

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 30 (1943)
Heft: 11

Artikel: Die Fresken des Sarasinschen Gartensaals im Basler Museum
Autor: Riggerbach, Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-24329>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

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

Die Fresken des Sarasinschen Gartensaals im Basler Museum

von Rudolf Riggensch

I

Seit wenigen Wochen hängen die drei Wandbilder, die Böcklin von Ende August bis Ende Oktober 1868 für den Sarasinschen Gartensaal gemalt hat, in der Böcklin-sammlung unseres Museums. Aber sie wirken, als ob sie von jeher für diesen Ort und diese Wand geschaffen wären, und wie eine neue Erklärung seiner Kunst. Es sei versucht, diese überraschende Wirkung mit einigen Worten zu erklären*.

Als Böcklin 1866 aus Rom in seine Vaterstadt zurückkehrte, hatte er eben unter dem Einfluß pompejanischer Wandbilder in der « Villa am Meer » auch für die Landschaftsdarstellung eine neue Fassung gefunden. Mit dem « Pan im Schilf » hatten diese Landschaftsschöpfungen im großen eingesetzt, und mit der « Jagd der Diana » war 1862 ein solches Bild auch in die Basler Kunstsammlung eingezogen. Es ist das erste Bild, das die Vaterstadt von Böcklin erworben hat. Noch heute wirkt es wie eine Vorbereitung des Kommenden.

Über den knappen, kahlen Vordergrund mit seinen ausgedörrten Schilfstoppeln und durchsichtigen Sumpftümpeln erhebt sich ein Felskern, der von einem Schwall südlicher Gewächse bedeckt ist. Mit einem steilen Abhang und vielteiligem Gebüsch setzt die Komposition ein. In der Mitte gibt ein knorriger, durchbrochener Stamm für einen Moment den Blick auf den Himmel und ein kahles Felsengebirge frei. Eine dunkle Steineiche schließt wie ein Wall die Komposition ab. Ein leichter Wind vom Meer her hat ihre Baumkrone erreicht und läßt den silbernen Untergrund der Blätter erscheinen. Diesem Dreiklang hat sich alles unterzuordnen, die Proportionen der Figuren, die Farben ihrer Gewänder, die sich wie selbstverständlich in den Blüten der Umgebung fortsetzen, der Efeu, der sich auf einem braunen, mit hellen Moosflechten bedeckten Felsen festgesetzt hat und den Blick zur Tiefe leitet, wie die weißen Winden, welche die kühlen Schilfbündel umranken und zur Baumkrone emporführen, bis ihnen ein Schlinggewächs mit rötlichen Blüten diesen Dienst abnimmt. In einem knappen Ausschnitt wird der tiefblaue Meereshorizont sichtbar. « Wie schwungvoll und schön ist der Zug in der Hauptbaumgruppe, der sich in das Ziehen der Wolken hinein fortpflanzt. An den oberen Rand stößt kein Blau, sondern grauweißer, sehr feiner

* Ein kurzer Artikel des gleichen Verfassers ist bereits am 15. Juli 1943 in der Basler Nationalzeitung erschienen, gelegentlich der Genehmigung des Staatsbeitrags durch den Großen Rat.

Stratus » (Schick, Tagebuch 280/281). Auch die Schönheit und die Transparenz der Farbe hat hier einen Höhepunkt erreicht.

Es mußte Böcklin reizen, die erworbenen Kenntnisse auch ins Wandbild mit seinen andersartigen Voraussetzungen umzusetzen. Die Landschaft als Trägerin der Stimmung war Böcklin längst aufgegangen. Die Kompositionen der beiden Bilder ist denn auch deutlich von starken Gegensätzen beherrscht, links die helle Frühlingslandschaft mit Quell, Frühlingssteppich und lichten Stämmen, rechts das Felsennest Formello von stürmischen Herbstwolken durchzogen, die ihre Schatten auf die mächtigen Baumgruppen und die steilen Bergpfade werfen; ein Gruppe einsamer Wanderer verschwindet eben in dem schattigen Dunkel. Eine feierliche Stille herrscht in beiden Kompositionen. Hier der zarte Frühling, daß man das Rieseln des Quells und das Sprießen der Gewächse zu hören glaubt, dort die Stille vor dem Sturm. Natur und Felsennest wie ausgestorben, nur die Wolkenballen, die leichte Bewegung in den Blättern der Baumriesen und die wie von Zyklopen gebaute Stadt deuten die Katastrophen an, denen die Natur in diesem herrlichen Erdwinkel ausgesetzt ist, wenn der Orkan tobt und den Ästen der Riesenstämme seine Richtung diktiert. Mit kräftigen Strichen, wie im Zorn improvisiert, hat der Künstler diese zerfetzten Stämme gemalt. Durch eine Lücke des dunklen Gebüsch leuchtet drohend der Abendhimmel.

