zürich
Harsch Katharina, Meggen
Haupt Isabel Ariane, Zürich
Heer Olivier, Winterthur
Holzmanufaktur Swiss AG, Küttigen AG
Huber Dorothee, Basel
Hug Dieter, Zürich
Illi Lilo, Bassersdorf
Jung Andreas, Küsnacht
Keller-Frei AG, Wallisellen
Lüscher Gartenbau-Baumschulen AG, Zürich
Mäder & Co. AG, Zürich
Malerhandwerk Herbert Mäder AG, Zürich
Martelli-Kenner Kathrin, Zürich
Maurer Gitta, Zollikon
Mijnssen Andrée, Schaffhausen
Mona Lisa Malerhandwerk, Zürich
Mondini Daniela, Zürich
Müller Wolfgang, Wien
Pestalozzi Manuel, Zürich
raderschallpartner ag landschaftsarchitekten bs la sia, Meilen
Rentsch H., Zürich
SA.MA Gipserei + Fassaden GmbH, Mönchaltorf
Scherrer Metec AG, Zürich
Schneider Heusi Claudia, Zürich
Schoop Architekten AG, Baden
Spenden anonym
Spring Monika und Ulrich, Zürich
Stemmle Jonas C., Küsnacht
Stiftung Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich
Streiff David, Aathal-Seegräben
Stücheli Architekten AG, Zürich
Wälti Philippe, Elfingen AG
Wehrli Fritz, Zürich
Winkler-Wetli Rudolf, Zürich
zeichenfabrik roland ryser, Zürich

