

# RESTAURATOREN *BLÄTTER PAPERS* IN CONSERVATION

No 36

im\_material\_ität

im\_material\_ity



international institute for  
conservation of  
historic and artistic works AUSTRIA



# VERGESSEN WIR „POLIERWEISS“!

---

## Gedanken zur Monographie Melissa Speckhardts über weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen (2014)

Bedeutungen von Weiß, Weiße Kunsttechniken, Fassmalerei, Grisaille, Stuck,  
Glanz, Schatten

MANFRED KOLLER

manfred.koller@kabsi.at

## LET US FORGET ABOUT THE TERM “POLIERWEISS” (POLISHED WHITE)!

---

## Reflections on Melissa Speckhardt's monograph on white sculptures and decorations (2014)

meanings of white, white art techniques, white monochromies, stucco, grisaille,  
lustre, shadow

Weißer Oberflächen gehören in der Restaurierung von Fassungen von Skulpturen, Stuckaturen und Räumen zu den häufigsten Aufgabenstellungen. Deren Techniken und Bedeutung hat nun Melissa Speckhardt vor allem für die Kunst Mitteleuropas im 18. Jahrhundert in einer umfangreichen Monografie anhand von historischen Quellen und aktuellen Befunden grundlegend aufgearbeitet (Speckhardt 2014). Solche Weißfassungen wurden und werden jedoch oft missverstanden und führen bis heute zu historisch falschen Lösungen. Denn in der universitären Ausbildung für Kunsthistoriker, Architekten und besonders für Restauratoren fehlt kunsttechnologisch-historisches Wissen zur richtigen Beurteilung derartiger Fassungen und Oberflächen. Als Folge davon wird das Thema in der allgemeinen kunstgeschichtlichen Bewertung und daher auch in der Denkmalinventarisierung und Restaurierung sowie im Maler- und Vergolderhandwerk nur summarisch und nicht in seiner ganzen materiellen und inhaltlichen Differenzierung behandelt.

Der Artikel behandelt sowohl Restaurierprobleme weißer Oberflächen an Bildwerken und Ausstattungen des 15. bis 18. Jahrhunderts in Österreich also auch die Geschichte, Bedeutung und Technik von Weißfassungen.

English summary, see page 80

Weißer Oberflächen gehören in der Restaurierung von Fassungen von Skulpturen, Stuckaturen und Räumen zu den häufigsten Aufgabenstellungen. Deren Techniken und Bedeutung hat nun Melissa Speckhardt vor allem für die Kunst Mitteleuropas im 18. Jahrhundert in einer umfangreichen Monographie anhand von historischen Quellen und aktuellen Befunden grundlegend aufgearbeitet (Speckhardt 2014). Derartige Weißfassungen wurden und werden in der Restaurierpraxis oft missverstanden und führen bis heute zu historisch falschen Lösungen. Denn in der universitären Ausbildung für Kunsthistoriker, Architekten und besonders für Restauratoren fehlt kunsttechnologisch-historisches Wissen zur richtigen Beurteilung solcher Fassungen und Oberflächen. Als Folge davon wird das Thema in der allgemeinen kunstgeschichtlichen Bewertung und daher auch in der Denkmalinventarisierung und Restaurierung sowie im Maler- und Vergolderhandwerk nur summarisch und nicht in seiner ganzen materiellen und inhaltlichen Differenzierung behandelt. (Abb. 17)

#### **RESTAURIERPROBLEME WEISSER OBERFLÄCHEN AN BILDWERKEN UND AUSSTATTUNGEN DES 15. BIS 18. JAHRHUNDERTS IN ÖSTERREICH**

Bevor ich auf die Erkenntnisse Speckhardts zu den historischen Materialien, Techniken und Bedeutungen der Nicht-Farbe Weiß näher eingehe, soll die bis heute ungebrochene Aktualität und Brisanz dieses Themas an einer Reihe von Beispielen aus der Denkmalpflege Österreichs seit 1970 mit oft negativen Erfahrungen gezeigt werden.

##### **1. Innsbruck, Goldenes Dachl, Fassadenreliefs, 1500, Mittenwalder Sandstein, Reliefhöhe 83 cm (Abb. 1)**

Die figuralen Sandsteinreliefs an der spätgotischen Fassade des Innsbrucker Wahrzeichens zeigen bis heute meist unhinterfragt vermeintlich „spätgotische“ Buntfassungen (Oberhammer 1970; Felmayer 1972). Erst im Rahmen einer Befunduntersuchung aller Reliefs in deren musealer Aufstellung im Innsbrucker Ferdinandeum entdeckte Rosl Legère 1998 die ursprüngliche Erstfassung in Öltechnik mit partieller Weißmonochromie: Normalfarbige Inkarnate, aber einheitlich weiße Kleider, Hintergründe und Rahmen mit sparsamen Goldakzenten kombiniert. Die direkt auf dem Stein liegende Bleiweißschicht ist mit einigen Azuritkörnern versetzt und nimmt damit die bewusste Blautönung gegen Weißgildung schon vorweg, wie sie in den barocken Quellen und Befunden die Regel ist.<sup>1</sup> Die Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes beauftragten die Restauratorin daraufhin mit einer Teilfreilegung an einem der Moriskentänzer-Reliefs, die ein sehr positives Ergebnis, allerdings mit ziemlichem Zeitaufwand ergab (Koller 2014, S. 163-182; Kulturberichte aus Tirol 2001). Da ab den 1950er-Jahren alle Reliefs ins Tiroler Landesmuseum übertragen und auf der

Fassade durch Kopien ersetzt wurden, würden weitere Freilegungen keine Gefährdung für die Originalsubstanz bedeuten. Damit wäre die visuelle Erfahrung weißer Skulpturfassungen aus dem Spätmittelalter möglich, als Analogie zu den besser bekannten „Halbgrisailen“ in der süddeutschen Tafelmalerei aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Beispiele dafür wären unter anderem der Ortenberger Altar, Staatsgalerie Stuttgart, oder die Tegernseer Kreuzigung, Alte Pinakothek München (Vetter 2000, Möhring 1997).<sup>2</sup> Damit ließe sich die bisher irri-ge Kunstgeschichtsschreibung nachhaltig korrigieren. Nachdem derzeit das Museum eine Konservierung des Reliefzyklus für eine geplante Ausstellung durchführen lässt, würde sich aktuell die Chance auf eine Fortsetzung der Freilegung zumindest am begonnenen Relief als Musterbeispiel für den Originalzustand des ganzen Reliefzyklus anbieten.<sup>3</sup>

##### **2. Salzburg, Sebastiansfriedhof, Mausoleum Erzbischof Wolf Dietrichs, Figuralstück von Elia Castello 1597-1603 (Abb. 2, 3)**

Bereits 1949-55 war bei den handwerklichen Nachkriegsrestaurierungen des Mausoleums Erzbischof Wolf Dietrichs am Salzburger Sebastiansfriedhof die subtile Farbstuckornamentik der Gewölbekoration im Chorraum aus Ignoranz (auch der Denkmalpflege) teilweise zerstört worden. Bei der groben Freilegung kratzte man die ursprünglichen Inkrustationen mit gestoßenen Farbgläsern und rosa Marmorier (für Inkarnate) zur Hälfte ab, was dem damaligen Landeskonservator nicht auffiel (Hoppe 1956, S. 70-72). Für die 1987 in Salzburg durchgeführte Landesausstellung über den Bauherrn Wolf Dietrich wurde im Jahr zuvor der im Chor verbliebene Bestand erstmals genau befundet und sorgfältig konserviert (Koller; Paschinger; Anders; Spurny; Huber 1987/88). Im rotundenförmigen Hauptraum waren die formal und technisch gleichermaßen perfekt erhaltenen modellierten Stuckfiguren bis 1986 noch weiß übertüncht geblieben und nur allgemein verstaubt. Statt ein halbes Jahr vor Ausstellungsbeginn diese Weißtünchen durch die dem Salzburger Stadtbauamt zur Verfügung stehenden Hilfskräfte einfach reinigen zu lassen, ließ man diese die Stuckplastiken mit Metallwerkzeugen unkontrolliert abkratzen. Bei einer Gerüstbesichtigung konnte ich in den Kratzspuren noch zartrosa Tönungen der Inkarnate, zinnoberröte Lippen und schwarze Augenmarkierungen direkt auf dem für Salzburg um 1600 typischen Weißstuck aus Dolomitkalk mit Alabasterkörnung (Koller; Paschinger; Richard 1986, Koller 1986) und perfekt geglätteter Oberfläche erkennen und kritisierte die bisherige Vorgangsweise. Bis zum nächsten Kontrolltermin in ein bis zwei Wochen sollte das Zerkratzen eingestellt und sollten nur verschiedene Reinigungsproben gemacht werden. Die beim städtischen Bauamt als Restauratorin angestellte Vergolderin Ursula Mayr entfernte in

einer Panikreaktion jedoch die gesamte angekratzte Über-  
tünchung samt den darunter befindlichen originalen blass-  
rosa Inkarnattönungen. Ein danach abgehaltener Ortstermin  
mit dem Salzburger Baudirektor konnte an der Zerstörung  
nichts mehr ändern. Damit ging leider (vor der geplanten  
genauen Befundung) das für Österreich einzige Renais-  
sancebeispiel von Weißkalkstuck verbunden mit farbiger  
Inkarnatfassung verloren, das nach den Reliefs vom Golde-  
nen Dachl die Tradition der Halbgrisaille fortsetzte. Vari-  
anten derartiger Teilfassungen um 1600 (auch in Öltechnik)  
finden sich in der Schlosskapelle von Telč in Mähren  
(Konečný (Hg.) 2017, Abb. S. 278) und im Schloss Weinberg  
bei Kefermarkt im Mühlviertel (Koller 1991).