Merkwürdig bleibt dabei, daß trotz dieser Gegensätze die Bilder doch wie eine Einheit wirken. Die dunkeln, hochragenden Zypressen, welche die Villa auf dem Frühlingsbild umgeben, bilden die Gegenrichtung zu dem Frühlingssteppich, der sich in zwei Wellen vom Mittelbild ansteigend über weiße, blaue und gelbe Blüten zum Hintergrund bewegt. Der kahle Felsrand, der sich dem Bildrand entlang hinzieht, unterstreicht noch diese Wirkung. Man sieht, daß es sich um einen dünnen Teppich handelt, der plötzlich über Nacht aufgesprossen ist. Was die Bilder aber vor allem verbindet, ist die Klarheit von Struktur und Raum. Beim Frühlingsbild die leichten Hügelwellen, welche die tausendfältig erwachte Natur in ihren Arm aufnehmen, überragt von mächtigen Zypressen und der noch verlassen Villa. Auf dem « Gang nach Emmaus » ein Felspfad, der langsam im Schatten der Baumriesen, an einem Ziehbrunnen vorbei, in Windungen zur Bergstadt hinaufführt.

Man pflegt dem Mittelbild des Königs David nicht die gleiche Kraft zuzusprechen. Wie notwendig es aber ist,

um die Bilder zu verbinden, zeigt sich sogleich, wenn man die Hand davorhält. Das gedämpfte Rot des königlichen Mantels steigert die lichten Farben des Frühlingsbilds, wie die grauen Felsenmassen und dunkeln Baumgruppen des Gangs nach Emmaus. Auch hier, wie in den Landschaften, beleben starke farbige Kontraste das Bild. Das Weiß im Flügel und Pergament des Engels und im Gewand des David bildet den Kontrast zu dem schwarzen Haar des erhobenen Hauptes und dem schwarzen Ebenholz der goldgeränderten Harfe. Alles umschlossen von dem kühlen Glanz des feingeäderten Marmors, wo der Künstler, der sich sonst gewaltsam an die großen Zusammenhänge des Wandbildes hält, neben ruhigen Flächen für einen Augenblick auch die Schönheit des Details zu ihrem Rechte kommen läßt.

Wer von diesen Bildern her den Blick zur « Jagd der Diana » zurückwendet, steht wie verwirrt vor der Fülle und dem farbigen Reichtum des Tafelbildes, um dann wieder zu den kühlen Tönen und den mächtigeren Voraussetzungen des Wandbildes zurückzukehren. Verwandtschaft und Gegensätze schärfen den Blick und lassen uns das Entstehen des Kunstwerkes ahnen, das zu den schönsten unserer Stadt gehört und hoffentlich für immer mit ihr verbunden bleibt.

