



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Polychromie romanischer Portale in Wien und Niederösterreich“

Band 1 von 3 Bänden

Verfasserin

Nora Halbgebauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im August 2008

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Mario Schwarz

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

1	Vorwort	4
2	Einleitung	6
3	Quellenlage	7
4	Forschungslage	11
5	Herkunft und Herstellungsverfahren der Farben im Mittelalter	13
6	Christliche Symbolik der Farben im Mittelalter	19
7	Befunderstellung und Untersuchungsmethoden freigelegter Farbreste	34
8	Portalbeschreibungen und aktuelle Befunde in Wien und Niederösterreich	37
8.1	WIEN	37
8.1.1	St. Stephan, Riesentor 1230-1250	37
8.1.2	St. Michael 1220-1250	54
8.2	NIEDERÖSTERREICH	60
8.2.1	Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Brauttor 1238-1246	61
8.2.2	Pulkau, Karner 1219-1221	62
8.2.3	Mödling, Karner, 1220-1250	63
8.2.4	Tulln, Karner 1241-1246	66
8.2.5	Retz, Dominikanerkirche, Ende 13.Jhdt	68
8.2.6	Klein Mariazell, ehem. Benediktinerstift, Nordportal 1241-1246	69
8.2.7	Lilienfeld, Stift, Westportal 1222-1230	69
8.2.8	Heiligenkreuz, Zisterzienserstift, Westportal 1230	70

8.2.9	Hainburg, Martinskirche, Karner 1220-1240	71
8.2.10	Hennersdorf, Pfarrkirche, Südportal ~1200	72
8.2.11	Klosterneuburg, Capella Speciosa 1222	72
9	Vergleichende Architekturbeispiele in Österreich	73
9.1	SALZBURG	74
9.1.1	St. Peter, Stiftskirche um 1200	74
9.1.2	Franziskanerkirche 1177-1200	74
9.2	OBERÖSTERREICH	75
9.2.1	Kremsmünster, Stiftskirche, Südportal Mitte 13.Jhdt.	75
9.2.2	Whilering, Zisterzienserstift, Portal des Kapitelhauses 1240-1254	76
10	Forschungstand von Portalfassungen des 12. und 13.Jhds. in Europa	76
10.1	TSCHECHISCHE REPUBLIK	77
10.1.1	Třebíč, Zisterzienserkirche, Westportal 1220-1235	77
10.2	UNGARN	77
10.2.1	Pécs, Dom, Anfang 12.Jhdt.	77
10.2.2	Ják, St. Georg vor 1241	78
10.3.	DEUTSCHLAND	79
10.3.1	Regensburg, Dom 1385-1410	79
10.3.2	Regensburg, Schottenkirche, St. Jakob, 1194-1200	80
10.3.3	Freiberg, Dom, Goldene Pforte 1230	81
10.3.4	Schwäbisch Gmünd, Portal 1360	81
10.3.5	Meißen, Dom, Westportal 1370	82
10.3.6	Landshut, Heiligengeistkirche	83
10.3.7	Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“ 1512	84

10.4	SCHWEIZ	85
10.4.1	Basel, Galluspforte, Nordportal 1180-1290	85
10.4.2	Lausanne, Kathedrale, 1220	86
10.5	FRANKREICH	87
10.5.1	Bourges, Kathedrale 1170	87
10.6	ITALIEN	87
10.6.1	Parma, Baptisterium, Südportal 1196-1216	87
10.6.2	Ferrara, Kathedrale, Hauptportal 1270	87
10.6.3	Venedig, San Marco, Hauptportal 1250	88
10.7	ENGLAND	88
10.7.1	Salisbury, Cathedral 1240-60	88
10.7.2	Exeter, Cathedral 1250	88
11	Fassungsbefunde des Riesentores im europäischen Vergleich	89
12	Zusammenfassung	91
13	Literaturverzeichnis	93
14	Abbildungen	109
15	Abbildungsnachweis	214
16	Legende Querschliffanalysen	224
17	Laborbefunde	227
18	Anhang	230

1 Vorwort

Die vorliegende Arbeit nahm ihren Ausgang von meiner Tätigkeit als Mitarbeiterin für die Restaurierungs- und Konservierungsmaßnahmen auf dem Kunsthistorischen Museum in Wien 2003 bis 2005 bei der Firma Jan Michalik aus Schloss Walpersdorf. Im Zuge dieser Baustelle bin ich mit der Bauaufsicht des Denkmalamtes in Kontakt gekommen und gemeinsam mit Amtsrestaurator Mag. Johann Nimmrichter ist die Aktualität des Themas der Polychromie mittelalterlicher Kirchenportale besprochen worden. Die Notwendigkeit einer zusammenfassenden Sammlung bestehender Forschungsergebnisse ist entstanden. Herrn Nimmrichter gilt mein ausdrücklicher Dank ohne dessen umfassenden Wissens- und Forschungsstand meine Arbeit bei weitem nicht so umfangreich und ausführlich ausgefallen wäre.

Er selbst hat mir zu diesem Thema eine Vielzahl seiner Forschungsergebnisse und persönliches Bildmaterial dazu anvertraut. Ich mutmaße, mit der Absicht, dass sein großer Arbeitseinsatz und sein Engagement, sowie das seiner Kollegen und Mitstreitern in dieser Form die Forschungsergebnisse rund um mittelalterliche polychrome Portalarchitektur einem jungen akademischem Publikum eröffnet und zugänglich gemacht werden soll. Im Zuge dessen hat er mir und meinem Kollegen Thomas Dimmel gemeinsam mit Herrn HR Dr. Manfred Koller den Zugang zu den Unterlagen des Denkmalamtes ermöglicht.

Von der ursprünglichen Absicht die mittelalterlichen Farbbefunde Österreichs in ihrer Gesamtheit zu behandeln, bin ich jedoch auf Anraten meines die Diplomarbeit betreuenden Professors Dr. Mario Schwarz abgekommen. Der Titel „Die Polychromie romanischer Portale in Wien und Niederösterreich“ entstand auf seinen Vorschlag den Zeitrahmen als auch den Forschungsraum zu begrenzen.

Somit möchte ich insbesondere Herrn Univ.-Prof. Dr. Mario Schwarz für seine Geduld und sein Verständnis sowie für seine menschliche Unterstützung danken. Seine fachlichen Anregungen und methodischen Hinweise haben mein Tun in eine überschaubare Richtung gelenkt. Die Bereitschaft auf meine Vorschläge zu dieser Diplomarbeit einzugehen war eine ebenso wichtige Voraussetzung für das Gelingen, wie das Wecken der Neugierde auf neue Aspekte und noch unbetretenes Terrain.

Mein Dank gilt auch Prof. Werner Kitlitschka, ehem. Landeskonservator von Niederösterreich, der den Fortgang der Untersuchungen mit Interesse begleitete und sich als Zweitgutachter zur Verfügung gestellt hat.

Gerne danke ich auch meinem ehemaligen Studienkollegen Thomas Dimmel, mit dem ich mein Interesse für polychrome Architektur teile. Sein fachlicher Einsatz und insbesondere seine Zielstrebigkeit waren mir ein Vorbild und ein Ansporn. Ihm haben wir eine sehr aufschlussreiche, 2006 in Wien erschienene Diplomarbeit über die Polychromie romanischer Portale in Kärnten zu verdanken.

Nicht zuletzt möchte ich meinen Freunden Ulla und Thomas danken deren Unterstützung durch Ideen, Rat und Gedankenaustausch in zahlreichen Gesprächen maßgeblich zur Bewältigung der Aufgabe und der Konzentration auf das Wesentliche beigetragen haben.

Mein ganz besonderer Dank gehört jedoch meiner Freundin Helga für Ihre endlose Geduld und Ihre ehrliche geradlinige Haltung, meinem väterlichen Freund Karl für seine Präsenz und Stabilität und natürlich meiner Familie, insbesondere meiner lieben Mama. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

Wien, im August 2008

Nora Halbgebauer

2 Einleitung

In vorliegender Diplomarbeit stelle ich anhand einiger Beispiele lokaler Portalarchitektur im Raum Wien und Niederösterreich, den Versuch an, das im 19. Jhdt. von der Kunstgeschichte verbreitete Postulat, Portalarchitektur des Mittelalters wäre „steinsichtig“¹ ausgekommen, zu widerlegen. Zu diesem Zweck führe ich jüngste Befunde und Dokumentationen kirchlicher Portale an, welche umfangreichen Bestandsaufnahmen und Befundungen von noch sichtbaren Farbspuren unterzogen wurden. Die in dieser Arbeit behandelten Beispiele sollen weitere Argumente und Beweise für die Farbigkeit romanischer Portale aufzeigen.

Weshalb die Farbigkeit der Architektur des hohen Mittelalters in Österreich bisher weitgehend unbekannt geblieben ist, lässt sich laut HR Dr. Manfred Koller unter anderem sowohl auf das Fehlen original erhaltener Denkmale zurückführen, als auch auf die, seit der Mitte des 19. Jhdts. vermeintliche Annahme besagter Steinsichtigkeit.² Die Beschreibung des Farbbestandes des Riesentores durch Eduard Melly im Jahre 1850³ beweist hingegen, dass bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jhdts. für die Farbigkeit mittelalterlicher Portalarchitektur Interesse vorhanden war.⁴ Damals war es üblich sich in der Forschung nur auf die mittelalterlichen Farbreste zu beziehen, während wir heute die Befunde der gesamten Restauriergeschichte in die Ergebnisse mit einbeziehen.⁵

Die Aufstellung über Herkunft und Herstellungsverfahren der Farben im Mittelalter zeigt jene Farben, die in weiterer Folge bezüglich christlicher Symbolik interpretiert werden. Daraus ergibt sich die Frage mit welcher Intention das romanische Portal den Gläubigen einlädt den Kirchenraum zu betreten. Was wollen uns die farbigen Symbole mitteilen? Inwiefern kann eine Unterscheidung gemacht werden zwischen der Aussagekraft des „steinsichtigen“ Portals und jener des polychromen Portals. Zur

¹ Kobler, Koller 1975, Sp. 307.

² Koller, Nimmrichter, Untersuchungen 1998, S.20; Kobler, Koller, Farbigkeit 1975, Sp. 274 – 428.

³ Ernst, Oescher 1846: über eine größer geplante Dokumentation, an der Melly mitgearbeitet hat.

⁴ Melly 1850, S.21.

⁵ Die augenblickliche kunsthistorische und denkmalpflegerische Lehre zeichnet sich dadurch aus, dass erst die Kenntnis des gesamten historischen Ablaufes das wechselnde Erscheinungsbild der Denkmale glaubhaft überliefern und einem breiten Publikum vermitteln kann. Es zeigt sich eine neue Sichtweise auf das Kunstwerk: Die Bedeutung des Objektes wird nicht mehr nur an der ästhetischen Komponente gemessen, vielmehr wird versucht, das Objekt für möglichst viele Ansätze der Bedeutungszuweisung offen zu halten, allen voran die Sichtweise als historisches Dokument.

Vgl. dazu: Charta von Venedig 1964, Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche), Artikel 11: Die Beiträge aller Epochen zu einem Denkmal müssen respektiert werden: Stileinheit ist kein Restaurierungsziel. Wenn ein Werk verschiedene sich überlagernde Zustände aufweist, ist eine Aufdeckung verdeckter Zustände nur dann gerechtfertigt, wenn das zu Entfernende von geringer Bedeutung ist, wenn der aufzudeckende Bestand von hervorragendem historischem, wissenschaftlichem oder ästhetischem Wert ist und wenn sein Erhaltungszustand die Maßnahme rechtfertigt. Das Urteil über den Wert der zur Diskussion stehenden Zustände und die Entscheidung darüber, was beseitigt werden kann, dürfen nicht allein von dem für das Projekt Verantwortlichen abhängen.(...)

Beantwortung dieser Fragen ist die Definition eines liturgischen Farbcodices Voraussetzung.

Einer fachlichen Erläuterung der Befunderstellung und der möglichen Untersuchungsmethoden freigelegter Farbreste folgt eine spezifische Auswahl oben erwähnter jüngster Befunde. Ob seiner bedeutenden Stellung innerhalb der sakralen Monumentalarchitektur in Österreich und der umfangreichen Befundlage steht das Riesentor von St. Stephan am Beginn der Reihung, unmittelbar gefolgt vom Portal der Michaelerkirche in Wien. Weitere Beispiele zeigen einige der Restaurierprojekte Niederösterreichs, wie die Portale der Karner von Pulkau, Mödling und Tulln sowie der Pfarrkirchen von Retz, Klein Mariazell, Lilienfeld, Heiligenkreuz, Hainburg, Hennersdorf und Klosterneuburg. Für umfangreichere Farbbefunde, wie jene für das Nordportal von Kremsmünster in OÖ, das Südportal der Franziskanerkirche von Salzburg, des Domes von Wiener Neustadt sowie für die Portale von St. Michael in Wien galt es bis dato noch auszuwerten. Die Befundberichte zu den betreffenden Restaurierungen und den im Zuge dessen entnommenen Farbproben liegen im Original im Archiv der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes im Wiener Arsenal auf, bzw. sind zum Teil meiner Arbeit zu entnehmen.⁶ Darauf aufbauend, werden weitere Portale im europäischen Gebiet einer Interpretation in Zusammenhang mit den zuvor erläuterten Ergebnissen des Riesentores unterzogen. Der zeitliche Rahmen dieser Arbeit beschränkt sich sowohl hinsichtlich der österreichischen als auch der europäischen Beispiele auf die Fassungsergebnisse der romanischen Periode. Fassungsbefunde späterer Epochen wurden ausschließlich dann herangezogen, wenn sie der Vertiefung bzw. Veranschaulichung des Themas dienen.

3 Quellenlage

Die für diese Untersuchung relevanten Quellen sind zumeist Chroniken und Traktate aber auch Viten und Gestenliteratur, das heißt Lebensbeschreibungen und Tatensammlungen in biographischer Form.

Die ältesten Beschreibungen farbiger Architektur finden sich bereits in antiker Zeit und gehen auf Theophrast⁷ (3. Jhdt. v. Chr.), Vitruv⁸ (1. Jhdt v. Chr.) und Plinius

⁶ Vgl. dazu: Koller Restaurierungen, in: Ausstellungskatalog 1996, S. 551-556, vorliegende Arbeit Kap.18, S.228.

⁷ Lithon, Mieleitner, Mineralogie, in: Fortschritte 1922, S.427 - 480. Caley, Richards, 1956.

⁸ Fensterbusch 1976, Nohl 1983.

Secundus⁹ (23-79 v. Chr.) zurück. Die *Mappae Clavicula*¹⁰ (3. Jhdt. n. Chr.) gibt Auskunft über die Herstellung von Pigmenten in der Antike und wurde während des Mittelalters erweitert. Vermutlich um 800 entstand das *Lucca Manuskript*¹¹, von Hjalmar Hedfors 1932 übersetzt, das eine weitere Zusammenstellung von Herstellungsverfahren für Farben überliefert. Im 10 bis 12. Jhdt. schrieb Heraclius¹² ein Buch über die Farben und die Künste der Römer.

1100 bis 1120 verfasste Theophilus Presbyter¹³ unter anderem die „*Schedula diversarum artium*“, eine der wichtigsten Informationsquellen für kunsttechnische Traditionen des Mittelalters. Im 13. Jhdt. entstand das Musterbuch von Villard de Honnecourt¹⁴ und um 1300 das *Liber de „Coloribus illuminatorum sive pictorum“*¹⁵. Erst mit dem Einsetzen des humanistischen Zeitalters mehrt sich der Anteil an kunsttheoretischer Fachliteratur, deren enzyklopädischer Charakter auch Techniken und Rezepturen früherer Epochen erschließt. Berühmt und bis heute bedeutend ist der Maler Cennino Cennini (um 1370-1440), der Verfasser eines vermutlich 1390 geschriebenen Handbuches über die Malerei, dem „*Libro dell’arte o trattato della pittura*“¹⁶. Wenig später 1435-1436 folgten die wegweisenden Schriften des Architekten Leon Battista Alberti¹⁷. Zu diesen zählen unter anderem die „Drei Bücher über die Malerei“ (entstanden 1435, hg. 1540, dt. 1877) und „Zehn Bücher über die Baukunst“ (*De re aedificatoria*, hrsg. 1485, dt. 1912)¹⁸.

Ebenfalls aus dem 15. Jhdt. stammt das „*Straßburger Manuskript*“¹⁹, das älteste bekannte Handbuch für Maltechnik in mittelhochdeutscher Sprache. Auch Giorgio Vasaris (1511-1574) 1550 zu den „*Lebensbeschreibungen der berühmtesten italienischen Architekten, Maler und Bildhauer*“²⁰ und 1568 erschienene „*Introduzione alle tre arti dell disegno cioè architettura*“²¹, enthalten wichtige Informationen zum Thema Farbigkeit.

⁹ König 1973 - Projektgruppe Plinius 1985.

¹⁰ Philipps 1847. Smith, Hawthorne, in: *Philosophical Society*, N.S. 63.4, 1974, S. 26-116.

¹¹ Hedfors 1932

¹² Ilg in: *Quellenschriften* 1888. Merrifield, 1849, I, S. 166-257.

¹³ Presbyter 1874, Neudr. Osnabrück 1970; Berger 1912, S. 47-63; Dodwell 1961; Brepohl 1987; Bessere Übersetzung des Buches über die Malerei: Scholtka in: *Kunsttechnik* 1992, S. 1-54.

¹⁴ Honnecourt, Musterbuch; Erlange-Brandenbourg, Pernoud, Gimpel, Bechmann 1986.

¹⁵ *Liber de Coloribus illuminatorum sive pictorum* 1754; Thompson, *Coloribus*, in: *Speculum* 1, 1926, 280 - 307. Deutsche Übersetzung: Oltrogge, Internetpublikation: www.re.fh-koeln.de.

¹⁶ Cennini 1390; Ilg, Cennini, in: *Quellenschriften* 1871, Neudr. Osnabrück 1970 (teilweise problematische Übersetzung); Simi (Ed.), 1913; Innerhalb einer Gemäldeuntersuchung werden Teile des *Trattato* interpretiert von Nicolaus, in: *Maltechnik-Restaur* 1973, S. 142 – 192; Thompson 1933, Neudr. New York (o.J.).

¹⁷ Alberti 1435-36. *Kunsttheorie*. Erstausgabe lat. Basel 1540, ital. Venedig 1547; Übers. i. engl.: Spencer 1956.

¹⁸ Borsi 1976, Lücke 1979.

¹⁹ Berger 1912, Neudruck Wiesbaden 1973. Borradaile 1966. Erweiterte 3. Aufl. mit Manteuffel-Szoegge 1986.

²⁰ Vasari 1550, Ed. in deutscher Übersetzung: Worms 1988. Berger 1901, Neudr. Walluf 1973, S. 21-38.

²¹ Brown 1996. Ders. 1960.

Ab dem 18. Jhd. war die Farbigekeit von Baudenkmalern, aber auch von Skulpturen während des griechischen²² und römischen Altertums bekannt. Dennoch begann in der Phase des Klassizismus eine lange währende Diskussion hinsichtlich der Behandlung der Steinoberfläche in der griechischen Antike, die unter dem Begriff des „Polychromiestreits“ in die Geschichte einging²³. Einer der Verfechter der Farblosigkeit war der in Rom lebende Archäologe und Kunstschriftsteller Johann Joachim Winckelmann, dessen idealisierte Wahrnehmung der Antike unter dem Schlagwort „edle Einfalt, stille Größe“ bis heute weithin bekannt ist. In seinem Hauptwerk, der „Geschichte der Kunst des Altertums“ von 1764 meinte er: „Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschicket, ... so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist“²⁴. Dies bedeutet nicht, dass er nichts von den Farbspuren auf antiken Kunstwerken wusste, doch beklagte er „die barbarische Sitte des Bemalens von Marmor und Stein“ als bedauerliche Ausnahme. Seine Anhänger vertraten noch lange diese Ansicht mit den bekannten Folgen für die damals renovierten Baudenkmalern.

1811 wurden die Giebelfiguren des Aphaia-Tempels von Aegina, die deutliche Farbreste zeigten, aufgefunden. 1812 erwarb Johann Martin Wagner, Bildhauer, Maler und Kunstagent des Bayernkönigs Ludwig I. die Stücke für die königliche Sammlung in München. In einer Veröffentlichung 1817 bewertete er die Farbigekeit antiker Kunstwerke völlig anders als Winckelmann und erregte damit großes Aufsehen. Bereits zwei Jahre zuvor hatte der Bildhauer Quatremère de Quincy auf der Basis antiker Zitate²⁵ mit seiner Publikation „Le Jupiter olympien...“²⁶ versucht die Steinfarbigekeit antiker Plastik zu widerlegen, wobei er eine vollständige Bemalung antiker Skulptur postulierte.

Im Jahr 1834 veröffentlichte J. I. Hittorff²⁷ erstmals seine Untersuchungen zur Erforschung antiker Polychromie. In seinem 1851 erschienenen Hauptwerk wies er darauf hin, dass die Farbe am Objekt zwei Funktionen zu erfüllen hat. Einerseits eine ästhetische, demnach wäre die Farbe als Verschönerung anzuwenden, andererseits eine praktische, wobei die Farbe das Trägermaterial gegen verschiedene Formen vor Oberflächenverlust schützt. Seine Theorie, farbige Fassungen hätten ihre

²² Reuterswärd 1960, Altripp 2002

²³ Zum sog. Polychromiestreit vgl. Reuterswärd 1960 und vgl. Kobler, Koller, Farbigekeit, 1975, Sp. 276, 408 ff.

²⁴ www.wikipedia.org/wiki/Antike_Polychromie#_Unterschiedliche_Ansichten (12.7.2008).

²⁵ Durch die zur damaligen Zeit noch relativ geringen archäologischen Grabungsfunde stützten sich Theorien oder Thesen auf Zitate antiker Schriftsteller und nahmen somit eine elementare Position in der Diskussion ein. Ein Beispiel dafür ist der Semper-Kuglersche Streit.

²⁶ De Quincy 1815.

²⁷ Hittorff in: Studien 1968

Wurzeln im Holzbau und wären im Laufe der Entwicklung von Holz- zu Steinbauten übernommen worden, wurde von seinem stärksten Kritiker, Raoul Rochette²⁸ mehrmals zu widerlegen versucht. Letzterer war zudem ein Verfechter der Steinsichtigkeit und meinte Tempel wären nie bemalt gewesen.

Ungefähr im Jahre 1833 veröffentlichte Gottfried Semper einen Beitrag²⁹ zur Entdeckung von Farbspuren an der Trajanssäule in Rom. Mit seinem 1834 herausgegebenen Heft „Vorläufige Bemerkungen über farbige Architektur und Plastik bei den Alten“, das den Pariser Polychromiestreit beendete, veränderte er das Architekturbild seiner Zeit entscheidend. Er distanzierte sich nicht von Hittorff's Farbsystem, sondern vertrat die Meinung Tempel wären mit Stuck überzogen gewesen. Sein eigentliches Interesse lag jedoch im Erstellen eines eigenen Architektursystems³⁰ sowie in der Frage nach den Beweggründen für die Entwicklung verschiedener Stile³¹.

Diese Auseinandersetzungen führten sehr bald zur Erforschung nach der Art und Weise der architektonischen Bemalung. Auch in diesem Punkt kam es zu kontroversen Meinungen unter den Gelehrten. So vertraten von Stackelberg³², Kugler³³ und von Klenze³⁴ die Ansicht antike Tempelbauten wären nur partiell bemalt gewesen³⁵, während Hittorff und Semper³⁶ von der vollständigen Farbigekeit antiker Baudenkmäler überzeugt waren. 1848 publizierte Müller³⁷ seine Einsichten erweitert durch die Meinung anderer Architekten und Kunsthistoriker in seinem „Handbuch der Architektur der Künste“. Ein Werk, das dem Wissensstand jener Zeit spiegelt und kommentiert.³⁸

Die politischen Umbrüche und ökonomische Schwierigkeiten der 1. Hälfte des 20. Jhdts. führten auch auf dem Gebiet der Erforschung historischer Fassungen bis in die 60er Jahre zu einer merkbaren Stagnation. Erst in den letzten Jahrzehnten waren jene Mittel vorhanden, die eine vertiefende Erforschung ermöglichten und zu neuen

²⁸ Zusammen mit Boettinger C.A. vertrat er die These, die Griechen hätten keine Wandmalerei gekannt.

²⁹ Semper 1833, S.270f.

³⁰ Semper 1851: aus den vier Grundelementen der Architektur leitete Gottfried Semper sein eigenes Architektursystem ab.

³¹ Semper 1860.

³² Stackelberg 1826.

³³ Kugler 1835, (Wiederabdruck mit Ergänzungen: Antike Polychromie, in: Kleine Schriften 1853, S.265-361)

³⁴ Klenze 1838.

³⁵ Gemeint ist die maßvolle Anwendung von Farbe, sowie eine farbliche Differenzierung an Bauten. Weitere Vertreter dieser Gruppe waren Labrouste H., Duban F., Letronne, A.-J., Gottfried H..

³⁶ Semper 1834.

³⁷ Müller 1848, S.33f.

³⁸ Karl Schinkel war ein vehementer Vertreter der Materialechtheit, siehe Peschken 1979, S.115.

Berücksichtigt man die Definition des RDK, wie oben angeführt, so vertritt Schinkel seine eigene Position, da sich dessen Forderungen bezüglich der Farbigekeit auf die Architektur seiner Zeit bezog. Hansen bezeichnete sich selbst gerne als Schinkel-Schüler, war zu Kompromissen in der Ausführung der Farbigekeit seiner Arbeiten gegenüber den Ämtern bereit und kann daher zur gemäßigten Gruppe gezählt werden. Siehe auch Niemann 1893.

Erkenntnissen hinsichtlich historischer Architektur und deren Farbigkeit beitragen. So wurden jüngst international besetzte Forschungskolloquien³⁹ zur Farbfassung gotischer Kirchenportale technologisch-konservatorischer Art abgehalten. Die Summe der inzwischen erfassten Ergebnisse konservatorischer Befunde zeigt deutlich den Umfang bekannter und noch erhaltener Beispiele polychromer Architektur, sowie ihren jeweiligen Erhaltungszustand.

Publikationen zu einzelnen Objekten in Österreich wurden größtenteils von einem kleinen Kreis von Fachleuten erstellt.⁴⁰ Diese haben neben umfassenden Kolloquien zahlreiche Einzelbeiträge zu diesem Thema bei Tagungen⁴¹ und in Arbeitsheften⁴² der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

4 Forschungslage

Mittels Farbpigmentresten auf antikem Marmor und der Quellen von Euripides⁴³ bis zu Plinius dem Älteren konnte die Farbigkeit der Antike in der Literatur nachgewiesen werden. 1815 brachte Quatremère de Quincy mit seiner Schrift über die Zeusstatue aus dem Heiligtum von Olympia schließlich die Polychromiedebatte der Neuzeit ins Rollen; sie drohte, die gängigen Lehrmeinungen zu revoltieren, verstummte um die Zeit des Zweiten Weltkriegs aber plötzlich: Das Bild der Antiken Architektur in der Öffentlichkeit hatte sich bis vor einigen Jahren leider nicht sehr verändert.

Patrick Reuterswärd⁴⁴ widmet sich 1960 in seinen Studien zur Polychromie der Plastik in Griechenland und Rom, ein bereits bei Winckelmann beginnendes chronologisches Verzeichnis über Schriften und Aufsätze, die Erörterungen über die Bemalung antiker Marmorplastik und Architektur enthalten. Womit er einen umfassenden Überblick über eine Vielzahl akademischer Meinungen betreffend

³⁹ Hermannes in: Restaurierung 1993. Knipping 2002. Verret 2002.

⁴⁰ Koller in: Mitteilungen 1975. Koller in: Maltechnik restauro 1975/3, S. 177-198. Koller in: Restauratorenblätter 1980. Koller, in: ÖZKD 1986. Koller in: International Congress 1996. Koller, Nimmrichter in: Arbeitshefte 1997. Koller, in: ÖZKD, LV, 2001, S.159f. Koller Nimmrichter, in: ÖZKD, LV, 2001. Koller in: Die Restaurierung 2001, S.103 -118. Koller, in: Arbeitshefte 2003. Koller in: Restauro 2003, Hefte 1-3, S. 32-39, 123-129, 188-193.

⁴¹ ICOM Triennial meeting 1981, 1984, 1993, sowie IIC-Congress, Contribution to the Bologna Congress 1986.

⁴² Exner 1996, hinsichtlich eines Stucküberzugs auf Steinoberflächen von Bedeutung.

Siehe auch: Restauratorenblätter Bd. 3, 9, 17, 18.

⁴³ Der letzte der drei großen griechischen Tragödiendichter (Aischylos, Sophokles, Euripides) wurde 480 oder 485 v. Chr. in Salamis geboren. Er starb 406 in Pella am Hof des makedonischen Königs Archelaos. Er soll eine geistige Erziehung durch Anaxagoras genossen haben und bewegte sich in Philosophenkreisen (auch bei Sokrates). Euripides soll 92 Tragödien geschrieben haben, von denen 18 erhalten sind. Seine Charaktere sind menschlicher als bei den früheren Tragikern. Die Rolle des Chores wurde bei ihm geringer. Bei den Dionysien errang er während seines Lebens 4 Preise.

⁴⁴ Reuterswärd 1960, Winckelmann 1764, Neue Auflage 2003.

polychromer Ausstattung von 1763 bis 1954 und auch den daraus resultierenden Disput⁴⁵ offen legt.

Oskar Emmenegger⁴⁶ äußert sich 1963 in der Festschrift zu Ehren Wolf Schuberts in einem Artikel über die Polychromie auf Stein im Allgemeinen. Er erläutert neben dem Zweck einer Fassung, Techniken sowie Materialien von Fassungen auf Stein. In seinem Artikel folgen einer historischen Chronologie, Überlegungen zur Restaurierung von gefassten Kunstwerken. Einen ausführlichen Überblick zur Farbigkeit von Architektur und Skulptur seit den Anfängen bietet 2002 Peter Hawel in seinem Lexikon zur Kunst und Geschichte abendländischer Kultur.⁴⁷

Die denkmalpflegerischen Tendenzen des ausgehenden 19. Jhdts. lassen sich anhand der fortschrittlichen Untersuchungen des Riesentores von St. Stephan von Eduard Melly⁴⁸ im Jahre 1846 aufzeigen. Seine Arbeit ist nicht nur eine genaue und detailgetreue Bestandsaufnahme der ehemaligen Farbenpracht des Riesentores, sondern steht auch, für ein herzeigbares Beispiel historischer Bauaufnahme und Farbanalyse.

Während Manfred Koller⁴⁹ ehemaliger Leiter der Restaurierwerkstätten im Bundesdenkmalamt in Wien, in einem Artikel in dem in Budapest 1996 einen Überblick gesamter aktueller Restaurierungen romanischer Architektur in Österreich bietet, welcher 1999 bei Szentesi⁵⁰ über die Apostelfiguren von Jak veröffentlicht wurde, beschreibt Friedrich Dahm⁵¹ in Wien 1996 die skulpturale Ausstattung des Riesentores im Mitteilungsblatt des Wiener Damerhaltungsvereins. Dicht gefolgt von der Dombaumeistertagung in Wien 1997, bietet Andreas Rohatsch⁵² Einblick in die zur Verwendung gelangten Baugesteine des Wiener Stephansdoms, Rudolf Koch⁵³ in die historische Bauforschung an der Westanlage, Eva Maria Höhle⁵⁴ fasst die laufende Restaurierung des Riesentores zusammen und Manfred Koller⁵⁵ untersucht und verwertet 1997, gemeinsam mit Johann Nimmrichter⁵⁶ in Wien dessen historische Farbgebung, um in weiterer Folge das Riesentor im europäischen Vergleich eindeutig zu positionieren.

⁴⁵ Koch H. 1955, 212 pp.

⁴⁶ Emmenegger S.181-185, in: Festschrift Wolf Schubert 1963.

⁴⁷ Hawel 2002.

⁴⁸ Zur wissenschaftlichen und kulturpolitischen Tätigkeit Eduard Mellys, in: Mitteilungen 1977, S. 77-97.

⁴⁹ Koller in: Ausstellungskatalog 1996, S.551-556.

⁵⁰ Koller, S. 551ff., Dahm, S.535ff., in: Szentesi 1999.

⁵¹ Dahm in: Mitteilungsblatt Folge2/1996.

⁵² Rohatsch, in: Dombaumeistertagung 1997, S.21-23.

⁵³ Koch R, in: Kunstblätter 1994, S.173-184; in: Dombaumeistertagung 1997, S.24-33.

⁵⁴ Höhle in: Dombaumeistertagung 1997, S.60-61

⁵⁵ Koller, Nimmrichter in: Schlussbericht 1996, S.20-23; in: Dombaumeistertagung 1997, S.62-64, (gekürzteFassung)

⁵⁶ Nimmrichter, Artikel zum Zwischenergebnis der Befunde, 1996.

Sekundärliteratur über die Farbgebung im und am Wiener Stephansdom sind u.a. bei Neumann, Kieslinger und wie gesagt bei Koller⁵⁷ zu finden. Er wurde aufgrund seiner jahrelangen Forschungen auf dem Gebiet der Polychromie bekannt sowie als Verfasser einer Vielzahl von Publikationen betreffend historischer Farbgebung⁵⁸, Reinigungstechniken⁵⁹ und Konservierungstechniken derselben. Das Leitmotiv seiner Arbeiten durchzieht jene These, die einzige Form der künstlerischen Zierde in der Architektur des Mittelalters Steinsichtigkeit wäre ein Irrglaube. Diese in der Literatur oft diskutierte Annahme kommt besonders deutlich im besagten Polychromiestreit der Jahrhundertwende zum Tragen.

5 Herkunft und Herstellungsverfahren der Farben im Mittelalter

Bei der Farbherstellung⁶⁰ kann zwischen vier Arten unterschieden werden, die im Folgenden bei der Schilderung einiger Herstellungsverfahren den jeweiligen Farbstoffen zugeordnet werden, wobei die pflanzlichen Farben ausschließlich zum Färben von textilen Fasern und Leder, nicht für die Malerei verwendet wurden:

1. Farben aus Erden, Kreiden und Mineralien
2. Chemisch hergestellte Farben
3. Farbmittel aus Pflanzen
4. Farbmittel aus tierischen Ausgangsstoffen

Weiß

ad 1) **gelöschter Kalk** (ist auf einen Zusatz von Steinmehl angewiesen; Kreide (Kalziumkarbonat) gemischt mit Sumpfkalk (Kalziumhydrat) im Verhältnis 7:3 ergibt **St. Johannisweiß**⁶¹; **Gips** =Schwefelsaurer Kalk (Kalziumsulfat);

⁵⁷ Neumann, in: Wiener Dombauvereins-Blatt 1882, Nr.9, S.33f. dazu Kieslinger 1948, S.1-6. Kieslinger 1949, S.320ff. Koller Nimmrichter S.287-292, in: Parlerbauten 2001. Arbeitsheft 13, Stuttgart 2004. Koller in: Der Dom, Folge 2/2002.

⁵⁸ Koller, S.177, in: Maltechnik 4, Restauo 1975.

Koller in: Restauratorenblätter Bd.4 1980, S.109-128.

Koller Nimmrichter, in: ÖZKD LV, 2001, S.423-434.

Koller Tagungsbericht 2000, in: ÖZKD Jg IV, 2001.

Koller in: Restauratorenblätter Bd.3, 1979, S.120.

⁵⁹ Koller 1998, S. 31-43. Koller, Nimmrichter Restaurierproblem 1997, S.117-125.

⁶⁰ www.user.hostingagency.de/malexwiki/index.php/Farbenherstellung, (15.7.2008): Das Wissen um die Technik der Herstellung von Textil- und Malfarben wurde mündlich von einer Generation zur nächsten weitergegeben, gelegentlich auch in Werkstattbüchern tradiert, wobei die Namen der Farbstoffe je nach Land und Zeit, auch von Werkstatt zu Werkstatt verschieden waren. Die Ausgangsstoffe wurden direkt von den Erzeugern oder von Apotheken bezogen, die eigentliche Farbenherstellung besorgten die Maler selbst. Vor der Anwendung wurden Farbmittel stets mit Bindemitteln vermischt; für die Buchmalerei waren diese Mittel wasserlöslich, für Tafel-, Fass- und Leinwandmalerei öllöslich und kalkbindend für Wandmalerei.

⁶¹ Reclams Handbuch 1988, S.42, Andere Bezeichnungen: Bianca San Giovanni, Alba creta (Vitruv, Heraclius), Creta Selinusia Kreidemergel (Plinius), Album Melinum (Plinius, Vitruv), Mersschaumweiß (Plinius).

ad 2) **künstliches Bleiweiß**⁶² (basisches Bleikarbonat): die Herstellung von Bleiweiß erfolgt ähnlich wie die Bereitung des Grünspan-Pigments, allerdings verwendet man anstelle von Kupferstücken einfaches Bleiblech oder Blei, welches man in Blechen auswalzt oder aushämmert. Nun gibt man in ein glasiertes Keramikgefäß oder Glas etwas Essig oder Harn, so dass der Boden gut bedeckt ist. Anschließend wird das Bleiblech dicht über der Flüssigkeit fixiert. Wichtig ist, dass das Blech nicht mit der Flüssigkeit in Berührung kommt. Das Gefäß wird gut verschlossen und an einem warmen Ort aufbewahrt. Nach einigen Tagen nimmt man das Blech wieder heraus und kann das so erhaltene Bleiweiß vorsichtig abkratzen. Diese Prozedur wird so lange wiederholt, bis man die benötigte Menge des Pigments erhalten hat. Dazu sagt Theophilus (I, 37)⁶³: "... lasse dir Bleiplatten dünn ausschlagen, lege sie trocken in ein ausgehöhltes Stück Holz, ..., und nachdem heißer Essig oder Urin eingefüllt ist, decke es zu. Nach einem Monat löse die Bedeckung, entnimm alles was weiß geworden ist, ...". Der dünne Überzug von giftigem Bleiweiß wurde von der Bleiplatte abgeschabt; **Zinkweiß** (Cadmeia, Galwei)

ad 4) **Eierschalenweiß**: pulverisierte Eierschalen mit Essig versetzt; **Album de ossibus**: aus gebrannten Knochen gewonnenes Kalziumphosphat

Gold und Gelb

ad 1) farbige gelbe Erde – **gelber Ocker**⁶⁴ ist eine Tonerde, deren gelblichbraune Färbung von natürlichen Eisenoxydhydraten stammt; **Auripigment**⁶⁵ (lat.,=Goldfarbe) gelbes Arsensulfid-Mineral; "Operment", "Schwefelgelb", "Rauschgelb", goldgelbes Arsentrisulfid

ad 2) **gelbes Bleioxid**⁶⁶: durch Erhitzen von basischem Bleikarbonat auf ca. 400 °C entsteht Bleigelb, im Farbton von hellem Eigelb; Bleizinngelb⁶⁷: Abfallprodukt der Zinngießerei

ad 3) **Safflor** und **Wau** ("Färberblume/diestel") und die Rinde des wilden Apfelbaums; **Safran** (mlat. crocus): der gelb-orange Farbstoff wurde in Vorderasien und in den Mittelmeerländern hergestellt. Man verwendete dazu die getrockneten Blütennarben

⁶² Ebd. S.41, Andere Bezeichnungen: Cerussa (Plinius, Vitruv), Psimmithion (Theophrast), Album plumbum (Heraclius), Biacca (Cennini), Schieferweiß, Kremserweiß

⁶³ Presbyter 1874, I..37.

⁶⁴ Reclams Handbuch 1988, S.43, Andere Bezeichnungen: Ochra (Plinius), Oichra, Sil (Vitruv unterscheidet zw. Sil atticum, sil pressum, sil lucidum), Ocria (Cennini), Ogrea, Ocrum, Gäl, Berggelb,

⁶⁵ Ebd. S.43, Andere Bezeichnungen: Arsenicum (Plinius, Vitruv), Opperment, Opiment (Srttaßburger Manuskript), Metallum terrae (Mappa clavícula) bekannt seit dem 14. Jh. v. Chr. in Ägypten und Assyrien

⁶⁶ Ebd. S.43, Andere Bezeichnungen: Massicot, color flavus (Theophilus), bly gel, Königsbelb, Bleigelb, bekannt seit 3./4. Jhdt. n. Chr. in Bulgarien

⁶⁷ Ebd. S.43, 169f., Bekannt seit 800 n. Chr. in der Schweiz.

einer Krokusart (*Crocus sativus*), aus denen hauptsächlich Würze, wegen ihres hohen Preises nur in geringem Umfang Farbe für Buchmalerei und – mit Galle vermischt – auch Tinte hergestellt wurde. Um 1 kg Safran zu gewinnen, mussten 120.000 bis 200.000 Blüten gesammelt werden. Der Farbstoff wurde durch Auswaschen der getrockneten Blütennarben gewonnen; **Schüttgelb** ist die Bezeichnung für gelbe und grünliche Pflanzenfarbstoffe, aus dem Saft der Beeren verschiedener Kreuzdornarten. Der Saft wird mit dem Niederschlag von Alaun und Soda an weißen Bolus gebunden;

ad 4) **Tiergalle** (von Ochsen, Kälbern oder Schildkröten) ergab sowohl im natürlichen Zustand, als auch verdickt oder vermischt mit Safran, Schwefel oder Kreide einen hellen, leuchtenden gelben Farbstoff für die Buchmalerei. Zusatz von Eiweiß ergab eine strahlendere Farbwirkung.

Rot

ad 1) farbige rote Erde – **roter Ocker** - auch "Terra rubea" genannt – ist eine Tonerde, die ihre Färbung durch Eisenoxide erhalten hat. Diese etwas seltener vorkommende Erde lässt sich auch durch Brennen von gelbem Ocker herstellen; **Eisenerz, Hämatit**⁶⁸; **Realgar** (= echter Sandarak, "Rauschrot", orangefarbenes Arsensulfid, Rubinrot, Schwefelrot)

ad 2) **rotes Bleioxid**⁶⁹, Bleimennige (lat. Minium= künstlicher Sandarak): Erhitzen von Bleiweiß oder Bleigelb auf eine Temperatur um 480° C = leuchtend orangegelbem Farbton; **Zinnober**⁷⁰ kann künstlich aus Quecksilber und Schwefel als Quecksilbersulfid hergestellt werden. Dazu findet man in der Handschrift Lucca⁷¹ nach der Übersetzung von Hedfors folgende Worte: "Nimm reines Quecksilber 2 Teile, lebendigen Schwefel 1 Teil und tu sie in ein enghalsiges Gefäß. Erhitze ohne Rauchentwicklung bei gelindem Feuer. Du wirst Zinnober erhalten, den du gehörig auszuwaschen hast"; **Caput mortum** fällt bei der Schwefelsäureherstellung aus Vitriol aus, man erhält es allerdings auch, indem man künstliche Eisenoxide intensiv ausglüht.

⁶⁸ Ebd. S.44, Bekannt seit Mitte 13. Jhdt., Schweiz.

⁶⁹ Ebd. S.45, Bekannt seit 800 n. Chr. und 1200 n. Chr. Schweiz.

⁷⁰ Ebd. S.46, Bekannt seit 500 v. Chr. bei Demokrits „Physika kai mystica“, Liegt der Zinnober als Mineral vor, wird dieses im Mörser fein pulverisiert und mit einem Bindemittel vermischt, um eine sämige Paste herzustellen. Diese Paste wird in einem lasierten Mörser, besser noch auf einer glatten Unterlage - zu eurer Zeit würde man eine Platte aus diesem klarsichtigen Material namens "Glas" nehmen - noch eine zeitlang verrieben.

⁷¹ Hedfors 1932.

ad 3) **Krapp** ist ein leuchtendroter Farbstoff (Alizarin) aus den Wurzeln der Färberröte. Die Wurzeln mussten sorgfältig verlesen werden, und kamen nach dem Waschen, Schälen und Trocknen in die Farbmühlen, um fein ausgemahlen zu werden; Zum Rotfärben verwendete man in der Zeit von ca. 1100 bis 1450 auch das aus Java und Ceylon importierte **Indische Rotholz** oder **Blauholz** (= ein Lack aus dem Saft des Rot- oder Blauholzbaumes) das einen satten braunroten Farbton ergab.

ad 4) **Hämoglobin**; das tief purpurrote **Karmin** (arab. kirmizi; lat. carmin oder vermiculum = Würmchen) wurde im MA. aus den Weibchen verschiedener Arten der Kermesschildlaus (*Kermes vermillio*, *Kermes ilici*) gewonnen, die im Mittelmeerraum und im Vorderen Orient von den Blättern der Kermeseiche (*Quercus coccifera*) leben. Färbender Bestandteil ist die Karminsäure. Große Mengen der gesammelten und getrockneten Läuse⁷² mussten zur Gewinnung des Farbstoffs (Karminlack) mit Alaun behandelt werden. Wurde Essig oder Zitronensaft zugegeben, so erhielt man das orangefarbene Vermiculum; der Färbestoff **Purpur** wurde aus verschiedenen Schneckenarten (*Murex trunculus*, *Murex brandaris*, *Purpurea haemastoma*) gewonnen. Dazu wurden die Schneckengehäuse zerschlagen und eine Drüse (die Hypobranchialdrüse) aus der Mantelhöhle entnommen. Deren wasserklares Sekret färbte sich, dem Sonnenlicht ausgesetzt, erst gelb, dann über grün und braun zu violettrot oder violettblau.⁷³

Blau

ad 1) **Lapislazuli**⁷⁴ (=schwefelhaltiges Aluminium-Silikat ein ultramarinfarbener⁷⁵ Halbedelstein): Zur Pigmentgewinnung aus Lapislazuli wird der Rohstein zunächst grob zerstoßen, in einer Mühle fein gemahlen und dann gesiebt. In der Regel sind in seinem Pulver noch andere Gesteinsmehle wie Kalk oder Pyrit enthalten, die den Farbton verunreinigen. Daher wird das Pulver mit Alkohol vermischt und dann über einer magnetisierten Rinne abgegossen. Die magnetischen Pyritteilchen bleiben dann an der Rinne hängen. Nach dem Abgießen des Alkohols wird das Pulver mit Wachsen und Harzen verknetet, damit die restlichen Verunreinigungen gebunden werden. Der Klumpen kommt in ein Leinensäckchen und wird solange

⁷² 50 kg ergaben ca. 5 kg Karmin.

⁷³ Jensen in: Near Eastern Studies 22, 1963. S.110f. man benötigte für 1,5 gr. kristallinem Purpurfarbstoff ca. 12.000 Schnecken. Kühn, in: Reclams Handbuch 1988, S.46.

⁷⁴ Bekannt seit dem 6/7. Jhdt. in Afghanistan.

⁷⁵ Der Name Ultramarin (= über dem Meer) rührt daher, dass er über das Mittelmeer angeliefert wurde.

ausgewaschen, bis sich nur noch feine Pigmente als Bodensatz im Wasser befinden. Nach dem Abgießen des Wassers bleibt reines Lapislazuli-Pigment übrig - die teure Originalsubstanz der Farbe "Ultramarinblau"⁷⁶; **Azurit**⁷⁷ ("Bergblau", basisches Kupferkarbonat, auch als Kupferglasur bezeichnet und entsteht durch Verwitterung von Kupfererzen) ist, das nur an einer einzigen Fundstelle im Norden Afghanistans in guter Qualität vorkommt. Durch kochen und Schlämmen des natürlichen Azurits wurde Azurblau gewonnen, das v.a. im MA als Malerfarbe diente. ((seit dem 20. Jahrhundert wird auch in Chile Lapislazuli gewonnen)gehört zum Thema Lapislazuli, bitte verschieben); **Ägyptischblau**⁷⁸ (=Mineral Cuprorivait): entsteht durch sintern von Quarzsand, Kalk, Kupfer; **Smalte**⁷⁹ (=pulverisiertes durch Kobaltoxid blau gefärbtes Glas);

ad 3) **Waidblau** wurde aus den im Kollergang der Waidmühlen zerquetschten Blättern des Färberwaid (Isatis tinctoria) gewonnen. Diese wurden vor dem Mahlen gewaschen und getrocknet, nach dem Mahlen vergoren und eingedickt. Die so entstandene klumpige Masse wurde zum Versand in Fässer gefüllt. Der Färber gab die Waidklumpen in einen Trog ("Küpe"), wo daraus nach Zugabe von Aschenlauge und ausgefaultem Urin durch Gären und Luftzutritt (Rühren) und nach abschließendem Kochen die blaue bis schwarze Flotte entstand. In geringerem Umfang wurden zum Blaufärben Holunderbeeren und Blüten von Kornblumen verwendet; **Indigoblau**⁸⁰: Die Bezeichnung verweist auf die Herkunft. Einer der ältesten und früher wichtigsten pflanzlichen Farbstoffe. Indigosträucher sind Schmetterlingsblütler, die in den Tropen und Subtropen wachsen. In reinem Zustand ist Indigo ein dunkelblaues, kupfern schimmerndes Pulver, das sich in konzentrierter Schwefelsäure mit grüner und beim Erwärmen mit blauer Farbe auflöst. Die Maya verbrannten vermutlich Harz des Copalbaums zusammen mit dem Mineral Palygorskit und Blättern der Indigopflanze.⁸¹

⁷⁶ Die Prozedur ist sehr langwierig und das Resultat kostspielig: Rund 15.000 Euro kostet ein Kilo des tiefblauen Pigments. Je feiner die Kristalle, desto farbintensiver ist das Pigment. Die optimale Kristallgröße liegt zwischen einem Fünfhundertstel und einem Zweitausendstel Millimeter.

⁷⁷ Reclams Handbuch 1988, S.45-46: Bekannt seit dem 8.Jhdt. in Byzanz, Andere Bezeichnungen: Armenium, Caeruleum Cyprium (Plinius), Lapis armenicus (Vitruv, Cennini), Bergblau, Kupferlasur.

⁷⁸ Reclams Handbuch 1988, S.46, Bekannt seit 2500 v. Chr. in Ägypten.

⁷⁹ Reclams Handbuch 1988, S.47, Bekannt seit 11.bis 13. Jhdt. in Asien.

⁸⁰ Reclams Handbuch 1988, S.49, Andere Bezeichnungen: indicum (Vitruv, Plinius), Indigo (Plinius).

⁸¹ Thompson 1936, S. 136ff.: Die Zubereitung von Indigo aus Waid war sehr aufwendig und aus der Sicht des Mittelalters ruinös, dennoch erlangte Indigo nie den Stellenwert des Purpurs.

Grün

ad 1) farbige **Grüne Erde**⁸² (=Verwitterungsprodukt aus Eisensilikaten, bestehend aus den glimmerartigen Mineralien Glaukonit und Seladonit) ersetzte das teure...;

Malachit (=ein basisches Kupferkarbonat, "Berggrün", Verde azurro, Schiffergrün,...)

ad 2) **Grünspan**⁸³ (=essigsäures Kupfersalz, "Salzgrün"; ein Gemisch basischer Kupferacetate) wurde ähnlich wie Bleiweiß hergestellt, das dazu verwendete Kupferblech musste jedoch zusätzlich mit Salz behandelt werden. (in der Romanik wurde es zur Wirkungssteigerung mit grüner Erde vermischt).

ad 3) **Grüne Farbstoffe** (lat. viride) wurden aus zahlreichen Pflanzen ausgepresst oder erkocht, so z.B. aus Geißblatt, Lauch, Petersilie, Schwertlilie, Weg- und Kreuzdorn; zum Mischen von Laubgrüntönen empfiehlt Theophilus: "Grünspan mische mit reinem Wein, und wenn du Schatten machen willst, gib etwas Pflanzensaft von Schwertlilie, Kohl und Lauch dazu".