PERSONENREGISTER

Abegg-Arter, Carl (1836–1912), Textilunternehmer, Financier	.21, 29, 34
Abegg-Stockar, Carl (1860–1943), Seidenkaufmann	.19, 29, 34
Abegg-Weiss, Carl Julius (1891–1973), Textilunternehmer	.9, 29, 34, 81, 94, 97, 166, 168, 177
Alder, Otto (1849–1933), Kaufmann	.42, 43
André, Edouard (1840–1911), Gartenkünstler	.160
d'Argenville, Dezallier (1680–1765), Gartentheoretiker	.180
Bachmann, Dominik, Jurist, Präsident Stiftungsrat Patumbah	.10, 105, 109, 172, 387, 408
Balin, Paul (1856–1898), Tapetenentwerfer und -fabrikant	.336
Baumann, G. Rudolf (1868–1952), Tabakpflanzer	.63–66
Baumgartner, Peter, Stv. Kantonaler Denkmalpfleger	.10, 109, 373, 377, 408
Baur, Johannes (1831–1900), Baumeister	.20, 21, 23, 24, 27, 28, 75, 76
Berbig-Betzler, Gottlieb Friedrich (1845–1923), Glasmaler	.92
Bihr-de Salis, Jane, Landschaftsarchitektin	.173–175, 181, 183
Bischoff, Joachim (1856–1917), Tabakpflanzer	.53, 63, 64, 66, 68
Bleuler-Huber, Hermann (1837–1912), Maschineningenieur	.18, 19, 27, 28, 188
Bluntschli, Alfred Friedrich (1842–1930), Architekt	.90, 188, 357, 360, 361
Breker, Albert († 1884), Tabakpflanzer	.42–44, 56, 57, 60, 64
Bürkli, Arnold (1833–1894), Stadtgenieur	.18, 73
Chiodera, Alfred (1850–1916), Architekt	.23, 25, 76, 82, 83, 87, 91, 159, 191, 201, 249, 354
Cremer, Jacob Theodoor (1847–1923), Tabakpflanzer	.56, 57, 62
Diethelm, Wilhelm Heinrich (1848–1932), Kaufmann	.42, 43
Eberschweiler, Beat, Kantonaler Denkmalpfleger, Stiftungsrat Patumbah	.9, 105, 172, 408
Fietz-Leuthold, Emil (1855–1919), Baumeister	.18
Froebel Otto (1844–1906), Gartengestalter	.160
Froebel, Theodor (1810–1893), Gartengestalter	.27
von Fuchs, Johann Nepomuk (1774–1856), Mineraloge und Chemiker	.191, 192
Geiger, Theodor (1832–1882), Architekt	.83
Gnauth, Adolf (1840–1884), Architekt	.82, 83
Gonzenbach, Peter Victor (1808–1885), Schweizer Konsul	.16
de Grada, Antonio (1858–1938), Kunstmaler, Dekorationsmaler	.91, 94, 294
Grob, Anna Barbara (1811–1879), Schwester von Carl Fürchtegott Grob	.15
Grob, Anna Carolina (1883–1966), Tochter von Carl Fürchtegott Grob	.9, 32, 34–36, 79, 81, 279, 360, 365
Grob-Zundel, Anna Carolina (1843–1911), zweite Frau von Heinrich Grob	.14, 17
Grob-Zundel, Anna Dorothea (1847–1930), Frau von Carl Fürchtegott Grob	.9, 17, 18, 33–37, 81, 160, 166, 167, 279, 364,
Grob-Zundel, Carl Fürchtegott (1830–1893)	.8, 9, 12, 13, 15–17, 21–24, 26–30, 32, 36, 41–45, 47,
	48, 56–58, 60–62, 65, 67, 69, 70, 76, 78, 81, 86, 87, 89, 99, 133, 145,
	159–161, 165, 169, 174, 179, 184, 185, 191, 197, 202, 245, 249, 279,
	303, 305, 314, 315, 360–363, 367, 369, 372, 377, 379
Grob, Daniel (1820–1872), Bruder von Carl Fürchtegott Grob	.13, 29
Grob-Breu, Elisabetha (1830–1897), Frau von Daniel Grob	.13
Grob-Ulrich, Elisabeth (1829–1875), erste Frau von Heinrich Grob	.14
Grob-Nägeli, Hans Jakob, Pfarrer, Grossvater von Carl Fürchtegott Grob	.13
Grob-Nüscheler, Hans Jakob (1783–1852), Bäcker, Vater von Carl Fürchtegott Grob	.13, 15, 16, 29
Grob, Heinrich (1828–1882), Bäcker, Bruder von Carl Fürchtegott Grob	.14, 15, 22, 27, 29, 30, 35, 76, 159
Grob, Jakob Friedrich (1855–1931)	.13
Grob, Johann Jakob (1815–1875), Bäcker, Bruder von Carl Fürchtegott Grob	.13, 29
Grob, Jost, Pfarrer, Wattwil (SG)	.13
Grob-Kienast, Karl Gustav (1856–1935), Buchhalter, Neffe von Carl Fürchtegott Grob	.14, 29
Grob, Margrit (1881–1924), Tochter von Carl Fürchtegott Grob	.9, 31, 32, 36, 37, 79, 81, 279
Grob-Nüscheler, Regula (1784–1853), Mutter von Carl Fürchtegott Grob	.13, 15, 16
Grob, Susanna Elisabetha (1814–1891), Schwester von Carl Fürchtegott Grob	.15
Grob, Wilhelm (1822–1858), Buchbinder, Bruder von Carl Fürchtegott Grob	.14, 29
Guyer, Max (1862–1957), Architekt	.81, 94
Häberling, Moritz, Kunstschmied	.10, 185–187
Heer-Kramer, Heinrich (1816–1895), Möbelschneider	.91, 95, 359, 360
Heinimann, Albert (1884–1969), Villengärtner	.165, 167