Es ist selbstverständlich, daß das Schaffen im großen Stil Böcklins entscheidend bestimmte. Der architektonische Aufbau der Landschaft mußte ihn immer mehr in seinen Bann ziehen. Von der « Jagd der Diana », dem « Pan im Schilf » und den « Kindern, Rohrpfifen schneidend » (beide jetzt bei Oskar Reinhart) entfernen sich seine Spätwerke immer mehr. Das Resultat steht in der « Toteninsel » und im « Heiligen Hain » vor uns. Der an den Werken der Franzosen geschulte Blick wird in diesen Bildern die Intimität, wie sie Böcklins Frühwerken eigen war, vermissen, ohne daß sie uns mit jener magischen Gewalt ergreifen, mit der sie vergangene Generationen in ihren Bann gezogen haben. Vielleicht erging es Böcklin ähnlich, wie es sein jüngerer Zeitgenosse, Hans von Marées, erlebte. In den Neapeler Fresken hatte er eine Lösung für die ihn beschäftigenden Probleme gefunden. Sein ganzes späteres Leben hat er sich abgemüht, das im Tafelbild festzuhalten, was er im Wandbild scheinbar mühelos erreicht hatte. Die Sarasinschen Wandbilder stellen einen ähnlichen Höhepunkt in Böcklins Schaffen dar. Vergangenes und Künftiges verbindet sich in ihnen zu bleibenden, unvergänglichen Kunstwerken. Ein zufälliger Auftrag hatte ihm eine Aufgabe gestellt, die seiner Kunst eine andere Richtung geben mußte. Was als Kern in « Toteninsel » und « Heiligem Hain » steckt, konnte nur im Wandbild seine bleibende sinnliche Gestalt annehmen. Auch Böcklin war sich darüber klar, daß die Wandbilder für seine Kunst eine Wandlung bedeuten mußten. Am 24. Oktober 1868, wenige Stunden vor Vollendung des Auftrags, äußerte er zu Schick: « Jetzt hätte er nicht mehr wie früher Freude an dem bloßen organischen Herausbilden eines Bildes. Er fühle bloß das Verlangen, durch große Erscheinung in seinen Bildern zu sprechen

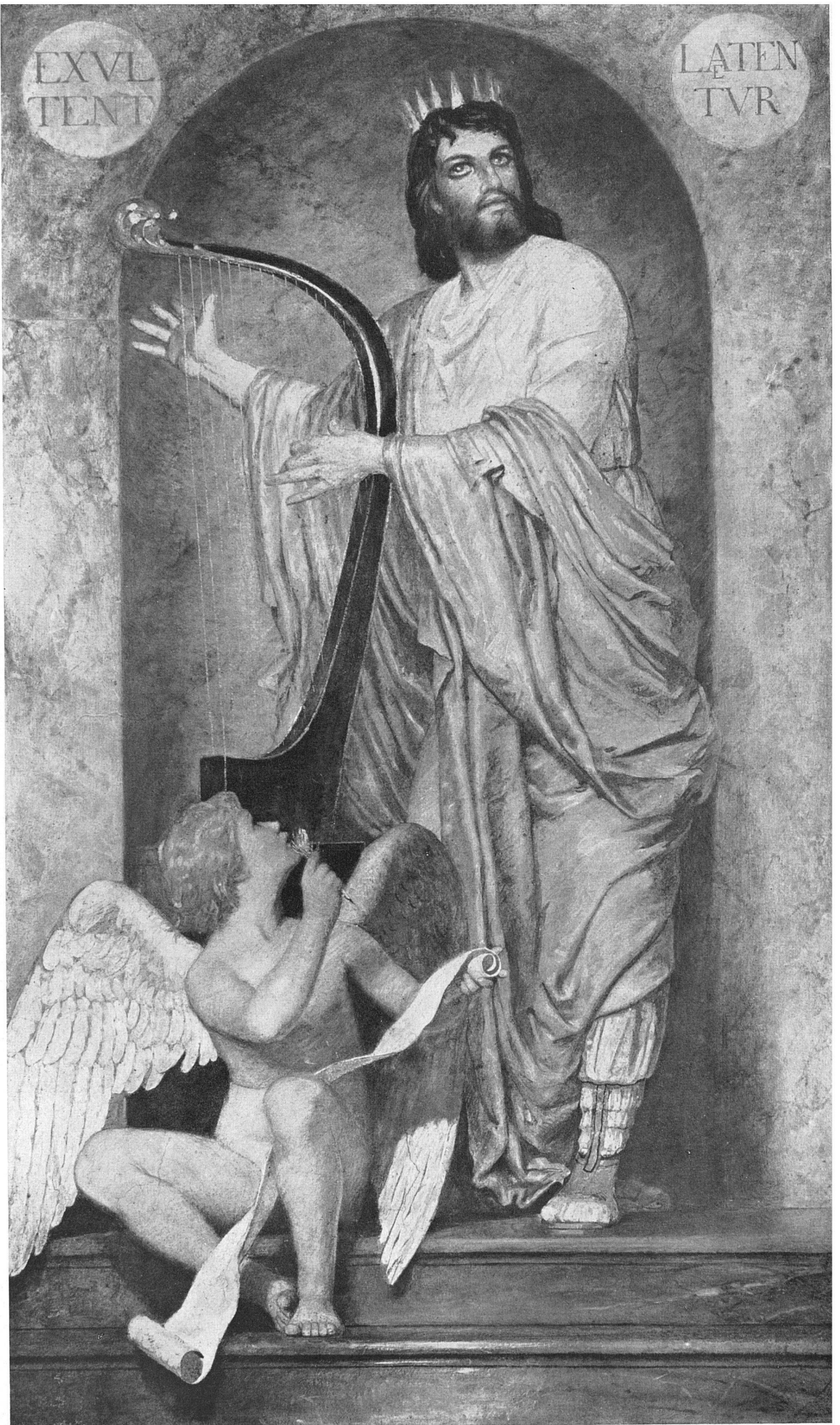
und Bilder in Beziehung zur Bestimmung von Architekturen herauszubilden, wie die Aufgabe gewesen sei, die er in der Sarasinschen Villa gehabt hätte » (Schick, Tagebuch 190).