Schwarz und die Grenzfarben

ad 1) in der Schwarzfärberei spielten **Eisenfeilspäne** und **Eisensalze bzw. -oxyde** zusammen mit Gerbsäuren die Hauptrolle; **Holz- und Knochenkohle** brachten schwarze Farbtöne

ad 3) **Kernschwarz**, aus Trauben und Pfirsichkernen, Mandelschalen, etc.; **Rebschwarz**, aus verkohlten Rebzweigen, getrockneter Weinhefe; Kohlen und Kienruß, Flammenruß von Öl-, Kerzen und Talglichtern das sog. Lampenschwarz; **Folium** hieß eine Farbe, die seit dem 11. Jh. häufig verwendet wurde. Sie wurde wahrscheinlich aus dem Saft der Früchte oder der ganzen Pflanze des Krebs- oder Lackmuskrauts (*Croton tinctorium*) hergestellt. Je nach Zusätzen erhielt man rotbraunes, saphirfarbenes oder **purpurfarbenes Folium**. Zur Herstellung des folium purpureum empfiehlt Theophilus, dem rotbraunen Farbsaft (folium rubeum) durchgeglühte Asche und Urin beizugeben. Folium saphireum erhielt man aus folium purpureum durch Zugabe von ungelöshtem Kalk.

ad 4) **Elfenbeinschwarz** oder **Elephantinum**⁸⁴ aus Bein-, und Elfenbein

⁸²Reclams Handbuch 1988, S.49, Andere Bezeichnungen: creta viridis (Vitruv, Plinius), Appianum (Plinius), Prasinus terra (Mappae Clavicula). Prasis, Prasinus, Verde terras (Cennini).

⁸³Reclams Handbuch 1988, S.50, Andere Bezeichnungen: Aeruca (Vitruv), aerugo (Plinius), verde rame (Cennini), iarin (Mappae Clavicula), Spangrün (Straßburger Manuskript).

⁸⁴Bekannt seit Apelles (4. Jhdt v. Chr.), in: Reclams Handbuch 1988, S.43.

6 Christliche Symbolik der Farben im Mittelalter⁸⁵

Die Farbsymbolik beruht auf der zutiefst menschlichen Eigenschaft, auf einmal gemachte Erfahrungen weitere Wahrnehmungen aufzubauen bzw. sie in Beziehung zu setzen. Wir nehmen Farben somit immer auch „sinnbildlich“ wahr. Die Farbsymbolik ist das Ergebnis einer langen Entwicklung, deren Ursprung in den Religionen der Ägypter und Perser zu suchen ist. Ich möchte jedoch betonen, dass in diesem Kapitel nur die Symbolbedeutung der Farbe im Mittelalter maßgebend ist, auch wenn in manchen Vergleichen bis ins Altertum zurückgegriffen wird. Dazu äußert sich Portal⁸⁶ aus dem Jahre 1837: „Das Christentum gibt der Farbensprache eine neue Kraft und ruft die vergessene Bedeutung wieder hervor.“

Mit der genauen Kenntnis der Farbenbedeutung ist es möglich fast jede mittelalterliche Abbildung aufzuschlüsseln. Hinsichtlich der Farbsymbolik beziehe ich mich u.a. auf Lipfferts⁸⁷ Ausführungen über das 9.-15. Jahrhundert, also den Entstehungszeitraum der behandelten romanischen Portale. Ausgehend von den Farben der Gewänder, die sich wiederum auf die liturgischen Farben der mittelalterlichen Kirche beziehen⁸⁸, steht die Entwicklung der liturgischen Farbsymbolik in engem Zusammenhang mit der Kunst der Färberei, der Wandmalerei und insbesondere mit der Heraldik⁸⁹.

Ein Symbol ist ein Sinnbild, das dem Betrachter die Welt Christi mitteilt und näher bringt, womit es seinen Anspruch auf die Bezeichnung als christliches Symbol legitimiert. Wörtlich bedeutet es: „Ein Zusammenfallen sichtbarer und unsichtbarer Dinge“. Das Symbol bedient sich demnach, im Sinne dieser Auseinandersetzung einer bestimmten Farbe, die als Gleichnis zu verstehen ist und gewisse Glaubensinhalte vermitteln soll. In einer Zeit wo gedruckte Bücher nicht wie heute allgemein zugänglich waren, war die Sprache der Bilder mit ihren, u.a. farbigen Symbolen als Übermittler von Glaubensaussagen zu verstehen. Jede Abbildung des Mittelalters predigt ohne Worte den Glauben an den „Dreieinigen Gott“.

⁸⁵ Die angeführten Farbstoffe, das dazu passende Farbvokabular und die daraus resultierenden Zusammenhänge sind hauptsächlich aus Quellen der mittelalterlichen Malerei hergeleitet und auf Architekturoberfläche angewandt.

⁸⁶ Portal 1837.

⁸⁷ Lipffert 1964, S. 79-92.

⁸⁸ Papst Innozenz III setzt sich um 1200 für die Einführung eines liturgischen Farbenkanons ein; zu Innozenz III De sacro altaris siehe Braun 1907; eine umfassende historische Übersicht über die liturgischen Farben in der römisch-katholischen und der protestantischen Kirche bietet das Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, VII, 1981, s. v., „Farbe (Liturgisch)“;

⁸⁹ Cage 1993, Kap.5, ANM. 77, S.283, Einen Zusammenhang zwischen der farblichen Entwicklung in der Heraldik und der Liturgie hat Pastoureau 1989 angedeutet, Cage meint dazu: allerdings vor dem Hintergrund seiner nicht sehr stichhaltigen Theorie, nach der es sich in beiden Fällen um abstrakte Systeme handelte.

Wilhelm Durandus⁹⁰ schrieb um 1300, dass Bilder und Ornamente die Zeichen sind für Laien und Unwissende, welche nicht lesen können. Wolfgang Menzel⁹¹ schreibt 1854: „Das Bild ist mächtiger als das Wort, dem Volke vielfach eindringlicher als das Wort“. 1845 wurde vom Franzosen Didron in einem Kloster auf der griechischen Insel Athos das Buch „Hermeneia“ gefunden und ins Französische übersetzt, um dann 1855 von Godehard Schäfer⁹² in deutscher Sprache veröffentlicht zu werden. Das „Handbuch der Malerei vom Berg Athos“ enthält eine Anleitung für die Maler der griechischen und russischen Heiligenbilder und Möglichkeiten zur Entzifferung der Symbolsprache. Schäfer stellt die Frage nach der Existenz eines vergleichbaren Codex für Deutschland, welcher u.a. für die Fresken der romanischen Kirchen als ikonographischer Typus gelten könnte. Einen kleinen Beitrag dazu (sic!) bietet besagte kleine Symbolfibel von Lipfert von 1964, wobei dieses Büchlein an Hand von Tieren, Pflanzen, Farben, Personen und Gegenständen in knapper Form Hinweise zum Verständnis symbolischer Bedeutung gibt.

Gottfried Haupt⁹³ erfasst im Jahre 1940, in seiner Dissertation über „die Farbsymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters“, den Farbwert als Symbol christlicher Verkündigungsinhalte und gliedert ihn in Elementqualitäten der Farben und in den „geistigen“ Farbwert. Er widmet seine Arbeit der Aufgabe durch die Deutung der Inhalte, die in den Farben der sakralen Kunst gesucht werden, diese als Symbolfarben zu kennzeichnen.⁹⁴ Mit seinen Beispielen farbiger Ausstattung umreißt er einen Zeitraum von rund siebenhundert Jahren (etwa 500-1200), in dessen Grenzen Anfang und Wandel mittelalterlicher Farbgebung zu suchen sind.⁹⁵ Haeberlein⁹⁶ hat 1933 in Rom versucht die Grundzüge einer Farbenikonographie dieser Zeit darzulegen, wobei er bei Betonung der Stilistik einen Ansatz zur Deutung der farbigen Vorstellungswelt gibt. John Cage⁹⁷ schreibt in der Kulturgeschichte der Farbe von der Antike bis zur Gegenwart eine zusammenhängende Geschichte der Farbe. Das Buch untersucht nicht allein die Malerei, die Farbtheorien der Maler und

⁹⁰ Durandus 1300, Ausgabe von 1596.

⁹¹ Menzel 1854.

⁹² Schäfer 1855. =Handbuch der byzantinischen Malerei; zwischen 1701 und 1733 auf dem Berg Athos von dem Mönchsmaler Dionysios von Furna (* um 1670, † 1745/46) verfasst. Der Urtext geht auf alte Überlieferungen zurück. Das Buch enthält Anleitungen zur Maltechnik, zur Ikonografie und zur Anordnung der Bilder im Kirchenraum.

⁹³ Haupt 1942, S.50ff.

⁹⁴ Haupt 1942, S.8, Anm. 4: Bereits in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erscheinen zwei Abhandlungen, die sich etwas eingehender mit diesem Gegenstand beschäftigen. Beide Arbeiten, wohl mehr aus Gedachtem erschlossen, als auf das Material selbst gegründet, bringen viel Wichtiges, sind aber nicht in allen Teilen von unbegründeten und fehlerhaften Angaben frei: Portal 1837. Montaber 1838/39, t. IX.

⁹⁵ Haupt 1942, S.83, genau wie Haupt hat Wackernagel, in: Kleinere Schriften 1863, Listen entgegen gesetzter Bedeutungen zusammengestellt. Das Wörterbuch der mittelalterlichen Farbsymbolik von Meier, in: Frühmittelalterliche Studien VIII 1974, S. 385-435, berücksichtigt diese Bedeutungsschwankungen.

⁹⁶ Haeberlein, in: Röm. Jahrbuch 1939, S.80, Haeberlein, in: Annales Institutorum, 1932/33.

⁹⁷ Cage 1993.

ihre Anwendungen im Bild, sondern stellt die Beschäftigung mit Farbe als Material und Symbol in der abendländischen Kulturentwicklung insgesamt dar.

Cage sieht das Mittelalter als jene Epoche abendländischer Geschichte, die der religiösen Vorstellungswelt ein Vorrecht gegenüber jeglichem Erfahrungserleben verliehen hat. Für diese Zeit eine Farbensymbolik nachzuweisen dient dem Verständnis mittelalterlichen Lebens und bestätigt den engen Zusammenhang zwischen Kunst- und Geistesgeschichte.⁹⁸ Für Cage hat die Symbolisierung, d.h. das Aufladen mit Sinn, im Wesentlichen eine linguistische Funktion, also spielt das zur Verfügung stehende Farbvokabular beim Hervorbringen jeder Art von Symbolik, eine entscheidende Rolle.⁹⁹

Im vorhergehenden Kapitel ist versucht worden eine Einordnung der Farbtöne bezogen auf die Art ihrer Herstellung zu treffen, während nun eine Übersicht von Farbbegriffen in Verbindung mit Vorstellungsinhalten sakraler Kunst der Romanik geboten werden soll.

Weiß steht für das göttliche Licht, für die unbedingte Wahrheit Gottes. Christus und Engel werden oft in weißen Gewändern dargestellt. Als Farbe des ungebrochenen Lichtes steht es auch für die absolute Wahrheit und Erleuchtung. Weiß wurde vornehmlich als Lichtglanz empfunden, es stellte die Göttlichkeit Jesu dar, die ihn über sein Menschsein hinaushebt. Weiß wurde zur Farbe der Freude über die größte menschliche Sehnsucht, die Unsterblichkeit. Es gilt als Zeichen der Auferstehung. Die Farbe der Reinheit, die den Menschen vor dem Göttlichen bestehen und an diesem teilhaben lässt. Die Symbolik der weißen Farbe reicht über die Grenzen der christlichen Kultur und auch des Mittelalters hinaus. Wo das Licht für menschliches Fühlen und Denken von Bedeutung war, da war es auch die weiße Farbe. Innerhalb der christlichen Kirche galt das Weiß als die Farbe der Bekenner und der in Keuschheit und Unschuld Lebenden, die sich in Ihrer Reinheit des Heiligen und der

⁹⁸ Cage 1993, S. 84, Eine der frühesten Debatten über Farbe, die wir aus dem Mittelalter kennen, war die sich über lange Jahre (um 1127-1149) hinziehende Auseinandersetzung zwischen dem hl Bernhard von Clairveaux und Petrus Venerabilis über die Frage, ob Mönche Weiß wie die Zisterzienser oder Schwarz wie die bereits länger etablierten Benediktiner in Cluny tragen sollten. Der hl. Benedikt, der Begründer des Hl. Mönchstums, hat die Frage offen gelassen und nur die billigste zu Gebote stehende Stoff- oder Ledersorte empfohlen...Die Debatte zeugte von einem bemerkenswerten hohem intellektuellem Niveau der Interpretation in Fragen der Farbbedeutung: Kap.5, Anm. 74, Venerabilis 1967 (die Briefe Bernhards fehlen).

⁹⁹ Cage 1993, S.79.

Unsterblichkeit als würdig erwiesen.¹⁰⁰ Es konnte im Mittelalter auch Trauer bedeuten. Bis ins 16. Jhdt. trugen Frauen der höheren Stände in manchen Teilen Deutschlands dichte weiße Trauerschleier.

Das Weiß wurde vom Menschen als Vollendung im christlichen Sinne gesehen, während im Gold das göttliche Gegenüber gesucht wurde, das selbst noch im Jenseits Bestand hat. Also steht das Weiß, als für die Teilnahme am Göttlichen eher als für das Göttliche selbst. Aus diesem Grund ist es die Farbe der Engel (Apocal. 15, 16; Matth. 28, 3) und damit auch die Farbe der Diener Gottes auf Erden.

„Die Diener Christi und der Kirche versehen Ihren Dienst in weißen Gewändern, da auch die Engel als Diener des ewigen Königs in weißen Gewändern erschienen sind; denn durch die weißen Kleider werden jene ermahnt, im Dienste Christi den Engeln in Reinheit und Keuschheit zu folgen.“¹⁰¹ Das Weiß unterscheidet sich von Gold durch seine Klarheit, Reinheit und durch eine gewisse Neutralität gegenüber materiellem Ansinnen und weltlichen Werten.

Gold verkörpert die Allmacht Gottes. Der Eigenglanz symbolisiert das Ewige Licht, die Unendlichkeit und die Unsterblichkeit. Als Metall sowie als Materialfarbe besitzt es den höchsten Symbolwert aller Farben. Tertullian berichtet, dass Gold und Purpur bei den Ägyptern und Babyloniern Zeichen der Würde waren.¹⁰² Als die christliche Kirche ihren Siegeszug antrat und auch die materielle Welt in ihren Bannkreis zog, konnte es nicht ausbleiben, dass das Gold für die sakrale Kunst des durch Jesus gebrachten Glaubens eine große Bedeutung gewann. Wenn man sich die christliche Kunst seit dem 5. Jahrhundert nur in flüchtigem Überblick vergegenwärtigt, wird man feststellen können, dass das Gold vielfältige Verwendung gefunden hat. Die kirchlichen Schriftsteller des Mittelalters finden es ganz selbstverständlich, dem Gold einen besonderen Symbolwert zuzusprechen. Ihrer Gedanken und Vorstellungswelt ist es nicht fremd, dass der Tempel Salomons über und über mit Gold beladen sein musste.¹⁰³ Mit der Begründung das Gold den Geist erbaut, steht als Sinnbild für diejenigen, die sich nicht allein durch Keuschheit und Weisheit auszeichnen, sondern auch in allen übrigen Tugenden.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Haupt 1942, S.78.

¹⁰¹ Honoris, lib. I, c. CXCVIII. Anh. Nr.45.

¹⁰² Tertullian, S.51.

¹⁰³ Haupt 1942, S.66f.

¹⁰⁴ Astensis, lib. VII, c. XXI. CLLXV, S.727.

Der Begriff des Goldes repräsentiert sowohl die über allem stehende Göttlichkeit, als auch den Glanz der himmlischen Welt, die Nächstenliebe, den Prunk weltlichen Macht und die Zier des heiligen Wandels. Es werden vor allem die einzelnen der Gottheit zugeschriebenen Eigenschaften, die in ihr ruhenden Tugenden oder die von ihr gewährten Gnadengaben an den Symbolwert des Goldes gebunden. Dabei bleibt immer unentschieden, ob man dem Glauben, der Weisheit oder der Liebe den Vorrang geben sollte, um einen symbolischen Höchstwert aufrecht zu erhalten.¹⁰⁵

Davon ausgehend, dass Gott selbst Liebe ist, kann die Liebe als höchste Gnadengabe angesehen werden. Auch wenn dem Glauben und der Liebe noch weitere Farben zugeordnet werden, so war dem Gut der Weisheit ausschließlich Gold vorbehalten.

Die Verwendung des Goldes ist für die christliche Kunst Ausdruck einer Gesamthaltung. Man verwendete es reichlich und als Symbol aller Güter, die die Religion der Erlösung verkündet. Der Goldgrund hinter den Heiligenfiguren besagt: „Hier stehen uns jene gegenüber, die im ewigen Licht wandeln“. Wenn in der Buchmalerei Gold auf Purpur gelegt wurde, wusste der Gläubige des Mittelalters: „Nun spricht der Herr, der Auferstandene“.¹⁰⁶ Stellenweise übernahm die Farbe Gelb eine gewisse Ersatzfunktion für Gold.

Gelb als Ersatzfarbe für Gold, symbolisiert das Sonnenlicht. Es steht für die Erkenntnis und das Gedeihen des Lebendigen, in manchen Fällen aber auch für den Herbst und die Reife. Das strahlende, gelbe Licht der Sonne verkörperte in vielen Kulturen die göttliche Intelligenz.

Ausgehend von der Säftelehre der vormodernen Medizin steht Gelb auch für die Galle und kann daher auch als Farbe des Neides und Verrats auftreten (ganz gelb vor Neid sein) bzw. wegen ihres unerträglich bitteren Geschmacks steht sie auch für das bittere Leben. Ein Umstand, der Gelb zur „Schand“-farbe von diskriminierten Gruppen macht. So war im Mittelalter in vielen Ländern jüdischen Bürgern ein gelber Ring oder Fleck als Kennzeichnung vorgeschrieben. Man strich die Türen der jüdischen Bürger gelb an, und die Juden trugen, wie Judas Gewänder dieser Farbe, weil sie den Herren verraten haben. Doch auch Dirnen mussten ihren geächteten

¹⁰⁵ Haupt 1942, S.68.

¹⁰⁶ Lipfert 1964, S.92.

Stand durch das Tragen gelber (meist hellgelbe) Kleidung offen legen, bzw. wurden in solchen Gewändern dargestellt.

Umgekehrt erfährt **die Ockerfarbe**, eine Erdfarbe, eine Aufwertung, da sie , genau wie **das Safran** oder **die Krokusfarbe** die Vorstellungsinhalte und die sonst dem Gold zustehenden Aufgaben in der Darstellung vertritt.¹⁰⁷ **Safran** ist die Farbe der gewährenden Liebe des Herrschers und jene der himmlischen Liebe, die sich zum Menschen neigt.¹⁰⁸

Areopagita ehrt das Gelb wegen seiner Ähnlichkeiten mit dem Gold.¹⁰⁹ Cennini nennt das künstlich zubereitete Orpimento dem Gold ähnlich wie keine andere Farbe.¹¹⁰ In der „Schedula diversum artium“ des Theophilus Presbyter wird empfohlen dass safrangelbes Glas nicht bei Gewändern sondern nur für Kronen und anstelle von Gold zu gebrauchen sei.¹¹¹ Das Goldgelbe Gewand wird in der Malerei dem Apostel Petrus zugeordnet und ist in dieser Anwendung sicher im Sinne eines goldenen Gewandes, als Zeichen des Glaubens zu verstehen.¹¹²

Für die Kunst Ravennas wird von J. Schlosser belegt, dass in der Darstellung der Anbetung der Könige das Goldgelbe Gewand des Balthasar auf die Keuschheit deutet.¹¹³ Aus dem Kreise des Bernhard von Clairveaux ist eine allegorisch mystische Deutung der Blumen bekannt, wo die Farbe der Krokusblüte als Zeichen der Enthaltsamkeit genannt wird: „ Warum die Krokusblüte Enthaltsamkeit bedeutet, wird durch die Farbe selbst offenbar: die Enthaltsamkeit verleiht denen, die ihr huldigen, ein gelbes Aussehen gleich der Krokusblüte. Wer seinem Magen Enthaltsamkeit auferlegt, der kann unmöglich ein rötliches Antlitz zeigen.“¹¹⁴

Rot gilt als Farbe des Feuers oder des Blutes und ist somit der Inbegriff gesteigerter Lebenskräfte, und zwar aller kosmischen wie auch innermenschlichen.¹¹⁵ Im Hebräischen haben die Worte Blut und Rot den gleichen Ursprung: Rot heißt "adom" und Blut heißt "dam". Blut und Feuer besitzen sowohl eine positive als auch eine negative Besetzung. Dem Hass, dem Krieg, der Aggression und dem Blutvergießen stehen die Kraft, die Liebe (Apostel Johannes), die Wärme und die Leidenschaft

¹⁰⁷ Haupt 1942, S.72.

¹⁰⁸ Lipffert 1964, S.90.

¹⁰⁹ Areopagita, Migne P. G. III., c. XV. Phg.7, S.359.

¹¹⁰ Cennini 1877, S.31.

¹¹¹ Presbyter 1874, S.126.

¹¹² Haupt 1942, S.73.

¹¹³ Schlosser 1896, S.114.

¹¹⁴ Bernhard, Migne P.L.CLXXXIV, Anh. Nr.36.

¹¹⁵ Areopagita, Migne P.G.III., XV.§ 8: rote Pferde bedeuten das Feuerige und Energische; Rabanus, Maurus, Commentaria in Exodum. Migne P.L.CVIII, 175: von den Tugenden war der Tapferkeit das Rot zugeordnet.

gegenüber. Das helle, leuchtende Rot war bei den Griechen und später auch im Christentum mit dem männlichen Prinzip verbunden, es war die Farbe der griechischen Kriegsgötter Phoebus und Ares, die Farbe des Heiligen Geistes und des Blutes der Märtyrer. Rote Gewänder trugen die Priester von Anbeginn an, also blieb auch der fürstliche Purpurmantel für die Welt des abendländischen Mittelalters bestehen.

Bezeichnete das Weiß die Göttlichkeit Jesu, so stand das Rot für seinen „Wandel im Fleisch“. Damit war dem Rot der gebührende Platz innerhalb der christlichen Symbolik zugewiesen. Mit der Unterscheidung zwischen christlicher und nichtchristlicher Welt verlor die Rotsymbolik an Einheitlichkeit. Bei keiner anderen Farbe ist diese Divergenz so ausschlaggebend. Ebenso wie das sinnliche Leben als Werk des Teufels betrachtet wurde, so schwankte man auch in der Rotsymbolik zwischen Sünde und göttlicher Tugend. Aufgrund dieser Symbolik wird Rot zu einer ambivalenten, oft auch zu einer „verwerflich“ konnotierten Farbe.

Purpurrot steht für die königliche Würde und päpstliche Gewalt. Sie ist dem Violett und dem Violettblau verwandt. Im Exoduskommentar des Bruno Astensis (seit 1107 Abt in Monte Cassino) findet sich folgender Hinweis: „Wer der Purpurfarbe ansichtig wurde, dem wurde durch sie die Liebe zur Gerechtigkeit entfacht.“¹¹⁶ Es ist somit nahe liegend, dass für die christliche Kunst im Rahmen irdischer Verhältnisse das Purpurgewand entsprechend zum Symbol für die Hoheit Jesu geworden ist, bzw. ein Hinweis auf das himmlische Königtum Jesu, das hier auf Erden die Priester verwalten. Da das Purpur die königliche Würde bezeichnet, stand sie als Farbe auch der seligen Jungfrau Maria zu, da sie in königlicher Würde wie eine Herrin der Welt und Königin des Himmels über allen Heiligen steht.¹¹⁷

Frühe Kreuzigungsdarstellungen zeigen Jesus im purpurfarbenen und oft mit Goldclavi verzierten Colobium¹¹⁸. Womit das Purpurgewand ein Zeichen der Passion Jesu, aber auch der Märtyrer ist „weil sie die Farbe des Blutes nachahme“¹¹⁹. Im Falle der Märtyrer bedeutete diese Farbe zugleich das vergossene Blut und den Sieg über die Feinde des Glaubens und den Tod.

In der symbolischen Darstellung des Todes Jesus und der Martyrien kommen Purpur und Scharlach in gleicher Weise zum Einsatz.. Scharlach steht farblich wie symbolisch für die Eigenschaften von Blut und Feuer. Feuer verweist auf die

¹¹⁶ Astensis, Expositio, in Exodum, c. VI. c. XV., Anh. Nr.46.

¹¹⁷ St. Victor, Migne P.L.CLXXVII, XLVI, Anh. Nr.48.

¹¹⁸ Darstellung der Kreuzigung, Abb. in: Rabulacodex, Biblioteca Laurenziana, Florenz.

¹¹⁹ Rabanus M., Migne P. L. CVIII., lib. III, c. XIII. 159.

christliche Liebe. Das Wort von der „flamma amoris et charitatis“ bildet einen wesentlichen Inhalt gläubiger Herzen des Mittelalters.¹²⁰ Das zweifach gefärbte Scharlach bedeutet doppelte Liebe, zu Gott und zum Nächsten. Hugo von St. Viktor bezeichnet den Apostel Johannes als den, der das Feuer der Liebe entfacht habe.¹²¹ Die Farbenikonographie des späten Mittelalters nimmt darauf Bezug, indem sie diesen Apostel mit einem roten Mantel bekleidet. Engel werden dann in feuerrotem Gewand dargestellt wenn sie zum Beispiel auf das Heilige Sakrament der Beichte hinweisen. Mit dieser Darstellung stehen die Gedanken von Sünde, Buße und Heiligung in engem Zusammenhang, womit sich Rot auch gut als Gewandfarbe für Johannes den Täufer eignen könnte (auch wenn dieser fast ausschließlich in Asketenkleidung, das heißt im Fell- oder Wollumhang bzw. nur mit einem Lendentuch bekleidet dargestellt wird). Wo die rote Farbe auftritt, sei es mehr als Zinnober am Granatapfel, als Karmin im Rubin oder als Purpurrot einer Krokusblüte, wird sie für den religiösen Menschen des Mittelalters zum Hinweis auf die christliche Liebe, die Passion und das Martyrium.¹²²

Rot gemeinsam mit Gold und Blau standen gemeinsam als „königliche“ Farben zur Verfügung. Seitdem diese drei Farben einen besonderen Wert innerhalb der christlichen Kirchen einnahmen wurden sie zu den bevorzugten Farben der sakralen Kunst. Wenn Rot als die Farbe Gottes bekannt wurde so ist Blau die Farbe von Christus.

Lipffert¹²³ schreibt, dass in der vorgotischen Zeit Christus einmal einen leuchtenden roten Mantel und nach der Auferstehung einen himmelblauen Mantel trägt. Im Mittelalter ist er meist mit blauem Überkleid und rotem Untergewand dargestellt. Während Gottvater ein blaues oder purpurfarbenes Gewand trägt.

Blau gilt als Farbe des Himmels, der Luft oder des Wassers. Die Farbe der Wahrheit, des Glaubens und der Treue findet in Marias Mantel seine Entsprechung der sie als Himmelskönigin auszeichnet.

Das Blau des Wassers, als Farbe der Tiefe, verkörpert das weibliche Prinzip. Es ist die Farbe aller Himmelsgötter und symbolisiert das Ferne, das Göttliche, das "Geistige". Das sichtbare Blau des Himmels, seine undefinierbare Tiefe und seine materielle Unfassbarkeit erlaubte die Deutung der Farbe als himmlische und damit

¹²⁰ Haupt 1942, S.91: Bernhard von Clairveaux und Franz von Assisi sollen ausschließlich diesem Ideal nachgelebt haben.

¹²¹ St. Viktor, Migne P.L. CLXXVI, 1112.

¹²² Haupt 1942, S.95.

¹²³ Lipffert 1964, S.87.

ihre Verbindung zu Gott. Zusätzlich Eigenschaften wie glänzend und rein, die Wertschätzung des Blau war im Mittelalter der des Goldes ebenbürtig. Die kirchliche Literatur des mittelalterlichen Abendlandes unterscheidet sich in ihrer Art vom Alten wie Neuen Testament auch darin, dass sie über Farben berichtet und auch das Blau des Himmels oft erwähnt. Das Blau des „Hyazinths“ wohl eines dem blauen Türkis ähnlichem Edelstein, oder das des Saphirs wird als die dem Himmel ähnliche Farbe bezeichnet, um dann daran die Symbolik anzuschließen. Das Blau bedeutet also himmlische Schöpfung, von oben kommend und nach oben weisend. In der christlichen Symbolik ist es eine Gegenfarbe zum Rot. Das Rot bringt das der Erde zugehörige, das Fleischgewordene zum Ausdruck, das Blau den Himmlischen Ursprung. Das durch den Himmel Geschehende und Gewirkte erlebte man symbolisch im Blau. Es bedeutet das Hereinwirken Gottes in unsere Welt. Für die Christen war dies mit dem Wirken Jesu auf Erden gleichgesetzt. Jesus hat mit einer Vollmacht gehandelt, die jenseits alles Menschlichen lag. Für die Menschen war deshalb sein Handeln ein Wunder, es offenbarte sich etwas Himmlisches unter irdischen Verhältnissen. So war die blaue Farbe ein Sinnbild der „göttlichen Werke“, die unsere Gedanken immer wieder zum Himmel führen sollen. Das Blau galt nicht nur als Hinweis auf göttliches wirken, also auf eine Offenbarwerden des Göttlichen, sondern auch in umgekehrter Richtung Hinweis auf das von der Erde aus sich mit dem Himmel verbindende. Wird ein Apostel in einer blauen Tunika dargestellt, so brachte er die Botschaft: „Unser Wandel ist im Himmel“ (Phil. III, 30) Bei dem Gedanken an diese Tunika wird der Bischof im Denken und Sehen zum Himmel empor geführt. „Wenn dieser aber von weißer Farbe ist, so bedeutet das, dass alle die der Kirche mit geistiger Nahrung dienen, rein und unbefleckt sein müssen. Hat sie aber irgend eine andere Farbe, dann liegt ihr auch eine andere Bedeutung zugrunde.“¹²⁴ Diese Worte geben eine Antwort auf die Frage nach einer im Mittelalter vorhandenen Symbolik. Aus diesem Grund wurde bei der Darstellung heiliger Personen die blaue Farbe bevorzugt, sofern nicht durch eine besondere Farbe ein ihr eigenes Merkmal hervorgehoben werden sollte. Das Blau heute, als Symbol für Treue leitet sich aus der mittelalterlichen Bedeutung von Blau für die Ehe ab. So symbolisierte das blaue Engelsingewand das Sakrament der Ehe. Das Blaue Gewand konnte auch für Trauer stehen und war so nahe dem Schwarz. Dazu schreibt Goethe

¹²⁴ Astensis, tract. III, Anh. Nr. 62.

in der Farbenlehre: „Das Schwarze das sich erhellt wird blau“¹²⁵ In früheren Epochen der Kulturgeschichte hat man innerhalb der Farben von geringem Helligkeitsgrad kaum Unterschiede gemacht. Noch im 15.Jhdt. waren Schwarz, Indigo und Violett gleichwertige Kirchliche Symbolfarben.

Seine besondere Bedeutung hatte das Blau für das Mittelalter als Farbe des Himmels gefunden. Im Blau eines Gewandes oder Edelstein wird genauso die Himmlische Bedeutung gesucht, wie im Gold, das ebenso den Anspruch auf die höchste Qualität erhebt. Das Blau als die Offenbarung des himmlischen Glanzes erklärt, warum die die heiligste Person umschließende Mandorla vorwiegend blau hinterlegt war. Diese Farbe war für den mittelalterlichen Menschen eine sieghafte Farbe, genauso wie das Gold und das Weiß. **Indigoblau** wird in der romanischen Buchmalerei besonders auf Weltgerichtsdarstellungen verwendet. Es soll damit die göttliche Weltherrschaft verkündet werden. Die Farbe bedeutet die Gottheit, die drei heiligen Personen Gottes in Einem.

Die **Farben der Trinität** entsprechen den Farben des Regenbogens: Das Purpurrot (Gott Vater) geht über in die Farbe des Lebens: das Scharlachrot, aus dieser entwickelt sich die Goldfarbe der Flamme (Hl. Geist), Gold und Ocker sind ihm zuzurechnen(Geistesfeuer und Glaube), er lässt neues Leben hervor sprießen: Grün (Wachstum= vom Hl. Geist erfasst an Christus glaubend) entsteht aus Gelb (Hl. Geist) und Blau (Christus), Grün geht in liches Blau (Christus) über und wird mit Rot (Gott Vater) zu blauem Purpur (der Erlöser) um dann in den kaiserlichen roten Purpur des Vaters überzugehen. Damit ist der Kreis der Hl. Trinität geschlossen. Bilder des Mittelalters sofern sie dem christlichen Bekenntnis der Dreifaltigkeit sprechen wollen, weisen laut Lipffert diese drei bis fünf Farben auf.¹²⁶ Das Purpurblau symbolisiert das Unergründliche, den Kosmos, die Schöpfung, das Geheimnis und die Erlösung durch Christus. Gottes Untergewand ist bei Cranach¹²⁷ Blau mit Gold, ...¹²⁸

Grün ist die Farbe der Hoffnung, der Auferstehung, des irdischen Wachstums, des Kosmos und des Paradieses. Es ist die Farbe des Lebens, der Pflanzen und des Frühlings. Als Farbe der jährlichen Erneuerung und des Triumphs des Frühlings über den kalten, leblosen Winter symbolisiert sie die Hoffnung auf neues Leben und die

¹²⁵ Goethe 1812, S.502.

¹²⁶ Lipffert 1964, S.89.

¹²⁷ Luther-Bibel, Wittenberg 1545, Illustriert von Lucas Cranach dem Ä.

¹²⁸ Lipffert 1964, S.89-90.

Unsterblichkeit. Grün kann durch subtraktive Farbmischung aus Blau und Gelb hergestellt werden. Insofern vereint sie das Geistige der Farbe Blau mit der emotionalen Wärme der Farbe Gelb. Beides zusammen schafft Wachstum und Weisheit. Als Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits wird sie im Christentum als die Farbe der Auferstehung verstanden.

Grün wird als Boden oder Landschaft eingesetzt, es bedeutet eben Wiese oder Wald, sofern es in den Darstellungen im unteren Teil eingesetzt wird. Tritt es jedoch als Farbe des oberen Bildteiles oder als Farbe im Ornament auf, bedarf es einer durch bestimmte Inhalte gebildeten Vorstellung, um es in seiner Bedeutung begreifen zu können. Im Grün wurden alle paradiesischen Hoffnungen gesucht. Diese Vorstellung fand im Symbol der Farbe Grün: die bewachsene Erde, ihre Bestätigung.¹²⁹

Die grüne Natur war für den Menschen der nördlichen Halbkugel nach dem langen Winter etwas Ersehntes. Als Zeichen des beginnenden Wachstums wurde sie Ausdruck des Jugendlichen und der Kraft. Wie in den Schriften des Pseudo-Dionysios Areopagita nachzulesen ist, bedeuten die grünen unter den bunten Edelsteinen das Jugendliche und Blühende.¹³⁰ Was hier auf der Erde wird und vergeht, das muss in der jenseitigen Welt ewig sein. Damit wird das Grün für die Christenheit des abendländischen Mittelalters zum Symbol der ewigen Heimat, des neuen Lebens und der Unsterblichkeit. Genauso wie der Lauf der Zeit nach einem Winter den blühenden Frühling erwarten lässt, so hofft man nach einem christlichen Leben auf die Auferstehung zur Unsterblichkeit. Das Grün steht als Symbol für Hoffnung und für Glauben und in weiterer Folge für jugendliche Frische, für Kraft und für Standfestigkeit. Im alten Passional¹³¹ werden all jene mit einem grünen Gewand versehen, die öffentlich dem Glauben Ehre erweisen.

Jakob trägt in der Cranach-Bibel ein grünes Gewand und der Evangelist Johannes trägt oft ein grünes Untergewand. Er hat den grünen Smaragd als Attribut. Von grüner Farbe ist im Mittelalter das Kreuz und grün malt Lukas Cranach die Innenseite des Gottesmantels.¹³² Die Tugend des unerschütterlichen Glaubens, die davon getragene Hoffnung auf unvergänglichen Lohn, auf Unsterblichkeit, fasste man

¹²⁹ Haupt 1942, S.109.

¹³⁰ Areopagita, Migne P. G. III, 359.

¹³¹ Hahn 1857 S.4.

¹³² Lipfert 1964, S.88.

symbolisch in Grün.¹³³ Die Stellung des Grün ist eine symbolisch unentschiedene, sie liegt zwischen Weiß, Rot und Schwarz.

Schwarz hat Innerhalb der gesamten Kulturgeschichte eine eindeutige, einheitliche und bis heute weitgehend unveränderte Symbolik. Als Negation aller Farbigkeit stand es gegen alles Lebendige und Blühende, für Tod und Trauer über das Vergangene. Schwarz stand gegen alles Lebendige und Frohe, für das Böse, Leid und Verachtung. Das „dunkle Mittelalter“ hat in seiner sakralen Kunst die schwarze Farbe auffallend gemieden, da sie den Unglauben und die Sünde auszudrücken vermag. Entsagen Christen der Welt und wählen für den Rest ihres Lebens die schwarze Mönchskutte, dann bedeutet das eine Absage an alles mit Sünde behaftete, sogar Verachtung gegenüber dem eigenen fleischgewordenen Leib.¹³⁴

Sicardus bezeichnet in seinem „Mitrale“ (III, VIII) Schwarz als Zeichen der Abtötung des Fleisches.¹³⁵ Der gleiche Sinngehalt steht im Zeigen der schwarzen Velen zu Rüstzeiten durch die Kirche. In den Zeiten der Passion ist die schwarze Farbe Ausdruck für Schmerz und Trauer und steht symbolisch als Gegenfarbe zu Weiß, der Farbe der Freude. Rot in Kombination mit Schwarz bedeutet die Macht des Todes und ist somit die höllische Tracht, während Rot alleine die göttliche Liebe darstellt.¹³⁶

Violett ist eine Mischfarbe aus Rot und Blau (Gott und Christus) aus göttlicher Liebe und göttlicher Wahrheit? (normalerweise Weisheit) und somit auch Zeichen der wahren Weltherrschaft Christi. Violett ist eine dem Schwarz gleichwertige liturgische Farbe. So entspricht die schwarze Soutane der Priester der violetten der Bischöfe. Die französischen Könige des Mittelalters trauerten in Violett, da diese Farbe auch als Trauerfarbe eingesetzt wurde. Das Violett hatte gegenüber dem Schwarz den Vorteil, dass es heller und leichter erschien, farbiger war, also dieser farbenfreudigen Zeit angenehmer im Gebrauch. Das Violett wurde eingesetzt um Teufelsdarstellungen farbig zu betonen und die Finsternis in ihrer Wirkung zu unterstützen, da vor allem das Violett einen sehr geringen Helligkeitsgrad hat.

In der christlichen Kirche ist Violett auch die liturgische Farbe für Advent und Fastenzeit sowie für die Buße. Es ist die Farbe der Besinnung, der Einkehr und

¹³³ Beda, Anh. Nr. 70.

¹³⁴ Haupt 1942, S.113.

¹³⁵ Sicardus, Mitrale, lib. I, c. XII. MPL CCXIII, 44.

¹³⁶ Lipfert 1964, S.91.

Umkehr. Als Gewandfarbe Christi auf Passionsdarstellungen ist sie ein Zeichen der Vollendung seiner Inkarnation.

Eine andere Bedeutung gewann das Violett als dunkler und verdeckter **Purpur**, als ein Zeichen für Buße und Bescheidenheit, aber auch für Würde und Vornehmheit. Im Gegensatz zum Schwarz, das völliges Nichts bedeutet, bietet das dunkle Violett mehr ein „verdecktes Geheimnis oder, wie Goethe einmal vom Blau sagt: ein reizendes Nichts“¹³⁷

Der Purpur steht für Bescheidenheit und Demut¹³⁸, als bedeutender Schmuck des himmlischen Königsgewandes, Rosa und Violett als die bescheidene Demut und das kostbare Blut der heiligen Märtyrer. **Rosa** als Mischfarbe aus Rot und Weiß, symbolisiert die Liebe göttlicher Weisheit.

Im Laufe der Geschichte hat sich die Bedeutung der Bezeichnung Purpur geändert. Bis weit über das Mittelalter hinaus gab es keine Notwendigkeit die Farbbezeichnungen exakt zu fassen. Es war üblich sie nach ihrer Herkunft oder kulturellen Bedeutung der farbgebenden Komponente zu benennen. So erklärt sich auch, warum die Evangelisten Markus und Johannes den erwähnten Spottmantel¹³⁹ als „purpurn“ bezeichnen, während Matthäus ihn als „scharlachrot“ beschreibt. Der echte Purpur Farbstoff ist einer der teuersten Farbstoffe der Welt.

Die beiden Grenzfarben **Grau** und **Braun** kommen in der mittelalterlichen Farbsymbolik nur wenig zum Einsatz. Meist fanden sie nur Verwendung, wenn sie als „Gegenfarben“ notwendig waren. Das abendländische Mittelalter bevorzugte kräftige „laute“ Farben mit dem Zweck das Gemüt zu erregen und Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Die kirchliche Literatur kennt Grau und Braun, die Farben der Asche und der Erde, als Zeichen der Buße. Das Grau deutete man auch als Farbe der Versuchung und Anfechtung, eine Symbolik die dem Grau wegen seiner Stellung zwischen Weiß und Schwarz zugeschrieben wurde. Grau aber auch als Zeichen der Auferstehung von den Toten, womit s die Darstellung Christi als Weltenrichter in einem grauen Gewand legitimiert ist. Braun, die Erdfarbe (lat. humus = Erde, humilitas = Demut/Armut), auch die Farbe der Einsiedler und Bettelorden, gilt als

¹³⁷ Goethe 1812, S.779.

¹³⁸ Auvergne, 1674, In der Zeit von 1220 bis 1230 finden sich hier die Entsprechungen von Luft=Blau, Feuer=Rot und Wasser=Purpur (da Purpur aus einem Meerestier gewonnen wird) und Erde=Grau.

¹³⁹ www.deutschesfachbuch.de, (21.07.2008): Ecce homo, "Seht, welch ein Mensch!" Mit diesen Worten soll der römische Statthalter Pilatus den mit Dornenkrone, Spottmantel und Rohr-Szepter verhöhnten Jesus dem Volk zur Schau gestellt haben (nach dem Evangelium des Johannes, Kap.19, 5). Seit dem 15. Jhdt. beliebtes Motiv für Darstellungen zur Passion Jesu.

Symbol der Weltverweigerung, kann jedoch auch eine weitere Farbe zur Darstellung von Sünde und Buße sein.

Das **helle Gelb** galt, wie unter „Gelb“ bereits näher ausgeführt, seit dem 13. Jhd. im Abendland als Farbe der Geächteten. Es war die Farbe der Juden und der Dirnen, und auch die Farbe der des Verrats und der Heuchelei. Die Assoziation einer Farbe mit dem Hautton eines bestimmten Gesundheits- oder Gemütszustands, führt dazu, dass das **fahle Grau** zur Judasfarbe wird. Ähnlich dem Schwarz und dem Grau scheint in dem hellen Gelb ein Mangel an Farbigkeit empfunden worden zu sein. Diese Farbe entspricht dem „pallidus“, das die kirchlichen Schriftsteller im Anschluss an Apok. 6,8 mit der Vorstellung des Todes und auch der Falschgläubigkeit verbinden. Rupert von Deutz kennt das „pallidus“ als Farbe für den Neid und den Häretiker.¹⁴⁰ Eine solche Farbe war für mittelalterliches Farbempfinden zu unentschieden, als das man ihr eine besondere Sympathie entgegengebracht hätte. Es wurden, wie bereits erwähnt, und gesättigte Farbe bevorzugt, -für heutiges Empfinden- oft schon übertrieben farbig. Davon ausgehend, dass die Kirche das Schwarz und das fahle Gelb mit der Welt außerhalb der Kirche, also mit Sünde und Verderben gleichsetzte, legt den Rückschluss nahe, eine doppelte Symbolik im Sinne der Scholastik, auch für kirchliche „gute, heilige Farben“ anzunehmen und anzuwenden. So konnte das Rot heiliges Symbol (z.B.: Gewand Aarons in der Offenbarung Johannes) und Zeichen der Sünde und der Grausamkeit (z.B.: die Hure von Babylon) gleichzeitig sein, genauso wie das Gold Ausdruck für Göttlichkeit und für Egoismus und Üppigkeit. Der rote Mantel des Weltenherrschers (Jes. 63,1; Apok.19, 13) führt heilige Macht und furchtbare Gewalt, also Heiland und Richter in ein und der selben Gewandfarbe zusammen. Auch das Blau, als die „himmlische“ Farbe wird zum Zeichen emporstrebender Überheblichkeit und Übermut. Haupt verweist mit diesen Beispielen auf den Dualismus von Kirche und Welt.¹⁴¹

Anhand der detaillierten Aufzählung der einzelnen Farben und Ihrer, innerhalb der Kirche, von christlichen Glaubensinhalten getragenen, entwickelten Symbolik wird hier ihre Bedeutung für die Kunst dargelegt. Der sakralen Welt, für die die Farben als Träger der christlichen Idee fungiert, eröffnet sich eine Lesbarkeit von Seiten der

¹⁴⁰ Deuz, Migne P. L., IV, c.VI. Anh. Nr.74 .

¹⁴¹ Haupt 1942, S.116.

profanen Welt, umgekehrt kann die Farbe als Botschafter christlicher Inhalte und Glaubenssätze verstanden bzw. bewusst eingesetzt werden. Im Einzelnen wirken die Bedeutungen sehr unterschiedlich, in Ihrem gemeinsamen Wirken treffen sie schließlich alle Zusammen und dienen derselben Idee. Dies erklärt auch weshalb die Interpretationen oft eng beieinander liegen bzw. sogar zusammenfallen. Es darf also von einer möglichen Vieldeutigkeit in der Theorie der Symbolik ausgegangen werden.¹⁴² Dazu schrieb Petrus von Poitiers im 12. Jhdt. in einer sehr ausführlichen Erörterung über Symbole, dass ein und derselbe Gegenstand entgegengesetzte Konnotationen haben könnten. Zum Beispiel wurde der Löwe wegen seiner Wildheit manchmal mit dem Teufel verglichen, da er aber gleichzeitig furchtlos war, ließ er sich gleichzeitig mit Christus vergleichen.¹⁴³

Die Welt des Mittelalters ist uns fremd, sie gehört der Vergangenheit an und mag im Sinne des Gedankens der menschlichen Evolution nicht wiederkommen. Trotzdem kann sie für uns in ihrer weltlichen und christlichen Anschauung auch ein Vorbild darstellen sich in jeder Hinsicht zu bemühen sinnvoll zu handeln und zu sein, in Ausrichtung auf einen uns allen betreffenden und erfüllenden Sinn des Lebens und des Wirkens.

Einen Sinn, der sich vielleicht nicht immer gleich bemerkbar macht oder inmitten wachsender und umwandelnder Prozesse nicht klar erkennbar wirkt. Trotzdem oder gerade deswegen ist es, mit ein wenig Mut, Zuversicht und Willen in Synthese mit Liebe möglich, sich dem eigenen Weg nicht zuletzt mit den Hilfsmitteln der Symbolik, egal ob jener der Farbe, der Pflanzen, der Tiere, der Zahlen oder der Planeten zu öffnen, um im fortschreitenden Wachstum eine Annäherung an eine mögliche persönliche Lebensaufgabe zu erfahren. Mit dem Erfolg der Selbsterkenntnis, der Selbstzufriedenheit und dem Können eine eigene Vision zu erkennen und zu verfolgen. Ausgestattet mit der Fähigkeit Symbole zu lesen, zu deuten und damit einen höheren Zusammenhang universeller Inhalte herzustellen, egal ob jene polychromer Portalarchitektur oder vitenbezogener Sinnfragen.

¹⁴² Ebd., S. 118.

¹⁴³ Poitiers 1938 hrsg. Moore und Corbett, Ein weiterer Überblick über das Symbolverhältnis im Mittelalter bei Chydenius 1960

7 Befunderstellung und Untersuchungsmethoden freigelegter Farbreste

Die Untersuchungen von historischen Putzen, Farbfassungen und Steinschäden werden in den meisten Fällen in Österreich, insbesondere bei der Restaurierung des Riesentores, durch das naturwissenschaftliche Laboratorium des Bundesdenkmalamtes in Wien¹⁴⁴ in enger Zusammenarbeit mit den Restauratoren vor Ort ausgeführt. Die Originalproben werden dann im Amtslabor archiviert und die Ergebnisse in Laborberichten festgehalten.

Untersuchung von Farbproben

Bei den Untersuchungen von Farbproben¹⁴⁵ werden winzige Farbsplitter mit dem Skalpell in situ entnommen. Unter dem Stereomikroskop können diese Splitter nach ihrer Wertigkeit ausgewählt und sortiert werden, nur so ist es möglich zu einem optimalen Ergebnis zu gelangen. Bevorzugt behandelt werden Splitter, die auf untere Schichten hinwiesen bzw. die idealer Weise bereits die gesamte Schichtfolge aufzeigten.

Diese Splitter montiert man auf einem dünnen Glasstab bzw. Faden so, dass die Seite die zum Untergrund gerichtet war, immer an der Seite des Glasstäbchens ist. Diese Vorgehensweise ist für die Orientierung des Schliffes unabdingbar. Nur so kann die älteste Farbschicht in chronologischer Abfolge bis zur Jüngsten erkannt und systematisch benannt werden. Die so montierten Splitter können in Polyester Gießharz eingebettet und nach einem Tag Aushärtung geschliffen werden. Da sich die Schichten im Freien durch Verwitterung mit Gips durchsetzen, und zusätzlich mit Salzgradienten zu rechnen ist, erfolgen alle Schliffe ohne Wasser. Als Schmiermittel für den Grobschliff kommen Kristallöl und Vaseline auf den Schleifscheiben zum Einsatz. Der Feinschliff erfolgt händisch und trocken unter Einsatz eines Poliersatzes von Micro Surface Finishing Products mit der Körnung 1500-12000. Die Auswertung der Querschliffe erfolgt im Auflichtmikroskop, in Bezug auf Schichtenfolge, Schichtdicke, Farbpigmente, Strukturen, fallweise UV-Fluoreszenz und histochemische Anfärbungen auf Bindemittelgruppen (Protein, Öl).¹⁴⁶

¹⁴⁴ Die naturwissenschaftlichen Prüfungen von Befunden und Maßnahmen wurde laufend vom Amtslabor, also von Dr. Helmut Paschinger, Dr. Helmut Richard, Restauratorin Hermine König in Verbindung mit Amtsrestauratoren und RestauratorInnen in Wien 1997 durchgeführt.