Helmstädt, Hermann (*1839, † um 1880), Dekorationsmaler	201, 234
Hiroshige, Utagawa (1797–1858), Meister des japanischen Farbholzschnitts	313
Hirzel-Sulzer, Conrad, Baumeister in Riesbach	18
Hirzel-Koch, (Johann) Gustav Adolf (1839–1910), Baumeister	78
Hoerbst, Baptist (1850–1927), Bildhauer	91, 165
Hofstetter, Werner (*1899), Architekt, Bautechniker	81
Hokusai, Katsushika (1760–1849), japanischer Künstler	306
Huber, Jakob (1842–1901), Tabakpflanzer	57, 62
Huber-Stockar, Emil (1865–1939), Maschineningenieur	19
Huber-Werdmüller, Peter Emil (1836–1915), Fabrikant, Politiker	18, 19, 24, 27, 28, 73–75
Huber-Zundel, Johann Rudolf (*1808), Seidenfabrikant	18, 21, 27
Humbert, Aimé (1819–1900), 1. Gesandte der Schweiz in Japan	304, 305
Jäggli, Karl August (1824–1879), Dekorationsmaler	201
Kano, Hōgai (1828–1888), japanischer Maler	305
Keim, Adolf Wilhelm (1851–1913), Handwerker, Forscher	11, 191–194, 196, 199, 203–207, 210, 236, 237, 376
Koch, Alexander (1848–1911), Architekt	93
Kreuzer, Adolf (1843–1915), Glasmaler	91, 347
Krüsi-Altheer, Karl (1855–1925), Tabakpflanzer	24, 25, 53, 54, 64
Küng, Hermann (1842–1871), Tabakpflanzer	53
Küng, Johannes (1836–1908), Tabakpflanzer	56
van Lee, A., Tabakpflanzer	56, 57
Leuthold-Balthasar, Jakob (1862–1925), Architekt	18
Linck, Ernst (1874–1935), Dekorationsmaler, Illustrator, Restaurator	201, 234
von Lindenschmit, Wilhelm, d.J., (1829–1895), Maler, Professor	192, 194
Loudon, John Claudius (1783–1843), Gartentheoretiker	180
Lühmann, Johannes († 1931), Tabakpflanzer	48
Lüthy, Fritz, Kaufmann, Tabakpflanzer	60, 61, 87
Maranta, Paola, Architektin	384
Marty, Christian, Restaurator	253, 325, 374
McAdam, John Loudon (1756–1836), Ökonom	180
Menghini Giovanni, Denkmalpfleger, Stiftungsrat Patumbah	9, 105, 109, 142, 155, 172, 373, 408
Mertens-Schenkel, Elise Rosalie, Frau von Evariste Mertens	26, 27
Mertens-Schenkel, Evariste (1846–1907), Landschafts- und Gartenarchitekt	10, 26, 31, 96, 99, 102, 106, 108, 159, 160–166, 168, 169, 173, 175, 176, 178, 179, 181, 191, 379
Mertens, Oskar (1887–1976), Landschaftsarchitekt	27, 160
Mertens, Walter (1885–1943), Landschaftsarchitekt	27, 31, 160
Meyer, Gustav (1816–1877), Gärtner	180, 183
Meyer, Theodor (1850–1871), Tabakpflanzer	53
Michalski, Ludwig (1836–1888), Kaufmann	25, 38, 42, 56, 57
Mijnssen, Lis	8, 10, 11, 102, 172–175
Miller, Quintus, Architekt	384
Morris, William (1834–1896), Designer	333
Moser, Robert (1833–1901), Architekt	201
de Munnick, Willem (1834–1880), Tabakpflanzer	56, 57
von Muralt, Conrad (1859–1928), Architekt	34, 381
Nabholz, Adolf (1847–1891), Architekt	20, 83
Näf, Emil (1840–1908), Baumeister	188
Naegeli, Wolfgang (1919–2011), Architekt	81
Näher, Hermann (1838–1908), Kaufmann, Tabakpflanzer	9, 25, 27, 42–45, 47, 48, 57, 58, 60–63, 65, 70, 90
Neher, Arnold (1846–1906), Gartenarchitekt	26, 38, 160
Neher, Johannes, Grün Stadt Zürich	177, 183
Neiendam, Carl Valdemar (1870–1956), Maler	201, 234
Neuweiler-Heinimann, Erna (*1922)	176, 177
Niederer-Rumpus, Johann Ulrich (1830–1884), Kaufmann	25
Nienhuys, Jacob (1836–1928), Tabakpflanzer	42, 44, 49
Nüscheler, Daniel (1752–1825), Kaufmann, Schwiegervater von Hans Jakob Grob	13
Nüscheler, Daniel (1788–1844), Schwager von Hans Jakob Grob	13
Nüscheler, Regina, Blumenmacherin, Tante von Carl Fürchtegott Grob	15
Ott, Eugen (1850–1916), Dekorationsmaler	91, 191, 201, 202, 294, 306