### **3. Greillenstein, NÖ, Schlosskapelle, Altar und Kanzel 1604 (Abb. 4, 5)**

Im Renaissanceschloss Greillenstein im Waldviertel hat sich  
die für Österreich einzige protestantische Kapelle mit ihrer  
zugehörigen Ausstattung aus gefasstem Holz erhalten. Sie  
wurde mit ihrem weißgetünchten Netzrippengewölbe,  
weißen Wänden und einem ursprünglich weißlichen glatten  
Kalkestrich als Fußboden um 1600 errichtet (durch den  
Abrieb zeigt der Boden die einstige helle Glätte nur mehr an  
geschützten Stellen). Auf diesem hellen Fußboden stehen  
das rund fünf Meter hohe Altarretabel, die amboartige acht-  
eckige Kanzel und das sechseckige Taufbecken, alle aus  
gefasstem Holz. Hier sind Altar und Kanzel noch getrennt –  
nicht zusammen als Kanzelaltar, wie es später für die luther-  
ischen Barockaltäre üblich wurde. Veränderungen erfuhr  
um 1700 nur der 1604 datierte Altaraufbau mit vier neuen  
Rundsäulen aus verschiedenfarbigem Stuckmarmor und  
einem ebensolchen Antependium anstelle der alten holz-  
bemalten Mensaverkleidung (sie dient heute als Anrichte).  
Bei der Kanzel ist die ursprüngliche textile Innenbespan-  
nung aus purpurrotem, mit Arabeskenmotiven gepressten  
Samtstoff hervorzuheben. Die stark verschmutzten, aber nie  
übermalten Originalfassungen wurden durch die Amts-  
werkstätten des Bundesdenkmalamtes an der Kanzel 1973  
(Feuchtmüller 1974, Kat. 41) und an Hochaltar und Tauf-  
becken 1992 (Koller 1974, Koller 1994) konserviert und doku-  
mentiert. Die Fassung der Kirchenmöbel zeigt mit ihren  
weißen und hellfarbigen Grundtönen zu Gold- und Lüster-  
akzenten einerseits eine neue Farbigkeit, zum anderen über-  
nimmt sie aus der spätgotischen Tradition noch den Kontrast  
von glänzenden Metallauflagen und ebensolchen Hellfarben  
auf den erhabenen Teilen zu matten blauen Hintergründen  
in den Rundbogennischen der Kanzel. Fassungstechnische  
Neuheiten zeigen die proteingebundenen, polierten Farben  
in Weiß (mit Bleiweiß), Hellblau (Bleiweiß mit Kobaltmalte)  
und Hellrosa (Bleiweiß mit Rotlack).<sup>4</sup> Diese wasserempfind-  
lichen, pigmentierten Farbschichten liegen direkt auf dem  
Kreidegrund. Der noch vorhandene Oberflächenglanz ist

zwar sicher viel geringer als ursprünglich, doch der Polier-  
vorgang zeigt sich noch an der Glätte der Oberflächen und  
dem etwas streifigen Duktus der Farbwirkung. In den Quel-  
lenschriften des 16. und 17. Jahrhunderts konzentrieren sich  
Aussagen zur Polierung auf Marmor und seine Imitationen  
mittels Gips (z.B. in Albertis 10 Büchern zur Baukunst, um  
1435) (Speckhardt 2014, S. 197f). Den zeitlich und geogra-  
phisch nächsten Quellenbeleg zur Einrichtung der Greillen-  
steiner Schlosskapelle um 1604 überliefert die Ordnung der  
Prager Kunstmalerzeche von 1589 bezüglich der Ausführung  
des Rahmens für ein Tafelbild der Jungfrau Maria als  
„polierte Arbeit auf Alabasterart und Vergoldung sowie  
Arbeit mit Goldfarbe auf Silber“ (Pangerl; Eitelberger (Hg.)  
1878, zit. von Speckhardt 2014, S. 295). An diesem frühen  
Beispiel in Greillenstein für eine durch Politur glänzend  
gemachte Weißfassung auf Holz zeigt sich erneut die Bedeu-  
tung zeitgenössischer Schriftquellen zur Interpretation tech-  
nologischer Untersuchungsbefunde.

### **4. Wien 4, Karlskirche (St. Karl Borromäus), Hochaltar, Engelgloriole mit dem Hl. Karl Borromäus, nach Modell von Ferdinand Brokoff 1728 (Abb. 6, 7)**

Im Zuge der rund zwei Jahrzehnte währenden Innenres-  
taurierung der von Johann Bernhard Fischer von Erlach  
geplanten Karlskirche kam 1999/2000 der imposante Hoch-  
altar an die Reihe. Er zeigt in der gemauerten Säulenarchi-  
tektur polierten Stuckmarmor in Rotbraun, Beige und Grau  
mit glanzvergoldeten Kapitellen und Engelgruppen. In der  
Wolken-Engel-Gloriole um den Titelheiligen herrscht  
dagegen monochromer Weißstuckmarmor mit einem holz-  
geschnitzten und glanzvergoldeten Strahlenkranz vor. Auch  
die auf den Säulengebälken sitzenden lebensgroßen Figuren  
der lateinischen Kirchenväter und der Hl. Karl Borromäus  
in der Mitte über dem Tabernakelaltar sind durchgehend  
monochrom in weißem Stuckmarmor modelliert und  
geschliffen (vgl. die noch gesteigerte Theatralik in Rohr,  
Abb. 17). Sie waren ebenso wie die Wolken-Engel-Gloriole  
vollständig in stumpfem Weiß übermalt und stark ver-  
schmutzt. Nachdem verschiedene Proben die darunter gut  
erhaltenen Stuckmarmoroberflächen bestätigten, wurde  
eine Abnahme der Übermalungen entschieden und durch-  
geführt.<sup>5</sup> Bei dem Umfang der Oberflächen und der unver-  
meidlichen Gerüstbeschattung waren jedoch die besonderen  
Effekte des Raumlichts sowie die Weiß- und Glanznuancen  
des Stuckmarmors schwer in ihrer Gesamtwirkung zu über-  
blicken und zu beurteilen. Im Rahmen der Möglichkeiten  
ergab sich aber ein konservatorisch und in der zurückhalten-  
den Optik der wiederhergestellten Oberflächen insgesamt  
befriedigendes Ergebnis.

Hinsichtlich der ursprünglichen Wirkung stellen sich  
jedoch einige offen gebliebene Detailfragen. Bezüglich  
verschiedener Glanzstufen fallen bei den weißen Stuck-

Abb. 1 Innsbruck, Goldenes Dachl 1500, Sandsteinreliefs von Niklas Türing nach Teilfreilegung der Erstfassung in Halbgrisaille, 1996 (BDA-Wien)

Fig. 1 Innsbruck, *Goldenes Dachl* (Golden Roof) 1500: bas-reliefs by Niklas Türing after partial uncovering of the first monochromy (half grisaille), 1996 (BDA-Wien)



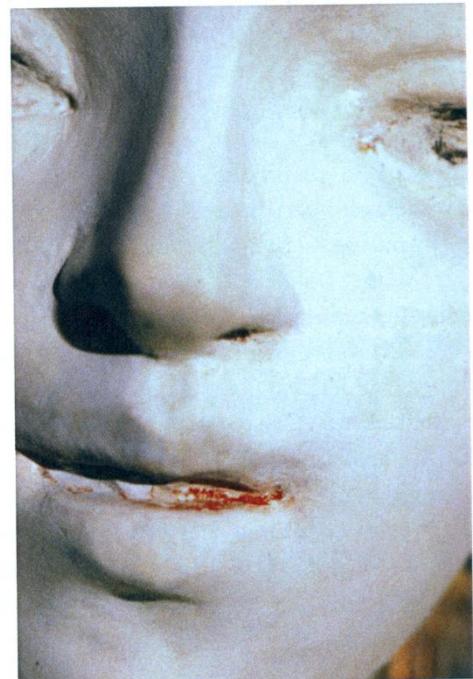
Abb. 2 Salzburg, Sebastiansfriedhof, Mausoleum von Erzbischof Wolf Dietrich, Stuck von Elia Castello 1602, Rotunde, Engelherme mit grober Zerkratzung der weiß übertünchten Erstfassung als Halbgrisaille, Juni 1986 (M.Koller)

Fig. 2 Salzburg, Sebastian-Cemetery, mausoleum of archbishop Wolf Dietrich: interior stucco by Elia Castello 1602, figure of an angel, damaged due to crude uncovering of the first monochromy (semi-grisaille), June 1986 (M.Koller)



Abb. 3 Ebenda, Detail Kopf, eine Woche später mit vollständiger Zerstörung der Originaloberfläche (bis auf Zinnoberrest in den Mundwinkeln) (M.Koller)

Fig. 3 Idem: detail of the same head, one week later, showing total destruction of the original monochromy, traces of cinnabar left between the lips (M.Koller)



marmorfiguren Matteeffekte (ohne Glanzpolitur) für Haare, Flügelfedern und Gewandteile (Spitzensaum von Karl Borromäus' Albe) auf. Alle Inkarnate und die ungefederten Flügelschultern der Engel sind dagegen auf Hochglanz poliert. Bei den Gewändern gibt es hochglänzende und matte Teile, die Wolken sind generell nicht poliert. Sie zeigen aber eine gegilbte Tönung, die durch Bindemittelreste der entfernten Ölübermalung bedingt sein kann. Zudem durchziehen die Wolken (aber nie die Figuren) großzügige weißliche und blaue Äderungen. In der Fernwirkung fallen diese Glanz- und Farbunterschiede kaum auf und es entsteht ein harmonisches Gesamtbild, das unter verschiedenen Beleuchtungen und Blickwinkeln ursprünglich noch differenziertere Oberflächeneffekte gezeigt haben wird. Leider fehlen zu diesen Fragen der künstlerischen Optik von barocken Weißfassungen auch in den von Speckhardt gesammelten Schriftquellen konkrete Aussagen, an denen man sich orientieren könnte (Speckhardt 2014, S. 73-130).