¹⁴⁵ Sämtliche Querschliff und REM Analysen wurden zum Beispiel beim Wiener Stephansdom durch Paschinger und Richard durchgeführt.

¹⁴⁶ Schlussbericht 1998, S. 7.

Danach bedampft man die Schliffe mit Kohlenstoff, um die nötige Leitfähigkeit für das Rasterelektronenmikroskop herzustellen. Die Betrachtung der Schliffe im Elektronenmikroskop erfolgte einerseits auf Grund der Dichteunterschiede im Abbildungsmodus der rückgestreuten Elemente (backscattered elektron images BEI), die in der Abbildung zur Grauwertabstufung führt und auch Strukturen erkennen lässt, die es ermöglichen z.B. Kalkanstrich und Kreide (chemisch idente Stoffe) voneinander zu unterscheiden.¹⁴⁷

Im Anschluss dazu erfolgt eine chemische Analyse im angeschlossenen „energiedispersen Analyseteil“¹⁴⁸. Damit erkennt man, welche Elemente an den jeweiligen Stellen anzutreffen sind, wobei diese Stellen auf kleinste Punkte und einzelne Pigmente ausgeblendet werden können. Die Analyse gibt nur die Elemente an, nicht die Verbindungen. Aus den Kombinationen der Elemente, den Verhältnissen der Signale, aus der Information des Lichtmikroskops und der Erfahrung inklusive zusätzlicher mikrochemischer Tests kann dann die Verbindung angegeben werden. Neben Farbproben eignet sich diese Untersuchungsmethode auch zur Untersuchung von Gipsbelastung und Gipsverteilung im Stein.

Konservatorische Maßnahmen

Der erste Schritt konservatorischer Maßnahmen ist die Reinigung der Gesamtoberfläche. Die Reinigungsarbeiten sind der wichtigste Abschnitt. Wegen des vermehrten Auftretens von Komplikationen ist größte Sorgfalt geboten, da es im Fall von Fehlern zu schweren, nicht reparablen Zerstörungen kommen kann.

Die losen Staubschichten auf der Architekturoberfläche können mit Staubsaugern relativ leicht entfernt werden. Komplizierter erweist sich die Abnahme kompakter Staublagen in den Vertiefungen. Gerade hier erweist sich die Reinigung meist wesentlich komplizierter, da an diesen Stellen auch wesentliche Farbreste in lockerer Form vorhanden sein können. Um diese Reste halten zu können muss der Staub mitgefestigt werden. Diese oft zentimeterdicken Schichten werden durch das hygroskopische Verhalten verfestigt und mit den angrenzenden Oberflächen

¹⁴⁷ Siehe Querschliffanalysen Nr. 1- Nr. 79 (Abb. 4) sowie die dazugehörigen Legende Qs (Kap.16, S.224) und die Legende der Farbbefundung (Abb.5) vor Ort. Diese Legenden wurde von Amtsrestaurator Mag. Hans Nimmrichter gemeinsam mit der Restauratorin Mag Maria Holzhammer im Zuge der Restaurierungsarbeiten 1997 angelegt

¹⁴⁸ dsipers lat. Zerstreut, feinverteilt –e Phase: der in einer Flüssigkeit verteilte Stoff, je nach seiner Größe grob-, fein- und feinstverteilt

verstärkt verbunden. Erst dann ist eine Substanz schonende Trennung der unterschiedlichen Oberflächenbelege möglich.¹⁴⁹

Die Säuberung der Oberfläche erfolgt an den ornamentierten Bereichen mit feinen Bürsten und ionisiertem Wasser oder nichtionischer Seife, die mit Wattebäuschchen vorsichtig aufgetragen wird. Es wird die äußere Sinterhaut mechanisch entfernt bzw. sehr verdünnt und perforiert. Parallel dazu soll die Polychromieuntersuchung erfolgen und Befundungen von Proben gefundener Kittungsmassen gemacht werden. Bereiche, an denen sich diverse vergipste Monochromien mit von außen aufgetragenen Gipschichten zu einer harten und dunklen Schadschicht verwandelt haben, werden, soweit es die Polychromiereste zulassen, mit dem Laser nachbehandelt. Damit kann gleichzeitig eine Harmonisierung der Oberflächenerscheinung erreicht werden. Die Reinigung mit Laser kann stellenweise zu Reaktionen der Steinoberfläche bzw. der Polychromiereste führen, mit negativen Auswirkungen auf das erwartete Forschungsergebnis¹⁵⁰. Besteht diese Gefahr, wird auf herkömmliche Reinigungsmethoden zurückgegriffen wie zum Beispiel mechanische Reinigungsmittel (z.B.: Glasradierer, Gummiradierer unterschiedlicher Härten, Microsandstrahlgerät mit unterschiedlichen Strahlmitteln, Skalpell, feine Pinsel, Haarbürsten,...etc.). Auch verschiedene Lösungsmittel in unterschiedlicher Konzentration kommen zur Anwendung.

Im Anschluss an diese Arbeiten erfolgt die eigentliche Konservierung der sandenden Bereiche großflächig mit Kieselsäureester¹⁵¹. Dabei wird partiell mehrfach mit Pinsel aufgetragen, während auf den Nullflächen der Ester mit Airless geflutet wird. Die

¹⁴⁹ Schlussbericht 1998, S. 50.

¹⁵⁰ Schlussbericht 1998, S. 45: Eine Versuchsreihe mit Farbfeldern auf Kalksandstein mit Kreidegrund wurde in Anlehnung an die Farbbefunde des Riesentores erstellt. Dabei wurden folgende Probefelder angelegt: Minium und Bleiweiß in Öl, Bleizinnigelb und Öl, Zinnober und Öl, Caput mortuum und Gouache, Azurit und Öl, Miniumrot und Öl, Ultramarin und Öl, etc... Zinnober und Bleizinnigelb reagierten sofort auf die Laserbehandlung, schon bei 400mJ und wurden schwarz. Azurit, Ultramarin und Miniumrot zeigten keine Reaktion. Eigenartigerweise zeigten sich dann vor Ort bei Miniumrot gelegentlich eine Braunfärbung. Inkarnattöne wie Minium, Bleiweiß und etwas Ocker zeigten bei Testfeldern Vorort am Portal keine negativen Reaktionen. Trotzdem wurde die Laserreinigung ausgeschlossen, da bei Vorhandensein einer roten Untermalung oder Vorgängerfassung diese sich in Violett abändert. Dieser Fall zeigt auf, dass auch nicht sichtbare Farbfassungen von der Laserenergie erreicht und dadurch verändert werden können.

¹⁵¹ Organische Konservierungsmittel: Kieselsäureester und die verwandten Hydrophobierungsmittel auf Siliconharz-, Silan- oder Siloxanbasis; *Kieselsäureester ist eine* wesentliche Substanz der Sandsteinverfestigung. Sandstein ist ein relativ weiches Sedimentgestein. Aus diesem Grund gibt es zahlreiche Schäden, die durch die Erosion von Wind und Regen entstehen. Eine natürliche Verwitterung wie sie mit jedem Material geschieht. Sandstein ist auch sehr porös und nimmt viel Wasser auf, mit dem Wasser auch die darin enthaltenen Schadstoffe. Die schädlichsten Luftschadstoffe wie Schwefel, CO₂ und Stickoxyde sind in Kohleheizungen, Kraftstoffen und in Industrieabgasen enthalten. Sandstein hat eine höhere Verwitterungsanfälligkeit, daher leichtere Absandung und Schuppenbildung. Durch die hohe Packungsdichte des Sandsteins besteht die Gefahr einer Überfestigung der Verwitterungsfläche nach Behandlung von Kieselsäureester. Die Kapillare des Natursteins werden dabei zu sehr verschlossen. Es kann zu einer festen Krustenbildung an der Materialoberfläche kommen und in weiterer Folge zu Abplatzungen.

Fixierung der Farbschollen erfolgt mit einem punktuell aufgetragenem 3%igem Paraloid - Silikon - Gemisch¹⁵².

8 Portalbeschreibungen und aktuelle Befunde in Wien und Niederösterreich

8.1 WIEN

8.1.2 St. Stephan, Riesentor 1230-1250¹⁵³

Das spätromanische fünfstufige Rundbogenportal (Abb.1) zeigt einen breitgelagerten Gewändetrichter mit variationsreicher romanischer bauplastischer Dekoration. Vor dem eigentlichen „Riesentor“ befindet sich eine Wandvorlage. An dieser sind in acht rechteckigen, durch das Aussparen einzelner Quaderlagen gebildeten Nischen eingestellte Figuren zu sehen. Letztere sind wahrscheinlich älter als ihr Standort und fanden hier eine zweite Verwendung. Einige dieser Figuren sind dem romanischen¹⁵⁴ Stil zuzuordnen, andere umgearbeitet und eine, die des hl. Stephanus (Spruchband mit der Jahreszahl 1500) ist spätgotisch. An Portalen untergebrachte Nischenfiguren waren nicht so selten, wie anhand des Vergleiches mit der Galluspforte in Basel (vgl. Abb.160) deutlich wird.

Das Riesentor, welches anno 1779 „... *nur bei feierlicher Ankunft des allerhöchsten Hofes und sonst für die Prozessionen geöffnet*...“¹⁵⁵ wurde zeigt den Höhepunkt in der Entwicklung der Portalarchitektur. Dem einmal abgetreppten Portal (Abb.2,3) folgen zahlreiche Rücksprünge mit und ohne eingestellten Säulen. Es ist ein rundbogiges, steiles Stufenportal mit gemusterten Gewändesäulen und Knospenkapitellen. Darüber verlaufen ein durchgehender bandartiger Kämpferfries und die abstrakte Archivoltendekoration.

Die Errichtung des Riesentores gehört, dem ersten Bauabschnitt des 13.Jhdts. an. Schwarz ordnet den spätromanischen Umbau der Stephanskirche um 1237 bis 1263

¹⁵² Paraloid/Silikon ist eine Acrylharzmischung, die bei Steinrestaurierungen dem Schutz vor saurem Regen dient, aus: Koller, Paschinger, Richard, Prandtstetten, in: Restauratorenblätter 1982: Die Schutzfunktion dieser Mischung gegen Schwefeldioxid-Angriffe wurde im Labor überprüft: Probestücke von angewittertem Untersberger Marmor wurden mehrmals a) mit reinem Paraloid, b) mit Paraloid/Silikonmischung imprägniert. Nach mehrwöchiger Trocknungszeit mit unbehandelter Probe zusammen mit Schwefeldioxid begast (um 2,5 Milligramm/Liter Schwefeldioxid-Gas konnte sich aus berechneter Menge Natriumbisulfit bilden; Schwefeldioxid-Spitzenwerte am Stephansplatz in Wien in Wintermonaten: 0,5 Milligramm/Kubikmeter). Ergebnis (Rasterelektronenmikroskop): Nicht imprägnierte Probe mit dichter Gipskruste, im Querschliff bis 0,25 Millimeter tiefe Gipsumwandlung; mit Paraloid/Silikonmischung imprägnierte Probe mit unverändertem Oberflächenschutzfilm, keine Vergipsung der Außenschicht im Querschliff; mit reinem Paraloid imprägnierte Probe auch geschützt, jedoch nicht so optimal wie bei der Mischung.

¹⁵³ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 137), S.283-285

¹⁵⁴ Früher auch als byzantinischer, sächsischen oder Rundbogenstil bezeichnet. Vergleiche damit Kugler 1842, S. 245.

¹⁵⁵ Beschreibung der Metropolitankirche, 1779 in Wien, S.70.

ein.¹⁵⁶ Nachdem die Türpfosten standen und das Tympanons eingesetzt war, wurde mit dem Bau des Stufenportals begonnen. Dazu verwendete man teilweise bereits vorgefertigte Ornamentstücke, die möglicherweise für eine andere Planung oder für ein nicht ausgeführtes Bauprojekt bestimmt waren. Aus diesem Grund wurden Friesteile abrupt, teilweise durch die Bildszenen verlaufend, abgeschnitten und den geänderten Verhältnissen angepasst. Eine genaue Datierung für ein Abarbeiten der Ornamente normannischer Ordnung zwischen den Säulen ist nicht möglich. Hier muss der Brand von 1276 als terminus post gelten.

Farbbefunde

Teilweise sind noch Spuren originaler Farbreste diverser Epochen erhalten und es war im Zuge jüngster Restaurierungsprojekten möglich auf zahlreiche Farbpartikel zu stoßen, die teilweise laut Koller und Nimmrichter aus der romanischen Bauphase stammen. Vom April 1996 bis März 1997 wurde das Portal des Domes von St. Stephan unter der fachlichen Leitung und Mitarbeit der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes konserviert und restauriert. Notwendige wissenschaftliche Voruntersuchungen konnten im Sommer 1995 erfolgen. Dazu zählen auch die naturwissenschaftlich-technischen Untersuchungen, die u.a. vom Zentrallabor des BDA, dem Institut für Geologie an der TU Wien, der technischen Prüfanstalt, dem Institut für Silikatchemie der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, ... etc. durchgeführt wurden. Wegen der dabei festgestellten vielschichtigen Zustands- und Schadensbilder mussten diese Untersuchungen wesentlich erweitert und während der Reinigungs- und Konservierungsarbeiten durchgeführt werden. Als Plangrundlagen standen die fotogrammetrischen Fassadenpläne der Dombauhütte zur Verfügung und wurden für die inneren Portalbereiche durch Vermessung der Architekturabteilung des Bundesdenkmalamtes ergänzt.¹⁵⁷ Zur Chronologie der Polychromie des Riesentores von St. Stephan stütze ich mich explizit auf das Zwischenergebnis von Mag. Johann Nimmrichter vom 12. Mai 1996 und dem daraus resultierenden Schlussbericht des Bundesdenkmalamtes von 1998.

Den eigentlichen Fundergebissen vorgreifend, werde ich aus dem Bestandskatalog des Schlussberichtes von Architektur und Skulptur einige mir wesentlich erscheinenden Auszüge anführen, um dann auf erfolgte Untersuchungen zur

¹⁵⁶ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, S.283.

¹⁵⁷ Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S.20.

Historischen Farbgebung näher einzugehen. Der Dokumentation Eduard Mellys entnehme ich an einigen neuralgischen Stellen brauchbare Hinweise, betreffend des von ihm, 1850 vorgefundenem Zustand des Portals.

Die Befunde der Farbreste entstehen mit Hilfe unterschiedlicher Datierungshilfen. Neben solchen wie Untergrund.- und Schichtenstratigraphie waren die naturwissenschaftlichen Analysen der über 100 entnommenen Proben, eine hilfreiche Ergänzung. Die ersten Querschliffanalysen (vgl. Abb.45-49) dienten den folgenden als Bezugsebene, die in weiterer Folge eine Zuordnung der Informationen und ein Festhalten in Untersuchungsplänen ermöglicht hat.

Die historischen Fassungen sind nach Möglichkeit sowohl hinsichtlich der Farbgebung und der verwendeten Pigmente, als auch hinsichtlich verwendeter Bindemittel analysiert worden.

Polychromiereste auf der Außenseite der Portalanlage treten im Gegensatz zum Inneren Portalbereich mäßig auf und beschränken sich auf die Steinfiguren. Im geschützten Bereich sind größere und zahlreichere Fundspuren über alle romanischen Bauteile verstreut. Dem Bestandskatalog bzw. der vorhergehenden Seite ist zu entnehmen, dass nur an der Innenseite des Vorbaues monochrome Fassungen vorliegen. Die ganze Anlage war mit bis zu 2 cm dicken Staublagen, großflächigen Versinterungen und harten schwarzen Krusten bedeckt, was die Befundung nur gleichzeitig zu den Vorreinigungsarbeiten möglich gemacht hat. Die meisten Farbreste sind auf den Portalriesen erhalten

Bis zu 40% der Steinoberfläche bedecken gotische und frühbarocke Fassungen. Die südliche romanische Säule weist bis zu 20% Farbreste auf und die ersten beiden äußeren Kapitelle der Nordseite tragen etwa 95% Polychromie (barocke über gotischer). Auf den Archivolten, Apostelfiguren, Kapitellen, den zwei romanischen Säulen und im Tympanonfeld waren hingegen nur mehr sehr kleine Reste zu finden, die jedoch aufgrund ihrer gleichmäßig feinen Streuung trotzdem konkrete Farbbefunde möglich machten. Stellenweise waren die jüngsten Farbschichten nicht mehr vorhanden, da man ab 1850 unter der Vorgabe der Steinfreilegung alle Farbüberzüge mit Säuren, Laugen, Raspeln, Meißeln, Bürsten, Drahtbürsten und Schleifpapieren entfernt und die Oberfläche auf den heutigen Bestand reduziert hat. Durch das Einwirken von Säuren und Laugen haben sich einige Farben chemisch verändert, womit die chromatische Bestimmung zusätzlich erschwert wurde¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Ebd., S.21-22.

Im Restaurierbericht des BDA wurde eine Gesamtinterpretation der historischen Farbgebung des Riesentores von St. Stephan, als Abschluss der Beschreibungen der einzelnen Farbphasen aller Portalteile angefügt und das Ergebnis mit den bisher untersuchten Portalen aus der Romanik in Europa verglichen. In Anlehnung daran ist das Kapitel 12, auf S. 88 dieser Arbeit entstanden.

Die offiziellen Fassungsergebnisse erstrecken sich von der „Romanischen Fassung“ ausgehend über die „Gotische“ Fassung (1420 bis 1500), „Spätgotische“ Fassung (1500 bis Anfang 17.Jhdt.) zur barocken und nachbarocken monochromen Fassungen (17.Jhdt. bis Anfang 19.Jhdt.), um zuletzt auf Steinfreilegung und Materialsichtigkeit (nach 1855 bis Mitte des 20.Jhdts. einzugehen).¹⁵⁹

TYMPANON

Im Tympanon das von Gottfried Biedermann um 1240 datiert wird, ist im Zentrum Christus in der Mandorla dargestellt, die jeweils links und rechts von einem Engel gehalten wird. Er thront als Pantokrator –als Weltenherrscher– auf dem Regenbogen, die Rechte segnend erhoben und mit der Linken das Buch des Lebens haltend. Sein Haupt umgibt ein Kreuznimbus. In der Gloriole sind vier Sterne angebracht, die jedoch von späterer Hand stammen. Das übrige Bogenfeld ist mit sprießenden, feinteiligen Blättern ausgefüllt, welche erst bei der letzten Renovierung entdeckt und freigelegt wurden.

Die „Maestas Domini“ entspricht in der frontalen Darstellung dem Normentypus, wie er an vielen Portaltympana verwendet wurde. Christus in der Glorie mit segnender Rechten und dem Lebensbuche in der Linken, als Führer der Apostel, deren innerstes Paar in das Bogenfeld hineinreicht. (Abb.4) Eine Gruppe von unaussprechlicher Würde und Hoheit und trotz bereits gotischer Bewegtheit in den Gewandfalten, von einer klassischen Grundhaltung ist. (Abb.5,6) Anton Melly, Leopold Ernst und Friedrich von Schmidt haben die Darstellung Christi als Richterfigur und die Verwendung des Riesentores als Gerichtshalle¹⁶⁰ gedeutet. Zu dieser Überlegung passt die Anordnung der Figuren - die Majestas Domini als

¹⁵⁹ Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S.22-34.

¹⁶⁰ www.deutschesfachbuch.de, Wien, (21.07.2008): Gerichtsportal: Portal auf der Westseite, zum Sonnenuntergang, symbolisch dem Jüngsten Tag zugeordnet. In roman. G. steht der Mensch im Kampf zwischen guten und bösen Mächten. Darüber thront der Weltenherrscher, Christus, manchmal mit einem Gerichtsschwert im Mund, als Anspielung auf die Apokalypse des Johannes (1, 9 ff.). In got. G. dagegen ist der wiedergekehrte Christus der milde, verzeihende Erlöser. Er richtet mit den Leidenswerkzeugen der Passion. Dem Schwert ordnet die Spätgotik oft eine Lilie, Zeichen für Begnadigung und Erwählung, zu. Maria und Johannes der Täufer - als Vertreter des Alten und Neuen Bundes - knien als Fürbitter der Menschen vor dem Richterstuhl.

Richter und die Apostelfiguren als Beisitzer des jüngsten Gerichtes. Auch die Friesdarstellung und die Männchen am äußeren Torbogen (eines mit Beil) erhielten damit einen neuen Sinn.

Stilistisch ist eindeutig die Handschrift eines in Bamberg, geschulten Meisters erkennbar, der vermutlich dieses Werk geschaffen hat. Die ornamentalen Teile des Portals hingegen stammen von einer aus Ungarn kommenden in Österreich und Mähren (vgl. Trébic) tätigen Werkgruppe. (Abb.131-133)¹⁶¹

Zur Fassung

1. Fassung Im Tympanon konnte großteils Kalkgrundierung nachgewiesen werden, mit Minium- und Eisenoxidrot für den Fond und Lapislazuliblaul (natürlicher Ultramarin mit Sodalith) als Grundton der Mandorla¹⁶². Die Inkarnatfarben waren hellrosa, Bleiweiß mit etwas Zinnoberrot. (Abb.7,8), die Haare Christi dunkelbraun (Eisenoxid, Holzkohle), die des rechten Engels in leuchtendem Goldocker (Abb.9) (Arsensulfid/Auripigment). Die Gewänder beider Engel waren hellgrün (Malachit und Bleiweiß), der Ärmelsaum des linken Engels leuchtend hellgelb (Auripigment mit Kreide) und sein Halstuch rot (Minium) (Abb.10). Der linke Engelflügel zeigt die stärksten Farbkontraste von den gelben Spitzen (Ocker- und Bleizinnigelb) über Zinnoberrot, Azuritblau und auf der Flügelschulter Eisenoxidrot. Ob diese Rot-Blau-Gelbfassung mit Azuritblau zeitgleich zur Fassung der Mandorla mit Ultramarinblau ist, lässt sich stratigraphisch nicht eindeutig klären. Auf den Nimben der Tympanonfiguren sind wie bei den Aposteln Metallauflagen anzunehmen, jedoch ist bei den Nimben der Engel und beim Nimbuskreuz Christi nur Miniumrot belegt, das als Unterlage für eine Metallfolie gedient haben kann. Das zinnoberrote Kleid des Weltenrichters ist gesichert, die Farben seines Mantels und der Mandorla bleiben ungewiss. (Abb.11,12)

Allgemein gilt für die erste Fassung aller hier beschriebenen Bereiche des Riesentores folgendes: Die Bindemittel der ersten Farbfassung sind (mit Ausnahme der Kalkgrundierung) durchwegs ölhältig mit Bleisikkativierung¹⁶³. Da jedoch häufig auch von den Folgeschichten öliges Bindemittel in die untersten Lagen eingedrungen

¹⁶¹ Schwarz 1981, S.63

¹⁶² www.deutschesfachbuch.de (21.07.2008): ...Der den ganzen Körper des auferstehenden Christus umgebende Lichtglanz wird auch Aureole genannt (lat. = golden) oder Glorie (lat. = Ruhm). Hier handelt es sich offensichtlich um eine noch gesteigerte Bedeutung des Nimbus Die nimbierte Figur wird zur Lichterscheinung. Ist sie mandelförmig, heißt sie Mandorla.

¹⁶³ Sikkative zählen zu den metallischen Trockenstoffen und beschleunigen die Trocknung ölhaltiger Farben, siehe Straub, R., Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd.1, Stuttgart 1988, S.214. www.wikipedia.org/wiki/Sikkativ (21.7.2008): Die Anwendung der Sikkative ist besonders bei Erdfarben, Ultramarin und Zinkweiß geboten, bei Anstrichen mit Bleiweiß, Mennige, Chromgelb dagegen überflüssig.

ist, bleibt eine genaue Zuordnung offen¹⁶⁴. Ebenso lassen sich wahrscheinliche Binnenzeichnungen oder Farbmodellierungen für die romanische Polychromiephase nicht mehr bestimmen. Stellenweise Zweischichtigkeit (z.B.: von Rottönen) deutet eher auf teilweise Ausbesserungen, als auf eine eigene zweite Fassungsphase hin, die erst für das 15.Jhdt. nachweisbar ist.¹⁶⁵ (Abb.13) (Anh.1,3,4,11,12)

Westwerk

Das Westwerk besitzt eine der Torhalle vorgelagerte Wandfläche an der ebenfalls mehrere Plastiken mit Symbolcharakter zu sehen sind. Sie stehen in Nischen oder haften unter dem Gesimse direkt an der Wand.

Die Nischenfiguren zeigen einen aufrecht sitzenden jungen Mann, der ein Bein waagrecht angewinkelt hat, einen Greif mit seiner Beute, einen Löwenbändiger (Samson), darunter Löwen, die an den Ecken Wache halten. In der oberen Zone der Portalvorlage befand sich ursprünglich ein Rundbogenfries von dem noch die kleinen Konsolfiguren erhalten sind. Die meisten zeigen menschliche Köpfe oder Tiere, eine Ausnahme bildet nur die Figur eines knienden alten bärtigen Mannes¹⁶⁶.

An den Nischenfiguren finden sich Reste von rosa Inkarnatfarbe (Samson) und zinnoberrote Münder (Greif, beide Löwen). (Anh.8,13,14,15,16,17,18,20)

ARCHIVOLTEN

Die Gestaltung der Archivolten (Abb.14) zeigt sich von innen ausgehend wie folgt:

Ein übereck gestellter Rundbogenfries mit Lilien besteht aus fast einheitlich großen Quadersegmenten, wobei die Stoßfuge am Scheitel eines Rundbogens beginnt, es folgt ein kompletter Bogen mit Lilienbund und schließlich wieder ein halber Rundbogen.¹⁶⁷

Ähnliches gilt für die zweite Archivolte. Sie ist auch als übereck gestelltes Zackenband aus freiplastisch gearbeiteten Rundstabprofilen ausgeführt, hinter denen ein tief unterschnittenes Birnstabprofil sichtbar wird. Frontal zum Portal betrachtet bilden die Zacken annähernd gleichseitige Dreiecke. Jeweils bei den unteren drei

¹⁶⁴ Bleiweißsikkative für Ölbindemittel sind erst seit dem 15.Jahrhundert belegt: vgl. Straub 1984, S.214.

¹⁶⁵ Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S.22-23.

¹⁶⁶ Tschischka 1843, S 58-59.

¹⁶⁷ An der rechten Gewändeseite zeigt sich ein rhythmischer Wechsel in der Art und Weise der zusammengefassten Lilienblätter mittels Bündchen. Es alternieren jeweils ein glattes Bündchen, ein dreistriemiges Bündchen und ein diamantenes Bündchen abermals gefolgt von einem dreistriemigen Bündchen. Ab dem dritten Block gibt es nur mehr diamantierte Bündchen. Daraus folgt, dass die Ornamentik der Archivolte zunächst mit einem rhythmischen Wechsel von diamantierten und dreistriemigen Bündchen geplant war, der jedoch nach einem Planwechsel ab dem dritten südlichem Block zugunsten einer monotonen Abfolge von diamantierten Bündchen aufgegeben wurde.

Dreiecken folgt die Basis der Krümmung der Archivolte, während die übrigen eine gerade Basis haben.

Die dritte Archivolte ist mit einem übereck gestellten Rhombengitter ornamentiert. Dahinter verläuft wieder ein Birnstabprofil. Wie schon beim Lilienfries wird der ältere rhythmische Wechsel ab dem dritten Block auf eine monotone Folge von gekehrten Rhomben reduziert.

Die vierte Archivolte zeigt ein Zackenband mit Perlzier mit dahinter verlaufendem Birnstabprofil. Der Planwechsel erfolgt bereits nach dem ersten Block, wobei die Zacken hier nach unten zeigen, während die übrigen bis zum Bogenscheitel nach oben gerichtet sind. Das ältere Perlband ist kleiner und schärfer ausgearbeitet als das jüngere.

Die fünfte Archivolte ist als Schnabelkopffries ausgeführt. Den Hintergrund dieses Motivs bildet eine breite Viertelkreiskehlung. Hier kann, wie bei den bereits beschriebenen Archivolten, ein auf beiden Seiten ausgeprägter Wechsel von der rhythmisierten zur monotonen Ornamentform festgestellt werden. Volutenförmig eingerollte Schnabelkopfpaaire wechseln mit zoomorphen Schnabelkopfpaairen ab. Ab dem jeweils vierten Block findet man nur mehr die zoomorphe Form der Volute.

Allgemein formuliert findet über dem Kämpfer- bzw. Vorhallenfries in der Ornamentik eine Vereinfachung statt. Dies kann auch beim jüngsten Teil des Portals dem Vorhallenbau festgestellt werden, indem dort die schwere „normannische“ Dekorationsform zugunsten frühgotischer Profilierungen und Kapitelle aufgegeben wird. Da Portalbau und darüber liegendes Emporengeschoß eine bauliche Einheit bilden (keine Baufugen), ist ein weitgehend kontinuierlicher Baufortschritt anzunehmen, der lediglich durch besagte Planwechsel charakterisiert wird.¹⁶⁸

Zur Fassung: Für die Archivolten des Portaltrichters herrschen Miniumrot und Eisenoxidrot auf Rundstäben und Profilen im Farbwechsel zu Gelbocker für die durchbrochen gearbeiteten Zackenbänder vor.¹⁶⁹ (Abb.15) (Anh.1,18)

FRIES

Fries links

Beginnend am äußersten Rand des sog. „Harpiefrieses“ (Abb.16) fällt zuerst eine Gruppe von Fabeltieren auf. Die ersten beiden sind Drachen¹⁷⁰ deren Häuse

¹⁶⁸ Koch R. 1997, S.30.

¹⁶⁹ Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S.22.

ineinander verschlungen sind. Auch ihre Schwänze sind eingerollt und gehen in eine Blattform über. Im Anschluss sind zwei Harpyienpärchen¹⁷¹ (Abb.17) Jeweils zwei Tierkörper sind einander zugewandt und teilen sich einen Kopf. Auch ihre Schwänze enden mit einer Blattform, wobei die beiden mittleren Tiere einander an dieser Stelle berühren und das Blatt symmetrisch geformt ist.

Als nächstes folgt ein Kopf mit Hut und dann ein Löwe, der dem Tor zugewandt ist und dessen Schwanz zwischen den Beinen durch bis über den Rücken geführt wird wo er ebenfalls als Blatt endet. (Abb.18) Dies und die strähniger ausgeführte Mähne unterscheiden ihn von seinem Gegenstück am rechten Fries.

Die nächste Gruppe zeigt zwei Vögel, die einander in der Mitte an den Flügelspitzen berühren. Auffallen ist die unterschiedlich gestaltete Oberfläche. Das heißt der linke Vogel zeigt ein im Relief ausgeführtes Federkleid, der rechte ist „glatt“.

Reinhard H. Gruber deutet sie als Richtsadler¹⁷², wobei der glatt gefiederte Sinnbild der ewigen Herrlichkeit und der Rauhgefiederte ein Symbol der Verdammnis ist. Die letzten drei Figuren sind menschenähnlich und sind vor ein Blattrelief gesetzt. Blätter sind nicht nur als Symbole für das Wachsen und Werden zu verstehen, sondern für die Natur im Allgemeinen, in die alles Diesseitige verstrickt ist. Die erste Figur eilt, weit vorgebeugt auf das Tor zu. Sie trägt eine bis über die Schultern reichende Kapuze (Gugel), deren Spitze in einer Art Bommel endet und in der Rechten einen Stab mit Lilienmotiv (Zepter). Ihr symmetrisch gegenüber gestellt sieht man ein bocksbeiniges Wesen (Teufel), der der ersten Figur bereits einen Strick um den Hals geschlungen hat um sie mit sich weg zu führen. Kehrseite an Kehrseite mit dem Teufel hockt, dem Tor zugewandt ein Affe¹⁷³ (Abb.19), der sich mit der Rechten ans Kinn fasst und ein wenig zur Seite blickt, als ob er nicht wüsste wie er sich entscheiden soll.

¹⁷⁰ Lurker 1991, S. 149: Drachen sind mythische Mischwesen aus Schlange, Echse, Vogel und manchmal auch Löwe. In Ihrer Gestalt der Natur widersprechend, galten sie unter den vorderasiatischen Völkern als verabscheuungswürdige, gottfeindliche Wesen. ... Wie in der Antike so auch in frühchristlicher Zeit werden Schlange und Drache einander oft gleichgesetzt. Erst im frühen Mittelalter wird ein fester Bildtypus für den Drachen als Verkörperung des Bösen, des Teufels greifbar. Die Darstellungen in den verschiedenen Bereichen der mittelalterlichen Kunst versinnbildlichen immer die Niederlage des Bösen.

¹⁷¹ www.wikipedia.org/wiki/Harpyie_%28Mythologie%29 (13.8.2008): Harpyien sind Monster der Griechischen Mythologie. Sie verkörpern den Wind, wohnen in einer Höhle auf Kreta und mussten auf Geheiß des Zeus Seelen von Toten in den Tartarus tragen oder auch Leute töten, die seinen Zorn erregten. Im Christentum sind sie das Böse, das nach den Seelen trachtet.

¹⁷² Gruber 1998, S. 28.

¹⁷³ Lurker 1991, S. 7: Affe – bei Heraklit ist er Symbol menschlicher Unvollkommenheit, Im christlichen Mittelalter weist er auf verschiedene Laster und auf den Teufel.

Fries rechts

An der südseitigen Portallaibung (Abb.20) wechseln Fabelwesen menschliche Figurengruppen einander ab. In einer der Gewändeecken sitzt eine Gestalt mit angezogenen Beinen, nach oben gewinkelten Armen, die eine Art Kappe trägt und zum Tor hinaus blickt. Hinter ihrem Rücken eilt ein kleiner Teufel mit zu Berge stehenden Haaren und Quastenschwanz auf eine Gruppe von zwei Figuren zu. Eine der beiden schwingt in einer Hand ein Beil und fasst mit der zweiten nach der Kapuze der anderen, die mit einer Hand nach dem Bein ihres Verfolgers greift. Doch vor ihr lauert bereits ein Löwe, der sich von jenem am linken hauptsächlich dadurch unterscheidet, dass er einen Quastenschwanz anstelle des Blattwedels besitzt. (Abb.21) Der dem Portal nächste Block des Frieses weicht insofern von den vorhergehenden Darstellungen ab, als hier ein Ornamentband aus Pantern mit zusammen gebundenen Hälsen, die in einem Kopf enden, versetzt wurde. Die Tiere werden von einem Perlstabbogen und einem Rankenband hinterfangen.

Zur Fassung: Die jetzt noch sichtbare farbige Geschlossenheit der Fries- und Kapitellzonen geht vor allem auf barocke Schichten zurück. Die Ergebnisse der Proben sprechen jedoch für rosa Inkarnat der Harpyien und zinnoberrote Farbspuren an den Flügel (Abb.22), für eine ockergelbe Fassung des Löwen und Zinnoberrot für den Hut des Kopfes in der Mitte des linken Frieses als Erstfassung. Eisenoxidrot, Kupfergrün und Gelbockerfarben ist Schaft und Blätter der Kapitele (Abb.25-28) gefasst. An dieser Stelle sind in den Abbildungen Querschliffe (Abb.23,24) zu finden die über ihre Nummer eine Zuordnung in der Lokalisierung der Farbproben finden. (Abb.29) Dieselben Nummern wiederholen sich im Anhang auf den Laborbefunden des BDA. Daraus lässt sich für das Fries laut Nimmrichter 1998 eine Rekonstruktion der Polychromie herleiten. (Abb.30)

Außerdem ist der Fries hintergrund, laut Nimmrichter um 1430, durchgehend mit einer Lage Azuritblau auf kohleschwarzer Untermauerung gefolgt von Smalteblau gefasst. (Abb.31) Nach der Chronologie der Schichten zu schließen, ist entweder die erste Ultramarin- oder Azuritfassung verloren gegangen oder es wurde eine „romanische“ azuritblaue Hintergrundfarbe auch in der gotischen Zweitfassung beibehalten.¹⁷⁴ (Anh.6,8,10)

¹⁷⁴ Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S.22 -23.

GEWÄNDE

Sieben Säulen auf jeder Seite gliedern das trichterförmige Portal. Sie befinden sich in den Ecken der Gewändestufen, wobei die Kapitelle die Basis der oben beschriebenen Frieszone und der darüber befindlichen Archivolten bilden und nur der Bogen an der Fassade der Wandvorlage leicht spitzbogig ausgeführt wurde, alle anderen hingegen entsprechen noch dem romanischen Stil.¹⁷⁵

Alle Säulen sind an der gesamten Oberfläche mit verschiedenen Flachreliefs in ornamentaler Form gestaltet und tragen die für die spätromanische Zeit charakteristischen Kelchknospenkapitelle. Letztere bestehen aus zwei Reihen sehr detailreich jedoch „fleischig“ ausgeführter Blätter aus deren Mitte kleine Köpfe hervorlugen, nur das dem Eingangstor nächste Kapitel zeigt statt der Köpfe einen Vogel. Diese Formen, die auch an den Kapitellen, der am schwersten beschädigten Empore im Inneren des Westwerks anzutreffen sind, haben in der Bauhütte von St. Stephan ihre letzte manieristische Ausprägung erfahren.

Zur Fassung: Im Gewände des Riesentores können nur die drei aus der ersten Portalphase stammenden Freisäulen eine Vorstellung von der reichen Farbdifferenzierung der Ornamentik vermitteln. (Abb.32-34) Auf rotocker Grundierung liegt direkt im vertieften Ornamentgrund der zweiten südseitigen Säule, Azuritblau auf dunkelgrauer Untermalung, während bei den Blättern Zinnoberrot auf Minium erst über einer Zwischengrundierung mit Kreide folgt und wahrscheinlich zur gotischen Zweitfassung gehört.¹⁷⁶ (Abb.35,36) (Anh.2,7,10,16)

APOSTELFIGUREN

Oberhalb des Frieses auf dem Gebälk sind sechzehn männliche Brustbilder, unter denen die zwölf Apostel zu erkennen sind, angebracht. Lediglich bei den beiden innersten Gurten der Vorhalle schneiden die Gurten in die Figuren ein, so dass die ornamentierten Nimben, die sonst an die Gurten angelehnt sind, aus jenen herauswachsen. (Abb.37)

Die beiden Apostel in den Archivolten, links Petrus (mit dem Schlüssel) rechts wohl Paulus, sind als einzige Figuren in das Tympanonfeld noch miteinbezogen.

¹⁷⁵ Die über die Hauptmauer der Kirche vorragende Vorlage des Riesentores mit dem Spitzbogen wurde erst später, bei der ersten Umgestaltung und Erweiterung, hinzugebaut. Laut Donin 1952 S. 24, im Jahr 1422.

¹⁷⁶ Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S.22.

Besonders eindrucksvoll und expressiv wirken die Physiognomien, fragend und staunend zugleich.¹⁷⁷ (Abb.38)

Von den 14 Apostelbüsten befinden sich je sieben auf jeder Seite, wobei jene fünf, die dem Tympanon näher sind zwischen den reich verzierten Archivolten zu sehen sind. Die je zwei dem Eingang nächsten Figuren sitzen jedoch direkt vor den Rippen, die bereits der Wandvorlage zuzuordnen sind. Die unübliche Zahl 14 ergibt sich aus dem Umstand, dass nicht nur die Apostel sondern auch die vier Evangelisten dargestellt wurden, doch waren zwei der Evangelisten (Johannes und Matthäus) gleichzeitig auch Apostel. Analog zu St. Stephan zeigt auch das Nordtor an der Westfassade von Chartres, wo sich an die 3x4 Apostel im Architrav beiderseits je eine, stilistisch idente Figur anschließt, so dass auch hier vierzehn undifferenzierte Gestalten die Apostelreihe bilden. Die gleiche Zahl findet sich auch an der Goldenen Pforte in Bamberg.

Die gesamte Apostelgruppe entspricht dem gleichen Typus, wobei die einzelnen Figuren nicht individuell charakterisiert sind, sondern nur durch ihre unterschiedliche Blickrichtungen bzw. Haltungen sowie durch die beigegebenen Bücher oder Schriftrollen. Trotz der nur geringfügigen Unterschiede vermitteln sie bei genauerer Betrachtung eine Bewegung hin zum Domportal. Die beiden am weitesten außen sitzenden Figuren blicken einfach geradeaus, wie zwei Wächter, doch bereits die nächstfolgenden sind den Eintretenden zugewandt, einzelne sind auch im Bereich des Portaltrichters frontal angebracht, doch überwiegt hier die Gruppe derer, die sich dem Portal zuwenden. Alle zeigen den gleichen Typus: Mit betont großen Augen, schmalen länglichen Köpfen mit markanten Nasen und etwas tief sitzenden, schematisch geformten Ohren. Die Haare sind in fast allen Fällen gescheitelt und liegen teils strähnig, teils lockig am Kopf. Alle Apostel haben, mit Ausnahme des bewusst jugendlich dargestellten Johannes, Vollbärte. Die Schnurrbärte folgen den Gesichtszügen und gehen in die Kinnbehaarung über. Bei den Gewändern kann anhand der Oberflächengestaltung, sowohl im Relief als auch in der Farbe, zwischen Ober- und Unterkleid unterschieden werden. Laut Tietze stehen diese Skulpturen den Arbeiten am Bamberger Dom nahe. In ihrem Stil sind sie für 1260 angemessen modern, beinahe gotisch¹⁷⁸. (Abb.39)

¹⁷⁷ Biedermann 1990, Abb. S.80-83.

¹⁷⁸ Tietze 1931, S.114.

Zur Fassung: Die Halbfiguren der Apostel zeigen verschieden intensive Inkarnatfarben, die Haare sind in unterschiedlichen Brauntönen ausgeführt. Die Nimben zeigen durchgehend ölvergoldete Flächen mit dazwischen liegenden Goldauflagen über orangefarbiger (Minium) Ölimprägnierung. Die Farben der Gewänder variieren zwischen Miniumrot, Gelbocker, Malachitgrün untereinander, aber auch zwischen Außenseite und Innenfutter.¹⁷⁹

Den Abbildungen im Folgenden sind abermals Querschliffe (Abb.40-42) zu entnehmen, die über ihre Nummer eine Zuordnung in der Lokalisierung der Farbproben (Abb.43) finden. Daraus lässt sich schließlich auch für die Apostel laut Nimmrichter 1998 eine Rekonstruktion der Polychromie herleiten. (Abb.44) vgl dazu (Abb.45-49, 50) (Anh.5,9,19)

An dieser Stelle möchte ich, obwohl mein gewählter Zeithorizont dadurch überschritten wird, die Ergebnisse der Restaurierung des Riesentores für die zweite und dritte Fassung, für die monochrome Fassung und den Bestand laut Melly 1850 ergänzend anführen.

TYMPANON

2. Fassung

Eine Neufassung des Riesentores dürfte als Folge mehrerer Brände zwischen dem späten 13. und frühen 15.Jhdt. notwendig geworden sein. Nach der Reinigung heben sich Brandspuren an den verbliebenen romanischen Steinteilen im Portalgewände unterhalb des Frieses, und vor allem auf der Südhälfte des Außenbaues deutlich ab. Dagegen ist an der nördliche innere Ecke des Trichterportals keine Brandverfärbung und dementsprechend schön sind auch hier die Farbbefunde an den Kapitellen. Als direkte Folge dieses Brandschadens sind die umfangreichen Abarbeitungen der Interkolumnien anzusehen, ferner die historisierenden Erneuerungen der meisten Gewändesäulen und die umfangreichen Putz – oder Stucküberzüge zur Reparatur der entstandenen Formschäden.

Für den Außenbau fehlen eindeutige Befunde für die Zweitfassung bei der Quaderarchitektur. Dafür gibt es Spuren bei den Figuren (mit Eisenoxid beim Mantel des Richters und Miniumrot für den des Samson).

¹⁷⁹ Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S.22.

Die Portalarchivolten haben den Rotgelbockerkontrast weiter variiert. Der Umfang einer zweiten Buntfassung zu einer bereits teilweisen Monochromie im Sinne der gotischen „Steinfarbe“ lässt sich schwer abgrenzen. Auf den in dieser Phase erneuerten Gewändesäulen findet sich nur ein Steingrau. Diese Beobachtung ist schon 1850 von Melly gemacht, und im Wesentlichen richtig interpretiert worden. Jedoch liegt auf den Grundflächen der NW Ecke vor dem Beginn des Portaltrichters Azuritblau, das zu den steingrauen Säulen als Kontrastfarbe genommen worden sein kann. Parallelen zur Innenraumgestaltung liegen nahe, denn um 1450 erhalten der Chor und das neue Langhaus eine Raumfassung in Mittelgrau mit weißem und schwarzem Fugenstrich.¹⁸⁰

Im Tympanonfeld und in der Mandorla herrscht jetzt Azuritblau vor. Die Inkarnate und Haare zeigen eine kreideartige, gegilbte Grundierung sowie gelblichen Fleischtönen (Bleiweiß mit Miniumrot statt Zinnober) und ockergelbe Engelhaare. Das orangerote Gewand des linken Tympanonengels (Minium – Zinnoberrot) trägt oxydierte Reste von Silberfolie¹⁸¹

Bei den Aposteln ist die Zweitfassung der Nimben mit Zwischgold auf Bleiweiß-Minium- Ölgrundierung am eindeutigsten (identische Folge bei drei Aposteln). Dazu passen schichtenmäßig Gewänder in violettrot (Eisenoxid ähnlich caput mortuum), Goldgelb (Auripigment und Kreide), Hellgelb (Bleizinngelb) und Hellgrau (Holzkohle und Kreide). Der Figurenfries über den Kapitellen war azuritblau über dunkler Untermalung mit Holzkohle, am Löwen des nördlichen Frieses fanden sich Reste von Rotocker und Bleizinngelb.¹⁸² (Abb.51)

3. Fassung

Die Nischenplastiken des Außenbaus bestehen vorwiegend aus dem Kalksandstein Baden Wien Süd. Nur der Heilige Stephanus ist aus Auer Kalksandstein gehauen und soll um 1500 datiert sein. Durch diese Datierung dienen seine nachweislichen Fassungsreste als wichtige Anhaltspunkte für die Einordnung sämtlicher folgender Fassungsreste. Die Mantelaußenseite trägt direkt auf dem Stein eine grünockergelbe „Steinfarbe“ (Ocker, Holzkohle, Kalk), sein Unterkleid größerer Reste eines analytisch, aber erst als „barock“ definierten Typs von Smalteblau auf

¹⁸⁰ Kieslinger 1949, S.321. - Eine Studie über die aktuellen Innenfarbbefunde des Stephansdomes ist in Vorbereitung, in: Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S. 24, ANM. 23.

¹⁸¹ Annahme einer ehemaligen Musterung – vgl. Mellys Beschreibung von 1850 die dazu farbvertauschten Gewandfarben des rechten Engels (Kleid gelb, Schärpe rot) sind nur optisch befundet.

¹⁸² Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S. 23.

Kalkgrundierung. Sein Buch trägt Reste von Miniumrot. Der stark verrostete Eisennimbus war bereits erneuert (19.Jhdt.). Smalteblau kommt bei Werken in der Zeit um 1500 nur selten vor. Frühe Smalte ist durch ihre Zusammensetzung (bleihältige Emailsmalte) von späteren Produkten (reines Kaliumglas) zu unterscheiden.¹⁸³

Teilweise konnte an der Steinquaderung mit einer Putzglattschicht auf Kalkbasis mit Kaseinzusatz gefunden werden. Ähnliche Reste weisen auf einen gesamten Überzug der Außenfront hin. Im Übergang zur Vorbaufrent wurde ein warmes Grau als „Steinfarbe“¹⁸⁴ lokalisiert, bestehend aus Kalk, Holzkohle und Ockerpigment. Diese Farbschicht scheint als Erstfassung auf dem um 1500 neu eingesetzten Stabprofilträger des Bogenansatzes am Vorbau auf, und findet sich auch in zweiter und dritter Lage auf den Grundflächen des Portalgewändes.

Blau lässt sich nur auf dem Profilblatt der oberen Archivolte und in den Kehlen der Rautenspangen der mittleren Archivolten finden. Im Hintergrund des Harpyenfrieses liegt über der „gotischen“ Azuritfassung erst „barocker“ Smalteauftrag vor. Bei den Figuren trägt der im südlichen Kapitellfries ergänzte „gotische Kopf“ seitlich auf einer Gipskittung eine Gelbockerfarbe. Bei den Gewändern der Apostel unterscheiden sich Farblagen in Eisenoxid (Hämatit), Hellgrün (Kupferpigment mit Bleiweiß) und helles Blau (Petrus Nr. 7). Der Hintergrund im Tympanon war blau (Azurit oder Smalte), die Engelgewänder waren hellgelb (Gelbocker).¹⁸⁵ (Abb.52)

4. Fassung

Die in dieser Phase vorwiegend monochromen Anstriche sind wegen der radikalen Reinigung nach 1850 leider nur vereinzelt auffindbar. (Abb.53) Die „Steinfarbigkeit“ dieser Zeit beginnt mit einem dunklen Blaugrau (aus Kalk mit Holzkohle oder Ruß) für die ein zeitlicher Zusammenhang mit dem von Ogesser für 1637 berichteten Innenanstrich, „wozu viel Kienruß aufging, wie es noch an mehreren Orten auffällt“¹⁸⁶ nahe liegt¹⁸⁷. Weiters kommen Olivegrau (Kalk, Kohle, Ocker) und helles Blaugrau

¹⁸³ Paschinger R., Blaupigmente in: Schreiner, Naturwissenschaften 1995, S. 63-66: Die Datierung von Smalteblau um 1500 ergaben jüngste Befunde. (z.B.: die Steinmadonna um 1340 in der Spitalskirche von St. Florian in OÖ; siehe Koller, Hochgotische Skulpturen in barocken Fassungen, in: Restauratorenblätter Bd. 18/1997), in: Koller, Nimmrichter, Schlussbericht, Wien 1998, S. 24, ANM. 24

¹⁸⁴ Koller in: Restauratorenblätter Bd. 18, 1997, S. 53-60: Der Begriff „Steinfarbe“ ist schon im 15. Jhdt. belegbar und bedeutet einen Anstrich in einer der Farbe des jeweiligen Steines angepassten Farbe.

¹⁸⁵ Koller, Nimmrichter, Schlussbericht 1998, S.25.

¹⁸⁶ Neumann 1882, S.33.

¹⁸⁷ Tietze 1931, ÖZKT S.56. – Die Diskussion bei Kieslinger, Stein 1949, S.326, ist ein Missverständnis, da die Nachricht ja keine Schwarzfassung beschreibt, sondern nur die Kienrußverwendung, die auch zur Graumischung mit Kalkfarbe gedient hat.

(Kohle, Kalk, Bleiweiß), aber auch Weißlagen (Bleiweiß mit Kreideverschnitt) vor. Die Weißlagen können sowohl als Grundierung als auch als eigene Farbschichten gedient haben. Diese Monochromien können in einem zeitlichen Zusammenhang mit der von Neumann zitierten grauen Tünchung des Innenraumes unter Kaiser Karl VI (1713-1740) gebracht werden.¹⁸⁸ Statt einer durchgehend ockergelben bis braunen Monochromie überzieht eine gebräunte Gipsunterschicht die meisten Stellen.