Peter, Max, Architekt	168, 177
Peyer, Hermann (1847–1941), Tabakpflanzer	47, 48, 56, 57
von Piloty, Carl Theodor (1826–1886), Maler	192
von Pückler-Muskau, Hermann (1785–1871), Gartentheoretiker	180
Quadri, Lara, Restauratorin	268, 269
Racinet, Auguste (1825–1892), Maler, Illustrator	306–308
Rahn, Johann Rudolf (1841–1912), Kunsthistoriker, Professor	194, 199, 200, 233
Reisberger, Ludwig (1855–1931), Maler	201
Ritgen, Ferdinand, Tabakpflanzer	56, 57, 64
Rohrer, Judith, Gartendenkmalpflegerin, Stiftungsrat Patumbah	10, 105, 145, 408
Rottmann, Carl (1797–1850), Maler	192
Rüegg-Grob, Anna Dorothea (1819–1877), Schwester von Carl Fürchtegott Grob	15, 32, 41
Rüegg-Grob, Johann Jakob (1821–1905), Kaufmann	15, 32, 41
Rüegg, Johannes (*1853), Konditor	32
Rüegg-Eschmann, Johannes Emil (1850–1911), Kaufmann	32, 60
Schenkel-Müller, Jakob Christoph (1820–1867), Anwalt, Schaffhauser Politiker	26
Schenkel, Johann Jakob (1830–1908), Theologe, Schaffhauser Politiker	26
Schenkel-Müller, Rosalie, Schwiegermutter von Evariste Mertens	26
Schlotthauer, Joseph (1789–1869), Maler	191, 192
Schmid, Adrian, Geschäftsleiter Schweizer Heimatschutz	387, 408
Schmidt, Christian Jakob (1862–1937), Dekorationsmaler, Restaurator	194, 199–201, 294
Schmidt-Fleckenstein, Christian (1835–1911), Dekorationsmaler, Restaurator	194, 199
Schneider Heusi, Claudia, Juristin, Stiftungsrat Patumbah	10, 109, 142
von Schraudolph, Johann (1808–1879), Maler	192
Schweizer, Otto (1863–1955), Bildhauer	87, 91
Semper, Gottfried (1803–1879), Architekt	84
von Seutter, Emil (1858–1944), Tabakpflanzer	60, 61, 161
von Seutter, Richard (1855–1911), Tabakpflanzer	60, 61, 161
Spring, Monika, Architektin, Stiftungsrat Patumbah	105, 408
Stadler, Ferdinand (1813–1870), Architekt	84, 90, 94, 95
Stadler, Hermann August (1861–1918), Architekt	79, 94
Straatmann, Edo Anton Friederich, Tabakpflanzer	56, 57, 66
Sturzenegger, Adolf (1844–1874), Tabakpflanzer	25, 47, 56, 58, 69, 176
Sturzenegger, Conrad (1840–1909), Kaufmann	25, 26, 176
Theiler, David (1838–1920), Kunstschlossermeister	10, 184–186, 188
Tropeano Cristina, Pfister, Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Zürich	10, 142, 148, 151–154, 373, 408
Tscharner, Johann Batista (1848–1893), Kaufmann, Tabakpflanzer	42, 43, 49, 62–68
Tschudy, Theophil (1847–1911), Architekt	23, 25, 82, 83, 159, 249, 354
Tweert, Ewald (1862–1944), Tabakpflanzer, Landbautechniker	61
Usteri Emil (1858–1934), Architekt	79, 94
Vögelin, Friedrich Salomon (1837–1888), Theologe, Kunsthistoriker, Politiker	199, 233
Wächter, Marcel, Villengärtner	169, 175, 177
Wagner, Ferdinand (1847–1927), Dekorations- und Kunstmaler	195
Wegmann-Schoch, Friedrich (1832–1905), Kaufmann, Bauherr	95, 188
Wirth, Otto (1847–1877), Kaufmann, Tabakpflanzer	42, 53
Witt, Johann (1834–1886), Dekorationsmaler	91, 92, 191, 201, 233, 234, 294, 306
Wolff, Johann Caspar (1818–1891), Architekt	201
Zeller-Werdmüller, Heinrich (1844–1903), Kaufmann	18, 19, 27
Zundel-Steiner, Bertha (1842–1904)	31
Zundel, Christoph Conrad (1805–1856)	29
Zundel-Reinacher, Dorothea (1811–1879), Schwiegermutter von Carl Fürchtegott Grob	30
Zundel, Johannes (1835–1895), Konditor, Fotograf, Dekorationsmaler, Bruder von Julius Zundel sen.	32
Zundel-Reinacher, Johannes (1807–1874), Pastetenbäcker, Schwiegervater von Carl Fürchtegott Grob	29, 30
Zundel-Härlin, Julius (1870–1916), Kaufmann	32
Zundel-Steiner, Julius (1838–1902)	14, 30–32
Zundel-Härlin, Maria (1882–1964)	32
Zundel-Scholer, Melchior (1803–1837), Müller	35
Zundel-Mertens, Hedwig (1880–1964), Tochter von Evariste Mertens	27, 32, 161
Zundel-Mertens, Paul Emil (1871–1949), Kleinmechaniker	27, 32, 161