II

Ein glücklicher Zufall hat uns über das Entstehen der Sarasinschen Wandbilder Aufzeichnungen erhalten. Böcklin hatte trotz des Verkaufs einzelner Bilder in Rom fortwährend mit Not zu kämpfen, weshalb er sich im Sommer 1866, als ihm die Verhältnisse in Basel günstiger schienen, entschloß, in seine Vaterstadt übersiedeln und am 2. September mit seiner Familie von Rom abreiste. Als ihm dann durch Vermittlung Jacob Burckhardts die Ausschmückung des Treppenhauses im Basler Museum übertragen wurde, forderte er Schick, der in Rom zurückgeblieben war, auf, ihm dabei behilflich zu sein. Schick nahm an und traf am 16. August 1868, einem Sonntag, in Basel ein. Wenige Tage darauf setzen die Arbeiten im Sarasinschen Gartensaal ein, die Ratsherr Karl Sarasin dem Künstler als technische Vorbereitung für die Fresken im Museum übertragen hatte.

Böcklin begann am 26. August mit der Frühlingslandschaft, die bereits am 3. September fertiggestellt war, der « Gang nach Emmaus » hat Böcklin einen vollen Monat (vom 4. September bis 4. Oktober 1868) in Anspruch genommen, der « David » war in viereinhalb Tagen vollendet, wozu im April 1869 einige Retouchen in Ölfarbe und Terpentin kamen, « was einschlug und so der Textur des Fresko fast völlig gleichkam » (Schick, 187/188). Die Arbeit an den drei Wandbildern hatte also bloß zwei Monate gedauert, die halbe Zeit wie die « Jagd der Diana », obschon sich Böcklin auf deren Vollendung in vier Sommermonaten etwas zugut tat und als Beispiel anführte, « wie viel man leisten könne, wenn man gut angeregt ist und die verkörperte Erscheinung des Bildes innerlich klar vor Augen habe » (Schick, 52 und 89). Auch über den Preis der Bilder sind wir genau unterrichtet. « Böcklin meinte, kein anderer Maler in Deutschland würde Fresken zu so billigem Preise malen wie er. Sie würden (Schwind z. B. und andere) ein halbes Jahr darüber sitzen, erst mit peinlicher Genauigkeit Kartons zeichnen, die sie dann sklavisch genau auf die Mauer kopieren ließen, ohne auch nur das geringste dem Improvisieren zu überlassen, und dieser langen Zeit entsprechend ließen sie sich dann auch bezahlen. Er habe aber den größten Vorteil davon; denn mit vielem und raschem Schaffen wachse das Können und der größere innere Reichtum steigere das Bedürfnis, sich auszusprechen. » (Schick, 175 und 183).