In der Mandorlafläche zwischen den Füßen Christi liegt ein Mittelblau aus Kreide mit Smalte und Indigoblau auf einer Kalk/Rußschicht und auf einer Rhombusspange des dritten Archivoltenbogens folgt über einem früheren Smalteauftrag ein zweites Mal Smalte in Kalkkaseinbindung. Auch der Hintergrund des Harpyienfrieses trägt Smalteblau „barocker“ Zusammensetzung. Somit wird das Riesentor in seiner Gesamtwirkung in den sonst einfarbigen Barockfassungen doch auch mit einzelnen Farbflächen differenziert gewesen sein.

Ein 1833 entstandenes Aquarell von Eduard von Gurk des gotischen Hauptportals der Basilika von Mariazell kann als Beispiel für eine steinfarbene-weiß-blaue Farbkomposition herangezogen werden¹⁸⁹. (Abb.54)

Von Eduard Melly stammt eine 1846 erschienene Beschreibung der am Riesentor in der ersten Hälfte des 19. Jhdts. noch sichtbaren Farbgebung. Ihm wurde für seine Studien das zur Vermessung des Westportals errichtete Gerüst zur Verfügung gestellt.¹⁹⁰ Von dem aus er begonnen hatte *„die dichte und in vielen Schichten übereinander lagernde Kruste von Schmutz und Tünche abzublättern.“* Er stellte fest, dass *„alle diesen schmucken Glieder und alles Bildwerk ursprünglich sorglich bemalt und davon noch fast die vollständigen Spuren übrig geblieben waren.“* Nach Abschluss der Untersuchungen gelang es *„die herrliche Halle vor einer neuen Übertünchung mit grauer Ölfarbe zu bewahren, und zu veranlassen, dass nach Reinigung das Portal durch einen einfachen farblosen Oelüberzug geschützt, und in der ganzen malerischen Färbung seines Materials erhalten wurde.“*¹⁹¹

Melly hat in seinem Buch die Gestalt des Portals ausführlich und sehr genau in Form und Farbe beschrieben, illustriert und durch sein umfassendes Farbverständnis bereichert. (Abb.55)

¹⁸⁸ Neumann 1882, S.33.

¹⁸⁹ Aquarellserie E. v. Gurks zur Wallfahrt des Kronprinzen nach Mariazell 1833, Wien, Albertina, vgl. dazu Kurzbericht in ÖZKT, LI, 1997, S.317, Abb.451: Maria am Gestade, Südportaltympanongruppe.

¹⁹⁰ Melly 1850, S.12.

¹⁹¹ Ebd., S.14.

Im Folgenden zitiere ich die Farbangaben Mellys des Tympanon und die Figur des Apostel Petrus: *Die Umrahmung war ursprünglich roth gefärbt, eine spätere Bemalung verwandelte die Färbung in grün; das innere Feld ist wie der ganze Grund des Mittelbildes blau. Das Buch zeigt Spuren von roth und grün, ohne das sich bestimmen ließe, welches die Farbe der älteren Bemalung wäre. Das Gesicht ist natürlich gefärbt, nemlich fleischfarbig mit rothen Wangen in zarter Vertreibung der Töne, dunkleren Lippen, hellem Augapfel und dunklem Stern. Haare und Bart sind rothbraun gefärbt. Die Augenbrauen aber scheinen schwarz gemalt gewesen zu sein. Der Nimbus samt dem Kreuze ist vergoldet, ebenso die Sterne. Das Untergewand ist roth, und zeigt verstreute Spuren von Vergoldung, so dass es scheint, es sei das ganze Unterkleid über rothem Grunde vergoldet, oder auf rothem Grunde golden gemustert gewesen. Die Gewandpforte des Weltenrichters war vergoldet und sein Mantel dunkelrot. Alle nackten Theile der Engel sind in natürlicher Fleischfarbe. Das Haar des Engels zur Rechten ist braunroth, das andere okerblond ... die oberen kleinen Federn der Schwingen sind roth, die langen dreifach abgesetzten Schwungfedern gelb. Füße und Hände natürlich gefärbt. Das Grundfeld ist, wie bereits bemerkt wurde, blau. Die Nimben sind vergoldet, die Gesichter natürlich gefärbt und die Gewänder in gelb, Spuren von grün gehören einer späteren Übermalung an.*“ Zum Apostel Petrus lautet Mellys Befund: *„Das Antlitz ist natürlich gefärbt (d.h. fleischfarbig mit röthlichen Wangen und Lippen, Augensterne und Brauen dunkel), die Hände dieser wie aller Figuren sind fleischfarbig. Bart und Haare grau. Schlüssel und Nimbus sind vergoldet.“*¹⁹²

Mellys *„zusammenfassende Bemerkungen über die Farbigkeit des Portals* ¹⁹³ ergänzen die vorangegangenen Beschreibungen und fanden bei den jüngsten Untersuchungen ihre Bestätigung. Er mutmaßt, dass die Farben nicht unmittelbar auf den Sandstein aufgetragen sind, *„...sondern auf einem Grund von sehr fein zubereiteter weisser stukkoartiger Masse, mit welcher der Sandstein überzogen wurde. Dieser Grund ist weiss hie und da sichtbar, grossentheils ist er aber von der Lokalfarbe ganz durchdrungen, so dass es scheint, man habe unmittelbar über den noch nassen Grund die entsprechende Farbe aufgetragen, und sei also nach dem Prinzip der Freskomalerei gegangen.“* Bei den verwendeten Farben soll es sich laut

¹⁹² Melly 1850, S.20 ff.

¹⁹³ Ebd., S.81-84.

Melly um Erd- oder mineralische Farben handeln, die er wie folgt zu unterscheiden vermag: *„Weiss; Roth, licht und dunkel; Fleischfarbe; Blau; Gelb, hell und gesättigt; Grün; Rothbraun, in zwei Tönen; Schwarz. Gold und Grafit finden bei dieser Polychromie auch ihre Anwendung.“* Statt einer technischen Untersuchung war Melly auf Grund bauphilosophischer ungünstiger Umstände gezwungen sich auf persönliche Vermutungen bezüglich der einzelnen Farbstoffe zu beschränken. *„...die weiße Farbe scheint durch den ausgesparten Stukkogrund gebildet zu sein, die rothe schöner Mennig ist, die Fleischfarbe durch Mischung des Mennigs mit einer unbestimmbaren weissen Farbe entsteht, das dunkle Roth wahrscheinlich aus einer Mischung aus Caput mortuum mit Zinnober, das Blau aber aus Ultramarin besteht (denn Kobalt würde durch die Zeit einen entschiedenen grünlichen Stich angenommen haben). Das helle und tiefe Gelb ist Okererde, die grüne Farbe wahrscheinlich eine Mischung von Ultramarin und hellem Oker, obwohl auch möglich durch ein Kupferoxyd hervorgebracht. Die schwarze Farbe ist Kienruss. Die übrigen Farben sind aus den bis jetzt genannten Farben zusammengesetzt. Außer der Vergoldung der Niben und Sterne, des Untergewandes Christi, und einiger Verbrämungen, ist die metallische Färbung der Augensterne sämtlicher Figuren zu bemerken, welche aus Grafit besteht.“*

Betreffend der „weissen stuckartigen Masse“, als Überzug des Sandsteins bestätigen die jüngsten Untersuchungsergebnisse jene Mellys, jedoch hat er sie fälschlicherweise in die Romanik datiert und als Untergrund für Freskotechnik interpretiert. Die von Melly noch erkannten bzw. durch Rückschlüsse ergänzten Farbcharakteristika sind am rezenten Bestand nicht mehr nachvollziehbar, da die meisten Gewändesäulen als „*unbemalt*“ erscheinen und *„vielleicht beschädigt worden, in späterer mittelalterlichen Zeit, wo die ganze Bemalung bereits einer einfärbigen Tünche hatte weichen müssen“*.

Nach dieser authentischen Vorstellung der Farberscheinung des Riesentores in den Jahren 1846 bis 1850 zu schließen, ist eine mäßige Portalreinigung und farblose Ölimprägnierung, jedoch keinerlei Steinfreilegung erfolgt. Aus dem Jahre 1847 gibt es von Groll eine photographische Dokumentation, die sich zurzeit im Kunstgewerbemuseum in Prag befindet.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Groll 1983, Bd.1, S.90 f.

Im Zusammenhang mit der Westfassade der Stephanskirche stehen drei bekannte romanische Kirchen: der Bamberger Dom, der als Vermittler französischer rheinischer und lombardischer Stilelemente gilt; St. Jakob in Regensburg, als Zentrum der iroschottischen Mission¹⁹⁵; und die Stiftskirche der Benediktinerabtei in Ják, deren Westfassade mit der von St. Stephan vergleichbar ist und vielleicht Ihre Weiterentwicklung darstellt.

Das Riesentor von St. Stephan gehört zu der Gruppe von Portalen, die auch in Kleinmariazell Nordportal oder an dem Südportal der Pfarrkirche von Wiener Neustadt „Brauttor“ vertreten ist und deren Höhepunkt an gestalterischem Reichtum das Portal des Tullner Karners ist. Die Verwandtschaft der Ornamentik und insbesondere des rechtwinkelig vorspringenden Zierwerkes zwischen den Gewölberippen, des Wiener Portals mit dem Zierwerk der Eingangshalle der Kapelle in Tulln finden wir auch wieder an dem einfacheren Portal der Rundkapelle in Mödling und wird im Folgenden noch im Einzelnen genauer erörtert.

8.1.2 St. Michael 1220-1250¹⁹⁶

Die Kirche St. Michael, als eine der ältesten Kirchen Wiens geht vermutlich schon auf die zweiten Hälfte des 11. Jhdts. zurück. Im 13. Jhd. kam es zu einem Neubau.¹⁹⁷

Die dreischiffige Pfeilerbasilika mit einem vorspringenden Querhaus und einem Chorquadrat ist ähnlich in Ihrem Grundriss der zweiten Bauphase des Wiener Stephansdomes. Von diesem Bau sind noch einige Elemente erhalten, so zum Beispiel das heute leider nicht mehr zugängliche romanische Westportal, das nördliche Querhausportal, das 1982 von Hellmut Lorenz freigelegt wurde und die sog. „Porta laterale“ im dritten Joch des nördlichen Seitenschiffes.

Die für die erwähnten Beispiele von St. Michael relevante Bauphase fällt in die Zeit von 1220 bis 1250. Ginhart¹⁹⁸ datiert die Michaelakirche von 1219 – 1240/50. Hermann Fillitz bezieht sich auf die Stiftungsurkunde Leopolds VI vom 18. November 1221, die in einer Niederschrift des 14. Jhdts. vorliegt, aber inhaltlich als glaubwürdig gehalten wird. Seiner Ansicht nach kam es zur Vollendung des spätromanischen frühgotischen Baues vor 1252.¹⁹⁹ Laut Kieslinger nehmen alle älteren Autoren bis zu

¹⁹⁵ Die Kunst der iroschottischen Mönche bediente sich einer bilderreichen, phantasievollen Sprache

¹⁹⁶ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 74), S.305-307. (Kat.139), S.397

¹⁹⁷ Schwarz in: St. Michael. 1988, S. 107. vgl. Schwarz, (Diss., Bd.147) 1981.

¹⁹⁸ Ginhart 1948.

¹⁹⁹ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, S. 305.

Lind²⁰⁰ besagte Stiftungsurkunde von 1221 als Jahr der Bauvollendung: Eine Änderung in der Altersbestimmung löste erst die Arbeit von Mitis 1912²⁰¹ aus, in der die Stiftungsurkunde als eine Abschrift in deutscher Sprache, des lateinischen Stiftsbriefes des 14.Jhdts. genannt wurde. Tietze 1918²⁰² und Baldass 1925²⁰³ vertreten laut Kieslinger eine Entstehungszeit des Baues in der Regierungszeit Ottokars II. Premysl²⁰⁴, Donin 1915²⁰⁵ ist für 1219 und Dehio von 1935²⁰⁶ wird die Entstehung um die Mitte des 13.Jhdts. angenommen.

Viele bis heute anerkannte Angaben gehen zurück auf die Untersuchungen Kieslingers, der 1953 die ausführlich kommentierten Befunde zur mittelalterlichen Bautechnik in seinem Aufsatz über den Bau von St. Michael veröffentlichte²⁰⁷. Kieslinger zufolge wurden die Lang- und Querhausfassade aus grobkörnigen Sandsteinquadern mit feinerem Sandsteindekor errichtet, das Presbyterium hingegen aus Ziegelmauerwerk²⁰⁸. Der Naturputz wies eine Quaderimitation mit weißer Fugenmalerei auf, die im südlichen Apsidenbereich noch gut erhalten ist und konserviert werden konnte²⁰⁹. Im Zuge der Restaurierung in den Jahren 1972 bis 1973 wurde, erstmals seit dem 13.Jhd., die Oberflächenbehandlung des Innenraumes untersucht und die vorhandenen Schichten befundet.²¹⁰

Die im Innenraum und auch an der Außenfassade der Michaelerkirche vorgefundenen Bedingungen waren im Vergleich zu jenen der Stephanskirche und dem Wiener Neustädter Dom insofern besser, als fast alle Oberflächen mit einem dicken Schichtenpaket überzogen waren. In Ermangelung früher angesetzter Restaurierungen, waren hier im Zuge der Restaurierungsarbeiten 1972 die Chancen auf original erhaltene Farbfunde erheblich hoch. Die Untersuchungen der Polychromie des Innenraums ergab mindestens acht historische Färbelungsphasen²¹¹, die jedoch in keinem direkten Bezug zu jenen der Außenportale stehen, obwohl es gewisse Parallelen zur Abfolge der Farbphasen gibt.

²⁰⁰ Lind 1859, S.1-59.

²⁰¹ Mitis 1912, S.358ff.

²⁰² Tietze 1918.

²⁰³ Baldass 1925, gefunden im Sachgebiet: Viennensia. 485ff.

²⁰⁴ Schwarz 1979, S. 453ff.

²⁰⁵ Donin in: Mitt f. Geschichte der Stadt Wien 12, S.63, 1932.

²⁰⁶ Schmidt, Tietze in: Dehio1935.

²⁰⁷ Kieslinger in: Jahrbuch Wien, Bd. 10, Wien 1953, S.1-74.

²⁰⁸ Kieslinger in: Restauratorenblätter 3, 1979, S. 26: erstes Beispiel einer „Backsteinromanik“ in Österreich;

²⁰⁹ Koller in: Ausstellungskatalog 1996, S. 554.

²¹⁰ Koller 1988, Sonderausstellung. S.150-154.

²¹¹ Leider wurde in St. Michael auf die Belassung originaler Dokumentationsmuster verzichtet, so dass nur mehr, die im Bundesdenkmalamt archivierten Schichtenpläne und Tünchemuster die Farbschichte des Innenraumes belegen, soweit diese erfasst werden konnten.

Die Michaelerkirche gehört dem „Übergangsstil“ von der Romanik zur Frühgotik an, der im Donaauraum in der ersten Hälfte des 13. Jhdts. einen Höhepunkt erreichte. Unter Herzog Leopold VI. (1198-1230) aus dem Haus der Babenberger wurden erstmals Bauformen der französischen Kathedralgotik (Reims, Auxerre) nach Österreich gebracht und führten zum Entstehen einer „babenbergischen Sondergotik“ im Bereich der herzoglichen Stiftungsbauten. Auch die Zisterzienser wirkten bei der Vermittlung gotischer Stilelemente mit. Querrechteckige Gewölbejoche und Kelchknospenkapitelle fanden rasch Eingang in den heimischen Bauhöfen. Unter Kaiser Friedrich II. (1212-1250), der im normannischen Sizilien geboren und aufgewachsen war, feierte der normannische Stil eine Wiedergeburt. Allerdings nicht als eigentlicher Baustil, sondern mehr im Bereich der Dekoration. Geographisch ist der Raum des donauländischen Kunstkreises im Wesentlichen auf Wien (St. Stephan, St. Michael), Niederösterreich (Wr. Neustadt, Kleinmariazell), Westungarn (Ják, Lébény) und vereinzelt auf die Slowakei und Mähren beschränkt. War unter Leopold VI. Wien das Zentrum dieses Kreises, so verlagerte es sich nach dem Tod Leopolds VI. (1230) nach Ungarn. Der Mongoleneinfall von 1241 gab für kurze Zeit Wien die führende Stellung zurück. Diese Entwicklung findet ihren Widerhall in der skulpturalen Ausstattung der Michaelerkirche. Das Querschiff wurde wohl noch unter Leopold VI. vollendet. Die Form der Vierungspfeiler sowie die Kapitelle besitzen Übereinstimmungen mit dem 1217 vollendeten Querschiff der Klosterkirche Lilienfeld, einer Stiftung dieses Herzogs. Die 1951 erfolgte Entdeckung des reich gegliederten Bogens des Westportals. Die Freilegung des Nordportals im Querschiff und der „Porta laterale“ im vorderen nördlichen Seitenschiff im Jahre 1988 bestätigen den Baubeginn der Kirche um 1220.

Westportal 1245

1724 wurde das romanische Westportal mittels eines Vorbaues von Antonio Beduzzi verdeckt. Erst im Juli 1951 wurde der obere Teil des romanischen Portals in fast vollständig erhalten, hinter dem Dach des Beduzzi-Vorbaues, bei Sanierungsmaßnahmen entdeckt. (Abb. 56)

Zur Fassung

Als Bemalungen des romanischen Westportals stellte Kieslinger als erste Fassung gelb und rot mit Marmormusterung fest, als zweite einen weißen und dann einen

grauen Anstrich.²¹² 1997 wurde die Restauratorin Maria Holzhammer vom BDA beauftragt die Fassungsreste des romanischen Westportals zu befunden. Für die Kontrolle der Schichtbestimmung wurden Proben, die aufgrund der nur mehr fragmentarisch erhaltenen Malereien von der Restauratorin in nur geringen Mengen abnehmbar waren, labortechnisch analysiert und ausgewertet.

In den Archivolten finden sich laut Befund (Anh.21,22) von innen nach außen, rote Farbreste, darüber 1 cm Überputzung. In der ersten schmalen Leiste innen, neben den Blumen ein bräunliches Rot, etwas Ocker, Eisenoxid und Umbra. Im zweiten Bogen auf der Oberfläche einer Blume ein Grauton sowie Ocker als mögliche Reste einer Grundierung. In der Vertiefung zwischen den Blumen wieder Ocker, sonst rotes Eisenoxid, Kreide bzw. Steinmehl mit Mikrofossilien. Der dritte Bogen zeigt seitlich Ocker, in der Mitte Rot auf einem Dunkelgrau gefolgt von dunkelrotem Eisenoxid (Hämatit und gebrannte rote Erde). Es folgt im vierten Bogen eine dünne Schicht Schlämme mit Farbresten von ehemaligem Grün mit vereinzelt grünem Kupferpigment und Bleizinn gelb. Der Fünfte weist dasselbe Dunkelrot wie das des dritten Bogens auf, während im inneren Diamantstab ockerfarbige Reste mit Kalklagen auftreten. Den Anmerkungen des Denkmalamtes nach zu folgen sind die Farbreste des vierten Bogens verlässlich einer mittelalterlichen Polychromie zuzuschreiben. (Abb. 57-59) Demnach bestätigt der Laborbericht des BDA von 1997 die von Kieslinger 1979 getroffene Annahme.

Die Frage nach der Erstfassung bleibt leider offen, da die Steinoberfläche sehr uneben, vielleicht sogar beschädigt war und es wurde, aus Gründen der Schadensvermeidung von einer Freilegung Abstand genommen.

Nordportal im Querhaus 1221-1252

Hellmut Lorenz konnte aufgrund eines Grundrisses aus dem 17.Jhdt., den er im Mailänder Barnabitenarchiv²¹³ entdeckte, auf ein Portal an der nördlichen Querhausseite schließen.²¹⁴ 1982 wurde das spätromanische Nordportal der Michaelerkirche entdeckt und freigelegt. (Anh.23) Ursprünglich wurde der Fund eines gotischen Portals aus der Zeit um 1350 erwartet, doch bei den Grabungen in einem damals als Abstellkammer genutzten Raum fand man ein Portal, dessen *„breite Profilierung sowie die rundbogige Führung sofort erkennen ließ, dass dieser Bauteil*

²¹² Kieslinger 1979, S. 26-107, bes. 57-61. Kieslinger, in: Jahrbuch Bd.10, Wien 1953, S. 31f.

²¹³ 1626 ist die Michaelerkirche dem Barnabitenorden übergeben worden.

²¹⁴ Lorenz in: St. Michael 1988, S.119.

... nicht aus der Zeit um 1350 stammen konnte, sondern der Bauzeit des Querhauses angehören musste.“²¹⁵

Das Portal ist ein dreifach abgetrepptes Trichterportal mit je zwei eingestellten Säulen und Knospenkapitellen. (Abb.60,61) Es entstand um 1230 und zeigt mit der Lamm-Gottes-Darstellung²¹⁶ im Tympanon Stilbezüge zu Ják in Ungarn. Der Kopf des Lammes ist zu einem lateinischen Kreuz zurückgewandt, das aus dessen Rücken herauswächst. Der Rest der Tympanonfläche wird von eingerollten Akanthusblättern innerhalb eines angedeuteten Dreipaßbogen gefüllt. Auf einem Untergrund aus grober Kalksteinoberfläche konnten zwei mit feiner Holzkohle gefärbte, durchgehende Graufassungen gefunden werden. Die obere hat einen zinnoberroten Wulst am Tympanonrand und am Buchrand des Lammreliefs. Dann folgen drei gelbliche Schichten und zuletzt graue bis weiße Tünchen.²¹⁷

Zur Fassung

Dem Untersuchungsbericht des BDA nach zu folgen ist *„die Steinoberfläche überall sehr uneben und dürfte demnach in früherer Zeit entweder ungefasst oder geschädigt worden sein. Darüber folgen vor der Vermauerung bis zu sieben Farbphasen: zuunterst einfarbig Grau in zwei Phasen, in der oberen mit zinnoberroten Akzenten (Spätgotik?), darüber durchgehend beige (16./17.Jhdt?) darauf erst drei- dann zweifarbig geteilt in Gewände und Tympanonzone in Grau/Ocker-Gelb/Weiß (17./18.Jhdt.)“*

Kollers Ausführungen bzw. Maßnahmenvorschlägen sind zu entnehmen, dass bei der Sanierung das Portal bewusst ohne jede Detailergänzung präsentiert wurde. Eine Freilegung würde zu keinem historisch besonders wertvollen Farbbefund führen, so die Meinung des Verfassers. Seiner Empfehlung nach soll außer Entstauben, der derzeitige Zustand ohne weiterer Freilegung belassen werden.

„Besondere Beachtung verdient die Ähnlichkeit des Tympanons am Nordportal von St. Michael mit den besagten Portalen von Ják und Lébény: Sowohl ikonographische als auch stilistisch besitzt das Tympanon der Michaelerkirche mit dem Südportal der Klosterkirche engste Übereinstimmung ... die gleiche Eigentümlichkeit eines unterhalb des Tympanons durchlaufenden Kämpfergesimses findet sich an den Toren des westungarischen Kirche Lébény Dennoch ist die Bauplastik von St. Michael nicht bloß als Wiederholung ungarischer Vorbilder anzusehen. An den

²¹⁵ Lorenz in: ÖZKT 36/1982, S.122.

²¹⁶ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat.139), S.397: Dahm datiert das Tympanon um 1240

²¹⁷ Lorenz in: ÖZKT 36/1982, S 99ff., Abb. 90, Farbuntersuchung nach der Freilegung 1987.

Knospenkapitellen des Nordportals, sind bereits Einflüsse der französischen Frühgotik abzulesen.²¹⁸

„Porta Laterale“ 1241-1252

Das Seitenportal (Abb.62,63) befindet sich im zweiten Joch des nördlichen Seitenschiffs während das dazugehörige Tympanon heute in einer Vitrine daneben aufbewahrt wird. (Abb.64) Schwarz vermutet die Entstehung dieses Tympanons noch vor dem Ende der Babenbergerherrschaft (1246).²¹⁹ Auch hier fällt die Verbindung zwischen einem wuchtigen, spätromanischen Architekturrahmen mit einem fein gearbeiteten Tympanonrelief auf.

Dargestellt ist eine „*crux gemmata*“ innerhalb eines mit naturhaften Weinranken angedeuteten Dreipaßbogen Mit dem Unterschied, das dieser Dreipaß aus leicht zugespitzten Kreissegmenten aufgebaut ist und mittels einer Abfase räumliche Wirkung evoziert. Ein Bezug auf die französische Bauplastik ist hier sehr nahe liegend. Mit freiem Auge sind die Farben rot, blau und grün an den Ranken zu sehen wobei den Hintergrund ein grünliches Grau ziert, ein Beobachtung, die bereits von Mario Schwarz 1990²²⁰ gemacht und wie folgt beschrieben wurde: *„Wie einige Stellen deutlich zeigen, war der Reliefgrund intensiv azuritblau; größtenteils ist diese Färbelung noch als Graublau erhalten. Die Kehle des Dreipaßbogens war hellrot gefaßt. Weinranken, Säule und Kreuz waren dagegen offenbar hell (weiß?) gehalten und traten vor dem blauen Hintergrund teppichmusterartig hervor.“*²²¹

Eine mögliche Wiederholung dieses Farbenkanons findet sich am Gurtbogen zwischen dem Querhaus, romanischer und dem rechten Chorbogen gotischer Bausubstanz von St. Michael wieder. (Abb.65) Die Übereinstimmung betrifft nicht nur die Farbigkeit der Wandgestaltung auch das Motiv der Weinranken wiederholt sich hier in ähnlicher Form.

Schwarz ordnet die Weinranken des Tympanons dem „*verhaltenen naturhaftem Blattstil*“ der französischen Bauplastik von Chartres um 1210-1220 (Abb.66) und Reims um 1220²²² zu. Ein Vergleich mit den Kelchblättern im Hintergrund der Gewändefiguren am Gerichtsportal in Reims von um 1230 (Abb.67) zeigt deutlich, daß diese Blätter mit jenen Ranken in Wien keine Gemeinsamkeit aufweist. Womit

²¹⁸ Schwarz, Analyse bis 1626, S.109f.

²¹⁹ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, S. 307, Abb. Tympanonrelief des ehemaligen Portals in das nördliche Seitenschiff, nach 1241, vor 1252.

²²⁰ Schwarz 1990, S.69.

²²¹ Ebd., S.69, Diese Farbreste der ursprünglichen Fassung konnten bei der Restaurierung von 1989 freigelegt werden

²²² Schwarz 1990, S.69, Anm.15: Sauerländer 1970

sich die Eingrenzung der Entstehungszeit des Reliefs von St. Michael in die späte Babenbergerzeit bestätigt.²²³

8.2 NIEDERÖSTERREICH

Für den Portalbau kann in Niederösterreich unter Herzog Friedrich dem Streitbaren (reg. 1230-1246) ein großer Bedarf angenommen werden. Dieser problematische Herrscher hat besonders seit 1236 eine verstärkte Bautätigkeit entfaltet, mit der er seine angeschlagene Stellung im Lande wieder zu festigen hoffte. 1241 gelang es Friedrich als Auftraggeber solcher Portale, Werkleute zu gewinnen, die zuvor in Ungarn in Ják, gearbeitet und auf der Flucht vor den Mongolen Ungarn verlassen hatten. Zuletzt waren die Baukünstler in Ják am Westportal tätig, wo sie sich geometrisch abstrakter normannischer Motive bedienten, der von irischen Bauleuten aus dem insularen Raum (Irland, England) um die Mitte des 12.Jhdts. nach Mitteleuropa gebracht worden ist. Vom Schottenkloster St. Jakob in Regensburg ausgehend hatte sich dieser Stil rasch verbreitet. Er kommt am Kreuzgangportal von St. Emmeran in Regensburg, bei den Blendarkaden am Dom zu Worms und an den Außenwänden des Bamberger Doms vor. Eng mit Ják verwandt ist, wie gesagt der damals entstandene Karner von Tulln, der als elfseitiges Polygon mit Blendarkaden und Stifterfiguren das Werk einer sog. „Bildhauerarchitektur“ ist und der mit großer Wahrscheinlichkeit eine Stiftung Friedrich des Streitbaren ist. Die machtpolitischen Bestrebungen Friedrichs waren bald so erfolgreich, dass der Papst die Errichtung eines eigenen Bistums für Österreich mit dem Sitz in Wien in Aussicht stellte. 1245 sollte der Herzog zum König von Österreich erhoben werden, womit der Höhepunkt babenbergischer Machtentfaltung erreicht schien. Folglich sollte die von Heinrich Jasomirgott errichtete Stephanskirche in Wien als zukünftiger Bischofsitz prächtig ausgebaut werden. Die Westfassade und das Riesentor zeigen an der Figurenplastik nachweislichen bambergischen Einfluss, womit die Bautätigkeit der aus Ják stammenden Bauleute bewiesen wäre, trotzdem unterscheidet sich die charakteristische Gestalt des Riesentores zu jener des Tullner Karners. *„Für das Gesamtschema des Riesentores scheint eine Baugruppe verantwortlich gewesen zu*

²²³ Ebd.1990, S.69.Anm.16: Schwarz 1981, S.116f.: Der Bau der Capella speciosa (geweiht 1222), als ein weiteres Beispiel moderner französischer Einflüsse auf die Hofkunst in Österreich.Schwarz, in: St. Michael 1988,S.266, Nr. 60/1: „Der Architekturfund kann als weiteres Beweisstück für die internationale hochaktuelle Ausrichtung der „babenbergischen Sondergotik“ in Österreich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gelten, der der Bau von St. Michael in seiner Gesamtheit verpflichtet war.“

*sein, die von Trebitsch her zugewandert ist. ... Am Riesentor der Wiener Stephanskirche wiederholen sich die charakteristischen Friesmuster des Apsisfensters in Trebitsch; auch scheinen die Proportionen des Riesentores vom Nordportal in Trebitsch abhängig.“*²²⁴

Dieselben Arbeiter, die am Riesentor ihren speziellen Stil ähnlich dem Friesmuster der Apsisfenster von Trebitsch, hinterlassen haben, haben auch im Kreuzgang von St. Emmeran in Regensburg, gearbeitet. Die Proportionen des Riesentores sind mit jenen des Nordportals von Trebíč, zu vergleichen. Durch das Zusammenwirken der Trebícer und Jáker Werkleute wurde das Wiener Riesentor zu einem anglonormannisch ausgerichteten Werk. Dies lag sehr wohl im Interesse Friedrich des Streitbaren, der in diesen Jahren dem Kaiser wieder zu gefallen versuchte.

Mit der Krönung des Staufers Friedrich II zum Kaiser war 1220 aus einem Kind Apuliens ein Weltenherrscher geworden, womit die Baukunst der irischen Bauleute an Bedeutung gewann.²²⁵ Die Intention Friedrich des Streitbaren war, es Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen möglichst gleichzutun, welcher mütterlicherseits aus einer normannischen Herrscherfamilie stammte und an dieser Tradition auch persönlich interessiert war.

Hier ergab sich auch die Beziehung zum Dom von Bamberg, vor allem durch Bischof Eckbert, der als Statthalter Kaiser Friedrich II 1237 in Wien verstarb. Seine Person erklärt wohl Ähnlichkeiten zwischen Bamberg und dem „Riesentor“ von St. Stephan. Nach jüngsten Untersuchungen war diese Verbindung auch für Kremsmünster wichtig, weil dort Herzog Friedrich der Streitbare den Sitz eines neuen Bistums einrichten wollte.²²⁶ Am Nordportal vom ehemaligen Kapitelsaal in die Klosterkirche von Kleinmariazell und am Mödlinger Karner zeigen sich ebenfalls stilistische Merkmale der Jáker Baugruppe, als auch Einzelheiten, die in Trebíč und in Wien wieder zu finden sind.

8.2.1 Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Brauttor 1238-1246²²⁷

Der Dom von Wiener Neustadt ist mit drei romanischen Portalen geschmückt, deren Tympanonfelder figural auf Stein bzw. auf Putz gemalt wurden und noch fragmentarisch erhalten sind. Das südliche „Brauttor“ wurde bis 1938 von einem Vordach geschützt. Schließlich wurde der Vorbau des Tores abgerissen und die

²²⁴ Ausstellungskatalog Babenberger 1976, S. 520f., Kat.Nr.951.

²²⁵ Ebd., S.519.

²²⁶ Wagner-Rieger 1988, S.78ff.

²²⁷ Ausstellungskatalog Babenberger 1976, S.521, Pkt. 952c., Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 76), S.308-307

damals rosarot gefärbte Portalanlage fast komplett mit dem Stockhammer überarbeitet. (Abb. 68,69)

Dieses möglicherweise anlässlich der Hochzeit der Babenberger Prinzessin Gertrud mit dem Landgrafen von Thüringen im Jahr 1238 errichtete Portal ist von hoher Qualität. Der Anlass, das repräsentative Portal zu errichten, entsprach sicherlich den politischen Motiven der Landesherren. Die reichen Detailformen, die vom Rundbogen über das Gitterwerk bis zum Kugelfries reichen, aber ebenso die Blendarkaden neben dem Portal, zählen zu den Besonderheiten dieses Portals²²⁸. (Abb.70)

Zur Fassung: Obwohl das Tor über viele Jahre hinweg ungeschützt der Witterung ausgesetzt war, konnten im Zuge der letzten Untersuchung durch das BDA Farbreste gesichert und befundet werden. Im Tympanon ist über ein Drittel des ersten Verputzes erhalten, auf dem gotische und barocke Putz- und Farbinseln liegen. Auf dem Erstputz des Tympanons zeigen Rötelnzeichnungen Schriftformen und ein Frauengesicht. Auf den Gewänden gehören rot- und gelbocker Farben dazu. Die womöglich gotische Zweitfassung wird im Tympanon von Rot-Grüntönen bestimmt, zur dritten gehören Ocker- und Grünreste. Auf die ersten drei Buntphasen folgen drei Monochromien - erst rosa, dann zweimal grau.(Abb.71-75) (Anh.24)

Erst mit diesen Ergebnissen konnten die Farben von Johann Nimmrichter entsprechend (Abb.76,77) rekonstruiert werden. Diesen Ergebnissen folgend, sind am Tympanon des Brautores Reste von zumindest drei übereinander liegenden Fresken anzunehmen.²²⁹

8.2.2 Pulkau, Karner 1219-1221²³⁰

Die Kirche in Pulkau (Abb.78) wurde 1160 gegründet und war dem Heiligen Rupert und Maria Magdalena geweiht. Der unten runde, dem Hl. Bartholomäus geweihte Karner geht im oberen Teil in ein etwas zurückspringendes Zwölfeck über und wurde laut Schwarz²³¹ in der ersten Hälfte des 13.Jhdts. erbaut. Jede Zwölfeckspitze ist von einem spitzen Dreiecksgiebel überhöht. Rund um den Bau zieht sich ein Sockel, der auch das an der Nordseite gelegene vermauerte Gruftportal umzieht. Er hat dieselbe Profilierung wie die in ihn eingebundenen Säulenbasen. An den unteren Baugliedern

²²⁸ Biedermann 1990, Abb. S.70.

²²⁹ Koller, Nimmrichter in: ÖZKT LV, 2001, S.423-434, Koller, in: Ausst. Kat, Wr. Neustadt 1979, S. 143-151: Die Befunde zum Brauttor erstellte Amtsrestaurator Nimmrichter mit dem Amtslabor im Zuge der Außenrestaurierung 2000/01.- Auch für die im 16. Jahrhundert durch Steinreliefs verdeckten Tympana der Querschiffportale konnte durch Sehschlitze eine frühere Polychromie festgestellt werden.

²³⁰ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 64), S.293-294

²³¹ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, S. 293

sind sechs dreiteilige, in unregelmäßigen Abständen angebrachte Säulenbündel, an der Apsis sind vier solche angebracht. Sie stoßen hier unvermittelt an das schwach profilierte Abschlußgesimse, während die Dienste des Hauptraumes dreieckige Abschlüsse zeigen.

An der Nordseite der Kirche ist das, der Rundung des Baues folgende, zweimal abgetreppte Portal angebracht.²³² Zum Eingang führen drei Stufen. Die äußere Einfassung bildet ein rundbogiger, mit Rauten besetzter Fries, dann folgt eine Hohlkehle und ein ohne Unterbrechung sich herumziehender Rundstab. In den Abtreppungen stehen zwei Säulen auf Sockeln mit attischen Basen und Eckknollen. Sie haben einen glatten Schaft und stark zerstörte Knospelkapitelle. Links ein gegliedertes Decksims, rechts nur eine einfache Schräge. Kein Türsturz, das Bogenfeld ist leer, Säulen und Pfosten setzen sich im Bogenfeld, erstere als Rundbogen, letztere unter Beibehaltung ihrer Profilierung fort. Den Abschluss des ganzen Bogenfeldes nach außen bildet ein Diamantstab, der im Türgewände jetzt keine Fortsetzung findet.

Der Karner befindet sich in einem ziemlich guten Bauzustand, beschädigt sind die Kapitelle am Portal, ferner einige Dreiecksgiebel, deren Quader herunterzufallen drohen. Einer späteren Zeit, wahrscheinlich dem 19. Jhdt. dürften die glasierten Ziegel des Daches angehören. Im Jahre 1164 wird der Karner erstmals erwähnt.²³³

Zu Fassung: Zu den Farbe gibt es zur Zeit keine Aufzeichnungen, es sind jedoch Farbreste vorhanden und neue Ergebnisse bezüglich polychromer Fassung bis Ende 2008 zu erwarten.

8.2.3 Mödling, Karner, 1220-1250

Die Rundkapelle von Mödling steht an der Südseite der in der Mitte des XV. Jhdt. erbauten Pfarrkirche zum Heiligen Othmar, und war dem Heiligen Pantaleon geweiht. Das spätromanische, rundbogige Stufenportal stammt laut Weiss aus der Zeit des Wiederaufbaus unter Gertrud nach der Zerstörung durch die Ungarn 1252. Freiherr von Sacken²³⁴ geht, aufgrund der Bauformen, explizit den Bogenfriesen des Portals, welche sicher dem ausgebildeten romanischen Stil zuzuordnen sind, davon aus die Rundcapelle von Mödling sei im letzten Viertel des 12. Jhdts. entstanden. Gustav von

²³² Bei den meisten Kapellen ist der Eingang an der Westseite, der Apsis gegenüber; an der Nordseite, gegen die Kirche hin ist er u. a. in Mödling und in Hartberg.

²³³ Sacken S. 45, in: MdZK 1860, S.337: Die Urkunde über die Taufe eines Kindes am Ostersonntag und eines am Pfingstsonntag wird im Kloster am Inn, zu welchem Scheiblingkirchen als Pfarre gehört, aufbewahrt. Gedruckt in den Berichte des Alterthum-Vereins in Wien, Bd. I, S.45.

²³⁴ Sacken 1858, S. 266.

Neumann²³⁵ ordnet den Karner in die erste Hälfte des 13.Jhdts. ein, also ebenfalls 1220-1250.

Der Eingang des Mödlinger Karners liegt in einem zweigeschossigen nach Norden gerichteten Vorbau, der im unteren Teil ein reich geschmücktes Portal, im oberen Teil eine durch vier Spitzbogen gebildete, unzugängliche Loggia zeigt, die mit dem Kapellenraum durch ein kleines, rundbogiges Fenster verbunden ist. Die ursprünglich vorgesehene Funktion der Loggia dürfte die eines Lichthäuschens, in das das Licht für die Toten gestellt wurde, gewesen sein. (Einige Vermutungen gehen auch dahin anzunehmen, dass der Innenraum des Karners ursprünglich zu zwei Drittel von einer Empore überdeckt war, da an den Wänden Spuren zu sehen sind, die als Ansätze für das Gewölbe interpretiert werden können). Die romanischen Rundbogen der Loggia (besser bezeichnet als Zwerggalerie, da die Säulen bis zur Fenstersole reichen) wurden durch frühgotische Spitzbogen ersetzt, die romanischen Säulen jedoch beibehalten, wobei die beiden mittleren Spitzbogen sich auf einen abgefasten Pfosten stützen. Die Kapitelle der beiden Säulen sind unterschiedlich gestaltet: eines zeigt ein Würfelkapitell und das andere ein Blattkapitell. Die Loggia wird von einem vierteiligen Rundbogenfries bekrönt, wobei sich in den von oben nach unten gewölbten Bögen jeweils ein Lilienmotiv befindet. Unter dem zweimal gestuften Dachgesims verläuft eine einfache Stromschicht (= Deutsches Band) um den ganzen Vorbau. Unter der Loggia befindet sich ein Relief²³⁶ mit dem Motiv einer Jagdszene, auf der ein Reiter mit Hunden einen Hirsch verfolgt. In der Mitte befand sich ursprünglich eine Baumdarstellung. (Abb.79,80)

Das spätromanische, rundbogige Stufenportal besitzt ein dreimal rechtwinkelig abgestuftes Gewände und hatte auf jeder Seite zwei Säulen, die jedoch bereits zum Zeitpunkt der Freilegung des Portals nicht mehr vorhanden waren.²³⁷ Die Archivolten werden durch ein Gesims vom Portal getrennt und folgen in ihren Abstufungen dem Portalgewände. Die Archivolten setzen am Kämpfergesims an und folgen in ihren Abstufungen dem Portalgewände. Das Tympanon hat keinen Türsturz und ist ungeschmückt. Reich ornamentiert sind dagegen die Pfosten des Gewändes und die Archivolten.

²³⁵ Schwarz in: Kubelik, Schwarz 1993, S.275.

²³⁶ Das Original, das vermutlich aus der ersten Bauphase des Karners um 1220 stammt, befindet sich heute im Museum der Stadt Mödling.

²³⁷ In dem Glauben die ursprünglichen Säulen seien dahinter, ließ Freiherr von Sacken die vorhandenen neueren Ziegelpfeiler abbrechen. Jedoch blieb sein Unterfangen erfolglos, lediglich sehr beschädigte Fragmente der Decksimse kamen zum Vorschein.

Freiherr von Sacken, der 1858 das Mödlinger Karnerportal freilegen ließ, fand im oberen Bereich lediglich drei reliefierte Archivoltenstufen vor, weiters zeigte Sackens Befund, dass die Gewändepfosten des Tores ursprünglich mit Rundstäben und Kehlen profiliert waren.²³⁸ (Abb.81,82)

Am Gewände des Portals erschweren die diversen Abänderungen die klare Unterscheidung zwischen einer Rekonstruktion an Hand der von Sacken vorgefundenen Restbestände und neu dazu erfundenen Elementen erheblich.²³⁹ In seiner heutigen Gestalt zeigt es drei Abtreppungen, wobei die erste Stufe aus der, erst um 1900 angebrachten, vierteiligen Knotensäule²⁴⁰ besteht, für die es historische keine Begründung gibt.

Die Archivolten zeigen sind von innen aus gesehen Motive eines ineinander greifendes Zangenfries, gefolgt von einer Reihe übereck gestellter Lilienbögen mit diamantierten Bündeln und einem Schnabelkopffries, als heutige dritte Archivolte. Beides Motive die etwas feiner und schöner bereits am Portal von St. Stephan vorgekommen sind.

Das vierte Bogenornament, von den beiden vorigen durch eine glatte Archivolte getrennt, bilden jene Rollenverschlingungen, die auch am Südportal der Pfarrkirche von Wiener Neustadt wieder anzutreffen sind. Einen möglichen Hinweis bezüglich der originalen Farbigkeit ist den Mitteilungen der Zentralkommission aus dem Jahre 1875 zu entnehmen: „... *Endlich hat der berühmte Karner daselbst einen milchgrauen Anstrich bekommen, der das alterthümliche Bauwerk arg verunstaltet und die Reste von Malereien neben dem Eingange verschlungen hat.*“²⁴¹

Zur Fassung: Dem Portalvorbau des romanischen Karners von Mödling in Niederösterreich konnten bei der letzten Restaurierung aus dem Jahre 2002 Proben genommen werden. So konnten an der Nullfläche der innersten Archivolte auf Stein im Anschluss vereinzelt rötliche Einschlüsse, die womöglich auf eine Brandverfärbung schließen lässt, und auch Malachit gefunden werden.

²³⁸ Sacken 1858, S.265, Fig.9, Schwarz 1981, S. 140

²³⁹ Weiss o.J: Weiss meint in seinen Forschungen in und um Mödling, die originale Bausubstanz sei zu einem großen Teil zerstört und erneuert worden. Seiner Ansicht nach ist bei den Bogenfriesen das Spiralfries fast völlig alt und noch in gutem Zustand, beim zweiten Fries, dem Pfeifenfries ist der Untergrund alt, die meisten Pfeifen aber: „...bis auf die erste und die dritte rechts außen sind neu eingesetzt. Die oberen dieser Pfeifen zeigen Menschenköpfe und Fratzen, die auf den Eintretenden herunterblicken, die unteren haben Blattmotive. Das Lilienfries ist bis auf drei Lilien fast völlig erneuert, das innerste Zangenfries bis auf die Mittelzange neu. Das Bogenfeld ist vollkommen aus glatten Steinen erneuert. Zwei hier sichtbare Ornamente entsprechen dem ersten und fünften Gewölbebogen des Riesentores. Seine Ausführungen konnten den Ergebnissen des BDA im Zuge der Restaurierungsarbeiten von 1998 und den daraus resultierenden Farbbefunde standhalten.

²⁴⁰ Die Idee wird mit Gustav Neumann in Verbindung gebracht. Vorbilder für die Form gibt es viele, z. Bsp. San Quirico in Orcia / Toscana.

²⁴¹ MdZK, N.F.I., 1875, S.XXXVIII, Nr. 22.

Basisches Kupferchlorid²⁴² ist zwar hitzestabiler als Malachit oder Grünspan, doch liegt die Schmelze und Zersetzung dieser Verbindung (lt. Literatur bei 250°C) nahe bei dem hitzbedingten Farbumschlag von Ocker auf Rot und somit im Bereich der üblichen Brandverfärbung. Die grüne Farbe dürfte somit eher nach dem Brand von 1528 aufgetragen worden sein. (Abb.83-91) (Anh.25)

8.2.4 Tulln, Karner 1241-1246²⁴³

Der Karner ist ein zweigeschossiger Bau aus der Spätromanik. Bemerkenswert ist sein verkümmerter Vorbau, ähnlich jenem des Riesentores von St. Stephan. Diese Portalform findet sich demnach nicht nur in Niederösterreich, sondern bildet einen eigenen Typus²⁴⁴ aus, auch wenn die Grundzüge den topographisch umliegenden Beispielen recht ähnlich sind. Die Außenmauer des doppelgeschossigen „Dreikönigskapelle“ genannten Karners bilden ein nicht ganz regelmäßiges Elfeck, dem im Osten eine halbkreisförmige Apsis vorgelegt ist. Diese verdeckt zwei Seiten des Elfecks, zwei weitere nimmt der Portalvorsprung mit dem nach Norden gerichteten Portal ein, während der Eingang im Südwesten liegt. (Abb.92,93)

Die zwei äußersten Rundbogen sitzen auf kleinen, mit Kapitell und Basis versehenen Säulchen, die Bögen, die an das Hauptgebäude anstoßen, auf Konsolen. Stromschicht und Gesimse ziehen sich dagegen ohne Unterbrechung über Hauptbau und Portalvorbau. Zum Portal führt eine doppelwangige Treppe empor, zum Eingang vier Stufen. Das Portal erweitert sich in fünf Rücksprüngen trichterförmig nach außen. In den Rücksprüngen sind glatte Säulen und die Pfosten sind reich verziert. Nur die erste Säule links ist kanneliert und hat ein Knotenband um die Mitte des Schaftes. Die Säulen haben attische Basen und stehen auf mit Rundbogen verzierten, würfelförmigen Sockeln. Die Kapitelle bestehen aus Wulst, doppeltem Blattkranz und Deckplatte. In der Grundform sind sie einheitlich, in den Einzelheiten ist jede anders. Ihre Knospen stoßen beinahe zusammen, unter Ihnen zieht sich der Schmuck der Pfosten weiter, deren Ornament wechselt. Der Halsring des innersten Kapitells setzt sich am Türpfosten fort und bezieht ihn so in den einheitlichen Schmuck mit ein. Die Konsolen des letzten Türpfostens weisen rechts ein drachenähnliches Tier und einen Menschen, links ein sirenenartiges Wesen auf. Der

²⁴² Basisches Kupferchlorid als Pigment kommt häufiger in der barocken Wandmalerei vor

²⁴³ Schwarz, 1979, S.57. Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 93), S.331-333

²⁴⁴ Donin 1952, S.60.

Pfosten ist auf der der Tür zugekehrten Seite glatt, seine Ecken sind abgefast. Auf der anderen Seite befindet sich ein Ornament, gebildet aus einer sich spiralg eindrehenden Ranke mit kleinen Blättchen. Der Türsturz ist ohne Verzierung, in gleicher Höhe über den Kapitellen der Säulchen ein Kämpfergesims, das auch den Portalvorbau überzieht und bis zur Mauer des Hauptbaus reicht. In der Kehlung zwischen Wulst und Deckblatt ein Ornament zu sehen, bestehend aus einer Palmette in zweistreifigem oder diamantem Ring, über den die oberen Blätter fallen. Je zwei solcher Ringe sind durch ein diamantiertes Band zusammengehalten. Am Vorbau vereinfacht sich das Muster.(Abb.94,95)

Die Tullner Halle geht in ihrem Zierwerk bei der ersten, zweiten und dritten Füllung von denselben Motiven aus, wie bei der zweiten, dritten, vierten und fünften Füllung von St. Stephan. Dadurch, dass sich diese Motive an den Gewänden zwischen den Säulen hinab fortsetzen, wirkt der Bau in Tulln im Vergleich mit dem Riesentor prunkvoller. Wobei die feine lebendige Gliederung des letzteren, seine vielmehr verhältnismäßigen Gesamtdimensionen ihm vom ästhetischem Standpunkt den unbestrittenem Vorrang sichern.

Im Tympanon ein Kleeblattbogen, darin Malerei, darstellend Maria mit dem Kind und zwei anbetende Engel. Jeder Säule des Portal entspricht im Bogenfeld ein runder Wulst, jedem ornamentierten Pfosten ein mit gleichem Ornament geschmückter Rundbogen. An das Portal schließt eine kleine Vorhalle an, die daran zu erkennen ist, dass das Gewände ohne Schmuck ist. Nach außen wird sie durch eine schlanke Säule begrenzt, deren Basis tiefer herab reicht, als die der Portalsäulen.

Zur Fassung: Das dreipaßförmige Tympanon spielt auf die göttliche Trinität an und zeigt einige gut erhaltenen Reste von Bemalung auf.²⁴⁵ Die Farben Rot, Grün, Blau, Türkis, Gelb sind mit freiem Auge leicht zu erkennen. Auf Farbanpassung der Fugen- und Fehlstellenkittmasse wurde 1977 wegen der großen Farbenvielfalt (Brandverfärbung, etc.) verzichtet.²⁴⁶ Wie weit unter der neoromanischen Übermalung beim Tympanon noch ursprüngliche Farblagen vorliegen, wurde noch nicht genauer untersucht. Auf jeden Fall sind am Portal der Stadtpfarrkirche von Tulln an den Reliefs der Portallaibung romanische Inkarnat- und Rots Spuren sichtbar. (Anh.26,27)

²⁴⁵ Biedermann 1990, Abb. S.63.