ANGABEN ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN

Karin Artho, Leiterin Heimatschutzzentrum, Schweizer Heimatschutz, Zürich

Dominik Bachmann, Dr. iur., Präsident Stiftungsrat Patumbah

Martin Bachmann, Fotograf, Kantonsarchäologie Zürich

Peter Baumgartner, Stv. Kantonaler Zürcher Denkmalpfleger

Nott Caviezel, Prof. Dr. phil., Technische Universität Wien, Präsident der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege

Anita Drexel, Prof. Dr., Universität für Bodenkultur, Wien

Beat Eberschweiler, Dr. phil., Kantonaler Zürcher Denkmalpfleger, Stiftungsrat Patumbah

Daniel Fabian, Atelier für Restaurierung, Stäfa

Gertrud Fehringer, Fritz & Fehringer Restauratoren, Bätterkinden BE

Beat Fischer, Fischer Restaurierung GmbH, Sarn GR

Claudio Fontana, Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG

Marius Fontana, Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG

Olivia Fontana, Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG

Sylvia Fontana, Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG

Andreas Franz, Atelier Andreas Franz, Feldmeilen

Gregor Frehner, Steinbildhauer/Restaurator, Winterthur

Vanessa Frieden, Fachhochschule der italienischen Schweiz (SUPSI), Lugano

Deborah Gos, Hochschule der Künste Bern

Markus Grob, Prof., Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

Kathrin Harsch, Hochschule der Künste Bern

Petra Helm, Ars Artis AG, Küsnacht

Nina Hüppi, wiss. Mitarbeiterin, Kantonale Denkmalpflege Zürich

Gérard Jenni, Präsident der Baukommission Patumbah, Wermatswil

Benno Kalt, Fontana & Fontana AG, Rapperswil-Jona SG

Hermann Klos, Holzmanufaktur Swiss AG, Küttigen AG

Adrian Knoepfli, Wirtschaftshistoriker und Journalist, Zürich

Barbara Könz-Jenny, IGA Archäologie Konservierung, Zürich

Andreas Küng, Fachhochschule der italienischen Schweiz (SUPSI), Lugano

Maria Rosa Lanfranchi, Fachhochschule der italienischen Schweiz (SUPSI), Lugano

René Lechleiter, Architekt HTL, Heinz Aebi, Bauleitungen – Baumanagement, Zürich

Jörg Magener, Atelier Magener, Restaurierung & Konservierung, Zürich

Christian Marty, Ars Artis AG, Küsnacht

Peter Meier, Atelier Lorenzi und Meier AG, Zürich

Giovanni Menghini, Denkmalpfleger, Stiftungsrat Patumbah

Regula Michel, Kunsthistorikerin, Zürich

Lis Mijnsen, Immobilien AG, Zürich

Martina Müller, Konservierung und Restaurierung, Männedorf

Thomas Müller, Ressortleiter Dokumentation, Kantonale Denkmalpflege Zürich

Renata Münzel, Filmemacherin, Zürich

Bernhard Nydegger, BWS Labor AG, Winterthur

Miriam Nydegger, BWS Labor AG, Winterthur

Wendel Odermatt, Stöckli AG, Stans

Lara Quadri, Fachhochschule der italienischen Schweiz (SUPSI), Lugano

Judith Rohrer, Gartendenkmalpflegerin Grün Stadt Zürich, Stiftungsrat Patumbah

Arthur Rüegg, Prof., Architekt, Zürich

Claudia Schneider Heusi, Juristin, Stiftungsrat Patumbah

Hermann Schöpfer, Dr. phil., Kunsthistoriker, Freiburg

Heinz Schwarz, Restaurierungen, Kriens

Christof Thur, IGA Archäologie Konservierung, Zürich

Cristina Tropeano, Pfister Schiess Tropeano & Partner Architekten AG, Zürich