Ein von mir 1976 untersuchtes Vergleichsbeispiel (um 1730) fand sich im kleinen Schlösschen Auf der Weide in Maria Enzersdorf am Gebirge, südlich von Wien. Hier zeigt die Sockelzone des Mittelsaales weißen Stuckmarmor, der mit Adern aus Indigo durchzogen ist. Dessen vertiefte Felder tragen vergoldeten Ornamentstuck, der auf dem Stuckmarmor mit Rötel vorgezeichnet ist.<sup>6</sup> (Abb. 8)

**5. Wien, Dom- und Diözesanmuseum, Hl. Leopold, um 1730 (Leihgabe aus Wien 1, Am Hof-Kirche – von 1554 bis 1773 Jesuitenkirche), Lindenholz, rückseitig ausgehöhlt, 175 cm hoch (Abb. 9, 10)**

Dieses Beispiel zeigt die destruktive Wirkung der bisherigen Ignoranz des Weißproblems durch Kunsthistoriker und gewerbliche Restauratoren auf drastische Weise. Johannes Taubert, Leiter der Restaurierwerkstatt des Bayerischen Denkmalamtes in München, hatte in seiner wegweisenden Studie *Fassungen süddeutscher Rokokofiguren* von 1960 unter anderem auch über Fassung mit wässrigen Farblasuren auf poliertem Weißgrund und anschließendem Überzug mit einem Lackfirnis berichtet (Taubert 1960, S. 39-65). Als die Wiener Amtswerkstätten 1968 die Figur des Hl. Leopold aus dem Dom- und Diözesanmuseum Wien mit einem vorerst unklaren Befund zur Restaurierung erhielten, wurde anhand von Tauberts Quelle, Watins *Staffiermaler* (Paris 1753, zweite Auflage 1773, deutsch: Leipzig 1774), ein analoger Befund festgestellt. Durch Abnahme von zwei vollständigen Übermalungen (erst weiß, darüber bunt) konnte die original überfirnisste grau-rosa Tönung des Weißgrundes als „Steinfarbe“ in der Art von Alabaster freigelegt und restauriert werden (Koller 1974, S. 123, Tf. 18).<sup>7</sup> Etwa 20 Jahre später wurde unter dem neuen Museumsleiter Dr. Arthur Saliger diese Leopoldsfigur ins Erzbischöfliche Palais überstellt.<sup>8</sup> Dabei missverstand er offensichtlich den restaurierten Alters-

zustand bzw. war ihm die frühere Restaurierung nicht bekannt. Er beauftragte den auch in Wien tätigen Kärntner Kirchenrestaurator Walter Campidell mit einer Neufassung in „Polierweiß“, die dieser nach seiner Vergoldertradition (in dritter Generation) auch konsequent ausführte. Damit wurde eine trivialästhetisch motivierte, fachlich ignorante Zerstörung der mühevoll restaurierten und bisher für Österreich einzigen befundeten Originalfassung „auf Alabaster-Art“ verursacht. Dabei wurde diese auf dem 1974 in Wien abgehaltenen Restauratorentreffen präsentiert und danach auch in den *Restauratorenblättern* publiziert. Walter Campidell hatte an diesem Treffen mit einem Vortrag selbst teilgenommen und diesen im gleichen Tagungsband auch veröffentlicht (Campidell 1974).

Echte Alabasterfiguren auf Barockaltären besitzt in Österreich nur die Dreifaltigkeitskirche von Stadl Paura, OÖ, die der Passauer Bildhauer Josef Matthias Götz 1722-37 schuf. Er besorgte dazu selbst über 60 Zentner Alabastersteine aus den Dollinger Steinbrüchen in Franken (Heisig 2004, S. 27-30, S. 253-262). Dieser außerordentliche Figurenzyklus der drei Seitenaltäre in Stadl Paura wurde in den 1970er-Jahren durch den Wiener Bildhauer-Restaurator Ernst Werner vorbildlich restauriert. (Abb. 11)

**6. Heiligenkreuz-Guttenbrunn, NÖ. Wallfahrtskirche, Kanzel und Floriansaltar von Johann Josef Resler, um 1758 (Abb. 12)**

Für den großartigen Kirchenraum schufen Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg mit dem Hochaltar und Franz Anton Maulbertsch mit der Gewölbefreskierung frühe Hauptwerke und der einzige Wiener Rokokobildhauer Johann Josef Resler die Kanzel und den Floriansaltar. Der *stucco finto* um die Gewölbefresken ist weiß und goldgelb (vor hellgrünem Fond), Wände und Wandstuck sind weiß. Der Hochaltar zeigt in der Himmelsgloriole um die Kreuzerhöhung weiße Wolken und ganzgoldene Figuren (Körperteile matt, Draperien glänzend), aber in der irdischen Zone der Standfiguren weißmonochrome Statuen. Bei Kanzel und Floriansaltar, die einander am Triumphbogen gegenüberstehen, sind ebenso die Figuren weiß, aber mit Vergoldungen bei Attributen, Gewandsäumen und allen Ornamenten der sonst weißen Aufbauten. Vielleicht stammte diese Originalfassung in einer – vor der Erneuerung leider nicht dokumentierten Technik – vom Herzogenburger Maler Richard Huffnagel – wie bei Reslers Retabeln von 1757 im nahen Jeutendorf (Koller 1967). Nach meinen Fotos vor der um 1970 erfolgten vollständigen Neufassung in „Polierweiß“ durch regionale Vergoldermeister waren die Inkarnate matt und die Architekturteile poliert. Diese (vermutlich originale) Weiß-Goldfassung hatte zwar Alterungsspuren, zeigte aber sonst keine besonderen Schäden, die eine radikale Erneuerung notwendig gemacht hätten (Koller 1967, Abb. 65; Koller

Abb. 4 Greillenstein, NÖ, Schloss Kuefstein, protestantische Kapelle mit Hochaltar 1604, Kanzel (links) und ehemaligem Altartisch (rechts), Zustand 1990 (M.Koller)

Fig. 4 Greillenstein, Lower Austria, Castle Kuefstein: protestant chapel with main altar 1604, pulpit (left) and former mensa (right), 1990 (M.Koller)

Abb. 5 Ebenda, Detail der Kanzelbrüstung mit 1974 gereinigter Erstfassung der weiß-rosa-hellblauen Ornamentik in einer wässrigen Poliertechnik (M. Koller)

Fig. 5 Idem: detail of pulpit front, first polychromy with white-pink-light blue ornaments in an aqueous polished technique, after cleaning 1974 (M. Koller)



1974, S. 124). Selbst bei dem Gesamtkunstwerk einer Kirchengestaltung von höchster Qualität war also damals, in den Jahren zwischen der Einrichtung eines Barockmuseums im angrenzenden Schloss 1965 (Weninger 1988) und der Maulbertsch-Ausstellung 1974 in Wien, die Befundung und Erhaltung einer ursprünglichen Altar- und Skulpturenfassung mit der originalen Substanz noch keineswegs selbstverständlich (Koller 1999).<sup>9</sup>

Ohne Nennung des Ortes zeigte Ewald Onnen 1987 den Zwiespalt auf, der sich für eine Kirchengestaltung und die Verantwortlichen ergeben kann, wenn nicht vor einer Entscheidung die Befunde geklärt werden. Von zwei gleichen Seitenaltären mit einer Rokokofassung von Joseph Lamm 1762 wurde der linke 1981 abgelagert und in Polierweiß mit Gold- und Silberauflagen neu gefasst, während beim rechten 1985/86 die originale helle Marmorierung mit Metall- und Lüsterakzenten freigelegt und restauriert werden konnte (Onnen 1987).

### **7. Wien 13, Schloss Schönbrunn, Große und Kleine Galerie, stuckierte Wandausstattung von Albert Bolla jun., um 1760 (Abb. 13)**

Das von Johann Bernhard Fischer von Erlach um 1700 erbaute Hauptgebäude hatte bereits einen zentralen Saal, dessen Wände polierten Stuckmarmor in hellen, graurosa Tönen trugen (Hájos 1967, S. 46).<sup>10</sup> Dieser Saal wurde um 1760 unter Maria Theresia von Nicolaus Pacassi zu zwei miteinander verbundenen Räumen, der großen und kleinen Galerie, umgebaut und dabei neu dekoriert. Die neue Ausstattung umfasste die 1759/60 entstandenen Deckenfresken Gregorio Guglielmis und in der kleinen Galerie auf Pilastern und Rücklagen der Wände weißlichen Stuckmarmor mit blauen, rötlichen und gelbocker Äderungen, dessen zu erwartende Fortsetzung in der großen Galerie aber nicht eindeutig nachgewiesen werden konnte. Denn im „zweiten Rokoko“ um 1865/70 erfolgten umfangreiche Änderungen an der vergoldeten Stuckornamentik und die Wandflächen in der kleinen Galerie wurden mit einer (vermutlich polierten) Bleiweiß-Kreidemischung überzogen, die später noch ein- bis zweimal wiederholt und um 1900 als Leimfarbe aus Kreide mit Zinkweiß fortgesetzt wurde.<sup>11</sup> Aufgrund dieser restaurierungsgeschichtlichen Veränderungen im 19. Jahrhundert entschied sich die Schlossverwaltung in Absprache mit dem Bundesdenkmalamt bei der letzten Restaurierung für die Wiederherstellung einer polierten Weißfassung (unter Verzicht auf Bleiweißanteile). Gerade an einer ständig veränderten und bewohnten Residenz wie Schloss Schönbrunn wird die Schwierigkeit deutlich, exakt datierbare und historisch korrekt interpretierbare Befunde als Entscheidungsgrundlage zu erheben. Mit fortschreitender Aufarbeitung der archivalischen und bildlichen Quellenlage verbessert sich zwar die Datenlage immer weiter, doch für jeweils anste-

hende Restaurierungsprogramme müssen ad hoc Entscheidungen getroffen und können daher nur die jeweils historisch und optisch passendsten und am wenigsten zerstörerischen Maßnahmen umgesetzt werden.

Der Riesensaal der Innsbrucker Hofburg ist – zum Vergleich – in seiner, um 1770 wie Schönbrunn unter Leitung des Hofarchitekten Pacassi erfolgten, Neugestaltung mit Wänden aus weißem, poliertem Stuckmarmor mit bläulichen Adern und vergoldetem Stuckdekor dagegen bis heute im Originalzustand erhalten geblieben (Hanzl-Wachter 2004, Abb. 48).