²⁴⁶ Dokumentation, Tulln Karner, GZ 8500/1/91, Wien 21.8.1991

Die Arbeit am Tullner Karner zeichnet sich wie gesagt durch ihr „normannisches“ Ornamentrepertoire aus, womit sie Einordnung in das Werk der aus Ják kommenden Gruppe von Baukünstlern findet. Die Archivoltengestaltung am Tullner Portal zeigen mit jenen des Westtores der Klosterkirche von Ják große Übereinstimmung. Sie bestehen im Schlingenband der äußersten Archivolte, in den Rhombengitter in zwei Varianten als Archivolten schmück, im Rankenflachrelief an den Portalpfosten, im Durchlaufen der Pfostenreliefs bis in die Kapitellzone der Gewändesäulen; der Fries am Portalkämpfer in Tulln gleicht jenem an der Hauptapsis in Ják.²⁴⁷

8.2.5 Retz, Dominikanerkirche, Ende 13.Jhdt

Das spätromanische Südportal der Dominikanerkirche in Retz ist ein spitzbogiges Trichterportal mit Birnstabprofil und einem Tympanonrelief des löwenbesetzten Thrones Salomonis. Es wurde im Zuge der Restaurierungsarbeiten am 8. November 2001 begutachtet und befundet. (Abb.96,97) Retz lässt, als eines der ganz wenigen noch mit Farbfassungen erhaltenen Portale aus dem Mittelalter in Österreich, noch eine so eindrucksvolle Farbigekeit erkennen. Durch eine Abformung des polychromen Tympanonreliefs für eine Kopieerstellung vorgenommen, kam es ob des Aufbringens einer Trennschicht aus Teflon, zu Schäden am Original. Da mögliche Vorzustände nicht dokumentiert wurden, konnten auch keinerlei Farbverluste nachgewiesen werden. Es liegt hier laut Nimmrichter „nahezu die ganze Farbpalette vor“ Obwohl das jetzige Erscheinungsbild einer barocken Überfassung anzurechnen ist, blieb die ursprüngliche künstlerische Absicht gänzlich ablesbar. Laboranalysen haben ergeben, dass darunter liegende Vorfassungen, in großen Bereichen noch erhalten sind.

Zur Fassung: Beim rechten Löwen des Tympanons konnten auf Stein mit weißem Grund als mögliche Erstfassung Minium und etwas Zinnober festgestellt werden. Auf glasig brauner Kreide folgen Hellgelb (Bleizinngelb), Orange (Bleizinngelb mit Minium) und Rot (Bleizinngelb mit Eisenoxid), als mögliche „spätgotische“ Zweitfassung. Auf eine glasige Schlämme mit silikatischer Feinkörnigkeit folgt abschließend ein Hellgelb (Kalk mit etwas Ocker). Im Parallelschliff folgt auf Ocker, Grün (mit Malachit) und Grün (mit Blei und Kupfer) - grüner Hintergrund oder grüner Thron. Der Malachit ist zink- und arsenhaltig, wodurch es sich als typisches Pigment

²⁴⁷ Schwarz 1979, S.82, Anm.12.

des 16.Jhdts auszeichnet und somit zur „spätgotischen“ Zweifassung zu zählen ist. (Anh.28-31)

8.2.6 Kleinmariazell, ehem. Benediktinerstift, Nordportal 1241-1246²⁴⁸

Von dem ehem. Benediktinerstift Stift²⁴⁹ sind nur Teile des Kreuzgangs und zwei Portale zu erkennen. Das Nordportal gehörte ursprünglich zu einem Verbindungsgang zwischen dem Westteil der Kirche und den nördlich gelegenen Klostertrakten. (Abb.99-101)

Bei romanischen Karnen übernehmen Gestaltung und Form der Toranlage eine wichtige Rolle in der Vermittlung der symbolischen Funktion. Auch dieses Portal ist mit reichem Dekor geschmückt und steht ebenfalls in der Werkfolge jener Fachleute, die auch für Wien, Wiener Neustadt und Mödling gearbeitet haben.

Die rechteckige Tür mit dem darüber liegenden halbkreisförmigen Tympanon ist in die Tiefe verlegt. Von ihr aus erweitert sich das Gewände gewöhnlich durch Rücksprünge oder durch einfache Schrägen trichterförmig nach außen. In den meisten Fällen begnügten sich die Verantwortlichen jedoch nicht mit der beachtlichen Wandstärke, sondern schufen, um diesen Bereich eindrucksvoller wirken zu lassen zudem einen eigenen Vorbau. Schlanke Säulchen mit Knospenkapitellen und phantasievoll geformte Friese zieren das Nordportal. Man kann im Bogenfeld über der Tür noch blasse Reste der bemalten Steine erkennen.

Zur Fassung: Das Nordportal zeichnet sich durch Farben, wie Rot, Gelb und Schwarz aus. Leider wurde hier bei der letzten Restaurierungskampagne auf eine genauere Erfassung der Farblagen vergessen. Weitere deutlich erkennbare Reste mittelalterlicher Bemalung sind auch am Tympanon des Westportals zu erkennen.

8.2.7 Lilienfeld, Stift, Westportal 1222-1230²⁵⁰

Das spätromanisch frühgotische spitzbogige Trichterportal stammt aus der Entstehungszeit des Klosters aus dem 13.Jhdt. Umrahmt werden die 32 Bögen von einer Barockfassade aus 1775. Auf dem Torgiebel thront die heilige Familie und erinnert an die 1655 gegründete Josefbruderschaft. Links vom Westportal steht die Statue des Heiligen Leopold III., rechts der Gründer des Stiftes Leopold VI.

²⁴⁸ Schwarz in: Kubelik, Schwarz 1993, S.77. Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 94), S.333-335. Capra 1926, S.58.

²⁴⁹ Schwarz 1981, S.85ff.

²⁵⁰ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 69), S.299-304

Das Kloster wurde 1202 durch Leopold VI., Herzog von Österreich und der Steiermark, gegründet. Im 17.Jhdt. wurde der mittelalterliche Klosterkomplex durch barocke Zubauten ergänzt. In der ersten Hälfte des 18.Jhdts. wurden der Turm, Bibliothek und Kircheninneneinrichtung im Barockstil errichtet. Kaiser Joseph II. hob 1789 das Stift auf, doch bereits 1790 wurde die Abtei durch Kaiser Leopold II. wiedereröffnet. 1810 zerstörte ein Brand weite Teile des Stiftes, das jedoch unter Abt Johann Ladislaus Pyrker wieder aufgebaut wurde. Dieser Abt wurde später Patriarch von Venedig (Italien) und schließlich Erzbischof von Eger (Ungarn). 1976 verlieh Papst Paul VI. der Stiftskirche Lilienfeld den Titel einer Basilika minor.

Zur Fassung: Die Ordensregeln verlangten, vor allem in der Frühzeit des Ordens, strenge Zurückhaltung gegenüber jeglichem Prunk. An die Stelle bunter Farben tritt hier eine gezielte Materialwahl. Durch die Verwendung von grauen Quarzsand- und roten Buntkalksteinen gelang die Verbindung von Askese und dem symbolischen Anspruch. Allerdings war in Lilienfeld die Farbigekeit nur bedingt sichtbar, da der Stein aufgrund seiner Witterungsanfälligkeit zumeist gefasst werden musste. Laut Nimmrichter ist davon auszugehen, dass die spätromanische Portalfassung mit der ursprünglichen Erstfassung der Kirchenfassaden „gelbe Kalktünche mit schwarzer Doppelfuge“ im Einklang war. Die darüber liegenden zwei Rotlagen, zuerst mit weißer und später mit schwarzer Fuge, sind etwas jünger aber trotzdem noch mittelalterlich.²⁵¹ (Abb.102,103)

8.2.8 Heiligenkreuz, Zisterzienserstift, Westportal 1230

1135 gegründet, von den Babenbergern zunächst gefördert, entwickelte sich der Ausbau der Klosteranlage kontinuierlich bis in das 13.Jhdt. Am Hauptportal (Abb.103a) sind Farbfunde nachgewiesen worden.

Zur Fassung: Im Zuge der Restaurierungsarbeiten aus dem Jahre 1989 konnten für des Tympanon des romanischen Portals des Stiftskirche von Seiten des BDA Labors (Anh.32), als auch von der Hochschule für Angewandte Kunst (Anh.33) Berichte über Probeuntersuchungen der Farbfassung erstellt werden. Dabei wurde auf schwarz-grauer Schlämme eine ocker Fassung mit roten Farbresten und darüber eine grüne Fassung lokalisiert. Allerdings ist diese Bemalung erst einige Jahrzehnte nach Fertigstellung des Portals angelegt worden. Laut einem Bericht von Hainisch²⁵²

²⁵¹ Koller, Nimmrichter, Befund Portal Lilienfeld, 1998.

²⁵² Hainisch 1937, in: Schwarz 1981, S.76, Anm.489.

besteht die älteste Schicht der Bemalung nachweislich aus einem Netz roter Doppelfugen auf weißem Grund. *„Bei der Freilegung wurde festgestellt, das das Fugennetz schon vor Einsetzen der Säulenschäfte auf die Gewändestufen gemalt worden sein muss. Die Säulenschäfte zeigen dunkelrote Bemalung. Auch auf den Archivolten des Portals ist ein Fugennetz auf weißem Grund zu sehen.“*²⁵³ Eine Art der Bemalung, die laut Schwarz üblich in der Ausführung für die 1.Hälfte und die Mitte des 13.Jhdts. war.²⁵⁴

8.2.9 Hainburg, Martinskirche, Karner 1220-1240

Das Portal zählt zur Gruppe der kapitell- und kämpferlosen Portale. (Abb.104) Es zeigt einen einzigen Gewänderücksprung, bestehend aus drei Wülsten. Der Mittlere ist im Vergleich zu den beiden anderen kräftiger ausgebildet. Sie laufen zu einem hörnchenartigen Abschluss zusammen. Gegen die Tür schließt sich ein halbrunder Wulst an, der außen am Portal durch einen ähnlichen seine Entsprechung gefunden hat. Von diesem sind heute nur mehr die Basen vorhanden. Errichtungsdaten sind keine genauen bekannt. Donin datiert das Portal um 1240.²⁵⁵

Zur Fassung: Zu der ursprünglichen Portalornamentik wurden in der Portallaibung Reste orange (ocker), roter und weißer Polychromie untersucht und erhalten. Brandverfärbungen an der Nordseite wurden belassen. Im Inneren wurden die Reste romanischer Architekturmalerei (rot - weiß - Bänderung) gesichert und mit einer hellen Kalkschlämme geschützt.²⁵⁶ (Abb.105) (Anh.34)

Hainburg, Martinskirche, Spolie:

Im Frühjahr 2000 wurde bei Umbauarbeiten im ersten Stock des Hauses Oppitzgasse 3²⁵⁷ in Hainburg eine Spolie aus Kalksandstein gefunden. Es handelt sich dabei, laut Heike Marius um ein ursprünglich polychromes Steinkapitell mit der reliefartigen Darstellung eines geflügelten Fabelwesens, eines Ritters und eines Löwen. Sie vermutet das das Fundstück aus der Innenraumausstattung der heute nicht mehr existierenden spätromanischen Hainburger Stadtpfarrkirche zu St. Martin und Maria²⁵⁸ stammt. Diese nach 1260 errichtete Kirche ist laut Überlieferung eine der bedeutendsten romanischen Kirchen im östlichen Niederösterreich gewesen.

²⁵³ Ebd. S.77.

²⁵⁴ Diese Ausführung des Fugenstriches soll typisch Zisterziensisch bzw. später auch charakteristisch für die Bettelorden sein, in: Schwarz 1981, S.46, Anm.267.

²⁵⁵ Donin 1951; Capra 1926, S.9-11, Abb. 8-9.

²⁵⁶ Koller in: Ausstellungsband 1996, S. 553.

²⁵⁷ Dehio 2003, S.700.

²⁵⁸ Ebd., S.687.

Noch im 17. Jhdt. stand sie als Ruine im Oberen Teil der Stadt und wurde erst 1628 von der Kirche St. Jakob und Phillip abgelöst. Nur der Karner ist noch erhalten geblieben. Es wurden einzelne Säulenstümpfe gefunden und zwei Reliefs sind in der heutigen Pfarrkirche eingemauert zu sehen. Fragmente lagern heute noch ungeschützt auf dem Gelände des Baumeisters der Firma Haderer in Hainburg.

Die Stadtgemeinde Hainburg konnte das Steinkapitell im März 2000 erwerben zu dem Zweck es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Mit der Ausführung der hierzu erforderlichen Konservierung und Restaurierung wurde die Steinklasse des Institutes für Konservierungswissenschaften und Restaurierungstechnologie vom Bundesdenkmalamt beauftragt.

Zur Fassung: Das in Hainburg gefundene reliefierte Kapitel²⁵⁹ eine, der ehemaligen Martinskirche zeigt ursprüngliche Farbreste in gelb, rosa, rot, grün, graublau und weiss, wodurch die Vision romanischer Farbigkeit abermals näher rückt. (Abb.106)

8.2.10 **Hennersdorf, Pfarrkirche, Südportal ~1200**

Am Kirchentor steht mit der Jahreszahl 1150 ein Datum, an dem die Pfarre mit ihrer Geschichtszählung begonnen hat, und zahlreiche bautechnische Details der Kirche beweisen auch, dass es sich um eine der ältesten Pfarrkirchen in Niederösterreich handelt. Historiker aber nehmen die Gründung des heutigen Hennersdorf aufgrund der Ortsnamenskunde schon im 11. Jhdt. um 1050 an. Damit hätte die 1.700-Seelen-Gemeinde im Jahre 2050 ihr tausendjähriges Jubiläum. Urkundlich genannt wird die Kirche im Jahre 1230. (Abb.107)

Zur Fassung: Auffallend ist das profilierte Portal an der Westseite der Kirche St. Andreas in Hennersdorf. Das ehemalige Südportal ist mit einem durchgehenden Rundwulst profiliert und das Rahmenwerk ist farbig ausgeführt. (Abb.108) Um das Tympanon ist der Rundwulst sichtbar mit bemalten Wellenrankenbogen und einem Kreuz unter den Palmetten in der Mitte.

8.2.11 **Klosterneuburg, Capella Speciosa 1222²⁶⁰**

Das Portal der Capella Speciosa²⁶¹ (Abb.109) zeichnet sich durch die Verwendung farbig gut abgestimmter Baumaterialien aus, der in einem roten, gelblichen und weißen Marmorwechsel sichtbar gemacht wird. Das Doppelportal wurde vom

²⁵⁹ Marius 2003, Kap.4, S.8.

²⁶⁰ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 77), S.310-312.

²⁶¹ Schwarz 1981, S.118ff.

Babenberger Leopold VI in Klosterneuburg gestiftet und wirkt formal, mittels des Einsatzes französischer Werkleute auffallend modern. Das Doppelportal wurde nach 1799 in Teilen für die Kapelle der Franzensburg nach Laxenburg übertragen. Koller vermutet, dass die rot-weiße Bänderung des auf den alten Regensburger Dom Bezug nehmenden Kirchenportals bewusst auf altertümliche Farbkompositionen zurückgreift und gemäß italienischer Vorbilder eine dynamische Architekturgestaltung erreicht.²⁶² (Abb.110)

Das Langhaus der Stadtpfarrkirche von Hall in Tirol ist zwar 1437 vollendet worden, doch wurde erst im Zuge der um 1490 vorgesetzten Westvorhalle mit der Fliegerkapelle darüber das Hauptportal in seine jetzige Form gebracht. Das kräftige profilierte Trichterportal ist in streifigem Farbwechsel von Ockergelb und Eisenoxidrot mit schwarzem Fugenstrichen gefasst. Die der im Portalscheitel und auf seitlichen Säulenpodesten zugehörigen vollplastischen Steinskulpturen des Schmerzensmannes, der Madonna und einer Halbfigur des Hl. Nikolaus tragen noch größere Reste der ersten Buntfassung, genau wie das, im dem Jahre 1979 freigelegte Portal. Die Freilegung der original gefassten Portalfiguren zur Aufstellung im Stadtmuseum und Ersatz durch nachgefasste Kopien auf dem Portal erfolgte durch die Amtswerkstätten, die Restaurierung der bemalten Portalgewände durch Dr. Sieghart Pohl in Wien.

9 Vergleichende Architekturbeispiele in Österreich

Die Tradition mittelalterlicher Portalanlagen beschränkt sich natürlich nicht auf Wien und Niederösterreich, dennoch würde eine so detaillierte Beleuchtung jeder Beispiele den Rahmen vorliegender Arbeit sprengen. Ich werde mich nun im Folgenden auf eine oder zwei Abbildungen, eine mögliche Datierung und auf die Erwähnung polychromer Funde beschränken. So gibt es noch einige wenige interessante Reste und Befunde in St. Peter und Franziskanerkirche in Salzburg, in Nonnberg, St. Zeno in Reichenhall, Kremsmünster, Wilhering, Dom in Gurk, Friesach und Millstadt in Kärnten, St. Wolfgang in Kirchberg am Wechsel ist als ein herausragendes Beispiel spätmittelalterlicher polychromer Portale in Österreich zu erwähnen. Bedauerlicherweise ist es bereits der Gotik zuzuordnen. kann demnach nicht mehr in diese Aufzählung aufgenommen werden

²⁶² Koller, Nimmrichter, Farbgebung 2001, S.426.

9.1 SALZBURG

9.1.1 St. Peter, Stiftskirche um 1177

Das stufenartig angelegte Portal von St. Peter (Abb.112) zeigt rhythmische Gliederung. Verwandt mit dem etwas jüngeren Südportal der Franziskanerkirche weist die Kapitellplastik ziemlich stereotype Formen auf. Im Tympanon, das durch den Türsturz mit der Kapitellzone verbunden erscheint, thront Christus zwischen den Aposteln Petrus und Paulus.

9.1.2 Franziskanerkirche 1177-1200

Ähnlich dazu das Tympanon am Portal der Franziskaner Kirche in Salzburg. Die zwei Löwen, der linke war vielleicht an einem Domportal angebracht, der rechte noch (in situ) trägt die Kanzel, treten in verschiedener Funktion auf. Beide blicken grimmig und nehmen eine abwehrende Haltung ein. Die Schrifttafel des einen nennt den Namen Bertram, gemeint ist wohl der Stifter oder Bildhauer.²⁶³ (Abb.113-116)

Vergleich dazu: Landesmuseum Carolino-Augusteum, Portaltympanon mit thronender Madonna und Kind, um 1140-1250.²⁶⁴ Dieses Bogenfeld wird mit dem ehemaligen Hauptportal des Doms in Verbindung gebracht, es zeigt Stilelemente der oberitalienischen Kunst (Benedetto Antelami) und auch einen Anhaltspunkt zur sächsischen Kunst gibt es (vgl. Magdeburg, Dom, Seligpreisungen). Der entwickelte Bewegungsapparat der Figuren rechtfertigt eine Datierung nach den übrigen Salzburger Tympanonreliefs.

Das Tympanon zeigt im Zentrum die thronende Madonna mit Kind. Ihre Haare fallen in zwei Zöpfen seitlich auf die Schulter; ein Motiv, das im 12.Jhdt. häufig vorkommt. Sie trägt eine Krone mit Zackenband. Der in eine Toga gekleidete Christus sitzt auf ihrem linken Oberschenkel, er hält ein Buch unter dem linken Arm und hat den rechten segnend erhoben. Der Thron baut sich auf Blattknospenformen auf, die als Hinweis auf Maria als Blüte aus der Wurzel Jesse verstanden werden könnten. Damit stehen auch die Texte der Spruchbänder, welche die flankierenden Engel tragen, in Zusammenhang.

Das Tympanon wurde im Jahre 1873 in dem Bürgerhaus auf dem Platz Nr. 3, dem so genannten Paracelsus-Haus, gefunden. Daraus ist eine ursprüngliche Verwendung

²⁶³ Biedermann 1990, S.13-14, S16-17.

²⁶⁴ Tietze 1919, S. 242 (4). Fuhrmann, in: Jahresschrift (1960), S. 49-103. Sauerländer Kat. Staufer 1977, S. 374f. Kat. Wittelsbach 1980, S. 68f., Nr. 78.

im Rahmen eines mittelalterlichen Kirchenbaues nicht mit absoluter Sicherheit abzuleiten. Vermutet wird eine Herkunft entweder aus der Franziskanerkirche, die ehemals als Marienkirche das wichtigste Zentrum der Marienverehrung im Salzburg des 12.Jhdts. war, oder eine Herkunft aus dem Romanischen Salzburger Dom. An die Verbindung mit dem Dom knüpfen sich auch die verschiedenen Versuche einer Datierung im Zeitraum zwischen 1140 und 1250. Eine sichere Einordnung aufgrund der stilistischen Merkmale war bisher nicht möglich. Der jüngste Datierungsvorschlag wurde von Sauerländer in das 2. Viertel des 13.Jhdts. gelegt. Zuletzt hat sich Messerer²⁶⁵ für die Zeit um 1200 ausgesprochen. Sicher ist nur, dass dieses Stück nicht allein dem bodenständigen Salzburger Stil entstammt, sondern seine Entstehung aufgrund internationaler Zusammenhänge gesehen werden muss; dabei steht wie gesagt der oberitalienische Einfluss im Vordergrund.

Das Bogenfeld des Hauptportals der Stiftskirche in der Abtei Nonnberg aus dem 4.V.12.Jhd. in dem die thronende Muttergottes mit Kind, der Erzengel Gabriel, Evangelist Johannes, die Patronin und die Stifterin (in hierarchischer Anordnung) dargestellt sind, ist das älteste der Salzburger Portalfelder. (Abb.117)

Der Stilzusammenhang mit dem Portal in St. Zeno in Reichenhall (vor 1200) ist deutlich sichtbar. (Abb.118,119) Das romanische Portal aus dem 12. Jhd. ist aus rotem und weißem Untersberger Marmor gefertigt und zeigt im Tympanon Maria mit dem Kind, flankiert von den Heiligen Rupertus und Zeno. Die Marmorlöwen zu beiden Seiten des Portals sind Kopien, die Originale stehen im Bayerischen Nationalmuseum in München. Das Portal ist heute durch eine später angebaute Vorhalle geschützt.

9.2 OBERÖSTERREICH

9.2.1 Kremsmünster, Stiftskirche, Südportal Mitte 13.Jhd.²⁶⁶

Zur Fassung: Auf der Nordseite der Stiftskirche von Kremsmünster in Oberösterreich liegen bei dem 1937 freigelegten Seitenportal (Abb.120), aus der Mitte 13.Jhd. noch großflächige Reste von drei sukzessiven Farbfassungen übereinander. Deren jüngste Untersuchung im Kapitellbereich hat für das 13.Jhd. einen oxidroten-weiß bestimmten Farbwechsel unter einer Renaissanceschicht mit Gelb-Weiß-Rot und einer grau-schwarzen Barockfassung ergeben. (Abb.121-123)

²⁶⁵ Messerer, in: Mitteilungen 1980/81, 352ff.

²⁶⁶ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 61), S.288-290.

Rekonstruktionen sind nach der Untersuchung von Restaurator Mag. Schwaha 1990, im Auftrag des Landeskonservators für Oberösterreich erfolgt.

9.2.2 Wilhering, Zisterzienserstift, Portal des Kapitelhauses 1240-1254²⁶⁷

Zur Fassung: Das spitzbogige Portal des Kapitelhauses (Abb.124) im Kreuzgang des Zisterzienserstiftes Wilhering in Oberösterreich, vom Anfang des 13.Jhdts. wurde 1938 freigelegt: Auf Säulen und Würfelkapitellen liegen reduzierte Erstbemalungen in Rot-Gelb-Weiß die roten Doppelfugenstriche auf Weißgrund der Bögen mit Wappen und roten Unzialinschriften²⁶⁸ in den Bogenfeldern passen laut Koller dagegen eher in die Zeit um 1300.²⁶⁹ Schwarz datiert u.a. aufgrund seiner Beobachtung einer „*stilistischen Diskrepanz zwischen den Kapitellen der Fenster und dem steilen Spitzbogen*“²⁷⁰ des Portals des Kapitelhauses die farbige Fassung der Architekturteile an das Ende des 14.Jhdts.²⁷¹ (Abb.125,126) Er schließt daraus, *das das rote Fugennetz auf weißem Grund die spätmittelalterliche Wiederholung einer farbigen Fassung der 1. Hälfte des 13.Jhdts. ist.*²⁷² Die bereits 1975 von Schwarz aufgezeigte Notwendigkeit eines stratigraphischen Befundes, der „*völlige Klarheit über das Alter der Malereischichten*“²⁷³ bringen könnte, ist bisher leider nicht erbracht worden.

11 Forschungsstand von Portalfassungen des 12. und 13.Jhdts. in Europa

Die Tradition gefärbter mittelalterlicher Portalanlagen setzt sich europaweit mit den Beispielen in Třebíč in der Tschechoslowakei, im Dom von Pecs und Ják in Ungarn sowie in Deutschland Regensburg, in Freiberg an der Goldenen Pforte, Schwäbisch Gmünd, Meissen, Landshut und Annaberg in Deutschland fort. Gefolgt von der Galluspforte in Basel und der Kathedrale von Lausanne in der Schweiz, an der Kathedralen von Bourges in Frankreich, in Parma, Ferrara und Venedig in Italien und schließlich an den Kathedralen von Salisbury und Exeter in England.

²⁶⁷ Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. I, (Kat. 80), S.315-317. Schwarz 1975, S.34-40.

²⁶⁸ www.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Typografie, (17.07.2008): Im Römischen Reich unterlagen die Schriften einem langsamen Veränderungsprozess. Die Schriftkultur der Spätantike und des Frühmittelalters war von der Unzialschrift und der Halbunzialschrift geprägt. Deren Herkunft leitete sich von den informelleren Schreibvarianten der römischen Schrift ab. Die Unzialschrift hat ein Großbuchstaben-Alphabet; die seit dem 3. Jahrhundert verwendete Halbunziale benutzt auch Ober- und Unterlängen, um Buchstaben zu unterscheiden, und besitzt deshalb ein Kleinbuchstaben-Alphabet.

²⁶⁹ Koller, Nimmrichter, Farbgebung 2001, S. 427.

²⁷⁰ Schwarz 1975, S.37,

²⁷¹ Ebd., S.37, Anm. 115.

²⁷² Ebd., S.37, S. 37-38, Anm.116

²⁷³ Ebd., S.37, S. 37-38, Anm.120

10.1 TSCHECHISCHE REPUBLIK

10.1.1 Třebíč, Zisterzienserkirche, Westportal 1220-1235

Die Portale der Zisterzienserkirche St. Prokop Basilika in Trebitsch (Mähren) sind um 1220/30 entstanden.

Westportal

Zur Fassung: Beim Westportal wurde der Sandstein mit Kalk grundiert, worüber Rotfarbe bei Gewändern mehrerer Figuren, auf den Grundflächen von Tympanon und Architektur dominiert. Dazu kommen Reste von Oxidrot, Minium und Zinnober. Die Zweitfassung, die mit einem Restaurierdatum von 1478 in Verbindung zu bringen ist, zeigt ein azuritblaues Tympanonfeld, Gewänder mit Bleiweiß, Zinnober, Minium, und Malachitgrün mit Bleiweiß. Spätere Übermalungen bestanden in Ocker und Rot.

Nordportal

Zur Fassung: Das Nordportal besteht aus drei Steinarten und Ziegelteilen. Die Grundierung enthält Bleiweiß mit Kreide wahrscheinlich als Volleitempera. Reste von Weiß, organischem Rot und Vergoldung bleiben für die Erstfassung fraglich. Die Zweit- und Drittfassung verwendet Azurit im Hintergrund, ferner Bleiweiß und Smalteblau, Grünspan und Malachit.²⁷⁴(Abb.127-129)

10.2 UNGARN²⁷⁵

10.2.3 Pécs, Dom, 12. Jhdt.

Zur Fassung: In Ungarn wurden Farbproben der spätromanischen Architektur des Domes von Pécs (deutsch: Fünfkirchen) analysiert, womit die Wahl der verwendeten Farbe belegt werden kann. Die Kalksteine tragen Reste von rotem Eisensilikat, Gelbocker, Holzkohlenschwarz, Lapislazuliblau (nat. Ultramarin mit Sodalith verunreinigt). Das Ultramarinblau ist dunkelgrau, unbemalte Goldfolien sind mit Miniumrot und Bleiweiß unterlegt.²⁷⁶

²⁷⁴ Poksinska 1982.

²⁷⁵ Bogyay 1943. Dercsényi, Dezső 1957 und 1975.

²⁷⁶ Koller, Nimmrichter in: Schlussbericht 1996, S.31, Anm. 57: Laborbericht von Paschinger vom 26.2.1997, Wien 1997

10.2.4 Ják, St. Georg vor 1241²⁷⁷

Im Gebiet der ungarischen Krone haben Gutsherren vom Grundriss her kleine Kirchen oft mit sehr großem Aufwand errichten oder ausbauen lassen, deren Merkmal besonders reich ausgeführte Herrschaftsemporen sind. Die Georgskirche in Ják, deren ersten Bauphase auf das frühe 11.Jhdt. zurückgeht, war ein Eigenkloster, in dessen Architektur und Plastik der prunkvolle Einsatz spätromanischer Formen zum Ausdruck kommen.²⁷⁸ (vgl. Abb.130)

Kontakte mit den Werkmeistern dieser westungarischen Bauten hatten sicherlich auch jene Bauleute, die in Österreich tätig waren, doch stellte der Rahmen der lokalen Tradition der babenbergischen Architektur einen anderen Anspruch. In der Folge fiel die Gestaltung der österreichischen Kirchen schlichter und bescheidener aus als die der ungarischen Bauten.²⁷⁹

Anfang 1242 flüchteten die Bauleute von St. Georg gemeinsam mit der gesamten Bevölkerung von Ják, aus Angst vor einer Invasion der Mongolen, nach Westen. St. Georg war zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertig eingewölbt. Aufgrund einiger, zu dieser Zeit in Niederösterreich entstandenen Bauwerke ähnlichen Ornamentstils liegt die Vermutung nahe, dass die Bauleute ihre Arbeit in Österreich fortgesetzt haben. Die Archivolten des Tullner Karner und das Westportal in Ják sind in der Ausführung der Dreipaßbögen und den wandgliedernden Lisenen mit Halbsäulen als Wandvorlagen von gleichem Stil. An beiden Bauwerken tragen die Wandvorlagen einen Rundbogenfries und zeigen sowohl Übereinstimmungen im Kugelschmuck der Fenster als auch in stilistischer bildhauerischer Arbeit der Figuren.²⁸⁰ (Abb.131)

Zur Fassung: An der St. Georgskirche in Ják sind mit bloßem Auge Überreste der Übermalung am Tympanon und am Risalit des Südportals sehr gut sichtbar. Zwar konnten im Zuge einer mikroskopischen Untersuchung tatsächlich Überreste einer mehrfarbigen Bemalung festgestellt werden, jedoch gehen diese durch Ihre starke Verbindung mit der Verwitterungskruste, die aufplatzt und partiell abfällt, nach und nach verloren. Besagte Bemalung konnte in einem sehr kleinen Bereich an der Südseite des Nischenrahmens der Madonnenfigur festgestellt werden. (Abb. 132, 133) Am ganzen Portal, also im Gewände, an den Archivolten und an den Figuren ist ein vollflächiger Belag am Stein erhalten. An den Werkstücken aus dem 13.Jhdt.

²⁷⁷ Ausstellungskatalog Babenberger 1976, S.519, Pkt. 946.

²⁷⁸ Lébény, Benediktinerkirche, Südportal vor 1241: Das Südportal der Benediktinerkirche in Lénény lässt bis auf einige ornamentalen Gleichheiten keine weiteren geschichtlichen Rückschlüsse auf Ják zu

²⁷⁹ Wagner-Rieger 1988, S.80.

²⁸⁰ Schwarz 1979, S. 79-82.

scheint er rosarot bis rot und er zieht sich auch über die Fugen. Der Befund zeigt deutlich, dass diese Schicht einer relativ späten Oberflächenbehandlung, wahrscheinlich den Restaurationsarbeiten um die Jahrhundertwende zuzuordnen ist. Bei allen Statuen wurde die Oberfläche auf etwaige Farbspuren untersucht, die meisten Proben wurden von der Christusfigur entnommen, die Ergebnisse haben allgemeingültigen Charakter. (Abb.134)

An allen dem Westportal entstammenden Steinfragmenten aus dem 13.Jhdt., die heute im Lapidarium in Ják untergebracht sind, finden sich Reste von einem einfarbigen rosa Kalkanstrich. Auf den mit Rankenornamentik verzierten Werkstücken aus der innersten Gewändezone sind die tieferen Zweige der Ranken bei sonst einheitlich rosafarbiger Bemalung schwarz hervorgehoben. (Abb.135, 136) Unter der Farbschichte weisen keinerlei Spuren auf eine Grundierung hin. An einigen Fragmenten weist erscheint der Anstrich als nicht zusammen hängende Schicht, lediglich eine ockergelbe Verfärbung der Oberfläche des Steins deutet auf eine frühere Tränkung hin. Für das Material der schwarzen Farbe handelt es sich möglicherweise um Russ, während die rosarote Tönung nachweislich von Pigmenten mit Bleioxydgehalt stammt.²⁸¹

Leider ermöglichen die Reste von ehemaligen Pigmenten und die Zerfallsprodukte Ihrer Bindemittel, wie sie in den untersuchten Proben vom Jáker Westportal nachgewiesen wurden, keine theoretische Rekonstruktion der ehemaligen Bemalung.

10.3. **DEUTSCHLAND**

10.3.3 **Regensburg, Dom 1385-1410**

Bemerkenswert ist im Inneren die reich gestaltete Kapitellplastik der Pfeiler, vor allem aber das Nordportal. Das außerordentlich komplexe und symbolreiche ikonographische Programm ist noch immer nicht überzeugend entschlüsselt. Es gehört zu den eindrucksvollsten Leistungen romanischer Skulptur. Eine herausragende Stellung nimmt das Portal auch in architektonischer Hinsicht durch die Ausbildung einer reich skulptierten Portalwand ein.

²⁸¹ Ebd., S.301 f.

Zur Fassung: Reste älterer Fassungen des Westportals (Abb.137) wurden erstmals von Friedrich Fuchs im Rahmen seiner Dissertation 1990 untersucht und publiziert.²⁸² Das ursprüngliche Erscheinungsbild des Portals kann aufgrund der Befundlage als im Wesentlichen steinsichtig angenommen werden - mit farbiger Betonung von Augen und Lippen bei den Figuren. Die farbigen Akzentuierungen beschränken sich auf Bereiche mit fein geschliffenen Oberflächen. Ob weitere Details wie Gewandknöpfe, Augenbrauen, Federn oder ähnliches farbig hervorgehoben waren, ist noch ungeklärt. Außer an Augen und Lippen konnte bisher nirgends zweifelsfrei eine Fassung belegt werden. Mit Ausnahme der unten belegten Fälle. Monochrome Fassungen sind für die Zeit nicht ungewöhnlich. An der Figur des Johannes im nördlichen Portalgewände konnte auch eine farbige Betonung der Lippen nachgewiesen werden. Nach Abnahme der Schmutzkruste zeigte sich eine schwarze Farbschicht, die der Kontur der Lippen folgte. Nach genauer Analyse²⁸³ konnte festgestellt werden, dass es sich bei dem Pigment um Zinnober handelt, das durch Lichteinwirkung verschwärzt ist.

Am Kopf des Hl. Petrus am Trumeau des Portals kommt stellenweise rote Farbe zum Vorschein, die fast an der ganzen Figur nachgewiesen werden konnte. Unter der roten Grundierung findet sich an einem Auge eine schwarze Schicht - vermutlich eine Augenzeichnung wie bei den anderen Figuren. Weitere Farbbefunde zeigen die vier lebensgroßen Figuren im nördlichen Wandfeld. Die Hl. Magdalena und die drei Apostelfiguren, nehmen eine Sonderstellung ein, da sie älter als das Portal sind und hier als Spolie Verwendung fanden. Die ehemaligen Farbfassungen setzen sich teilweise aus mehreren buntfarbigen Fassungsschichten zusammen. Teilweise sind auch Blattgoldreste erkennbar. Es besteht bei diesen Figuren allerdings die Annahme, dass sie bereits vor Ihrem Einbau im Portal gefasst waren.

10.3.1 Regensburg, Schottenkirche, St. Jakob 1200

Die Schottenkirche in Regensburg findet hier aufgrund der stilistischen und ornamentalen Übereinstimmung Erwähnung, Farbbefunde konnte ich keine auffinden. (Abb.138) Um 1090 begannen irische Wandermönche vor dem westlichen Stadttor mit dem Bau des Klosters. Die Kirche wurde mit Ausnahme der Ostteile bereits um die Mitte des 12. Jahrhunderts abgerissen und durch einen Neubau

²⁸² Fuchs München, Zürich 1990.

²⁸³ Preis in: Bauforschung 2001, S.69.

ersetzt. Dieser war um 1200 vollendet und ist mit seinem feinen Quadermauerwerk einer der bedeutendsten hochromanischen Sakralbauten Süddeutschlands.

10.3.2 **Freiberg, Dom, Goldene Pforte 1230**²⁸⁴

Die bekannteste Portalfassung mit ausführlichster Untersuchung und Publikation, ist jene der goldenen Pforte von Freiberg in Sachsen aus dem Jahre 1963. (Abb.139,140)

Für Freiberg wurde eine umfassende bau- und kunstgeschichtliche Dokumentation mit Befunden der Fassungen und der Erstellung einer farblichen Rekonstruktion von den Denkmalpflegewerkstätten Dresden und Hall erstellt.²⁸⁵ In Anlehnung an diese Methode der Forschung hat Roland Möller in seinen Büchern zur natürlichen Steinfarbe, Oberflächenstrukturen und Steinstrukturbildern zusätzlich zu den Farbbefunden auch die ursprüngliche Oberflächenbearbeitung romanischer Steinbauten in Europa in ihrer Vielfalt und Bedeutung studiert.²⁸⁶ Die Basis dazu bot Friederich mit seinem Buch über Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung aus dem Jahre 1988.²⁸⁷ Zum Feinrelief romanischer Architektur hat sich Autenrieth 1988 in Stuttgart ergänzend geäußert.²⁸⁸

Zur Fassung: Im Zuge der Restaurierungsarbeiten konnten zwei romanische Epochen festgestellt werden, eine Theorie, die sich aufgrund der Freilegung von Basen eines älteren, kleineren Portals aus dem Jahre 1180 bestätigt. In weiterer Folge tauchte die Vermutung auf die heutige Pforte sei bereits in Sekundärverwendung hier aufgestellt worden. Betreffend ihre farbige Gestaltung lassen sich Ockertöne Gold und Reste einer Rotbemalung an der Innenseite der innersten Archivolte feststellen.²⁸⁹ (Abb.141,142)

10.3.4 **Schwäbisch Gmünd, Portal 1360**²⁹⁰

Zur Fassung: Die von Hauff²⁹¹ vorgestellten Ergebnisse der restauratorischen Untersuchungen haben gezeigt, dass die beiden Chorportale vollständig in einem rötlich-grauen Steinton gefasst waren, vielleicht mit partiellen Vergoldungen an den

²⁸⁴ Magirus 1963 und Wölbert o.S. in: Turm, Fassade, Portal 2001

²⁸⁵ Hütter, Heinrich, S.179-197, in: Festschrift Wolf Schubert 1963.

Hütter S.222-235, in: Festschrift Wolf Schubert 1963.

²⁸⁶ Möller in: Abhandlungen 1988, S. 99-127. Möller in: Denkmalpflege 1996, H.I, S.33 ff.

²⁸⁷ Friederich 1932.

²⁸⁸ Autenrieth in: Baukunst 1988, S.49-69.

²⁸⁹ Riemann 1964, S.3.

²⁹⁰ Strobl S.249-252 und Wölbert o.S. in: Parlerbauten 2001, Arbeitsheft 13 2004

²⁹¹ Hauff in: Zeitschrift Jg.1, 1987, S. 135-142.

Skulpturen. Die Steinsichtigkeit bzw. Steinfarbigkeit ist hier überraschenderweise dominant, da die lebhaftere Bildsprache von einer polychromen Fassung noch an Bedeutung gewonnen hätte.²⁹² (Abb.143-14)

10.3.5 Meissen, Dom, Westportal 1370²⁹³

Friedrich I. der Streitbare, der erste Kurfürst von Sachsen, lässt im ersten Drittel des 15.Jhdts. die Begräbniskapelle im Sinne eines Chorraumes vor der Westfassade anbauen. Sie diene als Grabstätte der Wettiner Dynastie. Das um 1370 entstandene Westportal mit einem reichen Figurenprogramm wurde in den Umbau einbezogen. (Abb.148,149)

Zur Fassung: 1370 ist die Farbe teilweise noch ungewiss - Die Engel im Giebel waren im Profil zum Weltenrichter hin aufgestellt, mit Bleiweiß gefasst und hatten vergoldete Eisenblechflügel. Der Fond des Tympanons war Zinnoberrot über Mennige gefasst, weitere Farbspuren lassen auf eine Buntfarbigkeit der Figuren schließen.

Nach 1420, das Jahr in dem das Portal versetzt wurde, erhalten die Engeltgewänder Kreidefassungen. Die Flügel zeigen Zwischgoldauflagen²⁹⁴, die profilierte Portalarchitektur ist eisenoxydrot und die Gründe von Relief und Baldachin sind Azuritblau. Diese Gründe wurden zweimal mit Grünspan und danach wieder von Azurit überdeckt. Befunde dazu wurden als Teilkorrekturen des späteren 15. oder 16.Jhdts. interpretiert. Noch offen ist ein möglicher Zusammenhang eines gelbocker Anstrichs am Portal mit der ockergelben Erstfassung von Gewölberippen und Diensten des Grabkapellenvorbaus.²⁹⁵(Abb.150,151)

Von der Zweitfassung des Meissner Portals unterscheidet sich die, nur etwas fünfzehn Jahre später entstandene Erstfassung des Westportals der Heiligengeistkirche in Landshut durch Ihre Buntfarbigkeit mit weitgehend unvermischten Lokalfarben.

²⁹² Reichwald S.253-254, in: Parlerbauten 2001, Arbeitsheft 13, 2004.

²⁹³ Koller 1982, S.28-33.

²⁹⁴ Straub, in: Reclams Handbuch 1984: Zwischgold, Zwischgold, "gedeid guld", Bezeichnung für eine "wohlfeile" Variante des * Blattgolds. Verwendung fand extrem dünnes Blattgold, das von Blattgoldschlägern auf Blattsilber geschlagen wurde. Da das Goldblatt hauchdünn und daher durchscheinend ist, wirkt es durch das darunter befindliche Silber heller als herkömmliches Blattgold. Mit Zwischgold vorgenommene Vergoldungen verändern sich durch * Anlaufen des Silbers. Zwischgold ist Blattsilber, das auf einer Seite einen sehr dünnen Überzug von Gold hat; man erhält es, indem man vor Vollendung der Arbeit auf ein Silberblatt ein Goldblättchen legt und dann wie gewöhnlich die Bearbeitung vollendet.(...) Zunftordnungen des 15. Jhdts. warnen vor unerlaubter Materialverfälschung, d. h. vor dem Gebrauch von Zinnfolie anstatt von Silber und stellen die Verwendung von Zwischgold ohne Wissen des Auftraggebers unter Strafe. Bisweilen wurden mit Zwischgold vergoldete Objekte mit * Lasuren überzogen, d. h. gelüstert (* Lüster). Das in der Literatur bei Vergoldungen erwähnte "Halbgold" ist vermutlich mit Zwischgold identisch.

²⁹⁵ Koller 1987, S.52.

10.3.6 Landshut, Heiligengeistkirche²⁹⁶

Das Landshuter Portal besticht, wie an anderer Stelle laut Detlef Knipping²⁹⁷ durch seine strenge Gliederung und seine klare didaktische Bildstruktur.

Zur Fassung: Die Buntfarbigkeit der ersten Fassung sowie die der späteren Teilfassungen hat diese Strenge belebt und bereichert, womit eine visuelle Attraktivität des Portals gesteigert wurde. Zwar sollen die Farben lediglich aus einem Pigment gefärbt und mit etwas weiß gemischt sein, doch bestechen sie durch ihre Farbintensität.

Die Inkarnate der Figuren zeigen einen starken Rosafarbtönen, genauso wie Wangenrot, rot gefärbte Lippen und Reste schwarz aufgemalter Augenbrauen und Pupillen. Eine zweite Teilfassung ist vermutlich einige Jahrzehnte später entstanden. Sie beschränkt sich im Wesentlichen auf den oberen Bereich des Tympanons und auf die Trumeafigur und wiederholt dort die erste Fassung, lediglich das weiße Gewand des Weltenrichters wird nun Rot. Dies zeigen beispielsweise die besonders gut erhaltenen Inkarnate der Figur des Weltenrichters und der flankierenden Engel. Dominierender Grundton der Landshuter Portalfassung war das Gelbocker, der dem Portal im Verband mit den Lokalfarben Rot, Blau und Grün ein festlichen Eindruck hinterlassen lässt. Durch den Verzicht auf die Fassung des Stabwerks der Archivolten ebenso wie die der Baldachine und durch die Rotfassung der Bogenlaibungen des Tympanons wurde die strukturierte Gliederung des Portal unterstrichen und der Polyphonie der Farben Halt verliehen.

Neben optisch ästhetischen Überlegungen war der Einsatz der Farbe auch katechetischen Absichten der Portalikonografie unterlegen. Während bei der Trumeafigur des Schmerzensmannes das Gewand rot gefasst war und damit auf die Erlösung der Passion²⁹⁸ angespielt wurde, trug in derselben Achse der Weltenrichter im Tympanon ein weißes Gewand. Die Farbe weiß war in der mittelalterlichen Theologie vor allem die Farbe des Lichts und der Reinheit/Unberührtheit (von Sünde). Die Farbe Rot besaß in der mittelalterlichen Farbenallogerese außer ihren Bezug zur Passion selbstverständlich weitere Bedeutungen. Sie werden hier jedoch bewusst in Hinblick auf die Schlüssigkeit einer Gesamtdeutung des Farbprogramms des Portals außer Acht gelassen. (Abb.152,153)

²⁹⁶ Knipping 2002.

²⁹⁷ Knipping S.153-159, in: Emmerling, Knipping, Niehoff 1997.

²⁹⁸ vgl. dazu Kapitel 6.

10.3.7 Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“ 1512²⁹⁹

Zur Fassung: Auf einheitlich blauem Grund, verziert mit großen goldenen Sternen sind weiß gefasste Figuren in ebenfalls weiß gefassten Architekturrahmen eingestellt. Die kleine Christusfigur hat von allen Figuren des Portals das farbigste und dunkelste Inkarnat. (Abb.154,155)

Die erste originale Farbfassung der „Schönen Tür“ des Meisters Hans Witten, geht auf das Jahr 1512 zurück und liegt auf einer dicken Mennigegrundlage und definiert sich im Wesentlichen durch die Farben Weiß (bleiweiß), Blau (Azurit) und Gold. Die Farben Rot (Zinnober), Grün (Malachit) und Schwarz (Pflanzenschwarz oder Lampenruß) sind auf der gesamten Fläche nur mittels einiger weniger Farbtupfer zu bestimmen. (Abb.156:li)

Die Haare der Figuren und die Säume der Gewänder sind vergoldet. Die Musterung der Gewänder setzt sich aus roten und grünen Rhomben und Dreiecken zusammen, die sich auch auf den Ärmelbündchen und den Kragenspiegeln wiederholen. Die Gesichter der Engel sind feingliedrig betont mittels dünner geschwungener Augenbrauen und darunter liegender hellbraun abgesetzter Augenlider. Die Lebendigkeit im Ausdruck wird durch die auf bläulich weißen Augapfel braun gemalte Iris mit schwarzen Pupillen und den weißen aufgesetzten Glanzlichtern erreicht. Die Münder und die Wangen sind Rot. Die Fingernägel sind grün (Abb.156:re), eine ungewöhnliche Farbe, die den Verdacht eines Hinweises auf das Jenseitige bestärkt. Alle Engel, die sich mit ihren Köpfen an den die Gruppe umfassenden Kielbogen schmiegen, haben goldene auf blauen Grund gemalte Nimben. Über Maria halten zwei Engel deren Attribute, ein vergoldetes Zepter und die goldene Krone mit grünem Innenfutter und zeichnen sie somit als Himmelskönigin aus. (Abb.157)

Die Gnadenstuhldarstellung mit Gottvater ist der Höhepunkt der Figurengruppe. Zwar weist Gott seinen gekreuzigten Sohn vor, trotzdem betont die Bemalung eine Einordnung in das Gesamtbild. Im Gegensatz zu den zurückhaltend gestalteten Inkarnaten der Engel hat Gottvater ein stark farbiges Inkarnat. Es setzt sich in seiner gelblichen Fassung deutlich von jeder der Engel ab. Er hat braune Augen, jedoch kein Rot auf Lippen und Wangen. Sein welliges Haar und der lange volle Bart sind hellblau (Azurit mit weiß) Sein weiter weißer Mantel hat einen goldenen Saum und ist auf der Innenseite mit einem stilisiertem Blütenmuster versehen. (Abb.158)

²⁹⁹ Magirius 2003.

Er hat auch keine rote Lippen, bläuliche Schatten liegen um seine halbgeschlossenen, gesenkten braunen Augen und um die Wundmale. Das Haar ist schwarzblau verziert mit einer Dornenkrone. Von den Wundmalen an Kopf und Körper fließt in langen Bahnen rotes Blut. Ein goldenes Leinentuch, dessen blaue Innenseite am Saum kleine goldene Punkte ziert, ist um seinen schmalen Leib gewickelt. (Abb.159)

10.4 SCHWEIZ

10.4.1 Basel, Galluspforte, Nordportal 1180-1290

Das romanische Portal am nördlichen Querhaus wurde um 1180/90 vollendet. Zwei viergeschossige Säulen tragende Tabernakel zeigen jeweils drei Werke der Barmherzigkeit und einen Heiligen darüber. In die Säulen des Gewändes sind die Evangelisten Matthäus und Johannes als Gewändefiguren eingestellt. Über den Tabernakeln rufen Posaunenengel zum Jüngsten Gericht. Im Tympanon der thronende Christus mit Petrus und Paulus, darunter der Zug der klugen und törichten Jungfrauen. (Abb.160)

Zur Fassung: Im Zuge der Restaurierung der Galluspforte im Jahre 1986 konnten mehrere Übermalungen und Farbreste gesichert werden. Alle Farbfunde wurden sortiert und nummeriert auf einem Plan genau festgehalten, um eine später die Rekonstruktion nachvollziehbar zu machen.³⁰⁰ (Abb.161)

Aufgrund zahlreicher Farbreste der jüngsten Fassung mit einem starken Rot und einem Grün vermutlich aus dem 16.Jhdt., konnte der Versuch einer Rekonstruktion gewagt werden. (Abb.162) Unter dieser Fassung wurde Reste einer älteren gefunden, die vermutlich frühgotisch war. Diese Reste wurden auf dem Barmherzigkeitsrelief, auf den vier Evangelisten und auf den ihren Symbolen gefunden. Teilweise liegen Sie auf einer Weißgrundierung direkt auf dem Stein Die geringen Farbreste aus Zinnober, Ocker, Malachit, Azurit und die Reste von Blattgold sind von großer Leuchtkraft. Bei den vier Evangelisten wurden nach der Reinigung einige Reste Weiß, wenige Reste Zinnober auf Weiß, ein helles Grün auf Weiß und ein wenig Blattgold an einem der Nimben gefunden.