Beat Waldispühl, Waldispühl Restaurierungen, Neudorf LU

Anita Wanner, Atelier für Konservierung und Restaurierung, Zürich

Doris Warger, Restaurierung/Konservierung, Frauenfeld

Gaby Weber, wiss. Mitarbeiterin, Kantonale Denkmalpflege Zürich

Marion Wohlleben, Dr. phil., Kunsthistorikerin, Zürich

Andreas Zangger, Dr. phil., Historiker, Amsterdam

PUBLIKATIONEN DER ZÜRCHER DENKMALPFLEGE

ZÜRCHER DENKMALPFLEGE, BERICHTE

1. Bericht 1958/1959, Zürich 1961, vergriffen.
2. Bericht 1960/1961, Zürich 1964, vergriffen.
3. Bericht 1962/1963, Zürich 1967, vergriffen.
4. Bericht 1964/1965, Zürich 1969, vergriffen.
5. Bericht 1966/1967, Zürich 1971, vergriffen.
6. Bericht 1968/1969, Zürich 1973, vergriffen.
7. Bericht 1970–1974, 1. Teil, Zürich 1975, vergriffen.
7. Bericht 1970–1974, 2. Teil, Zürich 1978, vergriffen.
8. Bericht 1975/1976, Zürich 1980, vergriffen.
9. Bericht 1977/1978, 1. Teil, Zürich 1982, vergriffen.
10. Bericht 1979–1982, 1. Teil, Zürich 1986.
11. Bericht 1983–1986, Zürich 1995.
12. Bericht 1987–1990, Zürich/Egg 1997, vergriffen.
13. Bericht 1991–1994, Zürich/Egg 1998, vergriffen.
14. Bericht 1995–1996, Zürich/Egg 2001.
15. Bericht 1997–2000, Zürich/Egg 2004.
16. Bericht 2001–2002, Zürich/Egg 2005.
17. Bericht 2003–2004, Zürich/Egg 2008.
18. Bericht 2005–2006, Zürich/Egg 2010.
19. Bericht 2007–2008, Zürich/Egg 2012.
20. Bericht 2009–2010, Zürich/Egg, erscheint 2015.

1. bis 11. Bericht inklusive Archäologie. Seither erscheinen selbständig: Archäologie im Kanton Zürich (AIZ), Berichte der Kantonsarchäologie Zürich, 12/1 (1994), 13 (1996), 14 (1998), 15 (2000), 16 (2002), 17 (2004), 18 (2006).
– Zur Tätigkeit in der Stadt Zürich siehe auch unten; zur Tätigkeit in Winterthur siehe zusätzlich: Winterthurer Jahrbuch ab 1966.

ZÜRCHER DENKMALPFLEGE, BERICHTE STADT ZÜRICH

Seit 1985 erscheinen die Berichte der Denkmalpflege/Archäologie der Stadt Zürich in einer eigenen Reihe.

9. Bericht 1974–1979, 2. Teil, Stadt Zürich, Denkmalpflege, Zürich 1985.
9. Bericht 1969–1979, 3. Teil, Stadt Zürich, Archäologie, Zürich 1989.
10. Bericht 1980–1984, 2. Teil, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1986.
- Bericht 1985/86, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1989.
- Bericht 1987/88, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1991.
- Bericht 1989/90, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1992.
- Bericht 1991/92, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1993.
- Bericht 1993/94, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1995.
- Bericht 1995/96, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1997.
- Bericht 1997/98, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich 1999.
- Bericht 1999–2002, Stadt Zürich, Denkmalpflege/Archäologie, Zürich/Egg 2004.
- Bericht 2003–2006, Stadt Zürich, Archäologie und Denkmalpflege, Zürich 2006.
- Bericht 2007–2008, Stadt Zürich, Archäologie und Denkmalpflege, Zürich 2008.
- Bericht 2008–2010, Stadt Zürich, Archäologie und Denkmalpflege, Zürich 2010.
- Bericht 2010–2012, Stadt Zürich, Archäologie und Denkmalpflege, Zürich 2012.