### **8. Schwechat, NÖ, Pfarrkirche, Hochaltarfiguren um 1765 (Abb. 14, 15)**

Trotz schwerer Kriegsbeschädigung 1945, bei der die von Franz Anton Maulbertsch geschaffenen Deckenfresken bis auf Reste verloren gingen, blieb der 1765 geweihte Hochaltar aus grauem Gutensteiner Marmor mit dem ein Jahr zuvor signierten Gemälde des Kirchenpatrons Jakobus d. Ä. vom Kremser Schmidt unversehrt erhalten. Eine Gesamtrestaurierung der Kirche erfolgte im Zuge des Wiederaufbaus 1949-1962 (Zykan 1950). Vor den kannelierten Pilastern zuseiten des Altargemäldes stehen vier lebensgroße Kalksteinfiguren der Namenspatrone des regierenden Kaiserpaars und seiner Vorgänger von dem sonst unbekanntem Bildhauer Josef Titz.<sup>12</sup> Sie trugen eine Gipsauflage zur Oberflächenglättung und darüber einheitliche Ölfassungen, erst mit reinem Bleiweiß (vier bis sechs Phasen) und darüber vier Zinkweißlagen.<sup>13</sup> Nach diesbezüglichen Voruntersuchungen 2010-12 war der Schwechater Hochaltar im Sommer und Herbst 2017 eingerüstet. Dabei erhielten alle vier Statuen, wegen der Dicke und Brüchigkeit der rund zehn übereinander liegenden weiß-monochromen Fassungsschichten vollständige Neufassungen in einer hochglänzenden Polierweißtechnik, die jedoch befundmäßig zuvor niemals vorkam.<sup>14</sup> Denn derartige aufwändig handpolierte Weißfassungen fanden ausschließlich auf Holzskulpturen oder Stuckplastiken Anwendung, da sie durch ihre wässrigen Bindemittel auf Stein nachteilig altern können (Kondensation, Salzausblühungen). Zudem waren im Barock auch bewusste Differenzierungen im Glanzgrad der Oberflächen üblich (vgl. Beispiel 4). Dieser Art von Neufassung fehlt auch die optische Balance zwischen den weißglänzenden Skulpturen und den gealterten Farb- und Glanzeffekten des Altarmarmors und des Leinwandbildes. Vor allem aber hat man die für barocke Steinfiguren in Wien und Niederösterreich allgemein übliche (auch an den Fassadenfiguren der Schwechater Kirche vorherrschende) einfache weiße „Steinfarbe“ in stabiler Öltechnik ohne Grund durch Polierweiß ersetzt (Koller 2003). Die vier Steinfiguren der beiden gleichzeitigen Seitenaltäre wurden bei den Nachkriegsreparaturen bis auf die rauen Steinoberflächen reduziert. Hier hätte sich bei der im

Abb. 6 Wien, St. Karl Borromäus, Hochaltar-  
gruppe in Glanzstuck nach Modell von  
Ferdinand Brokoff 1729, Zustand nach  
Freilegung und Restaurierung der Stuck-  
marmoroberfläche 2000 (M.Koller)

Fig. 6 Vienna, Church of Carlo Borromeo,  
main altar: glory of the saint in polished  
stucco, executed after a model by  
Ferdinand Brokoff 1729, after uncover-  
ing and restoration of the stucco marble  
in 2000 (M.Koller)

Abb. 7 Ebenda, Ausschnitt Wolke mit Engel -  
nach Restaurierung 2000: unterschied-  
liche Glanzgrade und weiße Adern in  
den Wolken (M.Koller)

Fig. 7 Idem: detail of a cloud and an angel after  
restoration with varying degrees of gloss  
and white veins within the clouds  
(M.Koller)



Sommer 2018 durchgeführten Restaurierung der Seitenaltäre eine Methodenkorrektur angeboten, doch es wurde auch hier eine unpassende „Polierweiß“-Fassung rekonstruiert.

### 9. Die josefinische Weißfassung von Sakralfiguren

Die Studie von Speckhardt geht auch kurz auf die im späten 18. Jahrhundert verbreiteten weißen Überfassungen ursprünglich bunter, vergoldeter oder sonst materialimitierend gefasster Barockfiguren (aber auch gotischer Buntfassungen) ein (Speckhardt 2014, S. 15, Anm. 1). Deshalb sei diese im Rahmen der radikalen Kirchenreformen unter Kaiser Josef II. durchgeführte Maßnahme hier nochmals kurz in Erinnerung gerufen. Genauso wie beim Verbot des aufwändigen Bekleidens fast aller Gnadenstatuen (Ausnahme z.B. in Mariazell) durch deren „Entschmückung“, sollte damit jede theatralisch zelebrierte Materialillusion den nüchternen Vorstellungen der Aufklärung von Materialwahrheit weichen. So verordnete das kaiserliche Dekret von 1784: „Was die Statuen, und die Kleidung der Bilder betrifft, hat eine jede Statue nur allein aus der Materie, aus der sie verfasst ist, zu bestehen, und muß folglich auch ihre Kleidung eben so von Stein, Holz, Gold oder Silber sein, ohne daß sie mit einer anderen Materie bedeckt [= illusionistische Fassung oder Applikation; Anm. d. A.] oder gekleidet würde. Und dieses ist ebenfalls in Rücksicht auf die Bilder [=Gemälde] zu verstehen.“ Nur bei „außerordentlich stark besuchten Frauenbildern“ [=Marienstatuen ober -bildern] wurde eine „einfache Kleidung ohne Perücken, Hemden und Anhängseln noch zur Zeit gestattet.“<sup>15</sup>

Weißer Marmorskulpturen oder mit Weißfassung als solche imitierte Sandstein- oder Holzstatuen bildeten vom 16. bis zum 19. Jahrhundert einen Gegensatz zu den meist bunt gefassten Figuren aus Holz oder Terrakotta. Die falsche Interpretation der ab 1500 in Rom ausgegrabenen Skulpturen prägte für die Antike ein weißmarmorner Figurenideal, das die Bildhauerei in Europa von der Renaissance bis zum Klassizismus beherrschte. Dieses wurde von den seit dem späten 16. Jahrhundert in Italien und den übrigen Ländern Europas etablierten Kunstakademien gelehrt und verbreitet. Dort spielte Fassmalerei keine Rolle oder war ausdrücklich verboten (z.B. Wien, Statut von 1726) (Koller 2016). Dagegen waren gewerbliche („bürgerliche“) Maler, Fasser und Vergolder je nach den regionalen Zunftordnungen dazu ausdrücklich befugt (Koller 1985). In der Kaiserresidenz Wien und ihrem Umkreis erhielten im 18. Jahrhundert alle Sandsteinskulpturen im Freien Bleiweißanstriche in Öltechnik, wie die Gartenskulpturen des Belvedere (dagegen Weißmarmorfiguren im Schlossgarten von Schönbrunn), die Attikazyklen der kaiserlichen Hofburg und der Adelspalais in Wien und ebenso kirchliche Fassadenstatuen (z.B. Wien, St. Peter und Universitätskirche), dazu auch bildhauerisch

gestaltete Steinportale (z.B. Wien, St. Michael und Hofburg, OÖ: Stift St. Florian). In Stadl Paura ist die Bleiweißfassung der Steinfiguren von Josef Matthias Götz am Hl. Geist Portal durch den lokalen Maler und Vergolder Philipp Holzegger 1724 gesichert (Heisig 2004, S. 262). Seltener sind Bleiweißanstriche von Altarfiguren aus Stein belegt (siehe Beispiel 8., Schwechat). Bei der Wiener Karlskirche von Johann Bernhard Fischer von Erlach führte die Erstfassung der beiden 50 Meter hohen Reliefsäulen der Fassade 1729 bzw. 1730 ein Franz Joseph Bertl „mit venediger Bleyweiß“ durch. Da im Zuge der Restaurierung der nördlichen Säule 1976 in den Vertiefungen der Säulenreliefs die Reste von insgesamt vier Bleiweißanstrichen festgestellt wurden, müssen diese von 1729/30 und den Restaurierungen 1771, 1817 und 1837 stammen. (Abb. 16) Denn 1866 hat man Schäden bereits mit Zement ausgebessert und nach Proben einen Anstrich mit dem neuen Kaliwasserglas vorgenommen, von dessen „Verkieselung“ man sich besseren Schutz erhoffte (Prandstetten 1979).

Wir sehen daraus, dass die josefinischen Weißanstriche, die sich vor allem an holzgeschnitzten Figurenausstattungen von Barockaltären in Wiener Kirchen erhalten haben (z.B. Wien 3, St. Rochus, Wien 9, Servitenkirche), die aber auch in Niederösterreich verbreitet waren (Koller 1967), nur eine im Außenbereich der Steinskulpturen bereits länger geübte Praxis übernahmen. Dazu fehlen bisher nähere Quellenbelege. In der Wiener Hofburgkapelle ist die bei den Restaurierungen von 1926 und 1977 abgenommene einheitliche Bleiweißübermalung (ohne jeden Glanzeffekt und auch ohne Goldakzente) der gotischen Buntfassung wohl zeitgleich mit der 1802 belegten Umgestaltung und Weißfärbung des gotischen Innenraumes entstanden (Koller; Ranacher 1978).

Auch in der Geschichte der Architekturfarbe herrscht im Josefinismus und im Klassizismus die Tendenz zu reinweißen Anstrichen bzw. zu weißen Neufassungen älterer Bauwerke vor.<sup>16</sup> Als Reaktion auf diese klassizistische Mode erfolgten in deutschen Bauordnungen nach 1830 (Wien erst 1859) gesetzliche Verbote des Weißanstrichs von Hausfassaden aus gesundheitlichen Gründen:

„Die Häuser rein weiß anzustreichen ist an vielen Orten durch die Gesundheitspolizei verboten, da durch eine Menge solcher Gebäude Augenkrankheiten entstehen.“ (Menzel 1836, S. 326; Menzel 1840, S. 283).