³⁰⁰ Schwinn Schürmann S.57-65 in: Ausstellungskatalog 1990

Unter dem Fugenmörtel an der obersten Barmherzigkeitstafel konnten Zinnober auf Weiß am Säulenschaft, ein helles kräftiges Grün auf Weiß auf der Säulenbasis gefunden werden. Auf dem Relief ergaben die Farbanalysen eine vergoldete Kopfbedeckung und ein zinnoberrotes Kleid bei der Frauenfigur. Die meisten Reste konnten beim Engel über Matthäus gesichert werden, nämlich Blau, Zinnober, sowie Goldreste an den Säumen und Blau an den Flügeln.

10.4.3 Lausanne, Kathedrale, 1220

Die „*portail peint*“ der Kathedrale von Lausanne (Abb.164) gehört zu den seltenen Beispielen eines mittelalterlichen Figurenportals, deren ursprüngliche Polychromie noch heute erfahrbar ist.

Zur Fassung: Mittels der Freilegung und Konservierung der „*portail peint*“ der Kathedrale von Lausanne um 1220 wird ein einzigartiges Bild der hohen Qualität und gestalterischen Bedeutung der Fassungen von Steinskulpturen des 13.Jhdts. gezeichnet. So erhalten die Augen erst mit Lid und Pupille, Blick und Ausdruck, Engelflügel (Abb.166,167) sind nuanciert abgeschattiert, Fransen und Borten vermitteln textile Stofflichkeit. Die Grundierung in Lausanne besteht aus Bleiweiß mit Oxidrot und Minium, weitere Pigmente sind Lapislazuliblau, Kupfergrün und Holzkohle. Seltenheitswert hat der Umstand, das an diesem Portal im Jahre 1455 die Portalfassung mit teilweisen Übermalungen des Malers Peter Maggenberg restauriert wurde.³⁰¹ Mit Hilfe dieses Beispiels wird erstmals ein „Herantasten“ graphischer Farbrekonstruktionen mittelalterlicher Portalfassungen nachvollziehbar, welches auch für die im Restaurierbericht des Denkmalamtes von Dr. Manfred Koller und Mag. Hans Nimmrichter veröffentlichten Farbzeichnungen zum Riesentor von St. Stephan angewendet wurde.³⁰² Willibald Sauerländer trägt einige der zentralen Fragen zusammen. Insgesamt gelingt es dieser Publikation, den Platz der Kathedrale in der gotischen Architektur und Skulptur der zweiten Hälfte des 12. und der ersten Hälfte des 13.Jhdts. zu präzisieren.³⁰³ (Abb.163)

³⁰¹ Furlano Pancolla 1982. Hermanés in: Restaurierung in Europa, 1993, S. 63-72.

³⁰² siehe dazu Abb.45-50: sämtliche Farbpläne zu den Polychromiephasen, die Nimmrichter im Zuge der Dokumentation der Restaurierungsarbeiten 1997 erstellt hat.

³⁰³ Lutz, Rezension 2004, in: Sehepunkte 5 (2005), Nr. 11 [15.11.2005], URL: www.sehepunkte.de/2005/11/7048.html, (26.6.2008).

10.6 FRANKREICH

In Frankreich gibt es weiters erste Nachweise von Farbe u.a. für das Hauptportal der Kathedrale von Chartres³⁰⁴ und für das Straßburger Münster³⁰⁵.

10.5.2 Bourges, Kathedrale 1170

Zur Fassung: Der Kathedrale von Bourges ist eine Farbfassung in zwei Phasen in den Jahren 1225 und 1255 nachzuweisen. Die erste Fassung gründet sich auf Bleiweiß mit Lapislazuli und Ölbindemittel, während die zweite nur Azuritblau und ein Proteinbindemittel (Kasein) aufweist.³⁰⁶ (Abb.168,169)

10.6 ITALIEN

10.6.1 Parma, Baptisterium, Südportal 1196-1216

Zur Fassung: In Italien waren die Portalreliefs von Benedetto Antelami am Baptisterium von Parma vollständig gefasst. Hier ist direkt auf dem Stein eine Proteinschicht nachweisbar, gefolgt von Bleiweißgrund und einer kaseinhaltigen Temperafassung mit Rotocker, Zinnober, Lapislazuliblaue am Ostportal, jedoch Azuritblau am Südportal und Vergoldung auf Öl-Harzbasis³⁰⁷. Vorangegangene Werke Antelamis, wie zum Beispiel die Reliefs von Wiligelmo am Dom von Modena³⁰⁸ zeigen keinerlei Farbigkeit an. Ein Umstand, der den Schluss zulässt, dass der Einfluss der französischen Gotik den Wandel in Antelamis Werk hin zur Polychromie bewirkt haben mag. (Abb.170-172)

10.6.2 Ferrara, Kathedrale, Hauptportal 1270

Zur Fassung: Das Fassadenrelief der Kathedrale von Ferrara, Mitte 13. Jhdt. ist mit Bleiweiß grundiert und hat rosa Inkarnate, die mit Leinöl gebunden zu sein scheinen. Bei den verwendeten Farbpigmenten handelt es sich um Minium, Zinnober, Malachit

³⁰⁴ Nonfarmale, Rossi-Manaresi, in: arte Medievale I, 1987, S. 259-275. Zur Königsgalerie von Notre Dame in Paris siehe Sauerländer in: Kunstchronik 30, 1977, S. 300.

³⁰⁵ Favriere Zumstein, Rioux 1978, S. 7-12.

³⁰⁶ The polychromy of the Portals of the Gothic Cathedral of Bourges, in: Preprints ICOM Committee for Conservation. 7th Triennial Meeting Copenhagen, Paris 1984, 84.5.1.

³⁰⁷ Rossi-Manaresi, Rucci, Grillini, Nonfarmale, in: Case Studies 1986, S. 66-71.

³⁰⁸ Wiligelmo 1984.

und Azurit, während die Vergoldung auf einer unpigmentierten Ölharzschicht aufliegt.³⁰⁹ (Abb.173)

10.6.4 Venedig, San Marco, Hauptportal 1250

Zur Fassung: Auf den Torbögen von San Marco in Venedig fanden sich mehrere Lagen von Vergoldungen, deren älteste auf einer ockerbraunen Präparation liegt, gefolgt von späteren Schichten mit Minium, Rotocker, Zinnober und Gips. Azurit und Malachit für Blau und Grün waren sie wahrscheinlich mit Leim oder Tempera gebunden.³¹⁰ (Abb.174)

10.7 ENGLAND

10.7.1 Salisbury, Cathedral 1240-60

Zur Fassung: In England an der Westfront von Salisbury Cathedral wurden beim Hauptportal bis zu 15 Farblagen von Zinnober, Grünspan, Rußschwarz, Minium und Bleiweiß, Ocker und Blattgold sowie einem indigoartigem Blau entdeckt. (Abb.Salisbury Cathedral, Ansicht)

10.7.2 Exeter, Cathedral 1250

Zur Fassung: In Exeter und Salisbury kommen rosa Ölgründe aus Eisenoxyd, Kreide und Minium vor, während in Exeter auch Auripigment auf Kronen und Hüten gefunden wurden³¹¹ (Abb. 175)

³⁰⁹ Rossi-Manaresi in: Preprints 1981, 81.5.3.

³¹⁰ Lazzarini in: Wolters 1979, S. 58-65.

³¹¹ Sinclair in: Kelly 1991, S. 116-133. Sinclair, in: Wallert, Symposium Leiden 1995, S. 105-110.

11 Fassungsbeefunde des Riesentores im europäischen Vergleich

In Folgendem beziehe ich mich auf die Ergebnisse Manfred Kollers von 1998³¹², die im Zuge der Restaurierungsarbeit am Stephansdom entstanden sind. Hinsichtlich der Abgrenzung der ersten Portalfassung von späteren Erneuerungen und Veränderungen gelten die befundbedingten Einschränkungen auch für alle Vergleiche und Bewertungen zwischen den Farbbeefunden am Riesentor mit solchen anderer Beispiele dieser Epoche in Europa.

Bezüglich des „romanischen“ Fassungskonzeptes ist die Intensität der Rot- und Ockertöne bei der Goldenen Pforte des Domes von Freiberg in Sachsen ähnlich, doch sind die Goldnachweise für Wien wesentlich geringer und nur auf die Figurennimben konzentriert. Zwischgold ist aber auch für die Wandmalerei des 13. Jhdts. (z.B. Gurker Westempore) das im Alpenbereich übliche billigere Blattmetall³¹³. Bei der Steingrundierung fehlt die in Westeuropa häufige erste rosa Ölgrundierung mit Bleiweiß und Miniumrot³¹⁴ beim Riesentor. Stattdessen liegt eine Kalkschlämme zuunterst oder sind miniumrote oder graue Untermalungen direkt auf den Kalkstein aufgetragen. Alle Blaufarbflächen mit Ultramarin und Azurit liegen über einer dunkelgrauen Untermalung (Holzkohle mit Kalk oder Kreide) wie sie auch in der gleichzeitigen Wandmalerei üblich ist. Sie wird in der *Schedula diversarum artium* des Theophilus als „Veneda“ bezeichnet.³¹⁵

Die für die Erstfassung des 13. Jhdts. sehr reduzierte Befundlage wird daran deutlich, dass trotz zahlreicher Proben das Amtslabor nur in einer einzigen das natürliche Ultramarinblau (Lapislazuli) eindeutig identifizieren konnte, das analog zur Wandmalerei auch in andere Portalfassungen bis zur Mitte des 13. Jhdts. vorkommt.³¹⁶ In der zweiten Hälfte des 13. Jhdts. scheint jedoch in Europa bereits die Azuritverwendung allgemein verbreitet gewesen zu sein, wie die zitierten Blaubefunde anderer Portale bestätigen (vgl. Kap.8, S.35ff.). Wichtig für die Interpretation der Riesentorbefunde ist, ob ursprünglich Ultramarin- und Azuritblau zugleich nebeneinander verwendet worden sein können, da ersteres nur im Tympanon gefunden wurde. Dagegen spricht zum einen die historische Evidenz und

³¹² Koller, Nimmrichter, Schlußbericht 1998, S.31.

³¹³ vgl. Emmenegger in: Zeitschrift f.Kunsttechnologie 1989

³¹⁴ Bleigehalt fördert die Öltrocknung

³¹⁵ Raft in: *Studies in Conservation* 13, 1968, S. 1-6. Wallert in: *Restaura* 47, 1991, S. 13-17. Koller in: Emmerling, 1997, S. 157-168: Die Friesacher Türe ist zwischen 1260-1300 mit azuritblauer Grundfarbe über schwarzer Untermalung entstanden

³¹⁶ Lapislazulinachweisen in der romanischen Wandmalerei bei Kneepfli, Emmenegger, in: *Reclams Handbuch* 1990, S. 48.

zum anderen der Umstand, dass zwar Azurit über Ultramarin vorkommt, nirgends aber zwei Azuritschichten gefunden werden konnten.³¹⁷

Bleirod (Minium) kommt vor allem als Unterlegung für Metallaufgaben und Zinnober in den ersten drei Bemalungsphasen vor. Im Mittelalter war es in der Buchmalerei häufig, in der Wandmalerei eher selten in Gebrauch. Die einzigen kräftigen Gelbpigmente des Mittelalters, das natürliche Auripigment und das künstlich zubereitete Blei-Zinngelb sind ebenso auf die mittelalterlichen Schichten beschränkt. Sie wurden bisher bei anderen Portalen nicht häufig identifiziert und sprechen für die kräftige Buntheit der romanischen und gotischen Fassungen des Riesentores, zusammen mit Zinnoberrot, Malachitgrün und einem nicht näher definierbaren Kupfergrün.

Die Frage nach dem adäquaten Bindemittel ist nur für die mit Zwischgold belegten Nischen als Anlegeöl über ölhaltigen Untermalungen mit trocknungsfördernden Bleipigmenten (Bleiweiß, Bleigelb, Bleirod) eindeutig zu beantworten. Bei den Buntpigmenten sprechen die häufige Kalkgrundierung, aber auch die holzkohlehaltigen Untermalungen für die Blautöne eher für wässrige oder Temperabindemittel der mittelalterlichen Farbphasen.³¹⁸ Die später vorwiegenden Ölfarben und Ölprägnierungen sowie die Säurebehandlungen haben jedoch die Bindemittelstruktur der unteren Farblagen stark verändert. Die Befunde sind in Österreich und anderen europäischen Ländern noch selten, kaum sind ursprüngliche Bemalungen barocker Steinportale erhalten noch dokumentiert. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheinen Bemühungen wie diejenigen Mellys um die Polychromie des Mittelalters auch in Deutschland bekannt geworden zu sein.³¹⁹

Die systematische Auseinandersetzung mit der Untersuchung, Befundung und Restaurierung mittelalterlicher Skulpturportale mit speziellem Augenmerk auf ihre Farblichkeit, hat in Deutschland 1965 am Dom zu Freiberg und 1983 am Dom zu Meissen ihren Anfang genommen haben. Diese Arbeiten führten 1974-88 in Lausanne erstmals zu einem überzeugenden Restaurierungsergebnis.

³¹⁷ Vgl. Wallert (wie Anm.300), Azuritbefunde reichen in Österreich nur bis ins 16.Jahrhundert. vgl. Paschinger, Richard (wie Anm.179)

³¹⁸ Raft in: Maltechnik 1982/2, S.112-119.

³¹⁹ Hinweise bei Restaurierprojekten dieser Zeit in Landshut und München belegen diese Vermutung: Schliessl, Dannegger, in: Sladczek, Küng 1990, S. 208ff. (Farbanalysen erfolgten durch das BDA-Labor Wien, Paschinger und Richard). Koller, Nimmrichter, Paschinger 1997, hg. Vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München)

Zusammenfassend ist festzustellen, dass als häufigste Grundierart Bleiweiß in Öl, seltener mit Leim auftritt, daneben finden sich Mischungen aus Bleiweiß und Minium aber auch mit Beinweiß³²⁰ allein. Für Blautöne ist Lapislazuli und Azurit verbreitet, seltener kommen künstliches Kupferblau (England), Vibianit und Indigo vor. Gelbpigmente betreffen Ocker, Oripigment, Bleizinngelb. Für Rottöne wurde Rotocker, Minium, Zinnober, Rotlack (erst 14. Jhdt.) und für Grünpartien Malachit, Grünspan und Kupferresinat verwendet.

12 Zusammenfassung

In Hinblick auf die Polychromie romanischer Portale in Wien und Niederösterreich und unter Berücksichtigung der christlichen Farbsymbolik, ist es möglich eine Interpretation des sichtbaren Bildprogramms zu treffen. Das mittelalterliche Portal ist mit Hilfe seiner Farbigkeit, über einen formalen Kanon hinweg, als Vermittler visueller christlicher Inhalte, als eine Art Medium religiöser Botschaft zu verstehen. Noch vor dem eigentlichen Betreten des Kirchenraumes wird der Gläubige im Portalbereich auf das Wirken der Heiligen und die Botschaft der Heiligen Schrift hingewiesen. Gerade hier an der Schwelle zum Inneren, das für das „Reich Gottes“ steht, war es wichtig die Menschen direkt „anzusprechen“ und vorzubereiten. Das polychrome Portal unterscheidet sich in der Wirkung von einem vermeintlichen „steinsichtigen“ Portal indem es dem damaligen Betrachter die Figuren und Darstellungen lebendiger erscheinen lässt und ihn damit direkter einbezieht.³²¹

Die Figur Christi im Tympanon von St. Stephan hat durch ihre Größe und frontale Position eine dominante Wirkung, eine Art Aufforderung an den Eintretenden zur Wachsamkeit und Würdigung des zu Erwartenden, sowohl in Hinsicht auf den dahinter liegenden Raum als auch spirituell. Bis heute kommt der Farbe in der Übermittlung von „Werbeinhalten“ eine große Bedeutung zu, womit sie noch vor der Wirkung von Plastizität gereiht wird.

Die Seltenheit polychromer mittelalterlicher Figurenportale als komplexes Ensemble erklärt, weshalb sich die meisten Abhandlungen zur romanischen Architektur und Skulptur lediglich auf deren plastische Gestaltung konzentrierten und die Frage der

³²⁰ Koller, Tagungsbericht 2001, S 159-160.

³²¹ Vgl. dazu Schwarz M. V., 2002: Auf die Frage in welcher Form und mit welcher Vermittlungsintention christliche Inhalte in ein Bild umgesetzt werden, stellt Schwarz unterschiedliche Grade der Wirklichkeitsaneignung fest, die von der Erzeugung virtueller Realität über die bewusste Zurücknahme der Repräsentation bis zum zeichenhaften Verweis reichen.

Farbigkeit weitgehend außer Acht lassen. Da im Unterschied zu den Holzbildwerken Steinfiguren überwiegend am Außenbau angebracht und daher stärker der Witterung ausgesetzt sind, sind deren Oberflächen meist durch Umwelteinflüsse zerstört, was Aussagen zur farbigen Bearbeitung erschwert. Viele Befunde sind deshalb nur punktuell und können mitunter nur den Nachweis für eine oder zwei Farben bieten. Dies hat zur Folge, dass gerade die für den Kunsthistoriker so reizvolle Rekonstruktion von Gesamtzusammenhängen einem „Fleckerlteppich“ gleicht.³²² Aussagen über das ursprüngliche Aussehen werden oft durch den Umstand erschwert, dass Untersuchungen zur Polychromie der Portale vorwiegend in Form kürzerer Berichte und Artikel sehr verstreut publiziert sind.

Vorliegende Arbeit stellt einen weiteren Stein im Mosaik der Information über romanische Farbfassungen dar. Ein Beitrag, der eine genauere Vorstellung zum farbigen Gesamtentwurf vermitteln soll. Die vorliegenden Fakten sprechen für sich und somit gehört meines Erachtens die lang verbreitete Vorstellung farbloser Steinoberflächen der Vergangenheit an.

³²² Lutz, Steyaert, Verret 2002, in: Kunstform 5 (2004), Nr.05.

13 Literaturverzeichnis

Ausstellungskatalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, 1000 Jahre Babenberger in Österreich (Ausstellung Stift Lilienfeld 1976), Neue Folge Nr.66, Wien 1976

Ausstellungskatalog: Die Zeit der Staufer, Bd. I., Stuttgart 1977

Ausstellungskatalog: Wittelsbach und Bayern 1/2, Die Zeit der frühen Herzöge, München 1980

Ausstellungskatalog zur Kirche von Ják, Budapest 1996

Alberti L. B., Della pittura libri tre (1435-36). Kunsttheorie. Erstausgabe lat. Basel 1540, ital. Venedig 1547

Arbeitshefte des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 117, München 2003

Areopagita D., De coelesti hierarchia. Migne P. G. III., c. XV.

Annales Institutorum, Bd.5, Rom 1932/33

Astensis B., Expositio in Exodum, Expositio in Apocalypsim, Sentent, tract. III

Autenrieth H.P., Über das Feinrelief in der romanischen Architektur, in: Baukunst des Mittelalters in Europa, Festschrift H.E. Kubach, Stuttgart 1988

Auvergne W. v., Opera, 2.Bd., Orleans 1674

Baldass, Buchowiecki, Mrazek, Romanische Kunst in Österreich, Wien 1962

Beda, Commentarii in Pentateuchum, Anh. Nr. 70

Berger E., Le vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architetti, Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit (16.-18. Jahrhundert) in Italien, Spanien, etc., München 1901

Berger E., Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Tempera - Malerei des Mittelalters, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, München 1912

Berger E., Straßburger Manuskript, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, München 1912

Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien, hg. Von einem Priester der erzbischöflichen Kur, Wien 1779

Biedermann G., van der Kallen W., Romanik in Österreich, Würzburg 1990

Bogyay T.v., Die Abteikirche und die St. Jakobskapelle zu Jak, Szombathely 1943

Bornbein W., Farbige Architektur de 13.Jhdts am Mittelrhein,
in: Denkmalpflege in Rheinland Pfalz 20, 1965/67

Borsi F., Leon Battista Alberti, The Complete Work, New York 1976, Lücke, H.K.,
Alberti-Index, De Re Aedificatoria, Veröffentlichung des Zentralinstituts für
Kunstgeschichte, VI., München 1979

Braun J., Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, 1907

Brepohl E., Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Köln,
Weimar, Wien 1999.

Cage J., Kulturgeschichte der Farbe, London 1993

Caley E. R., J.C. Richards, Theophrastus on stones, Columbus, Ohio 1956

Cennini, C. d'A., Il libro dell'arte o trattato della pittura (um 1390): Ilg, A., Das Buch
von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdesa, in:
Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der
Renaissance, Bd. 1., Wien 1871, Neudr. Osnabrück 1970

Charta von Venedig, Internationale Charta über die Konservierung und
Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche), Venedig 1964

Capra M., Die Karner Niederösterreichs, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des
Karners, Wien 1926

Chydenius J., The Theory of Medieval Symbolism, 1960

Dahm F., Die skulpturale Ausstattung des Riesentores von St. Stephan, in:
Mitteilungsblatt des Wiener Dombauvereins, Folge 2/1996

Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Wien 1935

Dehio, Niederösterreich südl der Donau, Wien 2003

Dercsényi D., Zur 700 Jahre Feier der Kirche von Jak, Budapest 1957

Dercsényi D., Romanische Baukunst in Ungarn, Busapest 1975

Deuz R. v., In Apocalypsin libri, Migne P. L., IV, c.VI. Anh. Nr.74

Dodwell C. R., Theophilus, The various Arts, London 1961

Donin, R.K., Der mittelalterliche Bau des Domes zu St. Pölten, in: Mitt. f. Geschichte
der Stadt Wien 12, S.63, Wien 1932

Donin, R.K., Der Wiener Stephansdom und seine Geschichte „ Das Riesentor und
die romanische Bauplastik“, Wien 1952

Donin R.K., Zur Kunstgeschichte Österreichs, Wien 1951

- Durandus W., De rationale, Lib.1, um 1300, Ausgabe von 1596
- Emmenegger O., Polychromie auf Stein, S.181-185, in: Festschrift Wolf Schubert zum 60. Geburtstag, Kunst des Mittelalters in Sachsen, Weimar 1963
- Emmenegger O., Metallaufgaben und Applikationen an Wandmalerei I, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 3, Worms 1989
- Emmenegger O., Kneepfli A., Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2, Stuttgart 1990
- Erlande-Brandenbourg A., Pernoud R., Gimpel J., Bechmann R., Hennecourt de C.de V., Paris 1986
- Ernst L., Oescher L., Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogtum Österreich, Wien 1846.
- Exner, M., Stuck des frühen und hohen Mittelalters, ICOMOS (=International Council on Monuments and Sites) XIX, München 1996
- Favriere J., Zumstein H., Rioux J.P., E´tude des sculptures de la cathedrale de Strasbourg, in: Laboratoire de recherche des Musées de France, Annales 1978
- Fensterbusch, K. (Hrsg.), Vitruvii de architectura libri decem - Zehn Bücher über die Architektur, Darmstadt 1976, siehe auch Nohl, H., Index Vitruvianus, Darmstadt 1983
- Friederich K., Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis ins 18.Jahrhundert, Augsburg 1932
- Fuchs F., Das Hauptportal des Regensburger Doms, Portal-Vorhalle-Skulptur, München, Zürich 1990
- Fuhrmann F., Das romanische Marientympanon im Salzburger Museum Carolino Augusteum. Zur Frage seiner Entstehungszeit, in: Jahresschrift d. Salzburger Museums C.A. 5, 1960
- Furlano V., Pancolla R., Portail peint de la Cathedrale Lausanne. Analyses pour une restauration, Lausanne 1982
- Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Hg. v. Filitz Hermann, Früh-und Hochmittelalter, Bd.1, Wien 1998
- Ginhart K., Wiener Kunstgeschichte. Verlag Paul Neff, Wien 1948
- Goethe, J.W. v., Zur Farbenlehre, Sämtliche Schriften, Wien 1812
- Groll H., Geschichte der Fotografie in Österreich, Bad Ischl 1983, Bd.1.
- Gruber, R.H., Die Domkirche St. Stephan zu Wien 1998

Gurks E. v., Aquarellserie zur Wallfahrt des Kronprinzen nach Mariazell, Albertina, Wien 1833

Haeberlein, F., Zur Farbenikonographie des Mittelalters, in: *Annales Institutorum*, Bd.5, Rom 1932/33

Haeberlein, F., Grundzüge einer Nachantiken Farbenikonographie, in: *Röm. Jahrbuch f. Kunstwissenschaft*, Bd.3, Rom 1939

Hahn, K.A., *Das alte Passional*, Neue Ausg. Frankfurt a. M. 1857

Hauff G., Untersuchungen und Konservierungsmaßnahmen an polychromer Sandsteinskulpturen des Heiligekreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Jg.1, 1987

Haupt G., *Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form und Geistesgeschichte*, Diss. Masch. Leipzig 1941

Hawel P., in seinem *Lexikon zur Kunst und Geschichte abendländischer Kultur*, 2002

Hedfors H., *Compositiones ad tingenda musiva*, Diss. Uppsala 1932: Lucca Manuskript: *Compositiones ad tingenda musiva* (Lucca, Bibl. Capitolare, Cod. Carolinus 490)

Hermanés T.A., *Le portails peints de la cathédrale de Lausanne l'histoire matérielle de sa confection et de ses restaurations et son contexte architectural*, in: *Geschichte der Restaurierung in Europa*, Bd.II, Worms 1993

Honnecourt, V.de, (Paris, BN, Ms. lat. 11560) *Musterbuch*

Höhle E., *Die Restaurierung des Riesentores im Jahre 1996*, in: *Dombaumeistertagung*, Wien, 1997

Honorius v. A.: *Gemma animae*, lib. I, c. CXCVIII. Anh. Nr.45

Hütter E., Magirus H., *Studien zur Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg*, in: *Festschrift Wolf Schubert zum 60. Geburtstag, Kunst des Mittelalters in Sachsen*, Weimar 1963

Hütter E., *Untersuchungen zur Polychromie der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg*, in: *Festschrift Wolf Schubert zum 60. Geburtstag, Kunst des Mittelalters in Sachsen*, Weimar 1963

Ilg A., *Heraclius, Von den Farben und Künsten der Römer*. In: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, R. Eitelberger von Edelberg (Hg.), Bd. 6, Wien 1888.

Jensen L. B., *Royal Purple of Tyre*, in: *Journal of Near Eastern Studies* 22, 1963

Kieslinger A., *Untersuchungsbericht von Resten alter Bemalung im Stephansdom an des Bundesdenkmalamt*, Wien 1948

- Kieslinger A., Die Steine von St. Stephan, Wien 1949
- Kieslinger A., Der Bau von St. Michael in Wien und seine Geschichte, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 10, Wien 1953
- Kieslinger A., Wiener Baustoffe bis um 1600, in: Restauratorenblätter 3, Wien 1979
- Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Teil 1, Stuttgart 1853
- Klenze L. v., Aphoristische Bemerkungen zusammengestellt auf einer Reise in Griechenland, Berlin 1838
- Emmerling E., Knipping D., Niehoff F., Das Westportal der Hl. Geistkirche in Landshut, Landshut 1997
- Knipping D., Landshuter Portale, Arbeitsheft 106 des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München 2002
- Kobler F., Koller M., Farbigeit der Architektur, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII , Wien 1975
- Koch H., Studien zum Theseustempel in Athen, Berlin, 1955
- Koch R., Historische Bauforschung an der Westanlage und am Riesentor von St. Stefan in Wien, in: Dombaumeistertagung, Wien, 1997
- Koller M., Architektur und Farbe, Probleme Ihrer Geschichte, Untersuchungen und Restaurierungen, S.177, in: Maltechnik 4, Restauo 1975
- Koller M., Farbe und Architektur. Zu ihrer Funktion und Entwicklung in der abendländischen Baukunst, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 27/3, 1975
- Koller M., Die Skulpturenfreilegung am Domportal in Meissen, DDR, Kolloquium, Meissen 1982
- Koller M., Das Westportal am Dom zu Meissen (DDR) und seine Restaurierung, H2, S. 49-53, in: Maltechnik, Restauo, 1987
- Koller M., Die Architektur und Skulpturfassung von St. Michael, in: St. Michael Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288-1988, Wien 1988, Sonderausstellung Historisches Museum der Stadt Wien
- Koller M., Aktuelle Restaurierungen Romanischer Architektur in Österreich, in: Ausstellungskatalog zur Kirche von Ják, Budapest 1996
- Koller M., Conservation of Marble at the Facade of the Cathedral in Salzburg, in: International Congress on Deterioration and Conservation of Stone, Vol. 8,2, Berlin 1996

Koller M., Zum Verhältnis von Architektur und Skulpturfassungen, in: Restauratorenblätter Bd. 18, 1997

Koller M., Nimmrichter J., Untersuchungen zur historischen Farbgebung, in: Dombaumeistertagung, Wien 1997, in: Schlussbericht des BDA über die Restaurierung des Riesentores des Domes von St. Stephan, Wien 1998

Koller Zwanzig Jahre Steinkonservierung in Österreich und ihre Vorgeschichte seit dem 18. Jahrhundert-Bilanz und Perspektiven, Wien 1998

Koller, Nimmrichter, Die Reinigung von Steinoberflächen als Restaurierproblem, Wien 1997

Koller M., Nimmrichter J., Zur Farbgebung Mittelalterlicher Kirchenportale in Österreich, in: ÖZKD LV, Wien 2001

Koller M., Mittelalterliche Wandmalereien in Österreich – 150 Jahre Restaurierung, in: Die Restaurierung der Restaurierung, Icomos, Hildesheim 2001

Koller M., Tagungsbericht: Internationales Symposium, Verret D., Steyaert D., „La Couleur et la Pierre“- Polychromie des portails gothiques. Acts du Colloque, Amien 2000, in: ÖZKD Jg. IV, Wien 2001

Koller M., Material und Farbe in der Architekturoberfläche – Begriffe und Bedeutung, in: Historische Architekturoberfläche, Arbeitshefte des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 117, München 2003

Koller M., Steinfarbe und Ziegelfarbe in der Architektur und Skulptur vom 13. bis 19. Jahrhundert. In: Restauro 2003, Hefte 1-3

König R.(Hg.), C. Plinius Secundus Naturalis historia, Bd. 35, Farben, Malerei, Plastik, München 1973

Kubelik M., Naturwissenschaftliche Datierungsmethoden in der Bauforschung und der Denkmalpflege, in: Von der Bauforschung zur Denkmalpflege, Festschrift von A. Machatschek zum 65.Geburtstag, Wien 1993

Kugler F., Über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen, Berlin 1835

Kugler F., Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842
Laufranco e wiligelmo. Il doumo di Modena, Modena 1984

Lazzarini L., I rilievi deglo arconi die portali della Basilica di San Marco aVenezia: ricerche tecnico – scientifiche, in: Wolters W., Die Skulpturen von San Marco, Berlin 1978

Liber de Coloribus illuminatorum sive pictorum (London, BM, ms. Sloane 1754)
Thompson Daniel V., (Englische Übersetzung)Liber de Coloribus, in: Speculum 1, 1926

- Lind K., Die Kirche St. Michael in Wien, in: MdZK, Jg. IV, Wien 1859
- Lind K., Über Rundbauten mit besonderer Berücksichtigung der Dreikönigskapelle zu Tulln in Nieder Österreich, in: MdZK, Jg. XII, Wien 1867
- Lipffert K., Symbolfibel, Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke, Kassel, 1964
- Lorenz H., Ergänzungen zur Baugeschichte der Wiener Michaelerkirche, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 36/1982
Farbuntersuchung nach der Freilegung (BDA 1987)
- Lorenz H., Die Entdeckung des spätromanischen Querhausportales von St. Michael, in: St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288-1988 (113. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 1988), Wien 1988
- Lurker M., Wörterbuch der Symbolik, Stuttgart 1991
- Lübke W., Die Kunst des Mittelalters, Stuttgart 1910
- Lutz G., Rezension von: Verret D., Steyaert D.: „La Couleur et la Pierre“- Polychromie des portails gothiques. Acts du Colloque, Paris 2002, S.302, in: Kunstform, Ausgabe 5, 2004, Nr.5
- Lutz G., Rezension von: Kurmann P. / Rohde M. (Hg.): Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal im Kontext der europäischen Gotik, Berlin: de Gruyter 2004, in: Sehepunkte 5 (2005), Nr.11
- Magirus H., Die Schöne Tür in der St. Anakirche zu Annaberg, München 2003
- Magirus H., Zur Frage der Ikonografie der goldenen Pforte, in: Festschrift Wolf Schubert zum 60. Geburtstag, Kunst des Mittelalters in Sachsen, Weimar 1963
- Marius H., Mittelalterliches Kapitellfragment der Stadtpfarrkirche zu St. Martin und Maria, Hainburg an der Donau, Bericht zur Konservierung und Restaurierung Hochschule für Angewandte, Wien 2003
- Marosi E., Die Verwendung von Steinskulptur in Ják, Int. Kolloquium, Ják 1985
- Melly E., Das Westportal des Domes zu Wien in seinen Bildwerken und ihrer Bemalung, Wien 1850
- Menzel W., Symbolik, Regensburg 1854
- Merrifield M., Original Treatises on the Arts of Painting, London 1849
- Mitis O., Studien zum älteren österreichischen Urkundenwesen, Wien 1912
- Messerer W., Romanische Skulpturen in und um Salzburg, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 121/22 (1980/81)

Möller R., Natürliche Steinfarbe und Oberflächenstrukturen als Dekorationssysteme an Bauwerken in vorromanischer Zeit bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, in: Abhandlungen des staatlichen Museums für Mineralogie und Geologie zu Dresden, Leipzig 1988

Möller R., Steinstrukturbilder und Steinflügelbilder als Gestaltungsmittel in hochmittelalterlichen Ausmalungen Sachsen-Anhalts, in: Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt 1996

Müller K.O., Handbuch der Architektur der Künste, Breslau 1848

Neumann W.A., Die Patina der Innenwände von St. Stephan, in: Wiener Dombauvereins-Blatt, Wien 1882

Nicolaus K., Untersuchungen zur italienischen Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Maltechnik - Restauro 79.3, München 1973

Niemann G., Theophilus Hansen und seine Werke, Wien 1893

Nimmrichter J., BDA Befund Portal Lilienfeld, Wien 1998

Nimmrichter J., Zur Chronologie der Polychromie des Riesentores von St. Stephan in Wien, Artikel zum Zwischenergebnis der Befunde, Wien im Mai 1996

Nimmrichter J., Farbfassungen an mittelalterlichen Kirchenportalen in Niederösterreich, Wien 1998

Nohl H., Index Vitruvianus, Darmstadt 1983

Nonfarmale O., Rossi-Manaresi R., Il restauro del Portail Royale della cattedrale di Chartres, in: arte Medievale I, Roma 1987

Oltrogge D. (Deutsche Übersetzung), Datenbank mittelalterlicher und frühneuzeitlicher kunsttechnologischer Rezeptsammlungen. Internetpublikation: www.re.fh-koeln.de

Paschinger H., Richard H., Blaupigmente der Renaissance und der Barockzeit in Österreich, in: Schreiner M., Naturwissenschaften in der Kunst, Wien 1995

Philipps T., Mappae Clavicula; a Treatise on the Preparation of Pigments During the Middle Ages, Archaeologia 32, 1847

Plinius (Cajus Plinius Secundus der Ältere) Como 1979 Neapel (Vesuv): Naturalis Historiae Libri XXXVII. (Nat. Hist 34, 1 - 14. 94 - 137), Schriften der Georg-Agricola-Gesellschaft, Düsseldorf 1985

Poitiers P. v., Alegoriae super Tabernaculam Moysi, 1938 hrsg. Moore V. P. S. und Corbett J.A.

Poksinska M., Polychrome romanesque sculpture from a Cystersian Church at Trebnica, in: 7th International Congress on the deterioration and conservation of stone, Lissabone 1982

Portal P., Des couleurs symboliques, Paris 1837

Presbyter T. A., Schedula diversarum artium, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 7., Wien 1871, Neudr. Osnabrück 1970

Preis R., Untersuchungsergebnisse zur Farbfassung am Hauptportal des Regensburger Domes, in: Turm, Fassade, Portal, Colloquium zur Bauforschung, Kunsthist. u. Denkmalpfl. an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001

Quatremère de Quincy, A.-C., Le Jupiter olympien ou l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau de vue, Paris 1815

Rabanus M., Commentaria in Exodum, Migne P.L.CVIII

Raft A., About Theophilus blue colour „lazar“, in: Studies in Conservation 13, 1968

Raft A., Quellentexte zur Verwendung besonderer Bindemittel für blaue Farben, in: Maltechnik 1982/2

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, beg. V. Schmitt O., hrsg. V. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Bd.7, 1981

Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd.1, Stuttgart 1988

Reichwald H., Zur Vorbereitung der Konservierungsmaßnahmen an den Chorportalen des Heiligenkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd, S.253-254, in: Parlerbauten- Architektur, Skulptur, Restaurierung, Symposium Schwäbisch Gmünd, 2001, Arbeitsheft 13, Stuttgart 2004

Reuterswärd P., Studien zur Polychromie der Plastik, Griechenland und Rom, Stockholm 1960

Riemann K., Gutachten über die Farbigkeit der goldenen Pforte 1964

Rohatsch A., Die Baugesteine des Wiener Stephansdomes, in: Dombaumeistertagung Wien, 1997

Rossi-Manaresi R., The polychromy of the 13th century stone sculpture in the facade of Ferrara cathedral, in: Preprints, COM Committee for Conservations 6th Triennial Meeting, Ottawa, Paris 1981

Rossi-Manaresi R., Rucci A., Grillini G.C., Nonfarmale O., Polychromed Sculptures by Antelami in the Baptistry of Parma, in: Case Studies in the Conservation of Stone and Wall-Paintings, Preprints 11th Internat. IIC Congress, Bologna. London 1986

Sacken E. Frhr. v., Die Rundkapelle zu Mödling und das in der selben aufgedeckte Frescogemälde, in: MdZK, III, Wien 1858

Sacken E. Frhr. v., Die Rundbauten zu Scheiblingkirchen, Pulkau und Zellerndorf in Niederösterreich, in: MdZK, V, Wien 1860

Sauerländer W., Zur Königsgalerie von Notre Dame in Paris und zu den neu gefundenen Fragmenten von Notre Dame in Paris, in: Kunstchronik 30, 1977

Sauerländer W., Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970

Schäfer G., hermeneia tes tsografikes (greek). Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron d. Ä.. Trier 1855

Schliessl V., Danegger M., Farbuntersuchung an den acht Engeln der Schultheissenpforte des Berner Münsters, in: F.J. Sladczek, E.Küng, Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern, Bern 1990

Schlosser J., Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896

Schnell Kunstführer Nr. 1196 (1979)

Scholtka A., Theophilus Presbyter - die maltechnischen Anweisungen und ihre Gegenüberstellung mit naturwissenschaftlichen Untersuchungsbefunden. ed. Annette Scholtka, in: Zeitschrift für Kunsttechnik und Konservierung 6, Heft 1, S. 1-53, 1992

Schwarz M., Die Baukunst in Österreich zur Regierungszeit Ottokars II. Premysl (1251-1276), in: Ottokar- Forschungen, Jahrbuch des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich, n.F., Bd. 44/45, Wien 1979, S. 453ff.

Schwarz M., Der Weg normannischer Dekorationsformen in der Bauplastik nach Niederösterreich, in: Alba Regia, Annales Musei Stephani Regis, XVII. Bd., Székesfehérvár 1979

Schwarz M., Romanische Architektur in Niederösterreich. Wissenschaftliche Schriftenreihe Niederösterreich 17/18, St. Pölten - Wien 1979

Schwarz M., Arbeiten des Fürstlich Liechtensteinschen Architekten Gustav von Neumann in Niederösterreich, in: Kubelik M., Schwarz M., Von der Bauforschung zur Denkmalpflege, Festschrift von A. Machatschek zum 65.Geburtstag, Wien 1993

Schwarz M., Studien zur Klosterbaukunst in Österreich unter den letzten Babenbergern (Diss., Bd.147), Wien 1981

Schwarz M., Die architektonische Analyse bis 1626, in: St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288-1988 (113. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 1988), Wien 1988

- Schwarz M., Ein neuentdecktes Tympanon Relief in der Wiener Michaelerkirche, in: ÖZKD, Jg. 44, Wien 1990
- Schwarz M. V., Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, Wien 2002
- Schwinn Schürmann D., Die Restaurier und Forschungsgeschichte der Galluspforte, S.57-65, in: Ausstellungskatalog der Münsterbauhütte Basel 1985-1990, Basel 1990
- Semper G., Kleine Schriften, 1833
- Semper G., Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona 1834
- Semper G., Die vier Elemente der Baukunst, Berlin 1851
- Semper G., Der Stil in technischen und tektonischen Künsten. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. Bd. 1, Zürich 1860
- Sicardus, Mitrale, lib. I, c. XII. MPL CCXIII
- Simi R. (Ed.), C. Cennini, Il libro dell'arte, 1913
- Sinclair E., The west front polychromy, in: Kelly F., Medieval Art and Architecture at Exeter Cathedral, London 1991
- Sinclair E., The polychromy of Exeter and Salisbury Cathedrals, in: Wallert A., Historical Painting Techniques. Materials and Studio Practice, Symposium Leiden 1991
- Smith, C.S., Hawthorne J. G., Mappae Clavicula, in: Transactions of the American Philosophical Society, N.S. 63.4, Philadelphia 1974
- Spencer J. R., Leon Battista Alberti on painting, New Haven 1956
- Stackelberg von O. M. Frhr., Der Apollotempel zu Bassae, Rom 1826
- Strobl R., Zum Bildprogramm der Chorportale des Heiligenkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd, S.249-252, in: Parlerbauten- Architektur, Skulptur, Restaurierung, Symposium Schwäbisch Gmünd, 2001, Arbeitsheft 13, Stuttgart 2004
- Strobl R., Zum Bildprogramm der Chorportale des Heiligenkreuzmünsters in Schwäbisch Gmünd, S.249-252, in: Parlerbauten- Architektur, Skulptur, Restaurierung, Symposium Schwäbisch Gmünd, 2001, Arbeitsheft 13, Stuttgart 2004
- Szentesi E. Ujvari P. (hrsg.), Die Apostelfiguren von Jak, Budapest 1999
- Tertullian, Liber de idolatria, c. XVIII. Corp. script. eccl. lat. XX.
- The polychromie of the Portals of the Gothic Cathedral of Bourges, in: Preprints ICOM Committee for Conservation. 7th Triennial Meeting Copenhagen, Paris 1984

- Theophrast: Peri Lithon. Mieleitner K., Zur Geschichte der Mineralogie, in: Fortschritte der Mineralogie, Kristallographie und Petrographie VII, 1922
- Thompson D. V., Cennino d'Andrea Cennini, Il libro dell'arte o trattato della pittura (um 1390), New Haven 1933, Neudr. New York (o.J.),
- Thompson D. V. jr., The Materials and Techniques of Medieval Painting, London 1936
- Tietze H., Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg, in: ÖZKT XVI, Wien 1919
- Tietze H., Geschichte und Beschreibung des Wiener Stephansdoms in Wien, in: ÖZKT XXII, Wien 1931
- Toth M., Farbspuren und Patina am Westportal, in: Balassi K., Die Apostelfiguren in Ják, Budapest 1999
- Tschischka F., Die Metropolitankirche St. Stefan in Wien, Wien 1843
- Vasari G., Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, Firenze 1550, Ed. in deutscher Übersetzung: Worms 1988
- Vasari G., Introduzione alle tre arti dell disegno cioè architettura, scultura e pittura. Ed. Gerald Baldwin Brown, Le tecniche artistiche, Vicenza 1996.
- Verret, D., La couleur et la pierre, Polychromie des portails gothiques. Actes da colloque, Amiens 12-14 octobre 2000, Paris 2002
- Viktor St. H. v., Eruditionis didascalicae libri VII, Migne P.L. CLXXVI, 1112
- Viola und Rosamund Borradaile, Das Straßburger Manuskript, Autor unbekannt, München 1966. Erweiterte 3. Aufl. mit: Dorothee Baronin von Manteuffel-Szoegé, Systematisches Glossar zum Straßburger Manuskript über die Malerei mit philologischen, historischen und naturwissenschaftlichen Erläuterungen, München 1986
- Vitruv, De Architectura libri decem: Fensterbusch Curt, Vitruv, Zehn Bücher zur Architektur, Darmstadt 1976
- Vohland P., Die originale Farbfassung der „Schönen Tür“, S.81-86, in: Magirus Heinrich, Die Schöne Tür in der St. Annakirche zu Annaberg, München 2003
- Wagner-Rieger, R., Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, 1. Teil: Oberitalien, Publikation des Österreichischen Kulturinstitutes in Rom, 1. Abt., Abhandlungen, 2. Bd., Graz, Köln, 1956
- Wagner-Rieger R., Mittelalterliche Architektur in Österreich, Wien 1988
- Wallart A., Wie man im Mittelalter Blaupigmente herstellte. Über Azurit und Ultramarin, in: Restauro 47, 1991
- Weiss A., Mödling Karner Spitalskirche/ Herzoge von Mödling, Bd. 1, Mödling o.J.

Wolters W., Die Skulpturen von San Marco, Berlin 1979

Wölbert O., Die Farbigekeit des Westportals des Freiburger Münsters, o. S. in: Turm Fassade Portal- Colloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001

Wölbert O., Die Steinkonservierung an den Münsterportalen in Schwäbisch Gmünd, o. S. in: Parlerbauten- Architektur, Skulptur, Restaurierung, Symposion Schwäbisch Gmünd, 2001, Arbeitsheft 13, Stuttgart 2004

Wiligelmo L., Il duomo di Modena, Modena 1984

Winkelmann J.J., Geschichte der Kunst des Alterthums, Bd. IV, Dresden 1764
Neue Auflage, Mainz 2003

Weiterführende Literatur

Altripp M., Greifswald, Beobachtungen zur Polychromie byzantinischer Bauplastik in Griechenland, S.259-270, in: JbÖB, Bd. 52, Wien 2002

Ausstellungskatalog, 850 Jahre St.Stefan, Symbol und Mitte in Wien 1147-1997

Binding G., Architektonische Formenlehre, Darmstadt 1999, S.74

Binding G., Die Bedeutung von Licht und Farbe für den Mittelalterlichen Kirchenbau, Stuttgart 2003

Brucher G., Architektur von 1300-1430, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd.2.

Burkhard P., Weshalb ist die Galluspforte erhalten geblieben? S.74-76, in: Ausstellungskatalog der Münsterbauhütte Basel 1985-1990, Basel 1990

Donath G., Die Rekonstruktion der Mittelalterlichen Architekturfarbigkeit des Domes zu Meißen (um 1250), S.63, in: Turm Fassade Portal- Colloquium zur Bauforschung, Kunstwissenschaft und Denkmalpflege an den Domen von Wien, Prag und Regensburg, Regensburg 2001

Donin R.K., Romanische Portale in Niederösterreich, Wien 1913,
in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege Bd. IX, 1915

Durheim K., Über die Restaurierung der Galluspforte, S.66-73, in: Ausstellungskatalog der Münsterbauhütte Basel 1985-1990, Basel 1990

Feuchtmüller R., Die Steinbearbeitung in ihrer Entwicklung vom 11. bis ins 18.Jahrhundert, Augsburg 1932

Feuchtmüller R., Die Baukunst, in: Baldass, Buchowiecki, Feuchtmüller, Mrazek, Gotik in Österreich, Wien 1961

Fuchsberger H., Gotische Portalarchitektur in Österreich von 1245-1538, Salzburg 1943, Diss.