WEITERE PUBLIKATIONEN DER KANTONALEN DENKMALPFLEGE ZÜRICH

MONOGRAPHIEN DENKMALPFLEGE

- Band 1 Christina Melk-Haen, Hans Eduard von Berlepsch-Valendas.
Wegbereiter des Jugendstils in München und Zürich, Zürich/Egg 1993.
- Band 2 Marion Wohlleben et al., Die Klosterkirche Rheinau – Der Bau und seine
Restaurierung (Klosterkirche Rheinau I), Zürich/Egg 1997.
- Band 3 Jakob Friedrich, Die Klosterkirche Rheinau – Die Orgeln und ihre Restaurierung.
Die Orgelbauerfamilie Leu aus Augsburg und ihre Werke (Klosterkirche Rheinau II),
Zürich/Egg 1998.
- Band 4 Urs Fischer, Friedrich Haas, Orgelbauer, 1811–1886. Leben und Werk, Zürich/Egg 2002.
- Band 5 Martin Fröhlich, Gottfried Semper am Zeichenbrett, Zürich/Egg 2007.
- Band 6 Hans Rudolf Sennhauser et al., Die Klosterkirche Rheinau – Frühe Geschichte,
Bau und Ausstattung bis in die barocke Zeit (Klosterkirche Rheinau III), Zürich/Egg 2007.
- Band 7 Die Villa Patumbah in Zürich – Geschichte und Restaurierung, Zürich/Egg 2014.

KLEINE SCHRIFTEN ZUR ZÜRCHER DENKMALPFLEGE

- Heft 1 Eine Denkmalpflege im Aufbau 1958–1998. Persönliche Berichte von Walter Drack,
Andreas Pflughard und Christian Renfer, Zürich/Egg 1999.
- Heft 2 Peter Ziegler, Häuser und Höfe im Wädenswilerberg, Wädenswil 1999, vergriffen.
- Heft 3 Doris Warger, Raphael Sennhauser, Die mittelalterlichen Wandmalereien in der
Schlosskapelle Kyburg. Restaurierung und Restaurierungsgeschichte, Zürich/Egg 1999.
- Heft 4 Andreas Hauser, Das kantonale Bauamt 1798–1895, Zürich/Egg 2001.
- Heft 5 Thomas Müller, Das kantonale Bauamt 1896–1958, Zürich/Egg 2001.
- Heft 6 Andreas Hauser, Das städtische Bauamt 1798–1907, Zürich/Egg 2000.
- Heft 7 Daniel Kurz, Christine Morra-Barrelet, Ruedi Weidmann,
Das städtische Bauamt 1907–1957, Zürich/Egg 2000.
- Heft 8 Albert Jörger, Villa «Seerose» in Horgen. Herrschaftliches Bauen und Wohnen nach 1900, Zürich/Egg 2006.
- Heft 9 Rahel Strebel, Flachschnitzerei im Kanton Zürich – Ausdruck einer Gesellschaft im Wandel,
Erster Teil: Text, Zürich/Egg 2009.
- Heft 10 Rahel Strebel, Flachschnitzerei im Kanton Zürich – Ausdruck einer Gesellschaft im Wandel,
Zweiter Teil: Katalog, Zürich/Egg 2009.
- Heft 11 Michael Hanak, Reformierte Kirche Effretikon –
Provokativer Paradebau der Nachkriegsmoderne, Zürich/Egg 2013.
- Heft 12 Der Hof Wellenberg in Hombrechtikon – Geschichte und Restaurierung, in Vorbereitung.

EINZELPUBLIKATIONEN

- Kloster Rheinau, Zur 1200-Jahr-Feier seiner Gründung, Zürich 1978.
- Umbauen – Restaurieren, Praktische Hinweise, 3. Auflage, Zürich 1982.
- Schloss Schwandegg, Führer, Zürich 1982.
- Siedlungs- und Baudenkmäler im Kanton Zürich, Neuauflage, Stäfa 1993.
- Stadt und Land. Novationen und Novationsaustausch am Zürichsee.
Jahrbuch für Hausforschung Bd. 45, hg. vom Arbeitskreis für Hausforschung e.V.,
Marburg 1997.
- Dominique von Burg, Gebrüder Pfister, Architektur für Zürich 1907–1950,
Sonderband der kantonalen Denkmalpflege, Sulgen und Zürich 2000.
- Ressource Baukultur. Mit Hanspeter Rebsamen durch Zürich,
hg. von der Baudirektion Kanton Zürich und Andreas Hauser, Zürich 2006.



Kanton Zürich
Baudirektion
Amt für Raumentwicklung