### ZUR GESCHICHTE, BEDEUTUNG UND TECHNIK VON WEISSFASSUNGEN (Abb. 17)

Die von Melissa Speckhardt an der Universität Bamberg erarbeitete Dissertation ist die erste Buchmonographie zu diesem Thema ganz allgemein, wobei ihr Schwerpunkt anhand von ausgewerteten Quellschriften, Fachliteratur und untersuchten Denkmälern vor allem auf dem süd- und

Abb. 8 Maria Enzersdorf, NÖ, Schlößchen auf der Weide, Saal um 1730, Stuckmarmorfragmente der Sockelzone: Weißstuck mit Blauadern mit Indigo und Rötelvorseichnung für den vergoldeten Reliefstuck (M.Koller)

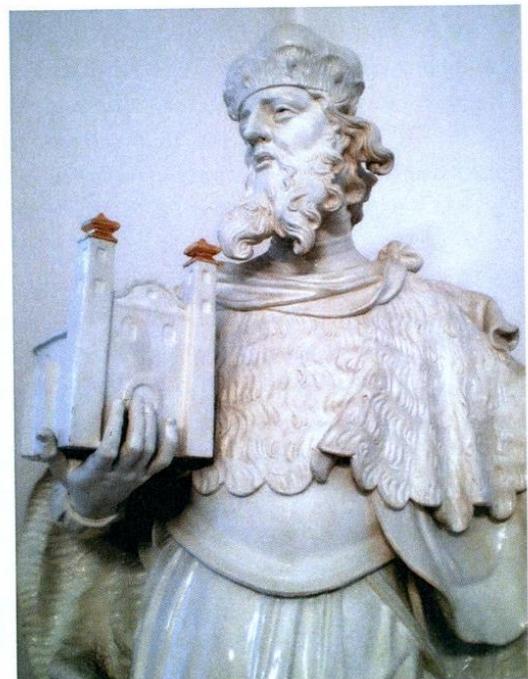
Fig. 8 Maria Enzersdorf, Lower Austria, Castle *Auf der Weide*, hall from 1730, interior stucco marble: white stucco with blue veins coloured with indigo and red preliminary drawing for the gilded relieved ornaments (M.Koller)

Abb. 9 Wien 1, Erzbischöfliches Palais, Holzfigur Hl. Leopold um 1730, nach Freilegung und Restaurierung der in gefirnisster Wasserfarbe ausgeführten originalen Alabasterfassung 1968 (BDA-Wien)

Fig. 9 Vienna, *Erzbischöfliches Palais* (Archbishop's Residence): wooden figure of St. Leopold, around 1730, after uncovering and restoration of the first alabaster polychromy made with varnished watercolour in 1969 (BDA-Wien)

Abb.10 Ebenda, Zustand nach Neufassung derselben Figur in „Polierweiß“ dreißig Jahre später (M.Koller)

Fig.10 Idem: same figure 30 years later with newly made monochromy in polished white (M.Koller)



mitteleuropäischen Kulturraum liegt. Über die formalen und technischen Phänomene hinaus ist die Autorin aber immer auch an allen Fragen der Bedeutung interessiert, am Zusammenhang mit dem jeweiligen Ensemble der Ausstattung sowie an deren Rolle innerhalb der Architektur eines Raumes. Damit schließt sie an die seit 1960 von Johannes Taubert und 1977 durch Erwin Emmerling (Stuttgarter Diplomarbeit) und Ulrich Schiessl (Münchener Dissertation, publiziert 1979) erfolgte Verknüpfung von technologischen mit kunst- und geistesgeschichtlichen Fragestellungen in der mitteleuropäischen Kunstproduktion des Barock und Rokoko an und vertieft sie in vielen Einzelaspekten anhand ihrer umfangreichen Literatur- und Quellenstudien und ihrer eigenen Untersuchungspraxis. Der fast ein Buchdrittel umfassende Anhang erschließt chronologisch und alphabetisch die Fach- und Quellenliteratur, ein Glossar erläutert ausführlich die Materialnamen und die technischen Begriffe. Exzerpte von Rezepten aus den Schriftquellen von der Antike (Vitruv und Plinius) bis ins 19. und fallweise auch ins 20. Jahrhundert bieten dem Leser direkten Zugang zu den Grundlagen der vorgestellten Ergebnisse.

Deren Nachvollzug wird dem Leser aber manchmal nicht leicht gemacht. Die Verbindung der Rezeptbeschreibungen der Quellenschriften im Kapitel 2 zu den Rekonstruktionsproben der Autorin im Anhang 6 wird nur beim Lesen der knappen Bildlegenden klar. Die 65 nachgestellten Rezepte reichen von 1708 (*Kunst- und Werkschul*) bis zu Max Doerner (*Malmaterial* 1949) und sind mit Fotos der Querschliffe im Normal- und UV-Licht illustriert. Zuletzt gibt es noch 26 Bildseiten mit Kleinfotos zu den in den Kapiteln 3, 5 und 6 behandelten Fallbeispielen und Fragen (Beleuchtung, Schattenfarben).

Der rund 250 Seiten umfassende, illustrierte Haupttext ist in 7 große Kapitel gegliedert. Das erste geht auf die Bedeutung der Weißfassungen im 18. Jahrhundert mit der Wirkung von Licht und Schatten im Raum und deren Einfluss auf die Ausstattung ein. (Abb. 18) Dann wird die Materialillusion für Alabaster, Marmor, Porzellan und Elfenbein anhand von Beispielen aufgezeigt, für die zugleich zeitgenössische Aussagen überliefert sind (Verträge, Beschreibungen, Berichte). Denn nur auf diese Weise wird die Motivation für bestimmte Materialimitationen fassbar und quellenmäßig gesichert. Damit kann die Autorin zeigen, dass der erst nach 1900 im Sprachgebrauch der Künstlerhandbücher übliche Begriff „Polierweiß“ sich nur mehr auf einen rein technischen Teilaspekt, nämlich das Polieren, bezieht. Dadurch gingen die ursprünglichen Differenzierungen zur bewussten Materialimitation und damit auch das Grundverständnis für die Vielfalt weißer Gestaltungsmöglichkeiten im Handwerk, in der Restaurierung und ebenso in der Kunstgeschichte verloren. Speckhardt sieht in diesem Wandel mit Recht auch eine Auswirkung der Polychromie-

debatte in der Architektur des 19. Jahrhundert mit Gottfried Semper als Protagonisten. Durch ihn und andere wurde das ideologische Weißideal des Klassizismus angesichts der nun nachgewiesenen Farbigkeit der antiken Architektur und Skulptur als Irrtum entlarvt und verallgemeinernd diskreditiert.

Das Kapitel 2 analysiert die historischen Schriftquellen und ihre Rezepte anhand der dafür eingesetzten Materialien. Zunächst wird für Stuck und Gips auf die Vorgeschichte in Antike, Mittelalter und Renaissance mit prominenten Beispielen eingegangen. Nur wenige Angaben erfordern Widerspruch wie die Behauptung, Vasari hätte sich nicht über Monochromie oder Polychromie von Stuck geäußert (S. 47). Dabei hat die Autorin die technischen Angaben in der Einleitung seiner Viten übersehen (auch in den Quellenexzerpten). Denn im Abschnitt Skulptur beschreibt Vasari den *stucco bianco* (Kap. 13) und bei den Techniken der Malerei (Kap. 27) sind zur Ausführung von Grottesken auf Stuck vier Varianten erwähnt (weißer Stuck mit farbigem Hintergrund, farbige Teilfassung und gemalte Stuckimitation, Bemalung mit Wasserfarben oder in Freskotechnik). In weiteren Unterkapiteln behandelt die Autorin Massen zum Gießen oder Drücken in Modeln und Weißfassungen auf Stuck, Gipsfiguren und Wänden.

Noch umfangreicher sind die behandelten Quellenzitate für Weißpigmente in den Künstlerhandbüchern, angefangen mit Bleiweiß, seinen Produktions- und Handelsformen, Mischungen und Fälschungen mit den jeweiligen historischen Begriffen. Hier gelten „Schieferweiß“ und „Venedisches Bleiweiß“ als die reinsten und besten Sorten. Dazu folgen die Quellenhinweise zum Abreiben der Bleiweißpigmente, ihre Fabriken, Lieferanten und Preise bis ins 19. Jahrhundert. Für Österreich interessante Quellen betreffen vor allem die Herstellung in Klagenfurt und Krems, wobei in Krems die Produktion zwar schon um 1780 eingestellt wurde, der Handelsname aber bis heute üblich blieb. Weiters wird auf alternative Weißpigmente wie zerstoßenes Glas, Eierschalenweiß, Beinweiß, Tonpigmente, Kreide, Kalk, Perlweiß, Spießglanz- und Wismutweiß, Zinn- und Zinkpigmente, Barytweiß, Titanweiß und Lithopone eingegangen.

Die folgenden Quellenexzerpte von Rezepten zur Herstellung von Weißfassungen reichen von 1705 bis 1805 und betreffen vor allem die beabsichtigten Materialnachahmungen von Alabaster, Marmor, Elfenbein und Horn, Porzellan, weißes Email, weiße japanische Lackierarbeit und weiße Beize. Bezüglich der Techniken erwies sich die weiße Lackierarbeit auf Holz als die umfangreichste Anwendungsart, gefolgt von weißer Polierarbeit unter verschiedenen Namen (eine einzige Quelle von 1780 spricht von „Polierweiß“), weißer Malerei auf Holz, Weißgrundierungen, weiße Wand- und Deckenanstriche sowie transparente

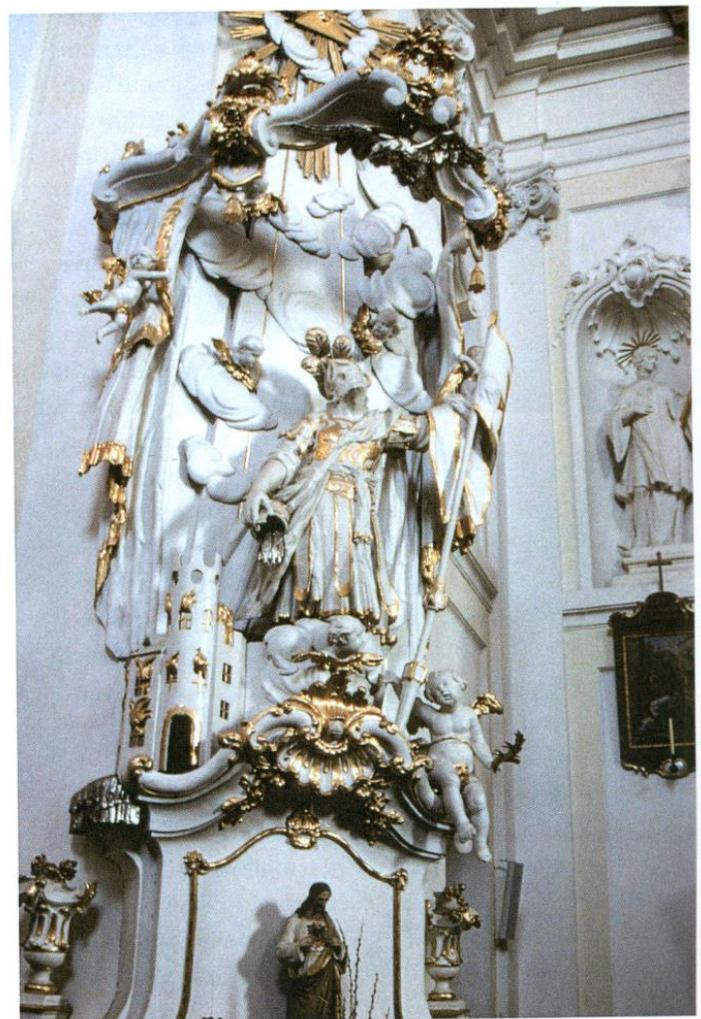
Abb.11 Stadl Paura, OÖ, Dreifaltigkeitskirche,  
Gottvater-Altar, Alabasterskulptur  
Hl. Michael von Joseph Matthias Götz  
1723-25 (M.Koller)