Worüber wir nicht unterrichtet sind, ist der Anteil, den Schick an dem Werk hatte. Ein einziges Mal berichtet er von seiner Teilnahme an der Arbeit. « Beim Bild des David hatte ich den Engelsflügel mit zu ängstlicher Genauigkeit durchgeführt. Böcklin sagte, er passe nicht zum übrigen, er müsse unnaturalistischer sein; denn



*Arnold Böcklin
David
Fresko des Sarasin-
schen Gartensaales*



Arnold Böcklin *Frühlingslandschaft* Fresko des Sarasinschen Gartensaales

Photos Spreng

so ziehe er vor allen andern Dingen die Aufmerksamkeit auf sich.» (Schick, 190). Wahrscheinlich beschränkte sich seine Mitarbeit im Wesentlichen auf das Pausen der Kartons und das Mischen der Farben. In seinen Aufzeichnungen sollte nur der «Meister» zum Worte kommen. Wir versuchen, die wichtigsten seiner Beobachtungen festzuhalten*.

Als Schick seine Arbeit begann, waren die Vorbereitungen bereits getroffen. Sie waren um so wichtiger, als sich Böcklin zum erstenmal vor eine Wandbildaufgabe gestellt sah. Dies erklärt auch, warum in den Aufzeichnungen Schicks hauptsächlich von technischen Fragen die Rede ist. Ein Stukkateur hatte nach Böcklins Angaben Proben für den Kalkgrund angelegt, «erst eine dickere mit viel Sand und dann eine feinere mit mehr Kalk mit Zumischung von Schwarz». Auf diesen Grund sollte mit feingeriebener schwarzer Farbe der Karton gepaust werden.

* Rudolf Schick, Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Herausgegeben von Hugo von Tschudi. Gesichtet von Caesar Flaischlen. Berlin 1901.

Hiefür hatte Böcklin zwei Kohlezeichnungen angelegt. Die erste, eine Villa mit Zypressen «in Mittagssonne». Vorn unter Büschen die heilige Familie, der ein Engel eine Schale Wasser bringt (Flucht nach Ägypten). Die andere ein Felsenstädtchen, wie Formello. Vorn große Bäume und Christus und die zwei Jünger, die nach Emmaus gehen. Vorn rechts ein überrankter Ziehbrunnen. Diese Zeichnungen werden nun in Originalgröße übertragen und auf die Mauer gepaust, um zu beurteilen, ob die kleine Zeichnung auch im großen standhält. Dann gedenkt Böcklin jedes Bild, je nachdem es die Konturen der Gegenstände zulassen, in etwa vier Teile abzuteilen, von denen ein jeder die Arbeit eines Tages bilden soll.

Im Gartensaal standen die Farben in über 30 Töpfen bereit, etwa zehn bis zwölf kleinere Töpfe für die reinen Farben, für Weiß einen großen, die übrigen dienten zum Mischen und Ineinandergießen der Farben.

Am 26. August, einem Mittwoch, begann Böcklin mit dem Frühlingsbild. Nachdem der Stukkateur den Grund aufgelegt hatte, mischte Böcklin die Farben zur



Arnold Böcklin *Gang nach Emmaus* Fresko des Sarasinschen Gartensaales

Luft. Erst das Licht aus weißem Kalk und Hell-Ocker (es sah in der Mischung etwas zu gelb aus, doch meinte Böcklin « das trockne schon kreidig auf »), dann einen Mittelton für die Dunstwolken, endlich den blauen Luftton, der etwas dunkler als die graue Grundfarbe war. Dann begann er die Luft, setzte die Lichter energisch auf und malte schließlich die Stellen, wo man den blauen Himmel sah. Darauf malte er die Ferne, dann das Haus und ganz leicht das von der darüberstehenden Sonne beschienene glänzende Dach. Endlich die Zypressen, so dunkel als möglich.