Gerhartl G., Der Dom zu Wiener Neustadt, Wien 1979

Hittorff J., Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs, Paris 1851

Hofrichter H. hg., Putz und Farbigkeit an Mittelalterlichen Bauten, Veröffentlichung des deutschen Burgenvereins e.V., Stuttgart, 1993

Kobler F., Brachert T., Fassung von Bildwerken, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. VII, Wien 1974

Koller M., Ergebnisse der Innenrestaurierung des Wiener Neustädter Doms, in: Ausst. Kat. Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279-1379, Wr. Neustadt 1979

Koller M., Zur historischen Steinpolychromie, in: Restauratorenblätter Bd.3, Wien 1979

Koller M., Historische Architekturfärbigkeit: Befunde und Bedeutung, in: Restauratorenblätter Bd. 4, Wien 1980

Koller M., Zur Beziehung von Architekturfassung und Wandmalerei vom 13.-15. Jahrhundert, in: Umèni XLI 1993, S.191

Koller M., Nimmrichter J., Paschinger H., Untersuchungen zur Steinpolychromie gotischer Kirchenportale in Österreich (In Vorbereitung für den Ergebnisband des Kolloquiums zum Westportal der Hl. Geist Kirche von Landshut 1997, hg. Vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, München)

Koller M., Technologische Untersuchungen zur Tafelmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts in Österreich, in: Emmerling E., Das Aschaffener Tafelbild, Arbeitsheft 89 des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München 1997

Koller M., Zwanzig Jahre Steinkonservierung in Österreich und ihre Vorgeschichte seit dem 18. Jahrhundert-Bilanz und Perspektiven, Wien 1997

Koller M., Nimmrichter, J., Gotische Kirchenportale in Österreich – Monochromie und Polychromie, in: Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes, Bd.106, München 1997

Koller M., „Diese Farbenkruste wurde hinweggeräumt“ - die einstigen Farben des Wiener Stephansdomes, in: Der Dom, Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2/2002

Koller M., Nimmrichter J., Das Singertor von St. Stephan in Wien- Befunde zu Form und Farbe, S. 287-292, in: Parlerbauten- Architektur, Skulptur, Restaurierung, Symposium Schwäbisch Gmünd, 2001, Arbeitsheft 13, Stuttgart 2004

Lechner K., Die Babenberger. Markgrafen und Herzoge in Österreich 976-1246. Veröffentlichung des Instituts für österreichische Geschichtsforschung Bd. XXIII, Wien 1976

MdZK, Jg. I, Nr.1, Wien 1856, S.103-106
MdZK, Jg. I, Nr.1, Wien 1856, S.67-68
MdZK, Jg. I, Nr.1, Wien 1856, S.82-84
MdZK, Jg. III, Nr.6, Wien 1858, S.142-144
MdZK, Jg. III, Nr.6, Wien 1858, S.149-152,174-177
MdZK, Jg. V, Nr.12, Wien 1860, S.338-341
MdZK, VII, Wien 1873, S.280
MdZK, N.F.I, Wien 1875, S.XXXVIII, 22. Mödling
MdZK, N.F.XXII, Wien 1896, S.101-103, 50. Mödling

Messerer W., Romanische Plastik in Frankreich, Köln 1964

Novotny F., Romanische Bauplastik in Österreich, Wien 1930

Pallot-Frossard I., Recent Research on Polychromed Gothic Portales in France, S. 75-79, Parlerbauten- Architektur, Skulptur, Restaurierung, Symposion Schwäbisch Gmünd, 2001, Arbeitsheft 13, Stuttgart 2004

Perger R., Baugeschichte und Ausstattung nach schriftlichen Quellen, S.119, in: St. Michael Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien 1288-1988, Wien 1988, Sonderausstellung Historisches Museum der Stadt Wien

Phleps, M., Farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter, Berlin 1930

Saliger A., Kunsthistorische Bemerkungen zur Entwicklung der mittelalterlichen Kirchenportale, in: Sudbrack Josef, Portale, Würzburg 1986

Sauerländer W., Reliquien, Altäre und Portale, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, Beiheft zu Bd.33, Rom 2000

Links

www.wikipedia.org/wiki/Antike_Polychromie#_Unterschiedliche_Ansichten
www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2004_05&review_id=4750
www.deutschesfachbuch.de
www.u0028844496.user.hostingagency.de/malexwiki/index.php/Farbenherstellung,
www.wikipedia.org/wiki/Geschichte_der_Typografie
www.wikipedia.org/wiki/Sikkativ
www.wikipedia.org/wiki/Harpyie_%28Mythologie%29

Abkürzungsverzeichnis

ÖZKD	Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege
MdZK	Mitteilungen der k.u.k. Zentralkommission
JbÖB	Jahrbuch der österreichische Byzantinistik
ÖZKD	Österreichischer Zentralkatalog für Denkmalpflege
JbKZD	Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege

WIEN

St. Stephan, Riesentor 1230-1250



Abb. 1: Wien, St. Stephan, Ansicht, Portalanlage



Abb. 2: Wien, St. Stephan, Riesentor, Ansicht

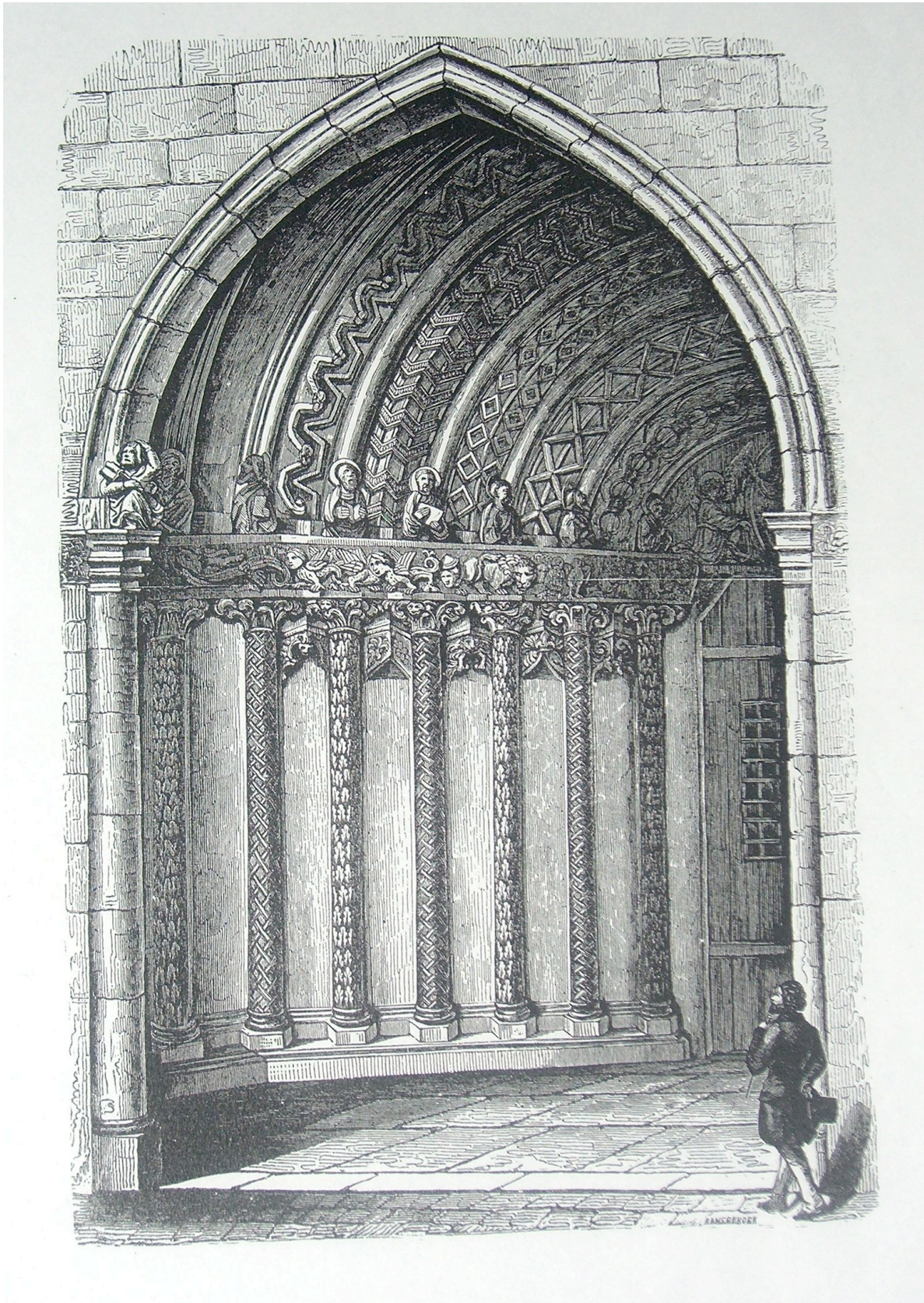


Abb. 3: Ramsberger, Stich von vor 1850, Portalvorhalle

TYMPANON



Abb. 4: Wien, St. Stephan, Riesenportal, Tympanon Zustand vor 1944



Abb. 5: Wien, St. Stephan, Riesenportal, Tympanon Zustand nach Abnahme der Stuckauflage



Abb. 6: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, "Maestas Domini", nach der Restaurierung



Abb. 7: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Engel, hellrosa



Abb. 8: Wien, St. Stephan, Riesentor, Inkarnatreste, Engel, Hand, hellrosa



Abb. 9: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Engel, Goldocker



Abb. 10: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Engel, Gewand, Minium



Abb. 11: Wien, St. Stephan, Tympanon, Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung, Nr.19: Christus, Gewand beim rechten Fuß.

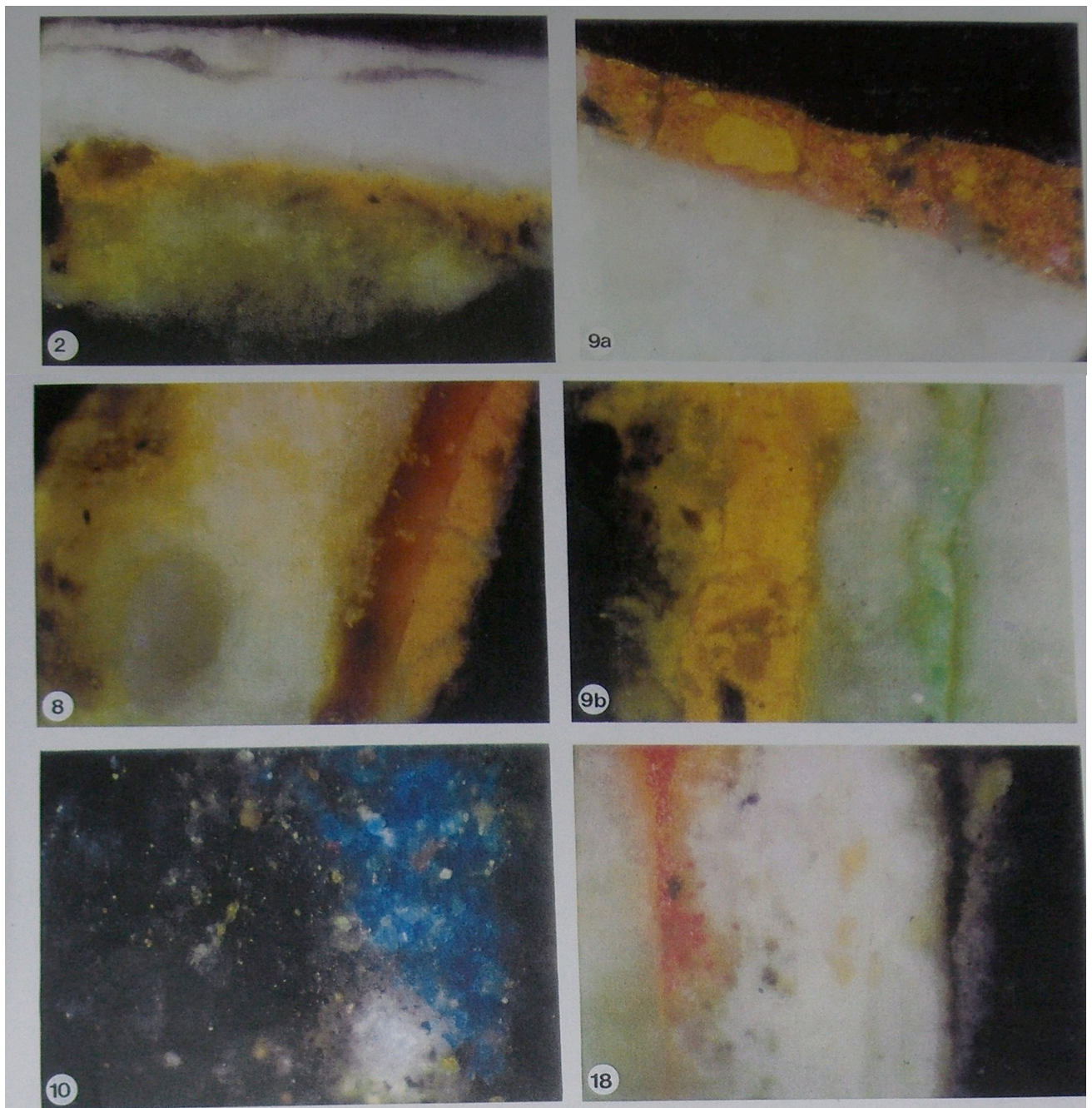


Abb. 12: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung:
 Nr. 2: linker Engel, Borte Hals
 Nr. 9a: linker Engel, Mantel außen
 Nr. 8: linker Engel, Schärpe bei Brust
 Nr. 9b: linker Engel, Mantel außen vgl. Nr. 9a
 Nr. 10: linker Engel, Nullfläche zw. Flügel und Hand
 Nr. 18: Christus, Inkarnat, rechtes Knie

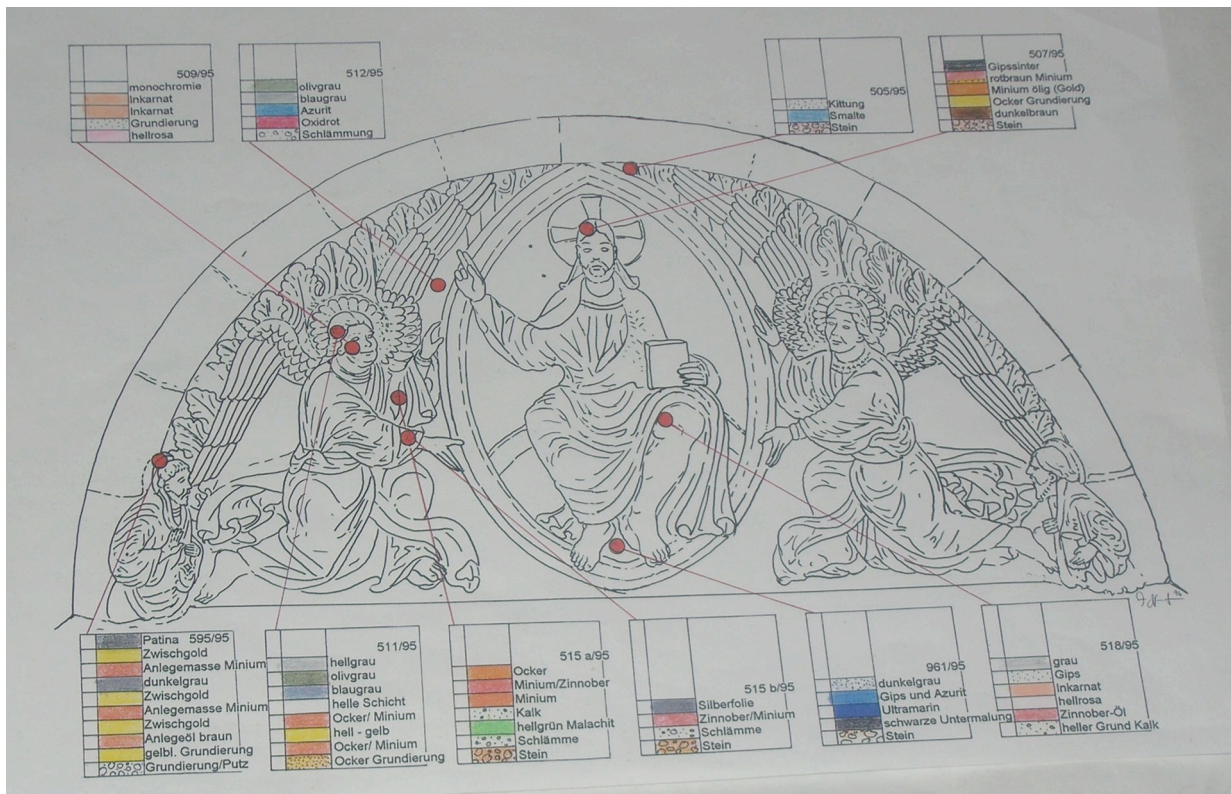


Abb. 13: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Lokalisierung der Farbproben

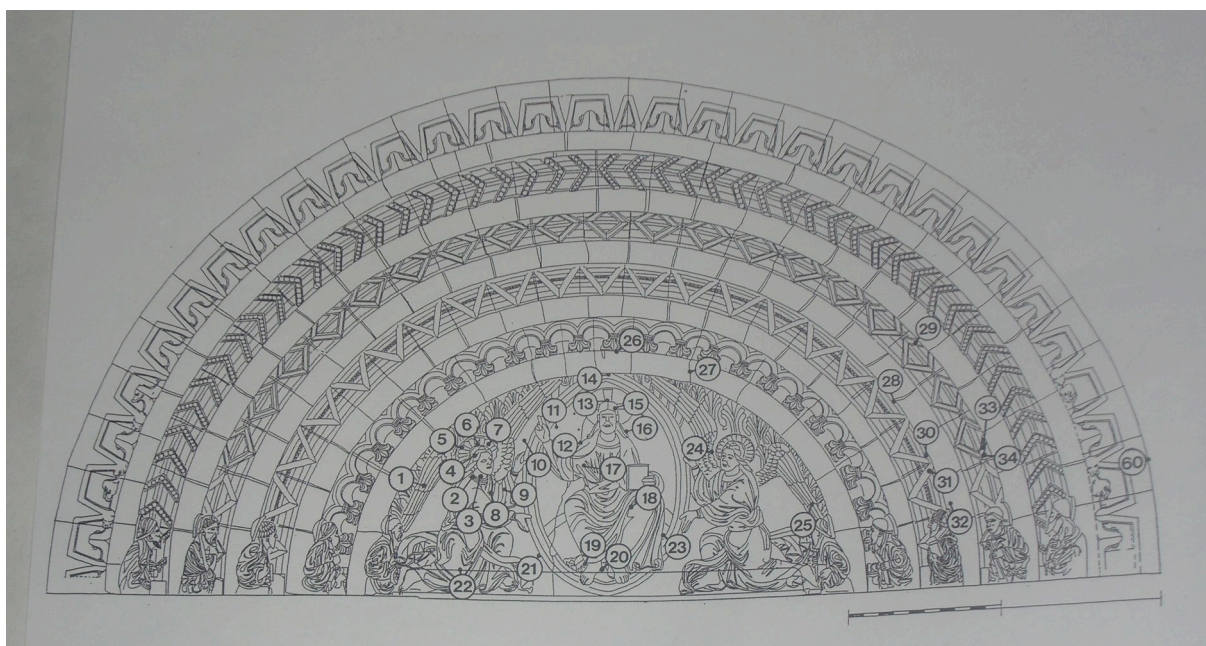


Abb. 14: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon und Gewände, Lokalisierung der Farbproben, Legende siehe Abb. 1-34,60, Kap.16, S. 224

„Romanische“ Fassung (Mitte 13. - frühes 15. Jahrhundert)



Abb. 15: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Polychromierekonstruktion der 1. „romanischen“ Fassung

FRIES

Linkes Fries



Abb. 16: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries links „Harpyenfries“



Abb. 17: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries links, Harpyienpärchen



Abb. 18: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries links, Fratze, Löwe



Abb. 19: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries links, Tauben, Narr, Teufel, Affe

Rechtes Fries

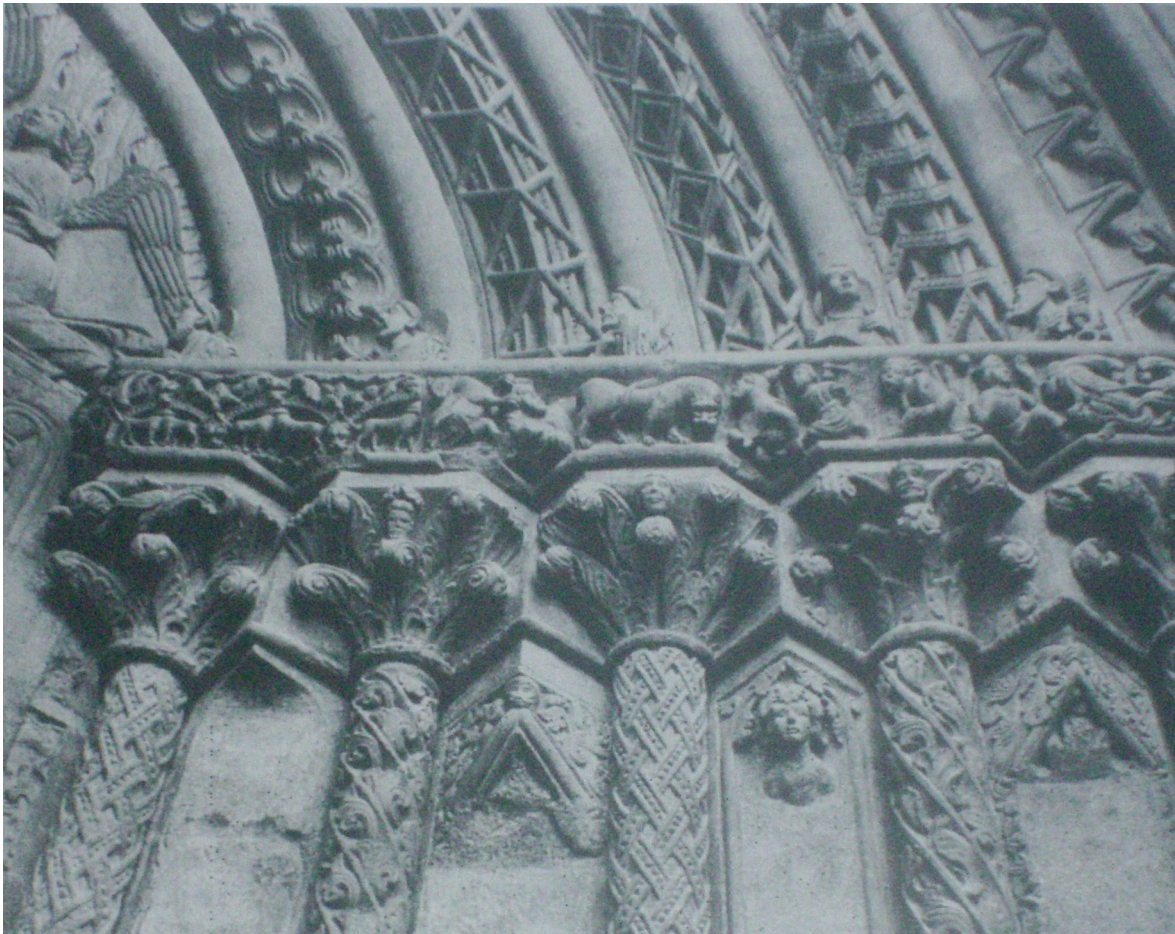


Abb. 20: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, „Harpyenfries“,



Abb. 21: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, „Harpyenfries“, Detail



Abb. 22: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Detail, Flügel Harpyie, Zinnoberrot



Abb. 23: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Detail, Löwenkopf.

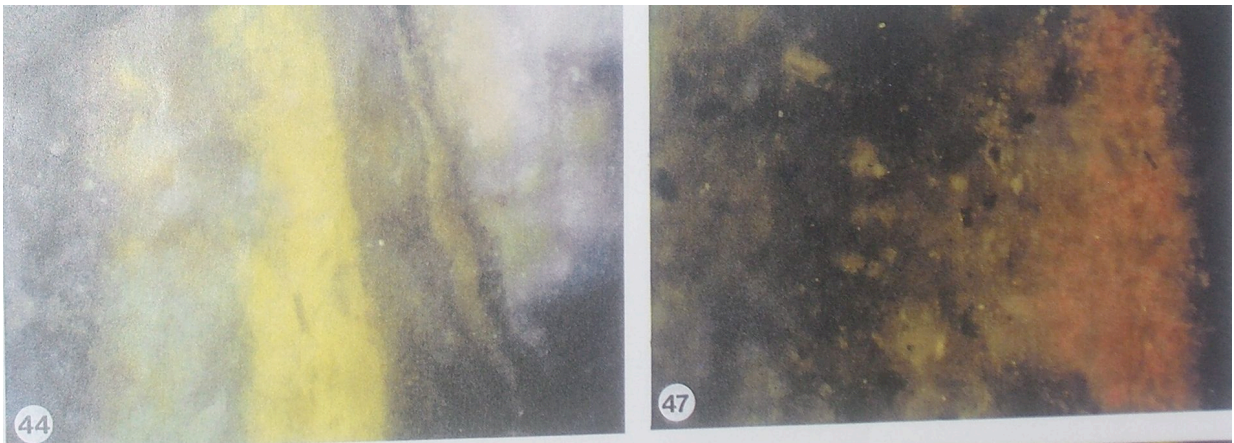


Abb. 24: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung,
Nr. 44: nördliche Seite, 2. Harpyie, Inkarnat: Orangerot, kräftig Ocker, Bleiweiß, Mittelgrau;
Nr. 47: nördliche Seite, Löwe:, Hut bräunlich Ocker, Rotocker, Bleizinn gelb, kräftig Ocker



Abb. 25: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, zwei Knospenkapitelle



Abb. 26: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts,, Knospenkapitell



Abb. 27: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Kapitellschaft



Abb. 28: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Kapitell,
Eisenoxidrot, Kupfergrün und Gelbockerfarben

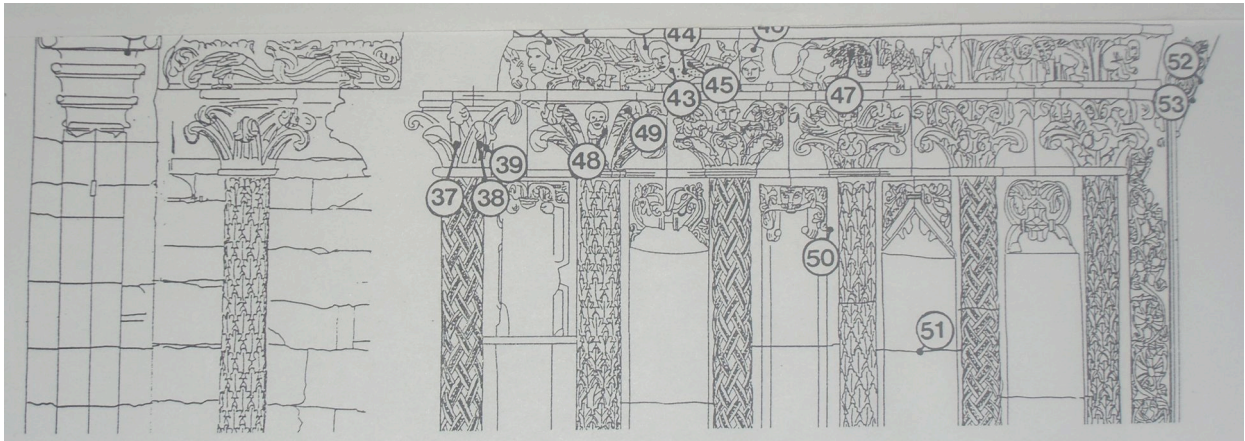


Abb. 29: Wien, St. Stephan, Riesenportal, Fries rechts, Lokalisierung der Farbproben
 Legende siehe Abb. 37-39,43,45,47-53, Kap.16, S. 224

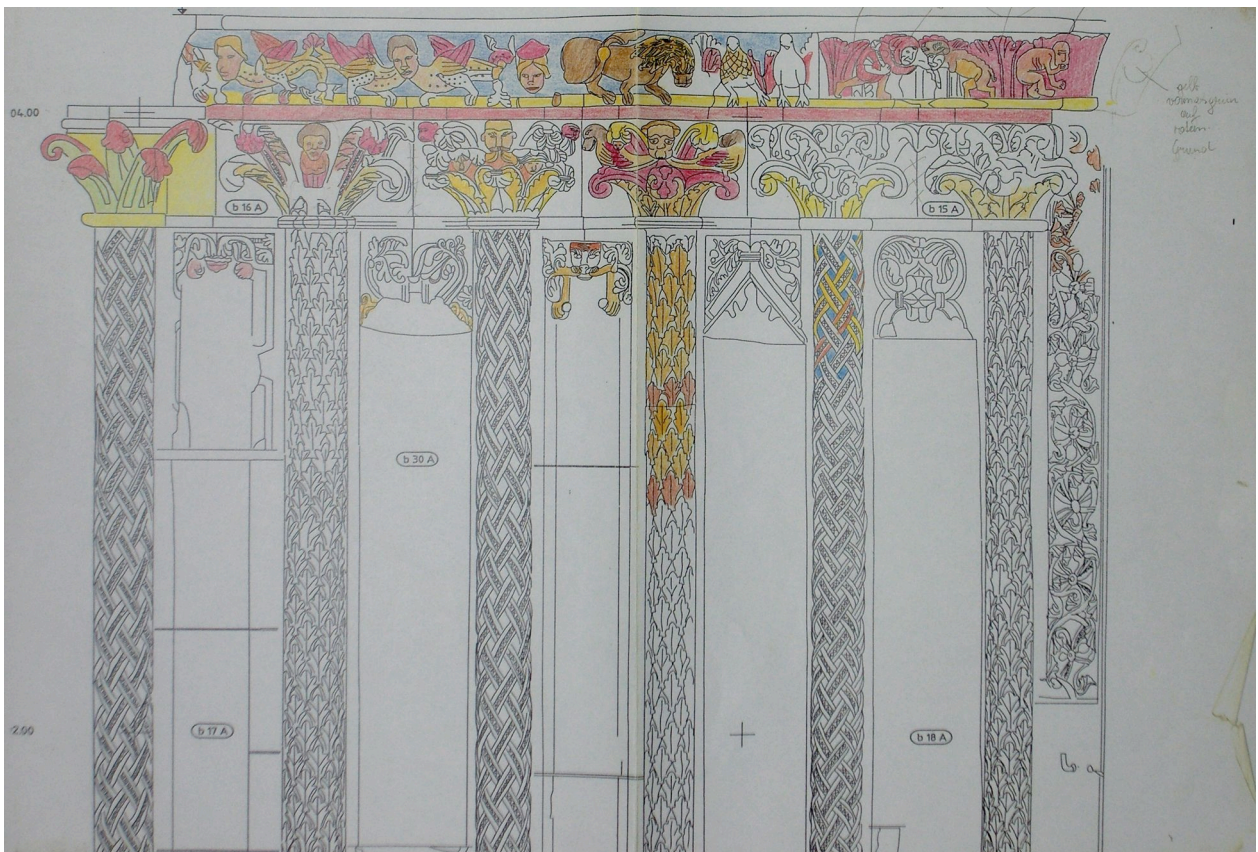


Abb. 30: Wien, St. Stephan, Riesenportal, Fries rechts, Polychromierekonstruktion



Abb. 31: Wien, St. Stephan, Riesentor, südliche Innere Hälfte des Vorbaues
Polychromierekonstruktion um 1420

GEWÄNDE

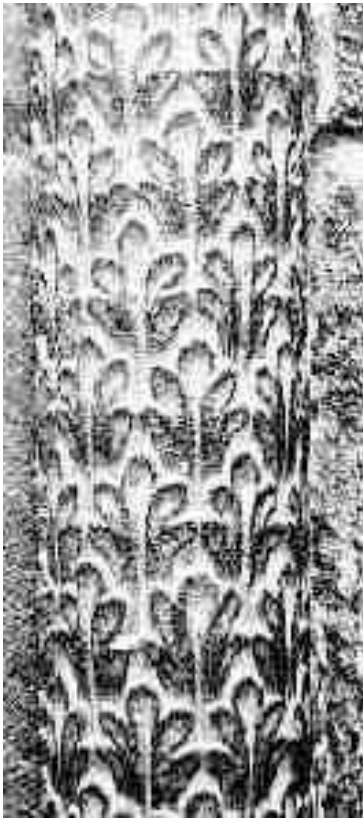


Abb. 32:
Wien, St. Stephan,
Riesentor, rechts,
2. Gewändesäule,
Senkrecht stehende,
dreiteilige Blättchen



Abb. 33:
Wien, St. Stephan,
Riesentor, rechts,
3. Gewändesäule,
Rautenförmiges,
diamantiertes Flechtband



Abb. 34:
Wien, St. Stephan,
Riesentor, rechts,
4. Gewändesäule,
gedrehtes Band mit
aufgelegtem
gegenläufigen
Blattornament

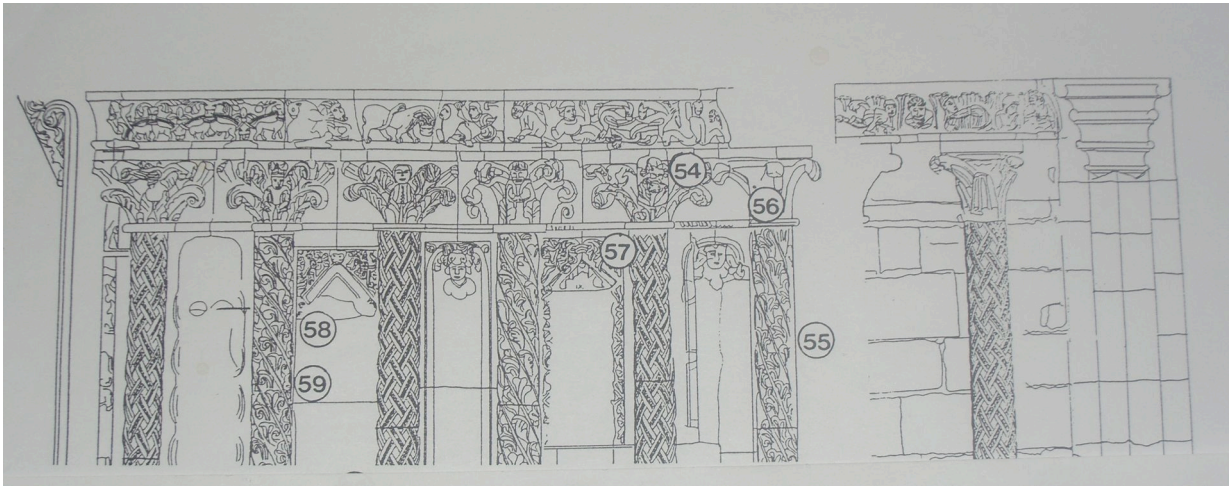


Abb. 35: Wien, St. Stephan, Riesentor, südl. rechtes Gewände, Lokalisierung der Farbproben Legende siehe Abb. 54-59, Kap.16, S. 224



Abb. 36: Wien, St. Stephan, Riesentor, südl. rechtes Gewände, Polychromierekonstruktion

APOSTELFIGUREN



Abb. 37: Wien, St. Stephan, Riesenportal, Apostel, Petrus



Abb. 38: Wien, St. Stephan, Riesenportal, Apostel, Paulus



Abb. 39: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostelfiguren



Abb. 40: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostel, Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung, Nr. 63: südl. Seite 1. Apostel, Nimbus

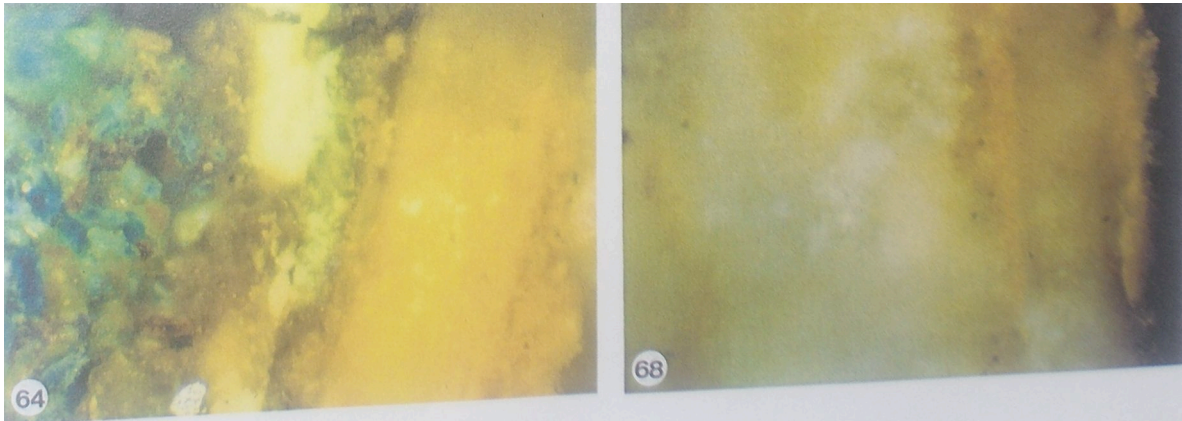


Abb. 41: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostel,
 Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung, Nr. 64: südl. Hälfte,
 7. Apostel, Mantel außen, Nr. 68: südl. Hälfte, 4. Apostel, Mantel außen

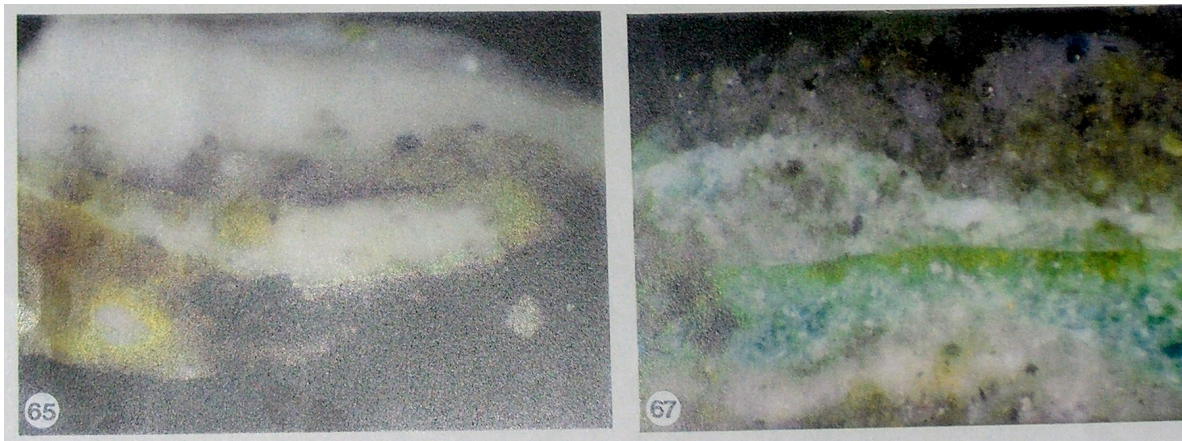


Abb. 42: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostel,
 Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung, Nr. 65: südl. Seite,
 5. Apostel, Nimbus, Nr. 67: südl. Seite, 5. Apostel, Mantel außen



Abb. 43: Wien, St. Stephan, Apostel, Löwe, Samson und Hl. Stephanus, Lokalisierung der Farbproben, Legende siehe Abb. 64-72, Kap.16, S. 224

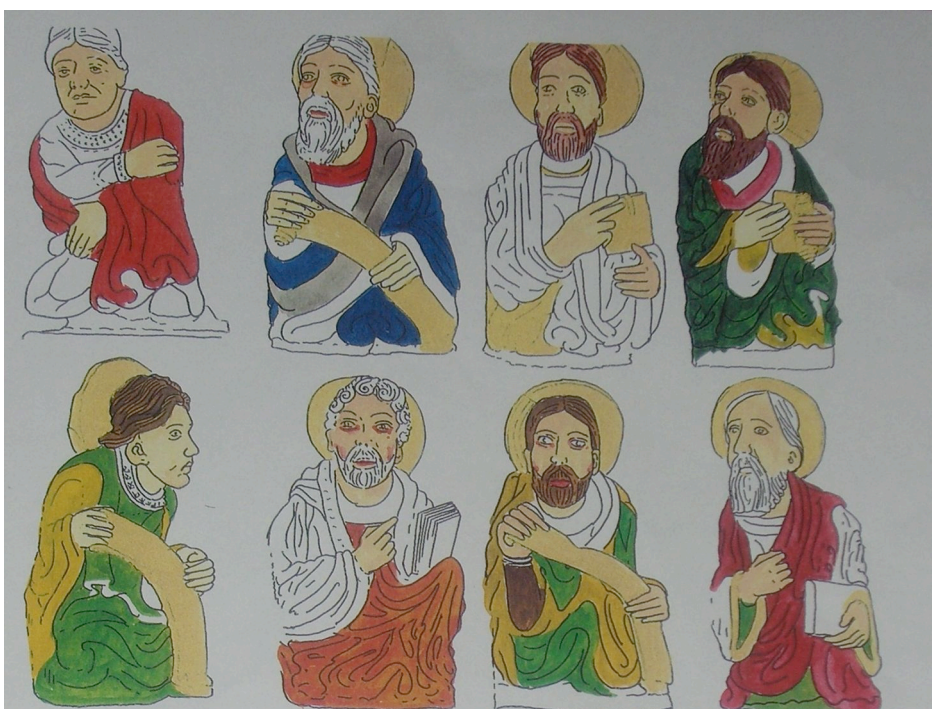


Abb. 44: Wien, St. Stephan, Apostel, Polychromierekonstruktion


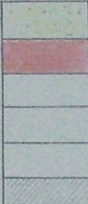
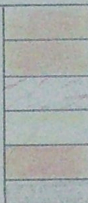
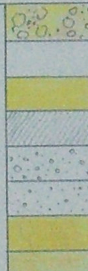
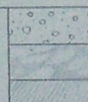
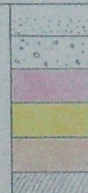
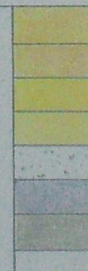
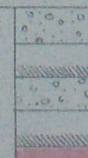
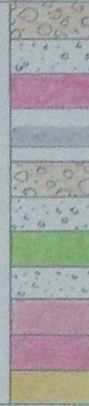
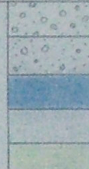


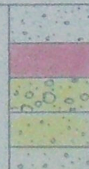
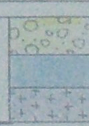
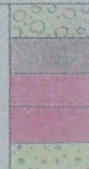

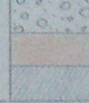
Querschliffanalysen	
Nr.1	 <p>Kittmasse, gegilbt, Gips 4 - 8µ Gipsmatrix mit etwas Ocker Zinnober und schwarz</p>
Nr.2	 <p>glasig gegilbte Schlämme, thw. mit eingedrunenem Bleichlorid 20 - 40µ Miniumrot und etwas Bleiweiß 40µ Bleiweiß 4 - 8µ Bindemittelfilm, Kreide/ Bleisecatviertes Öl 20 - 30µ Bleiweiß (etwas gegilbt) 4 - 8 µ Patina, Ruß/Gips/Bleichlorid</p>
Nr.3	 <p>hellrosa, Bleiweiß mit etwas Zinnober hellrosa, Bleiweiß mit etwas Zinnober 20 - 40µ Grundierung glasig, Kalk/Zinnober 40µ helles gelbliches rosa, Bleiweiß/Minium 40µ gelblich rosa, Kreide/Bleiweiß/rot/etw. schwarz 20 - 40µ dunkelgrau, etwas Bleichlorid</p>
Nr.4	 <p>Kalksandstein, grau-glasig mit Ocker 80µ weiß, Kalkschlämme 8µ leuchtendes Hellgelb, Arsensulfid Gipsbelag 80µ Kreide 12µ Bindemittelfilm, Kreide/Protein 12µ ocker, gelbes Fe-oxyd, etw. bleisecat.Öl 40µ ocker, Ocker mit etwas blau (Cu)</p>
Nr.5	 <p>200µ heller Grund, Kalk mit silikatischer Körnung 60µ helles Bleipigment in Gipsmatrix 10µ Patina mit Gips/Staubschichte darüber</p>
Nr.6	 <p>dünne Patina, feine Silikate Kalkschlämme mit Vergipsung 20µ rosa, Bleiweiß/Minium mit Öl 30µ kräftig ocker, Ocker/Kreide, etwas blau 40µ gelblich rosa, Bleiweiß/Minium Gipssinter</p>
Nr.7	 <p>40µ kräftig ocker, Ocker/Kreide etw. diffuses Blei 140µ ockrig, Ocker/Kreide/Quarzmehl, etw. Minium 20 µ hellgelblich, Bleiweiß nur wenig Ocker 120µ ocker, Ocker/Kreide/Minium mit Öl 120µ Patina, vergipster Kalkanstrich 400µ dunkles blaugrau, Kalk/Holzkohle 50µ dunkles olivegrau, Kalk/Holzkohle/Ocker 40 - 80µ hellgrau, Gipssinter</p>
Nr.8	 <p>heller Kalkgrund mit Bleichlorid durchsetzt 12µ Bindemittelfilm (Proteinfilm) 200µ Kalkung 10µ Bindemittelfilm (Proteinfilm) miniumrot, Minium/Kreide</p>
Nr.9	 <p>Kalksandstein 200µ Kalkung mit wenig Bleichlorid 80µ rot, Zinnober/Minium Silberfolie (chem. Muster am rot) oder Kalksandstein 160µ Kalkung mit wenig Bleichlorid 30µ hellgrün, Malachit/Bleiweiß 60µ verglaste Kalkung 30µ rot, Minium feinkörnig 30µ rot, Minium grob, etwas Zinnober und Cu 120µ ocker, Ocker und Bleipigment</p>
Nr.10	 <p>200µ Kalkschlämme und Sandkörnchen 50µ dunkle Kalkgrundierung, Holzkohle/Fe-oxyd Azurit 70µ mittelgrau, Kalk/Holzkohle 200µ olivegrün, Kalk/Holzkohle/Ocker</p>
Nr.11	 <p>Kalksandstein mit Ocker in Poren oliveocker, Kalk/Holzkohle/Ocker, vergipst</p>
Nr.12	 <p>Kittmasse mit Gips 4 - 8µ braun, Ocker/Zinnober/schwarz in Gips</p>
Nr.13	 <p>heller Kalkgrund mit etw. Bleipigment 40 - 120µ miniumrot, Minium/Bleiweiß/Kreide 600µ Kittmasse, Kalk/Ocker/Holzkohle, silikat Korn 200µ Kalkung, Kalk/Ocker/Holzkohle 40µ Kalkung, Kalk/Zinnober/Fe-oxypigment</p>
Nr.14	 <p>Kalksandstein 40µ hellblau, Smalte/Kalk Gips (mit etwas Strontiumsulfat)</p>
Nr.15	 <p>Kalksandstein dunkelbraun, Fe-oxidpigment/Kalk/Kohle 120µ miniumrot, Minium/Bleiweiß mit Öl 120µ miniumrot, Minium/Bleiweiß/schwarz/Fe-oxid 40 - 80µ Gipsmatrix, hell bis bräunlich</p>
Nr.16	 <p>rötliche Kittmasse, Gips</p>
Nr.17	 <p>Kalkung mit silikat Körnung braun, Ocker/Bleipigment/Kalk 40µ heller Gipssinter</p>

Abb. 45: Querschliffanalysen Nr. 1-Nr. 17

Nr.18		<p>helle Kalkgrundierung</p> <p>20 - 40µ rot, Zinnober/Kreide mit Öl</p> <p>40µ hellrosa, Kalk/Kreide/Zinnober</p> <p>120 Inkarnat, helles gelbrosa, Bleiweiß/Minium</p> <p>4 - 8µ Gips/bleisicat. Öl</p> <p>40µ helles glasiges grau, Gipssinter</p>
Nr.19		<p>Kalkschlämme mit silikatischer Körnung</p> <p>20µ kräftig rotbraun, Hämatit/Zinnober/Kalk</p> <p>30µ kräftig rot, Zinnober organisch gebunden</p> <p>dünne Gipsschichte</p> <p>100µ dunkelgrau, versinderte Graufassung</p>
Nr.20		<p>Kalksandstein mit Ocker in den Poren</p> <p>8µ rosa ehem. rot, Zinnober in Gipsmatrix</p> <p>40 - 60µ mittelgrau, Kalk/Ruß</p> <p>100µ mittelblau, Kreide/Smalte/Indigo</p> <p>40µ mittelgrau, Ocker/Kalk/Ruß</p>
Nr.21		<p>Kalksandstein</p> <p>80µ rot, Fe-oxidrot/Kalk</p> <p>120µ mittelgrau, Kalk/schwarz</p> <p>4 - 8µ rötlicher Gipsbelag</p>
Nr.22		<p>Kittmasse (mit Strontium)</p> <p>120µ grüngrau, Ocker/Holzkohle/Kalk</p> <p>40µ Gipssinter dunkel</p>
Nr.23		<p>Kalksandstein</p> <p>100µ schwarze Untermalung, Holzkohle/Kalk</p> <p>blau, nat. Ultramarin</p> <p>blau, Azurit</p> <p>30µ dunkelgrau, Gips/Holzkohle</p>
oder		<p>Kalksandstein</p> <p>blau, grober Azurit</p>
Nr.24		<p>Kalksandstein</p> <p>rötlich, zersetztes Bleipigment/Fe-oxidrot</p> <p>20µ Gipshaut</p>
Nr.25		<p>Kalksandstein</p> <p>Kalkschlämme mit silikat. Körnung</p> <p>40µ leucht. gelb, Bleizinnigelb/Ocker</p> <p>60µ weiß, Bleiweiß/Kreide</p> <p>120µ Kalk</p> <p>12µ hellgrau, Bleiweiß/Kreide/Smalte</p>
Nr.26		<p>Kalksandstein</p> <p>rot, Eisenoxidrot/zersetztes Bleipigment</p> <p>120µ grau dunkel, Kalk/feine Kohle</p>
Nr.27		<p>Kittmasse, Kalk mit ockerigem Sand</p> <p>grau, Kalk/Kohle/Eisenoxid</p>
Nr.28		<p>Kalksandstein</p> <p>20 - 120µ rot, Minium/Kalk</p> <p>40 - 160µ grau, Kalk/Kohle</p> <p>20µ helles blaugrau, Kohle/Kalk/Bleiweiß</p>
Nr.29		<p>kräftig ocker, Ocker/Kalk</p> <p>80µ grau, Kalk/Kohle etwas diffuses Blei</p> <p>30µ grau, Ocker/Kreide zersetztes Blei</p> <p>120µ helles blaugrau, Blei/Kalk/schwarz</p>
Nr.30		<p>Kalksandstein</p> <p>rot, Minium</p> <p>dunkelgrau, Kreide/Schmutz/Bleipigment</p>
Nr.32		<p>Kalkschlämme</p> <p>80µ vergilbt, zersetztes Minium, etwas schwarz</p> <p>30µ rot, Minium pur</p> <p>helle Reste</p>
Nr.33		<p>vermutlich Kalksandstein</p> <p>400 - 500µ Kalkung + Smalte/Kobalt. (16Jh.)</p> <p>graubraun, Untermalung</p> <p>blau, Smalte/Kalk-Kasein</p>
oder		<p>vergilbte Kalkung</p> <p>120µ Untermalung, Kalk/Holzkohle/Rotocker</p> <p>100µ blau, Smalte/Kalk</p>
Nr.34		<p>Kalksandstein mit Öbresten</p> <p>20µ kräftiger Ocker + Bleiweiß/Kalk/Kreide</p> <p>120µ rot, Minium</p> <p>dunkelgrau</p>
oder		<p>Kalksandstein</p> <p>40µ kräftiger Ocker, Bleiweiß/Kreide</p> <p>40µ weiß, Bleiweiß/Kreide</p> <p>40µ kräftiger ocker, Ocker/Bleipig. Kreide</p> <p>dunkles grau</p> <p>Smalte (barocker Typ)</p>
Nr.35		<p>Kalksandstein</p> <p>braungrau, Kalk/Holzkohle/Ocker</p> <p>lockeres braungrau</p> <p>120µ Bleiweiß mit Kreide</p> <p>50µ dunkelgrau</p> <p>dunkelgrau, Holzkohle/Kalk/Ocker</p>