Fig. 11 Stadl Paura, Upper Austria, Trinity  
Church, Altar of God Father: alabaster  
sculpture of St. Michael by Joseph  
Matthias Götz 1723-25 (M.Koller)



Abb.12 Heiligkreuz-Guttenbrunn, NÖ,  
Schlosskirche, Floriansaltar von Johann  
Josef Resler um 1758, Erneuerung der  
bestehenden Weiß-Goldfassung 1979,  
Zustand 2005 (M.Koller)

Fig. 12 Heiligkreuz-Guttenbrunn, Lower  
Austria, Castle Chapel: Altar of St.  
Florian by Johann Josef Resler, around  
1758, after total renovation in 1979 of  
the existing white-gold-monochromy  
(M.Koller 2005)



Überzüge auf Weißfassungen (auf Holz meist Harzfirnisse, auf Gips Wachs) sowie diverse graue und monochrome Fassungen.

Im Kapitel 3 werden die Materialien und Techniken nach in Verträgen, Rechnungen und Briefen belegten Rezepturen sowie späteren Beschreibungen von 1670 bis nach 1900 diskutiert. Deren authentische sprachliche Formulierung vermittelt meistens auch Aspekte der mit der Ausführung verbundenen Vorstellungen über Aussehen und Bedeutung, wie zum Beispiel der Ausdruck „Perlfarbe“. Aus den zitierten Arbeitskontrakten gehen mehrfach auch die geforderte Qualität oder Herkunft des Materials sowie dessen Mengen und Preise hervor. Die Beispiele sind chronologisch und nach Alabaster-, Marmor- und Porzellanart gruppiert, ferner nach „weiß gefasst“ oder „weiß lackiert“, nach Gips und Stuck und Ausläufern im 19. und 20. Jahrhundert. Eine ergiebige Auswertung der für das Erzbistum Salzburg vollständig erhaltenen Archivalien zu barocken Kirchenausstattungen durch Johannes Ramharter ist der Autorin zwar entgangen, ändert aber nichts Wesentliches an den von ihr aufgezeigten Inhalten (Ramharter 1996). Ramharter geht auch ausführlich auf die durch diverse Handwerksordnungen geregelten Aufgaben (und Verbote) für die beteiligten Bildhauer, Maler und andere ein, wie sie von Speckhardt im Kapitel 4 über „Die Fassung von Bildwerken“ behandelt werden. Über die Verantwortung für eine bestimmte Farbgebung (*Direction der Polychromie*) und deren Ausführung hatte schon Ulrich Schiessl 1979 wichtige Belege publiziert. Etwa zeitgleich befasste sich der Rezensent mit den Ausführungsfragen der Fassung von Barockaltären im Land Salzburg (durch Maler, Bildhauer, Stukkateur, Architekt oder andere) (Koller 1976). In Bezug auf den bayerischen Rokobildhauer Matthäus Günther geht die Autorin auf dessen häufige Zusammenarbeit mit dem Fassmaler Augustin Demmel ein. Bisher einzigartig sind ihre Nachweise von auf grundierten Skulpturoberflächen notierten Farbnamen, entdeckt am Annaaltar in Rott am Inn durch Infrarotaufnahmen, aber auch von Stärkekörnern in Fassungen von 1790 ebenda (Speckhardt 2014, S. 134, Abb. 36-38). Ergänzend sei dazu an Getreidemehl als normalem Bestandteil von Pastigliaarbeiten erinnert (Koller 1999). Die Hinweise auf die Rolle von Fassmalerinnen ließen sich für Österreich durch die Mutter des Salzburger Barockmalers Johann Michael Rottmayr, Anna Maria, oder die namentlich nicht genannte Frau des Fassmalers Heupl aus Lambach, Oberösterreich, ergänzen (Koller 1997). Bei der folgenden Zusammenfassung der im Anhang 6 illustrierten Fassungsuntersuchungen sind farbige Untermalungen bei Weißfassungen (Konzeptänderung oder indirekte Tönung?) aber auch die in Quellenschriften belegten Pigmentierungen mit Blau oder Schwarz (zur Verhinderung gelblicher Weiß-

effekte) bemerkenswert. Es finden sich aber auch rote, gelbe und braune Abtönungen.

Das Kapitel 5 setzt sich mit untersuchten Fallbeispielen auseinander und Kapitel 6 geht auf die Spezialfälle ein, bei denen Schattierungen als künstlerische Gestaltungsmittel auftreten. Im Kapitel 5 werden acht Kirchenräume (darunter Rott am Inn, Ebrach und Ottobeuren) mit ihrer Entstehungs- und Restauriergeschichte, Befunden und Analyseergebnissen sowie das zweite Grottenzimmer im Neuen Schloss in Bayreuth erläutert. Während zum Einfluss von Licht und Schatten auf Skulptur und Raumfassungen im Kapitel 1 auf ältere Literatur Bezug genommen wird (Abb. 19), erschließt Kapitel 6 mit der „Schattierung plastischer Architekturdécoration“ weitgehend Neuland. Bei den rezent dokumentierten Untersuchungsbefunden als Grundlage für eine Wiederherstellung wurden für den Weißen Saal und das Treppenhaus in der Würzburger Residenz als „Schattenfassung“ bezeichnete Phänomene festgestellt. (Abb. 20) Denn hier finden sich auf den Aufsichten der Stuckplastiken Antonio und Ludovico Bossis Grauffassungen, während die Untersichten ohne Übergang einheitlich weiß erscheinen. Auch verschiedene Glanz-, Matt- und Graueffekte der weißen Stuckfiguren im Kaisersaal werden im Zusammenhang mit Giovanni Battista Tiepolos Deckenfresko und dem natürlichen Raumlicht untersucht und das komplexe Zusammenspiel von Bildlicht, Raumlicht und differenzierten Stuckfassungen, das sich einer eindeutigen Interpretation entzieht, überlegt. Mit den anschließenden Archivquellen zum Thema „Schattierung“ beim Ausweißen und Schattieren von Kirchen und umfangreichen Auszügen aus Maler- und Bildhauerhandbüchern von der Antike bis zum Klassizismus bietet Speckhardt wichtige Grundlagen zum Schattenproblem in der Kunstgeschichte und zur möglichen Interpretation von Befunden.

Zu ergänzen wären hier die Neugestaltungen mittelalterlicher Kirchenfassaden im 17. Jahrhundert durch Weißfassungen mit dunkelgrauen Schattenbändern unterhalb der Hauptgesimse. Derartige eindeutige Befunde ergaben sich für den Passauer Domchor (Bengler 2011) und den Turm der Minoritenkirche von Krems-Stein, NÖ.

Das letzte Kapitel 7 über „Konservierung und Restaurierung“ geht zunächst auf die Schadensursachen und dann auf die schon im 18. Jahrhundert beginnende Restauriergeschichte von Weißfassungen ein. Für das 20. Jahrhundert werden die Entwicklungen bis in die 30er-Jahre, in den Jahrzehnten vor und nach dem Zweiten Weltkrieg und dann seit den 1960er-Jahren an zahlreichen Beispielen referiert und auch aktuell eingesetzte Farbsysteme angesprochen. Für die jüngste Zeit stellt die Autorin eine bessere Beachtung des Gesamtzusammenhanges und damit Abstimmung aller Einzelbereiche auf den Gesamttraum und seine Wirkung

Abb.13 Wien 13, Schloss Schönbrunn, Kleine Galerie mit vergoldetem Stuck von Albert Bolla um 1760, Zustand während Restaurierung auf im 19. Jahrhundert geänderte Wandkomposition mit rekonstruiertem „Polierweiß“ 1999 (M.Koller)

Fig.13 Vienna, Schönbrunn Palace, Small Gallery: the gilded stucco (1760) by Albert Bolla was changed within the late 19th century to a composition of the walls with polished white. The picture was taken during the restoration re-establishing this appearance (M.Koller 1999)

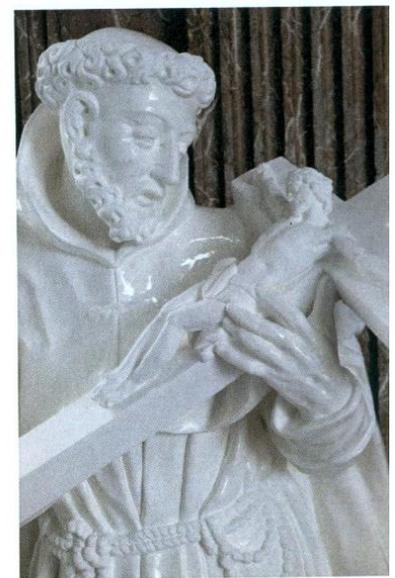


Abb.14 Schwechat, NÖ, Pfarrkirche, Hochaltar 1765, Steinfiguren von Johann Titz mit mehrfach erneuerter Bleiweiß-Ölfassung, vor Erneuerung 2012 (M.Koller)

Fig.14 Schwechat, Lower Austria, Parish Church, main altar 1765: stone sculptures by Johann Titz, originally painted several times with white lead in oil, before restoration (M.Koller 2012)

Abb.15 Ebenda, Detail der Franziskusfigur nach Rekonstruktion einer Polierweißfassung 2017 (M.Koller)

Fig.15 Idem: detail of St. Francis after reconstruction in polished white technique in 2017, neglecting the previous oil technique (M.Koller)



fest (z.B. Alte Kapelle Regensburg). Für Ergänzungen und Rekonstruktionen betont sie die Schwierigkeit der Definition des historisch richtigen Glanzgrades, oft wird ein Mittelweg durch Frottieren der Oberflächen eingeschlagen. Ähnliches gilt für die Wahl der Retuschiermaterialien. Zum gegenwärtig angestrebten Restaurierziel einer Rückführung mit Annäherung an den optischen Zustand des 18. Jahrhunderts weist sie auf neun, ab 2000 in Arbeit befindliche Objekte hin.