Als ich die Befürchtung aussprach, « daß das Bild außer Verhältnis aufzutrocknen würde und die Zypressen vielleicht zu schwarz erscheinen », sagte Böcklin, « das beabsichtige er gerade. Übrigens könne man bei dieser Malerei Hell und Dunkel nicht genug trennen, da das Bild sonst gar zu leicht matt und fad aufzutrockne. »

« Die in die Luft reichende Zeichnung hatte Böcklin mit kalt-schwärzlich-grauem Ton vorgezeichnet, Vordergrund und Staffage dagegen begann er mit einem warm-bräunlich-grauen Ton zu konturieren und anzu-

tuschen. » Er ist noch heute, besonders beim Engel, deutlich zu erkennen, auch der sandige Grund und das leicht durchrieselnde Wasser sind in ähnlichen Tönen gehalten.

Am Samstag, « also nach fast über drei Tagen », fing das am Mittwoch gemalte Stück an aufzutrocknen und wird hoffentlich nach fünf Tagen (am Montag) trocken sein und die definitive Farbenerscheinung des Gemalten zeigen. Es ist erstaunlich, in wie großem Maße die Freskofarben aufhellen. Die Luftlichter, die vorher schmutzig graugelb und dunkel waren, werden blendend hellweiß und haben kaum noch eine Ahnung von Gelb. Es war sehr warmes, trockenes Wetter und die Sonne schien den ganzen Tag über an die Rückseite der bemalten Wand (Schick, 155 und 162).

Am 3. September 1868, einem Donnerstag, war die Zypressenlandschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten vollendet. An dem freien Abend, den er sich gönnte, sprach Böcklin mit Jacob Burckhardt über die Temperamalerei der Meister des Cinquecento und der folgenden Jahrhunderte.

Das erste Fresko war ein Versuch gewesen. Trotz aller Einsicht und Proben war das Auftrocknen des Bildes « ganz unberechenbar » vor sich gegangen. Die Luft, die Zypressen und andere Bäume kamen so, wie Böcklin es erwartet hatte, die Schattenseite des Hauses aber zu hell, weil er in den Schatten viel mit Kalk gemischte Töne gebraucht hatte, auch die Wiese war zu hell und weißlich geworden (Schick, 160/161). Erst mit dem Gang nach Emmaus und dem David war Böcklin über die neue Technik völlig Herr geworden. Er freute sich, das neue Bild « in einem Zug, ohne Ansätze herunterzumalen » (Schick, 176):

Schon am 4. September begann Böcklin mit der zweiten Freskolandschaft. Böcklin meinte, die Zeichnung binde ihn und mache ihn befangen. Es sei viel besser, sich nach dem Material zu richten und die Formen entstehen zu lassen, wie sie durch Material und Zufall entstehen. Es wäre dazu genug, eine bloße Konturzeichnung zu haben, die einem mehr Freiheit läßt. Das zweite Fresko wolle er in größeren Maßen anlegen und behandeln (Schick, 155). Einstweilen war er sich nur über die Farbestimmung klar, « daß die hellen Häuser auf dem Himmelston als warm Hellgelb auf kalt Grau stehen müßten » (Schick, 157/158). Den Freskogrund gedenke er ganz weiß zu halten, « da würde man sich über das Auftrocknen nicht so täuschen ». Auch das Skizzenhafte « jedoch dabei der einheitliche Guß des Ganzen » war nach seinen Intentionen geraten. Noch am 24. Oktober äußerte er sich Schick gegenüber:

« Solange man eine Malerei skizzenhaft gibt, fällt es niemandem ein, die Ausführungen zu kritisieren. Die Leute werden durch das Leben, welches in diesen zufälligen und oft sehr willkürlichen Strichen liegt, angezogen und befriedigt und denken vielleicht: « Ja wenn der nur wollte, so könnte er alles meisterhaft vollenden. » Führt man jedoch peinlich genau aus, so sagt man den Leuten damit: « Mehr kann ich nicht leisten », und dann kann man sich des dümmsten und ungerechtfertigtesten Kritisiertens gewärtigen. Zugleich erhält man aber auch mit diesem leichtfertigen, flüchtigeren Arbeiten sich selbst frisch, und das ist die Hauptbedingung zum tüchtigen Schaffen. Ein dritter Vorteil ist endlich der, daß die leichtere Ausführung und die geringe Befriedigung an den Einzelheiten den Beschauer auf eine größere Entfernung zurückdrängt, von der aus er das ganze Bild überschaut. »

Auch über Einzelheiten sind wir genau unterrichtet. Beim Malen der Bäume des zweiten Bildes machte mich Böcklin darauf aufmerksam, wie man den farbigen Lokalon der Bäume neben das Licht der Luft setzen könne, ohne dieser das Leuchten zu benehmen und ohne daß der Baum zu hart farbig aussähe. « Das Wolkenlicht im Fresko hat so ein Leuchten, daß es die Bäume wie ein wirkliches Licht überstrahlt. » (Schick, 176). Zu einer weiteren Auseinandersetzung zwischen Meister und Schüler gab die linke untere Ecke des Emmaus-Bildes Anlaß. Über das Terrain vom vordern Weg bis zur

Ferne breiten sich Felsplatten aus, auf die Böcklin an einigen Stellen eine glatte, glänzende Felsfläche, welche die Luft widerspiegelt, und weiße Moose angebracht hatte. Ich äußerte, « man würde darüber im Zweifel sein, ob es Wasser oder Fels vorstelle. » Böcklin sagte dagegen: « Die weißlichen Flechten auf Felsen überziehen diese manchmal so glatt, daß sie wohl so glänzen könnten. Übrigens hielten ihm diese hart in der Landschaft stehenden Glanzstellen die Ausführung der ganzen Ecke im Schach. Indem diese so in Dämmerton gesetzt ist, verlangt man in ihr nicht weitere Ausführung. Würde er jedoch das Licht wegmalen, so würden die umgebenden Gegenstände gleich mehr Ausführung beanspruchen. » (Schick, 180/181). Auch über die Gewächse, die sich über den Ziehbrunnen rechts im Vordergrund ausbreiten, äußerte sich Böcklin ähnlich: « Große Wein- oder gar Kürbisblätter auf dem Brunnen würden zu viel Zeit kosten; denn durch ihre größeren Formen ziehen sie sogleich die Aufmerksamkeit auf sich und man müsse dann von allen Verkürzungen der Blätter Rechenschaft geben » (Schick, 181). Böcklin malte dann eine kleinblättrige Schlingpflanze mit violetten Blüten über den Brunnen rankend.

Am kürzesten sind Schicks Aufzeichnungen zum David. Er berichtet darüber: David für Villa Sarasin (vollendet am 25. Oktober 1868) in 4 ½ Tagen. Breite 134 cm, Höhe 232 cm.

« Um beim dritten Fresko (David) noch am vierten und fünften Tage Bindung zu erzielen, rieb Böcklin mit dem Finger leise über die betreffende Stelle, bis das Kalkhäutchen zerstört war und der Kalk das Wasser sogleich wieder einsog.

David lebensgroß, brünetter Teint (bleich), schwarzes Haar und Bart; großes, weißes Unterkleid, rotseidner Mantel mit fast weißen Lichtern, hellgrau violetten Halbtönen. Die weißfaltigen Hosen, die über den ganzen Fuß reichen, sind unter dem Sandalenriemen eingebunden. Sandalen: golden mit schmalem, schwarzem Streifen. Harfe: schwarz mit goldenen Saiten, Kanten und Knauf.

Engel: blondes Haar, zartes blondes Fleisch, weiße Flügel, hält eine weiße Rolle. Stufen und Nische sind kalt-grau (hell). In der Nische hinter Kopf und Schulter das hellere Licht.

Nach dem dritten Tage schienen nur noch die mit Kalk gemischten Farben zu binden. Das Schwarz der Harfe und das violette Eisenoxyd in den Schatten des Gewandes ließ sich am Sonntag, fünften Tag, noch mit dem Finger verreiben, während das andere bereits unverlöschlich war » (Schick, 187).

Das Wenige, was wir über das Entstehen dieser Wandbilder wissen, läßt sie nur um so größer und erstaunlicher erscheinen.