Verbesserungen wären beim Literaturverzeichnis zu wünschen. Im allgemeinen Teil gedruckter Sekundärliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts finden sich auch ungedruckte Werke und Werke des frühen 19. Jahrhunderts, die noch zu den Quellenschriften gehörten. Auch fehlt der von J. A. Adelman herausgegebene Band der Stuttgarter Restauratorentagung 1975 mit Beiträgen von Albert Knoepfli, Fritz Buchenrieder, Manfred Koller, Oskar Emmenegger und anderen (Adelman 1978). Der Band zur Würzburger Stucktagung 2008 wird unter Jürgen Pursche als Herausgeber verzeichnet (Pursche 2010). In Text und Anmerkungen werden zwar einzelne Vorträge dieser Tagung berücksichtigt, aber ohne Verweis auf ihre schon erfolgte Publikation und in der Literaturübersicht fehlen diese Beitragstitel und Autoren überhaupt. Der bahnbrechende Aufsatz Johannes Tauberts von 1960 (!) über Rokokofassungen (Taubert 1960) versteckt sich nur für Kundige in verkürzter Ausgabe im zitierten Sammelband „Farbige Skulpturen“, München 1978 (Taubert 1978). Auf Tauberts Spuren bewegen sich auch neue Untersuchungen zu Theaterräumen wie die nicht genannte von Inga Pelludat zum Münchner Cuvillies-Theater (Pelludat 2006). Schließlich wäre bei der Auflistung ungedruckter Dokumentationen und Berichte die Nennung der jeweiligen Archivierungsstelle für allfällige Konsultationen hilfreich.

Insgesamt verdienen die außerordentliche Leistung der Autorin und die Ergebnisse ihrer umfassend angelegten Publikation vorbehaltlose Anerkennung. Sie hat damit für die technologie- und kunsthistorische Forschung, für Restaurierung, Denkmalpflege, alle betroffenen Fachgewerbe und vor allem für deren Bereiche der Ausbildung und der Vermittlung neue Maßstäbe zum Kenntnisstand über die Phänomene des „Weiß“ in der barocken Raumkunst gesetzt. Hervorzuheben ist auch die Leistung des Verlages hinsichtlich sorgfältigem Lektorat und guter Ausstattung. Das Buch sollte deshalb nicht nur in allen betroffenen Fachbibliotheken vorliegen, sondern in aktuellen relevanten Fragen auch so oft als möglich konsultiert werden.

Abb.16 Wien 4, St. Karl Borromäus, linke Triumphsäule, Reliefdetail mit Resten der vergrauten vier Bleiweißfassungen von 1729 bis um 1830, nach Reinigung 1974 (M.Koller)

Fig.16 Vienna, Church of Carlo Borromeo, left triumphal column: detail of stone relieves with traces of four paints containing lead white between 1729 until after 1830 (M.Koller 1974)



Abb.17 Melissa Speckhardt, Cover des Buchs über weiß gefasste Skulpturen, 2014

Fig.17 Melissa Speckhardt, cover of the book on white painted sculptures 2014

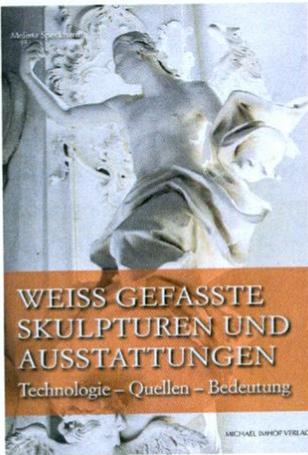


Abb.18 Rohr, Niederbayern, ehem. Stiftskirche, Hochaltar von Egid Quirin Asam, 1723 vollendet: theatralische Inszenierung der Himmelfahrt Mariä im ganzen Altarraum mit Vergegenwärtigung der sakral weißen Heiligen- und Engelsfiguren aus Stuck durch naturalistische Inkarnatfassungen – eine barocke Fortsetzung der mittelalterlichen Halbgrisaille (Repro nach Speckhardt 2014, Abb. 6)

Fig.18 Rohr, Lower Bavaria, Abbey Church, main altar by Egid Quirin Asam, 1723: theatralic representation of Mary's way to heaven with figures in white polished stucco with naturalistic carnations – similar to semi-grisaille paint (Speckhardt 2014, fig.6)



**LET US FORGET ABOUT THE TERM  
“POLIERWEISS” (POLISHED WHITE)!**

**Reflections on Melissa Speckhardt’s monograph  
on white sculptures and decorations (2014)**

Dealing with white surfaces is among the most common tasks within the field of preservation and restoration of sculptures, stucco works and interiors. Recently, the first comprehensive monograph on this subject, in the form of a voluminous and well illustrated book, was published by Melissa Speckhardt: *Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland* (White sculptures and decorations from the 17<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> century in Germany), Petersberg 2014. This important work could help to fill a gap in both fields of theoretical studies and knowledge as well as in decision-making and in the practice of conservation-restoration of these works. (fig. 17)

Before discussing contents and arguments of the book, a number of case studies from the reviewer’s experience in Austria are given to underline the wide range of materials involved. The case studies show frequent misunderstandings of the phenomena as well as the ignorance of given material facts and historical information from documents and sourcebooks, up until now among the involved professions (from gilders to restorers and art historians).

**CASE STUDIES FROM AUSTRIA**

Nine case studies from Austria briefly show white paints in various techniques. They include stone sculptures from 1500 (Innsbruck, basreliefs from the *Goldenes Dachl* (Golden Roof)) and from 1765 (Schwechat, parish church, life size figures on the main marble altar). For the stone sculptures in Innsbruck, a first “semi-grisaille” technique in oil (white figures with flesh tone carnations) was detected in 1998 but since then neglected. Only one piece of the series, which is kept in the Innsbruck museum, was uncovered. (fig.1) In the second case, Schwachat, a polished white was chosen, instead of reconstructing the original oil-based white paint. (fig.14, 15) A semi-grisaille appearance, similar to the one of the stone sculptures in Innsbruck, existed on the finest stucco figures from 1602 in the mausoleum of archbishop Wolf Dietrich at Salzburg. This concept was unfortunately ruined due to a rash and hasty cleaning shortly before the opening of a memorial exhibition for the patron in 1986. (fig. 2, 3) The monumental figures and clouds in tinted stucco marble from 1728 in the church of Carlo Borromeo in Vienna, on the other hand, have been uncovered in a better way. (fig. 6, 7) Again in Vienna, in Schönbrunn Palace, the two so-called galleries were decorated in 1760 with frescoes on the plafonds and similar whitish stucco marble with

bluish and yellowish veins on the walls. More than a hundred years later, during the “second rococo”, the gilded ornaments were changed and the stucco on the walls was covered with glue-bound priming and a white lead paint. The following two restorations preserved the same appearance, although later on, the white paint contained zinc white instead of lead white. Both have supposedly been polished, just as the first white paint. In this case, only the later phase could be chosen for restoration and it was then executed quite well.

Three other examples are referring to white paints on wooden furniture and sculptures which suffered very different treatments. The pulpit and the retable in the protestant chapel in the castle of Greillenstein have preserved their original surface from 1604, a glue-bound and well polished white, with pink and light blue parts. (fig.4,5) The surfaces of the two other works from the 18<sup>th</sup> century lost their original white paint, which imitated alabaster and porcelain. Both, the life-size figure of St. Leopold from 1730 in Vienna (fig. 9,10) and similarly the pulpit and the altar for St. Florian in the church of Heiligenkreuz-Guttenbrunn from 1758 (fig. 12) by the Viennese rococo sculptor Johann Josef Resler, showed until 1968/70 their original alabaster-like and white monochromies. These were not understood and therefore neglected by their owners and local craftsmen without basic knowledge of the conservation of historical mono- and polychromies. So instead of preserving the original, the original surfaces were removed and reconstructed in a polished white manner of their own very recent tradition.

Finally and importantly, the white-painting of baroque sacred sculptures in Austria during the late 18<sup>th</sup> century should be mentioned. According to a decree by the emperor Joseph II in 1784, all sculptures should look like the material they were made of, without any illusionistic painting and gilding. This decision followed the ideal of neoclassicism for sculptures to look like the white marble in antiquity. (fig.16) In most cases, these overpaintings are being kept as parts of their history.

**ABOUT TECHNIQUES, MEANINGS AND HISTORY  
OF WHITE PAINTS AFTER MELISSA SPECKHARDT  
(fig. 17)**

Based on her thesis at the University of Bamberg, the author is focusing on the monuments in South and Central Germany. Her research combines historical sources of any kind, existing literature, and the results of specific examinations and experiments. Her interest not only focusses on the formal and technical aspects, but as well on the meaning of the white phenomena in their specific role within ensembles and their position in larger interior spaces. In that way, she is carrying on the work of previous German restorer-art historians such as Johannes Taubert, Ulrich Schiessl and

Abb.19 Werneck, Unterfranken, Schlosskirche, Stuckaltarengel von Antonio Bossi, um 1745: Weißfassung als eigene Lichtquelle im Wandel der Raumbeleuchtung (Repro nach Speckhardt 2014, Abb. 8)

Fig.19 Werneck, Unterfranken, Castle Chapel, stucco altar: angel by Antonio Bossi, around 1745, glossy white surface reflecting interior lighting (Speckhardt 2014, fig. 8.)



Abb.20 Würzburg, Residenz, Treppenhaus, Südwand nach Rekonstruktion des Originalbefundes in Weiß/Grau (Repro nach Speckhardt 2014, Abb. 140)

Fig.20 Würzburg Residence, staircase, south wall after reconstruction of original appearance in white and grey "Schattensfassung" (shadow paint) (Speckhardt 2014, fig. 140)



Erwin Emmerling, only in an even more comprehensive manner. The large appendix in the last third of the book contains an extensive bibliography, a collection of written sources from antiquity up to the 19<sup>th</sup> century, including recipes on the subject and a detailed glossary. 65 historical recipes from 1709 to 1948 were practically tested by the author and documented with cross-sections under visible and UV-light.

Within seven chapters, the book starts with discussions on the meaning of white surfaces in different spaces between light and shadow and their functions for the interiors. Further on, the concepts of illusions for materials as alabaster, marble, porcelain and ivory are proofed, using contracts, descriptions and reports of the time to better understand the motivation for this practice. The results of this literary research are also important for the historical terminology: today's German term "*Polierweiß*" (polished white) came into use only in the late 19<sup>th</sup> century. This rather recent term now hides all the different functions and aspects the technique had throughout the history, before the generalisation of different phenomena and the uniform practical craftsmanship in recent times.

The second chapter analyses all relevant materials used in the sourcebooks and their recipes in a wide range through the ages, starting with stucco and gesso. Most detailed information is given for the production and trade of white lead, beginning with its different qualities and mixtures, and continuing with falsifications, names, prices and other items. Alternative white pigments cover a wide range, from glass particles, to white from eggshells, bone white, clay, chalk, pearl white, bismuth, tin and zinc pigments, barium white and lithopone. After that, practical recipes for white surfaces are referring to the imitative aspects for alabaster, ivory and bone, porcelain, white enamel, white lacquer work and staining. Most frequently used were white lacquering and polishing techniques. In addition to that, the application of transparent varnishes or wax on white surfaces on wood or gesso is taken into account, as well as monochrome grey paints.

Chapter 3 is collecting materials and techniques mentioned in the recipes and historical descriptions. The following chapter concentrates on artists and inventors of imitative concepts for specific objects or interiors including baroque female painters. Here again, the first proof using infrared-examination is documented for colour names written below sculptural polychromy. Analyses found the use of starch within sculptural paints, similar to the practice of *pastiglia*.

Chapter 5 is dealing with the results of case studies from recent examinations, above all for eight outstanding interiors of churches such as Rott am Inn, Ebrach and Ottobeuren, and the grotto-chamber in castle Bayreuth.

Chapter 6 introduces a quite newly recorded type of monochromy, called "*Schattenfassung*" (shadow paint) on the stucco figures of Antonio and Ludovico Bossi at Würzburg. (fig. 20) In this technique, the upper views were given a grey hue, whereas the views from below present themselves in a pure white. New observations such as these and others are important contributions towards writing a history of the art of shadows.

The final 7<sup>th</sup> chapter discusses the developments in conservation and restoration throughout the 20<sup>th</sup> century in respect of their concepts, methods, materials and techniques. The author underlines the difficulties in defining the original degree of brilliance of polished surfaces and the right choice of materials for retouching. In general, she observes that there is a tendency towards retrieving the appearance of the works and spaces of the 18<sup>th</sup> century. To this, recent results for the decorations of theatres from rococo in Germany (Munich, Cuvilliés-Theater) could be added. Generally spoken, Speckhardt's monograph is a splendid research into a wide field and gives a lot of input to a tricky group of technologies, their history and meaning, as well as guidelines how to handle the various problems in the presence and for the future.

## ANMERKUNGEN

- 1 Die Untersuchung führte die Diplomrestauratorin Rosl Legère mit Mag. Heide Stanicic 1998 im Auftrag des Museums aus – Die Musterrestaurierung mit Farbanalysen durch das BDA-Labor (Dr. Hubert Paschinger) fand in den BDA-Werkstätten in Wien statt (Dokumentation W9044 im Werkstättenarchiv).
- 2 Zur Vorgeschichte der monochromen Bildendarstellung in der Buch- und Wandmalerei des 14. Jahrhunderts siehe Michaela Krieger, *Grisaille als Metapher*. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert, *Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen*, Bd. VI, Wien 1995.
- 3 Mit der Konservierung wurde die Universität für angewandte Kunst, Institut für Konservierung und Restaurierung, in Wien beauftragt.
- 4 Analysen erfolgten 1973 durch das naturwissenschaftliche Labor der Akademie der bildenden Künste, Prof. Franz Mairinger, und 1992 durch das BDA-Labor, Hubert Paschinger, Helmut Richard (Berichte im Archiv der Abteilung für Konservierung des BDA).
- 5 Mit der Durchführung 1999/2000 war Werner Campidell mit seiner Kirchenmalerfirma aus Feistritz/Drau beauftragt.
- 6 Eine beschädigte Teilfläche wurde vom Autor 1976 zur Dokumentation in die Technologische Sammlung der Restaurierabteilung des Bundesdenkmalamtes in Wien übertragen.
- 7 Durchführung akad. Rest. Brigitte Aberle – Dokumentation im BDA-Werkstättenarchiv unter W 4780.
- 8 Bei Arthur Saliger, Dom- und Diözesanmuseum Wien, Katalog Wien 1987, ist die Leopoldsfigur nicht aufgenommen.
- 9 Der damalige Landeskonservator Franz Eppel hatte sich schon erfolgreich für gotische Fassungen eingesetzt (Pfarrkirche Eggenburg, Steinkanzel 1515). Die ausführenden Vergolder Raimund Buhrsen., Wien, und Josef Weinmann, St. Pölten, haben handwerklich sauber gearbeitet.
- 10 Hinter dem späteren Zwischenplafond der Großen Galerie damals geborgene Bruchstücke befinden sich in der Technologischen Sammlung der Amtswerkstätten.
- 11 Wanduntersuchungen erfolgten in den 1990er-Jahren durch verschiedene Restauratorenteams, zuletzt 1999 durch Mag. Christoph Serentschy mit Analysen von Probenahmen durch das naturwissenschaftliche BDA-Labor, Dr. Hubert Paschinger (Berichte von März bis August 1999 im Archiv der BDA-Werkstätten).
- 12 Nach *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs*, Niederösterreich Teil 2, Wien 2003, S. 2170 – sonst sind keine Werke des Bildhauers bekannt (lt. Thieme-Becker, Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 33, Leipzig 1939, S.227).
- 13 Bundesdenkmalamt, Naturwissenschaftliches Labor, Laborbericht 621/12 von Dr. Robert Linke vom 30.7. 2012, und Beobachtungen des Autors 2010.

- 14 Nach Auskunft der ausführenden Restauratorin Mag. Susanne Sandner erfolgte dies auf Wunsch der Wiener Diözesankonservatorin Dr. Elena Holzhausen. – Der eindeutige Fassungs-befund einer ursprünglichen Bleiweiß-Ölfarbe von 2012 blieb dabei unbeachtet.
- 15 Handbuch aller unter der Regierung des Kaisers Josef II. für die k.k. Erbländer ergangenen Verordnungen und Gesetze, 6. Band, Wien 1786, S. 584 und 581, zitiert bei Josef Zykan, Grundsätzliche Gedanken, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XV, Wien 1961, S. 2-56, hier S. 35/36.
- 16 Dazu zählt in Wien die 2010/12 restaurierte bzw. rekonstruierte Bleiweißfassung des Theseustempels von Pietro Nobile 1819.

## LITERATUR

## LITERATURE

- Adelmann, J. A. (Hg.): Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe. Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg, Band 5, München 1978
- Bengler, Michael: Zur restauratorischen Begleitung der Arbeiten an den Domfassaden von St. Stephan in Passau. Die Fassungsbeefunde von der Gotik bis zum 19. Jahrhundert, in: *Kalk in der Denkmalpflege*. Schriftenreihe des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Nr. 4, München 2011, S. 58-60, Farbt. XIV, 4
- Campidell, Walter: Barockaltäre in Kärnten und ihre Restaurierung, in: *Restauratorenblätter* Bd. 2, Wien 1974, S. 153-161
- Emmerling, Erwin: Über weisse Fassungen. Diplomarbeit am Institut für Technologie der Malerei an der Staatl. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 1977
- Feuchtmüller, Rupert: Renaissance in Österreich, NÖ Landesausstellung, Schallaburg 1974
- Hájos, Géza: Schönbrunn (Wiener Geschichtsbücher, Bd.18), Wien 1976
- Hanzl-Wachter, Lieselotte: Hofburg zu Innsbruck. Architektur, Möbel, Raumkunst (Museen des Mobiliendepots, Sammlungsband 17), Wien 2004
- Hoppe, Theodor: Bericht über die Restaurierung des Mausoleums Erzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, X, 1956, S. 70-72
- Kulturberichte aus Tirol*, 54. Denkmalbericht, Innsbruck 2001 (Titelbild)
- Koller, Manfred: Zwei Barockaltäre in Jeutendorf und das Werk Johann Joseph Reslers, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXI, 1967, S. 47-54
- Koller, Manfred: Polierweiß – eine Sondertechnik des Barock, in: *Restauratorenblätter* Bd. 2, Wien 1974, S.117-131.
- Koller, Manfred: Fassung und Faßmaler von Barockaltären, in: *Maltechnik restauro* 1976, S. 157-172
- Koller, Manfred; Ranacher, Maria: Untersuchung, Dokumentation und Restaurierung des Innenraumes und seiner Skulpturenausstattung (Die Hofburgkapelle in Wien), in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXXII, 1978, S. 24-50
- Koller, Manfred: Zur Sozialgeschichte von Kunst und Handwerk im 17. Jahrhundert, in: *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* Bd. 13/14, Wolfenbüttel 1985, Teil 1, S. 425-440
- Koller, Manfred; Paschinger, Hubert; Richard, Helmut: Historical Stuccowork in Austria: Technology, Colour, Preservation, in: 12th International Congress of The International Institute for Conservation (Bologna 21.-16.-9.1986), Preprints London 1986, S. 27 – 33
- Koller, Manfred; Paschinger, Hubert; Anders, John; Spurny, Mauritius; Huber, Roland: Die Farbstockdecken Erzbischof Wolf Dietrichs in Salzburg, in: *Restauratorenblätter* Bd. 9, Wien 1987/88, S. 183-190