Abb. 46: Querschliffanalysen Nr. 18-Nr. 35

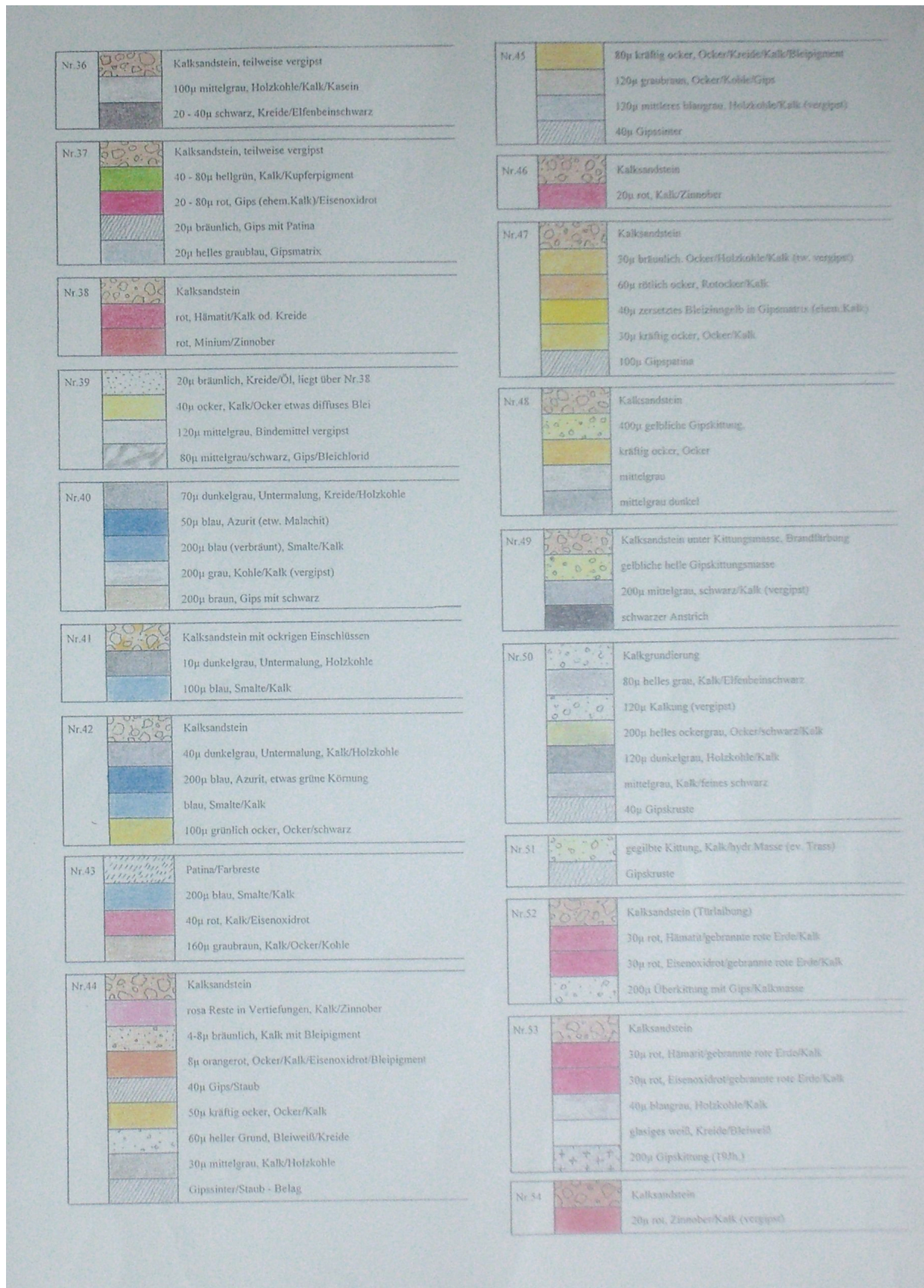


Abb. 47: Querschliffanalysen Nr. 36-Nr. 54

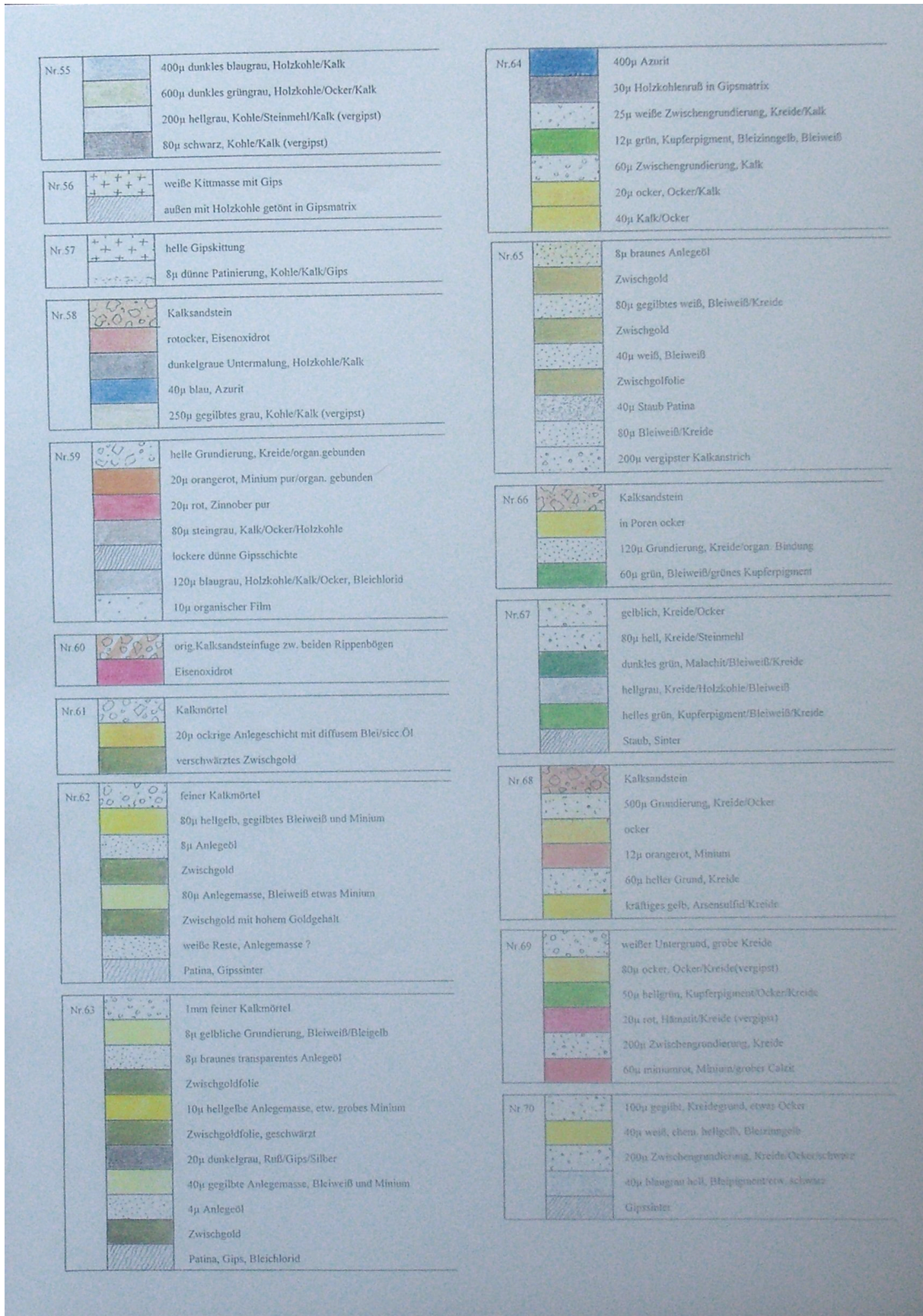


Abb. 48: Querschliffanalysen Nr. 55-Nr. 70

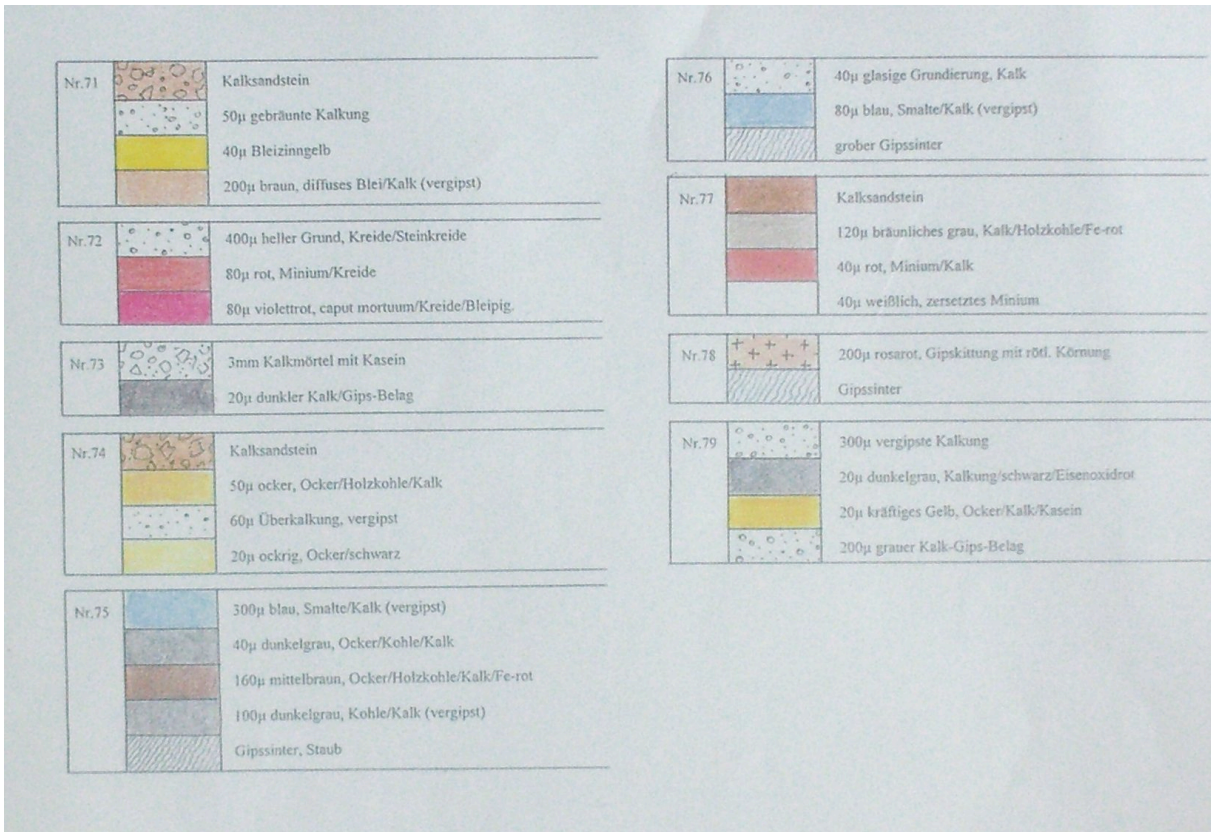


Abb. 49: Querschliffanalysen Nr. 71-Nr. 79



Abb. 50: Legende für die Farbbefundung

„Gotische“ Fassung (1420 bis 1500)

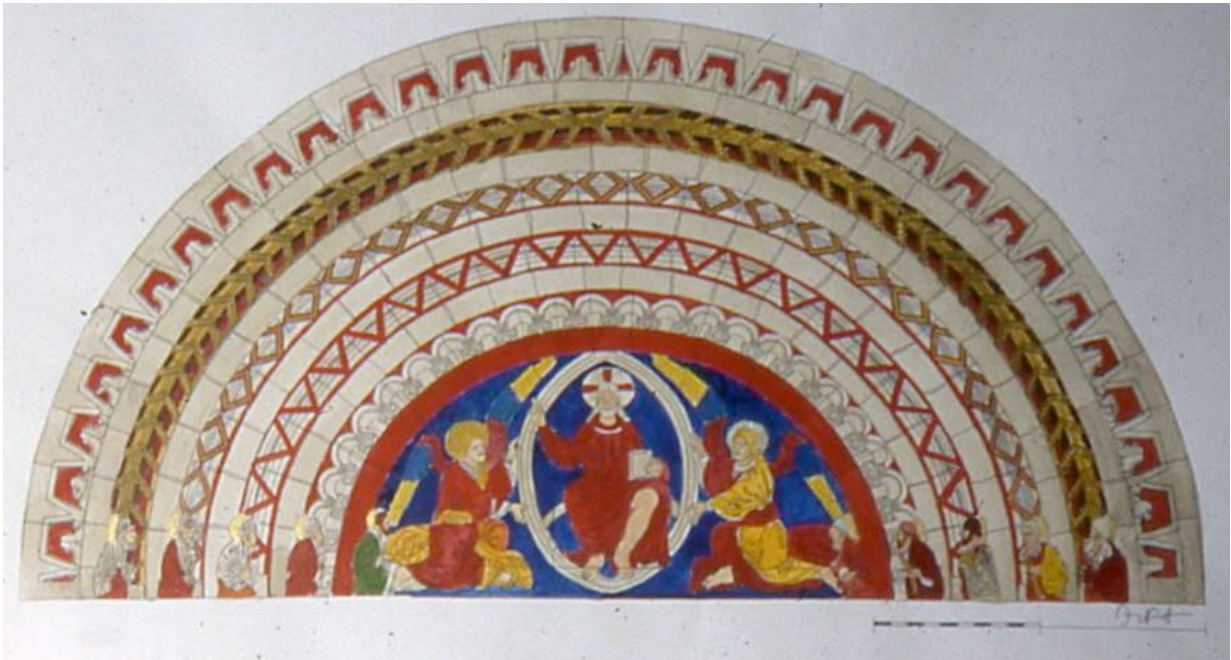


Abb. 51: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Polychromierekonstruktion der 2. „gotischen“ Fassung

„Spätgotische“ Fassung (1500 bis Anfang 17.Jhdt.)



Abb. 52: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Polychromierekonstruktion der 3. „barocken“ Fassung

**Barocke und nachbarocke monochrome Fassungen
(17.Jhdt. bis Anfang 19.Jhdt.)**

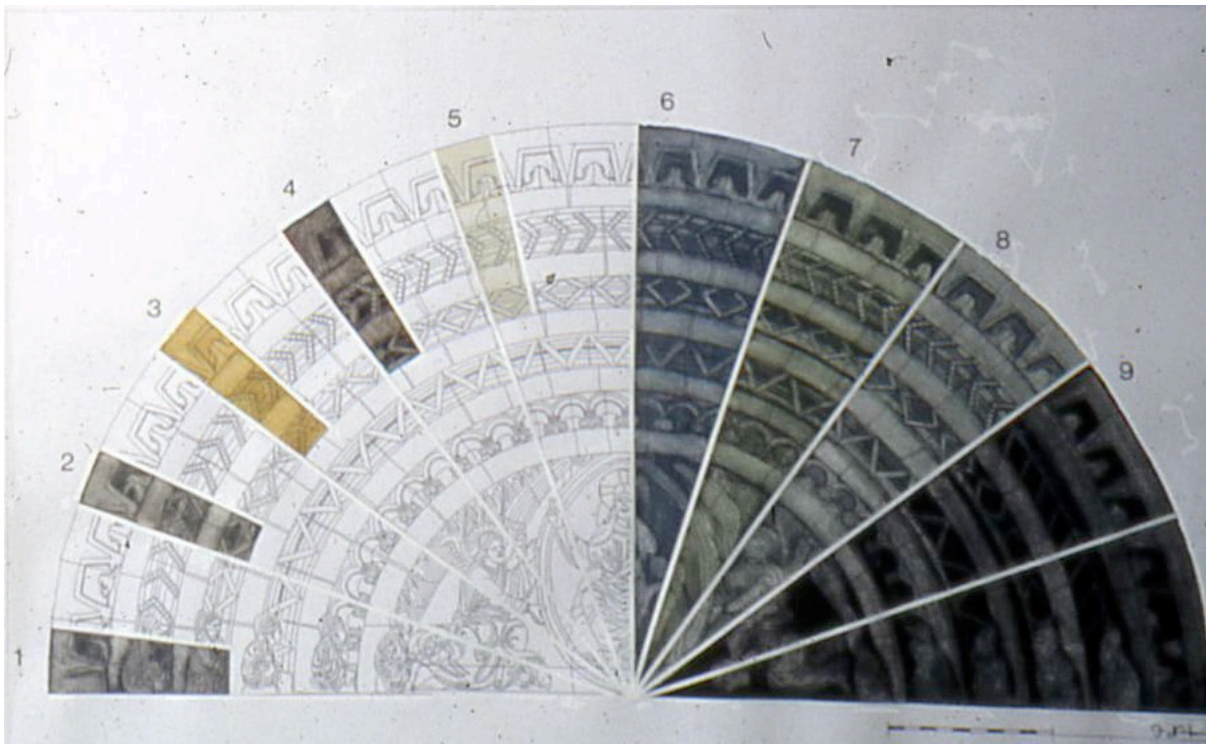


Abb. 53: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, monochrome Rekonstruktion



Abb. 54: Mariazell, Stmk., Westportal der Basilika, Aquarell von E. v. Gurk, 1833



Abb. 55: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Polychromierekonstruktion nach Melly 1848

St. Michael 1220-1250

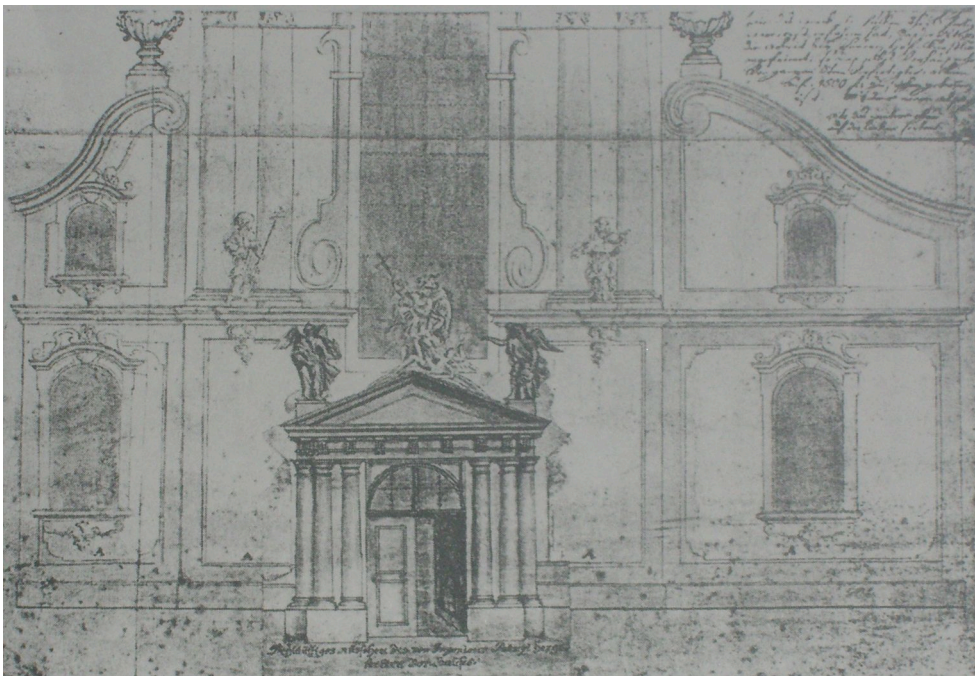


Abb. 56: Wien, St. Michael, „Beyläufiges aussehen des von Ingenieur Petruzzi hergestellten Vorhauses“, aquarellierte Federzeichnung



Abb. 57: Wien, St. Michael, Westportal, Archivolten



Abb. 58: Wien, St. Michael, Westportal, Archivolten, Detail, Farbspuren, rot, ocker

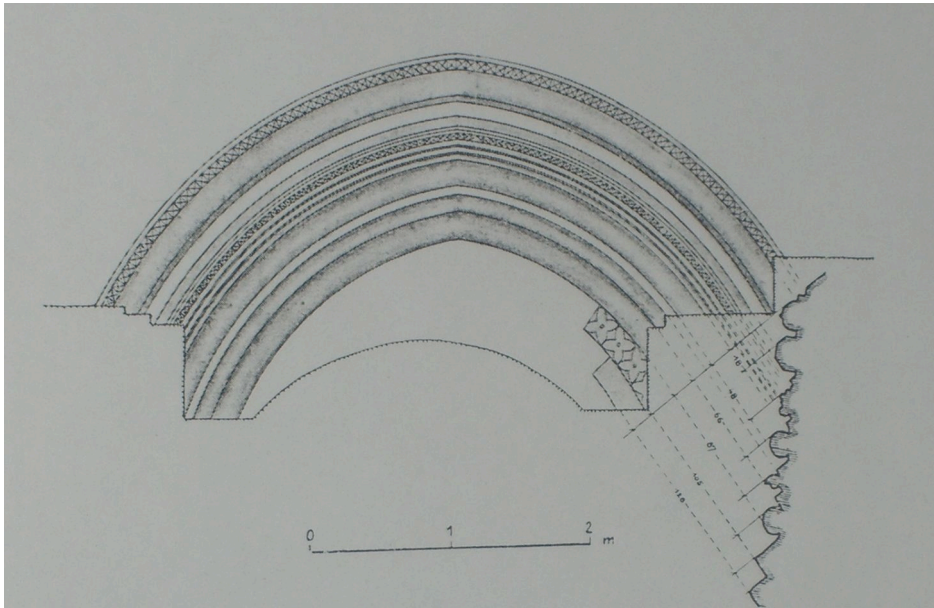


Abb. 59: Wien, St. Michael, Westportal, Ansicht, Schnitt.



Abb. 60: Wien, St. Michael, Nordportal, Tympanon, „Magnus Dei“, Freilegung des romanischen Portals, 1982



Abb. 61: Wien, St. Michael, Nordportal, Ansicht 1230



Abb. 62: Wien, St. Michael, nördliches Seitenschiff, "Porta Laterale",
Ansicht 2008



Abb. 63: Wien, St. Michael, nördliches Seitenschiff, „Porta Laterale“,
Einblick 2008



Abb. 64: Wien, St. Michael, nördliches Seitenschiff, "Porta Laterale",
Tympanon „cruz gemmata“



Abb. 65: Wien, St. Michael, Gurtbogen Querhaus/südlicher Chor,
farbiges Weinrankenmotiv



Abb. 66: Chartres, Kathedrale Notre-Dame, mittleres Nordportal, Rechtes Gewände, Johannes der Täufer, Petrus, Kapitellkelchblätter 1205-1210



Abb. 67: Reims, Kathedrale Notre- Dame, Nordquerhaus, Gerichtsportal, Rechtes Gewände, Paulus, Jakobus major, Johannes, Kelchblätter um 1230

NIEDERÖSTERREICH

Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, „Brauttor“ 1238-1246



Abb. 68: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal, „Brauttor“, Ansicht 1997 vor der Restaurierung



Abb. 69: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal, „Brauttor“, Ansicht 2001 nach der Restaurierung



Abb. 70: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal, „Brauttor“, Tympanon



Abb. 71: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Tympanon, Detail, Rahmen



Abb. 72: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Archivolten, Detail, Farbspuren, grün, rot



Abb. 73: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Tympanon, Detail, Engelskopf



Abb. 74: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Tympanon, Detail, Rahmen, Farbfund

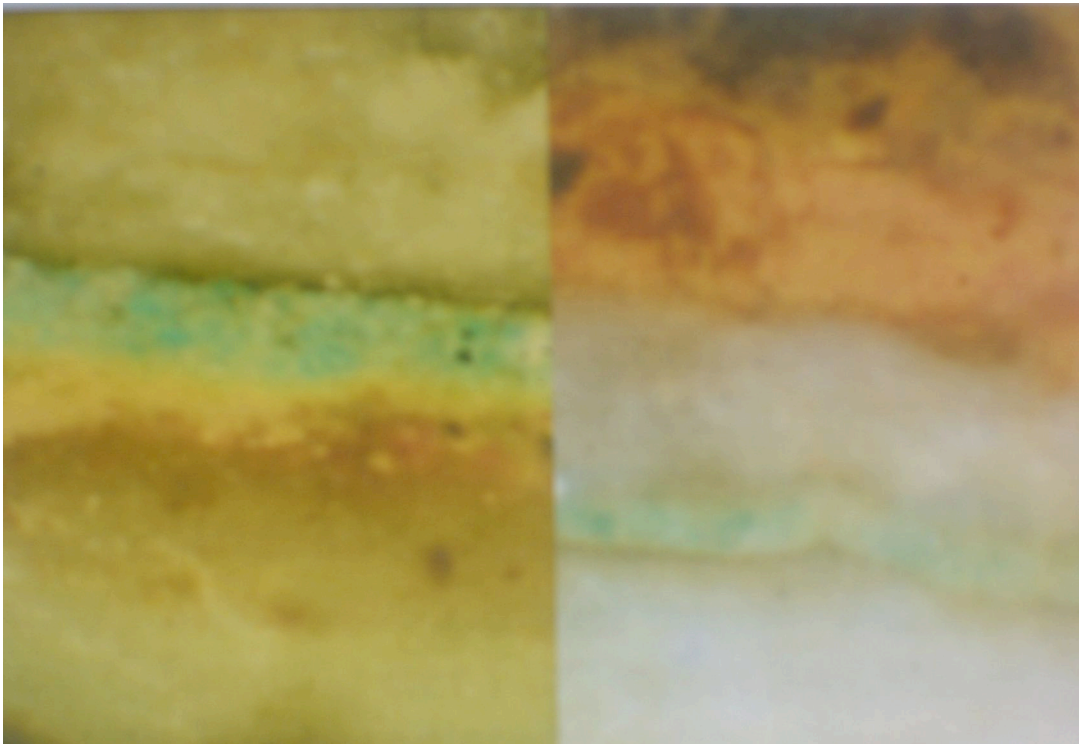


Abb. 75: li: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, rot, grün
re: Wien, Riesentor, Mikroskopische Aufnahmen von Querschliffen rot, grün von Fassungsresten

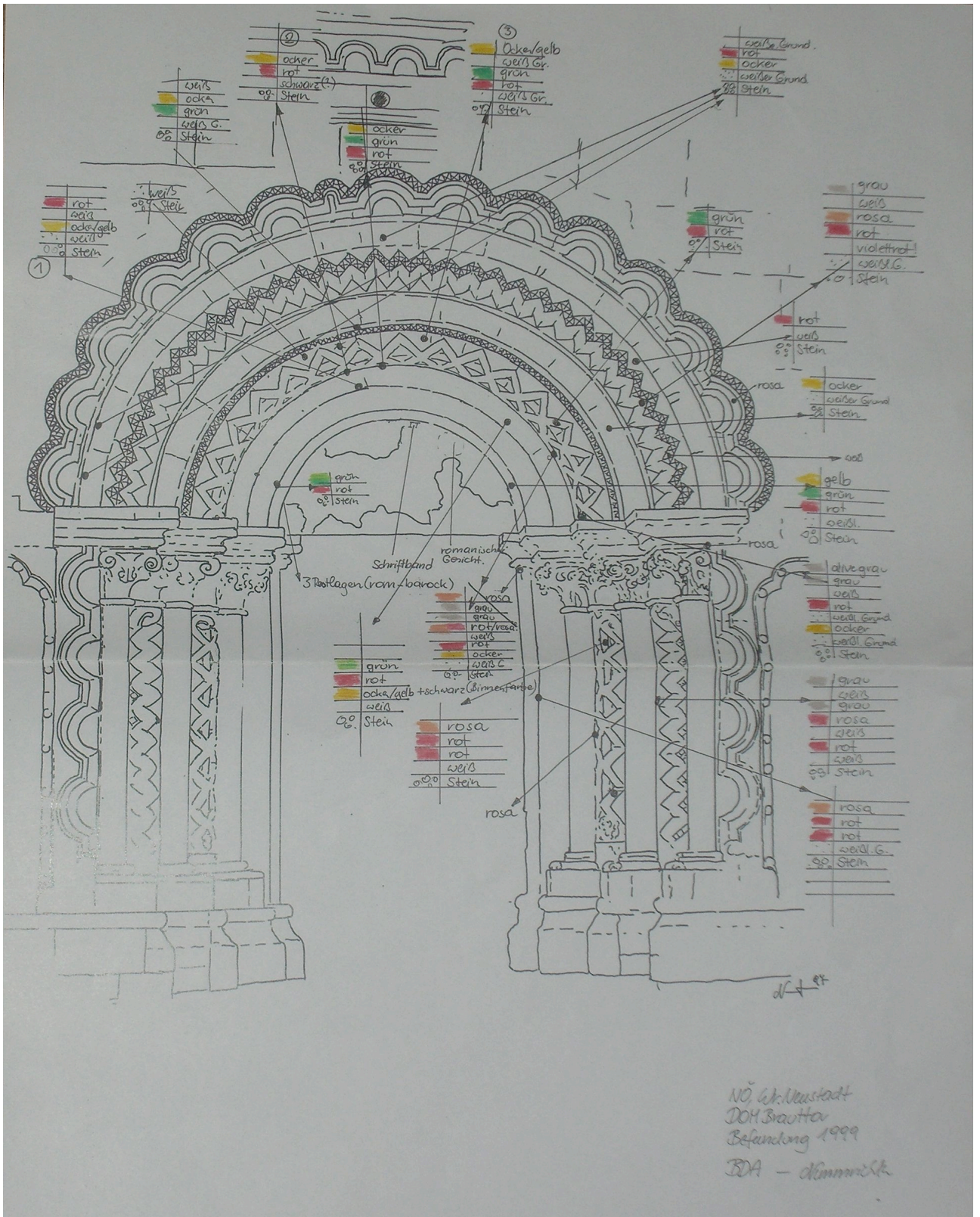


Abb. 76: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Befundung 1997

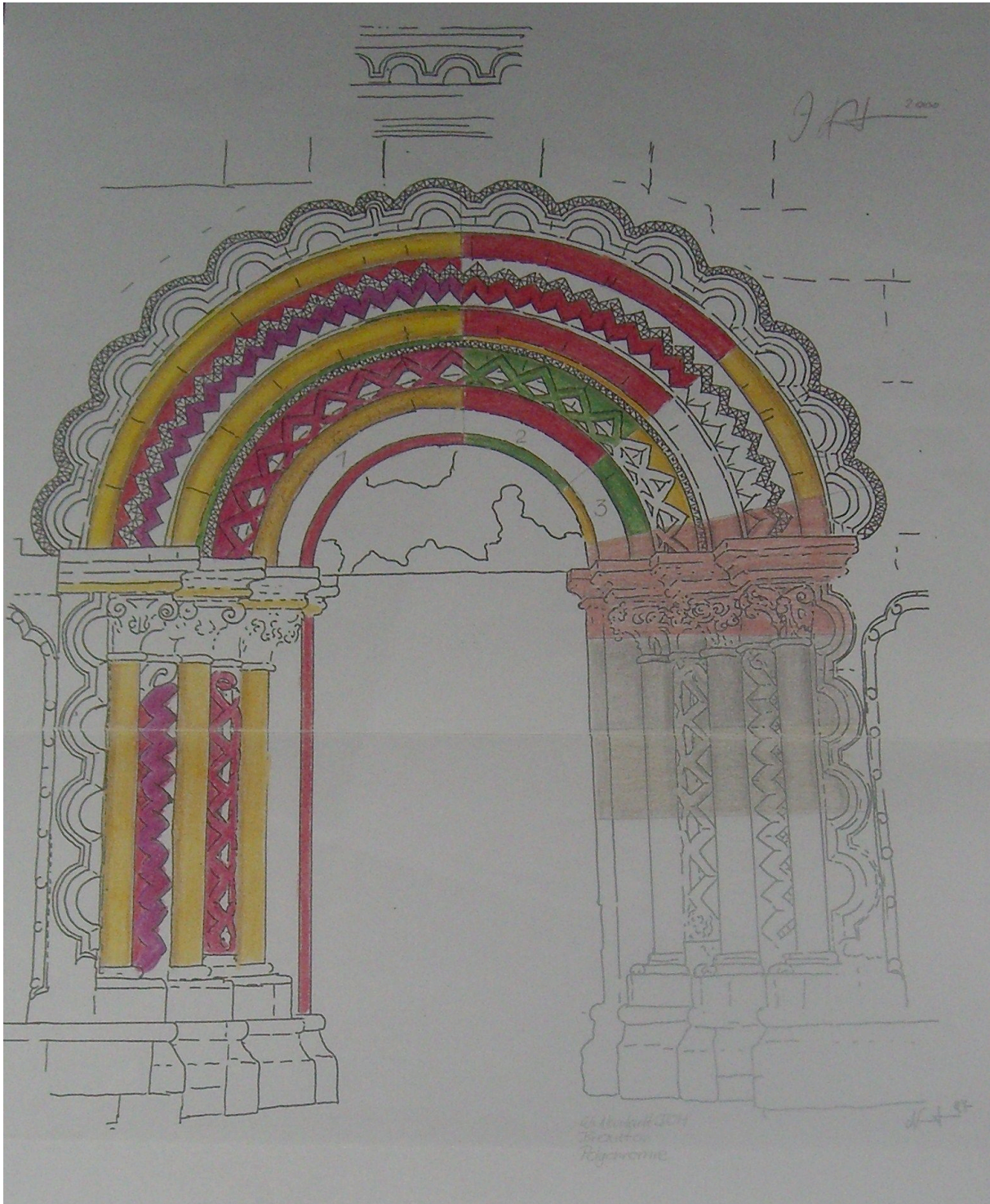


Abb. 77: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Interpretation und Rekonstruktion der Fassungsabfolge von links nach rechts

Pulkau, Karner 1219-1221



Abb. 78: Pulkau, Portal, Ansicht

Mödling, Karner 1200-1250



Abb. 79: Mödling, Karner, Portal, Ansicht



Abb. 80: Mödling, Karner, Portal, Kämpfergesimse

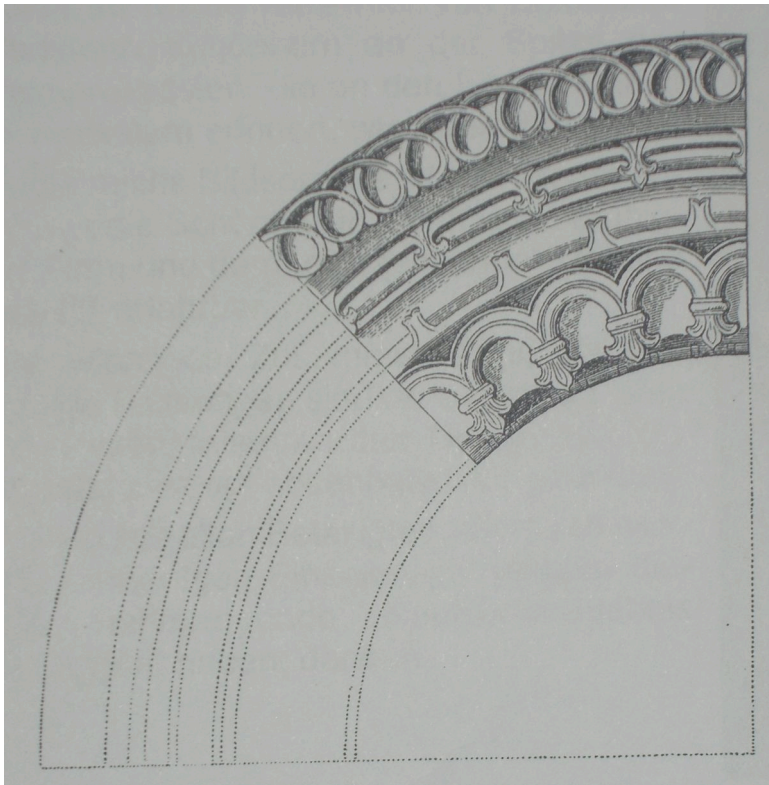


Abb. 81: Mödling, Karner, Portal, E. Freiherr v. Sacken:
Befund der freigelegten Archivolten des Mödlinger Karners

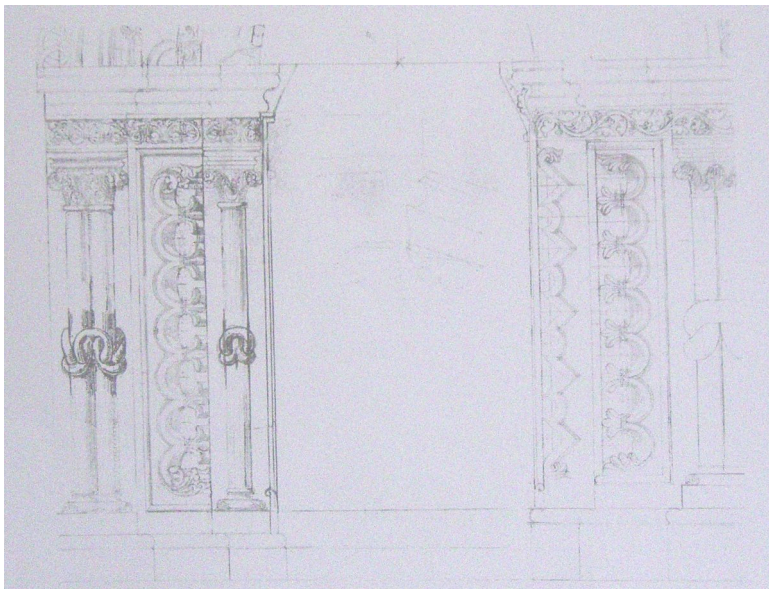


Abb. 82: Mödling, Karner, Portal, Aufriss, Bleistiftzeichnung, tw. mit Feder nachgezogen
Gustav von Neumann: Entwurfszeichnung mit Varianten zur Rekonstruktion des Kapellenportals am Mödlinger Karner,



Abb. 83: Mödling, Karner, Portal, Querschliff Malachit



Abb. 84: Mödling, Karner, Portal, Querschliff, Rot-Brandverfärbung



Abb. 85: Mödling, Karner, Portal, Archivolten, rot



Abb. 86: Mödling, Karner, Portal, Detail, Archivolten, rot, grün A Kalkaugen

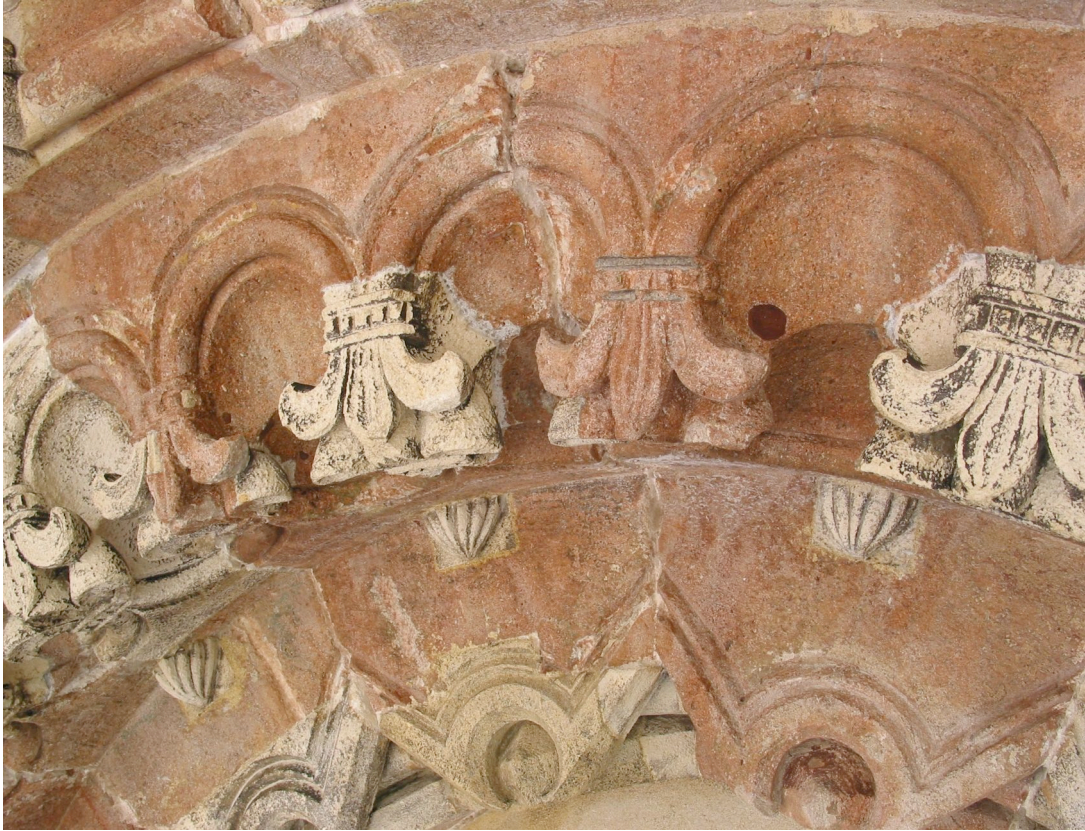


Abb. 87: Mödling, Karner, Portal, Detail, Archivolten, rot, grün, B Kalkaugen



Abb. 88: Mödling, Karner, Portal, Detail, Archivolten, C rote Krappe



Abb. 89: Mödling, Karner, Portal, Detail, Archivolten, D grün



Abb. 90: Mödling, Karner, Säule am Zubau rot- Brandverf., weiss, schwarz



Abb. 91: Mödling, Karner, Säule am Zubau, Kapitell, hellrot

Tulln, Karner 1241-1246



Abb. 92: Tulln, Karner, Portal, Ansicht



Abb. 93: Tulln, Karner, Tympanon, Detail



Abb. 94: Wien, St. Stephan, Riesentor, vgl. Tulln, Karner, Portal, Gewölbeschnitt, Holzschnitt mit ähnlichem Zierrat wie ein Teil des Türgewändes von Tulln

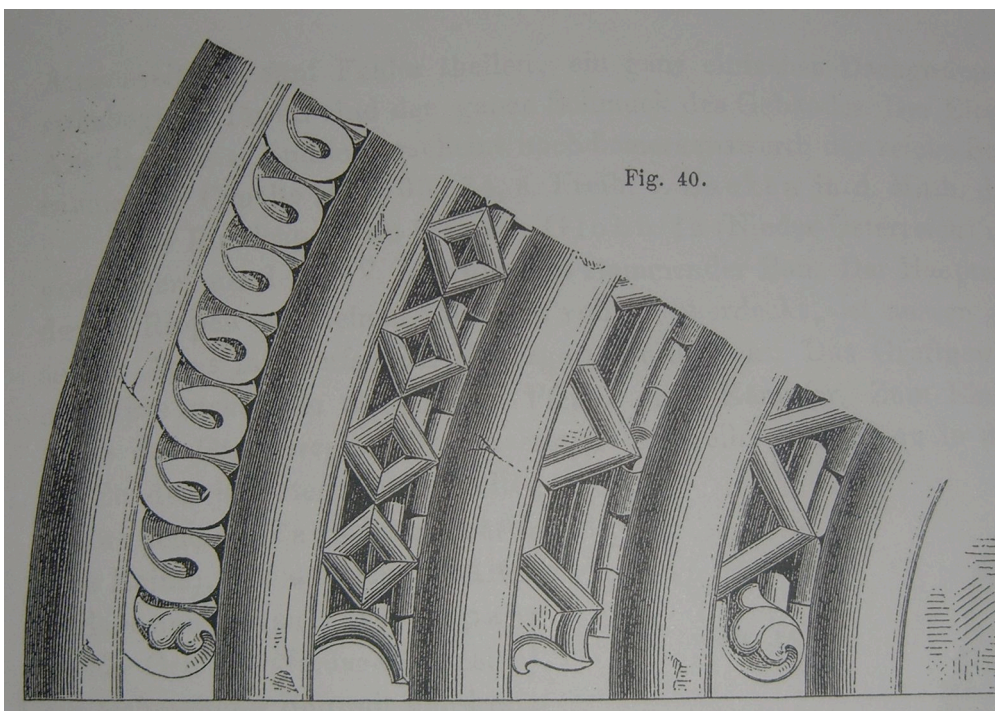


Abb. 95: Tulln, Karner, Portal, Gewölbeschnitt

Retz, Dominikanerkirche, Ende 13.Jhdt.



Abb. 96: Retz, Dominikanerkirche, Nordportal, Ansicht



Abb. 97: Retz, Dominikanerkirche, Nordportal, Tympanon

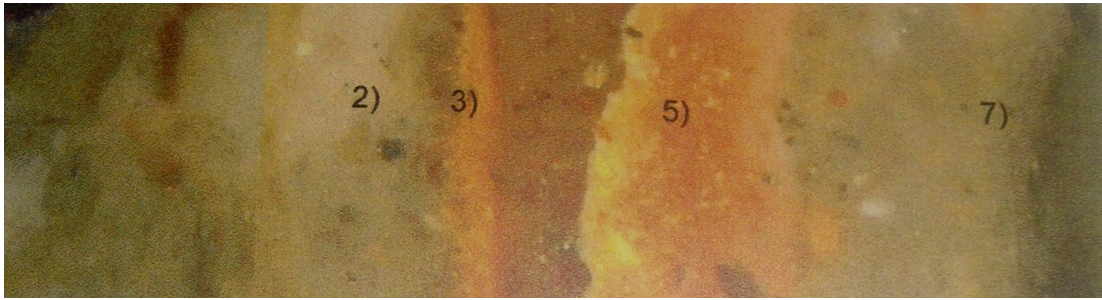


Abb. 98: Retz, Dominikanerkirche, romanisches Nordportal, Mikroskopische Aufnahmen von Querschliffen rot, grün von Fassungsresten

Kleinmariazell, ehem. Benediktinerstift, Nordportal 1241-1246



Abb. 99: Kleinmariazell, Nordportal, Ansicht vor der Restaurierung



Abb. 100: Kleinmariazell, Nordportal, Ansicht nach der Restaurierung 1998



Abb. 101: Kleinmariazell, Nordportal, Detail, Archivolten und Tympanon

Lilienfeld, Stift, Westportal 1222-1230



Abb. 102: Stift Lilienfeld, Westportal nach der Restaurierung



Abb. 103: Stift Lilienfeld, Westportal, Gewände, Detail

Heiligenkreuz, Zisterzienserstift, Westportal 1230



Abb. 103a: Heiligenkreuz, Zisterzienserstift, Westportal, Ansicht



Abb. 103b: Heiligenkreuz, Zisterzienserstift, Westportal, Tympanon

Hainburg, Martinskirche, Karner 1220-1240



Abb. 104: Hainburg, Karner, Ansicht



Abb. 105: Hainburg, Karner, Detail, Farbreste, rot, ocker, schwarz



Abb. 106: Hainburg, Pfarrkirche St. Michael. Spolie, Farbreste, gelb, rosa, rot, grün, graublau und weiss

Hennersdorf, Pfarrkirche, Südportal ~1200



Abb. 107: Hennersdorf, Portal, Farbreste, gelb, ocker, dunkelrot



Abb. 108: Hennersdorf, Portal, Tympanon

Klosterneuburg, Capella Speciosa 1222



Abb. 109: Laxenburg, Capella Speciosa, Portal, Ansicht



Abb. 110: Verona, St. Zeno, Portal, Ansicht



Abb. 111: Hall in Tirol, Pfarrkirche, Westportal mit restaurierten Originalfassungen der Portalgewände (rot-gelbe Bänderung) um 1470 (Zustand 1999)

Vergleichende Beispiele in Österreich

SALZBURG

Salzburg, St. Peter, Stiftskirche um 1200



Abb. 112: Salzburg, St. Peter, Westportal, Tympanon um 1200

Salzburg, , Franziskanerkirche, 1177-1200



Abb. 113: Salzburg, Franziskanerkirche, Portal, Tympanon, 1177-1200



Abb. 114: Salzburg, Franziskanerkirche, Tympanon, Detail



Abb. 115: Salzburg, Franziskanerkirche, Gewände



Abb. 116: Franziskanerkirche, Kanzel, Löwe, Mitte 13. Jhdt.
Vgl. Landesmuseum Carolino - Augusteum, Portaltympanon mit
thronender Madonna und Kind, um 1140-1250



Abb. 117: Abtei Nonnberg, Stiftskirche, Hauptportal, 4.V.12.Jhdt.

Salzburg, Reichenhall, Kloster St. Zeno vor 1200



Abb. 118: Reichenhall, Kloster St. Zeno, Portal, Ansicht vor 1200



Abb. 119: Reichenhall, Kloster St. Zeno, Portal, Tympanon

OBERÖSTERREICH

Kremsmünster, Stiftskirche, Südportal, Mitte 13.Jhdt.



Abb. 120: Kremsmünster, Stiftskirche, Südportal, Mitte 13. Jhdt.



Abb. 121: Kremsmünster, Südportal, 1. Fassung



Abb. 122: Kremsmünster, Südportal, linkes Gewände, Farbreste auf Kapitellen und Fries, gelb, rot, grün

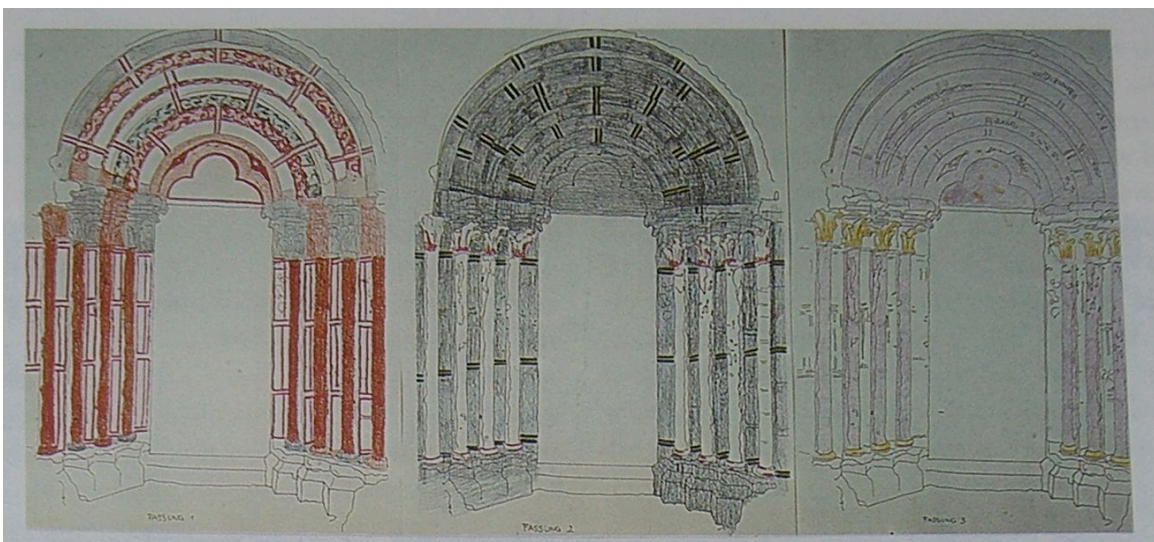


Abb. 123: Kremsmünster, Südportal, 1., 2., 3. Fassung

Whilering, Zisterzienserstift, Portal des Kapitelhauses 1240



Abb. 124: Whilering, Kreuzgang, Portal, Ansicht



Abb. 125: Whilering, Kreuzgang, seitr. des Portals, Kapitelle der Gurtbogen



Abb. 126: Whilering, Kreuzgang, seitl. des Portals, Kapitelle der Gurtbogen

Forschungsstand von Portalfassungen des 12. und 13. Jhdts. in Europa

TSCHECHISCHE REPUBLIK

Třebíč, Zisterzienserkirche, Westportal 1220-1235



Abb. 127: Třebíč, Zisterzienserkirche, Paradiestor, 1220-30

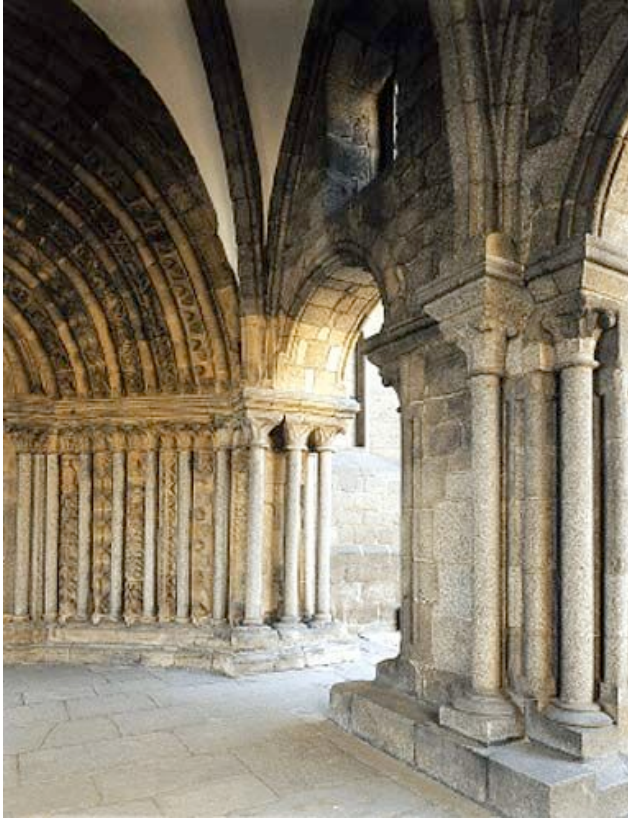


Abb. 128: Trebic, Zisterzienserkirche, Paradiesstor, Nartex



Abb. 129: Trebic, Zisterzienserkirche, Paradiesstor, Gewändedetail

UNGARN

Lebeny, Südportal vor 1241



Abb. 130: Lebeny, Südportal vor 1241

Ják, St. Georg vor 1241

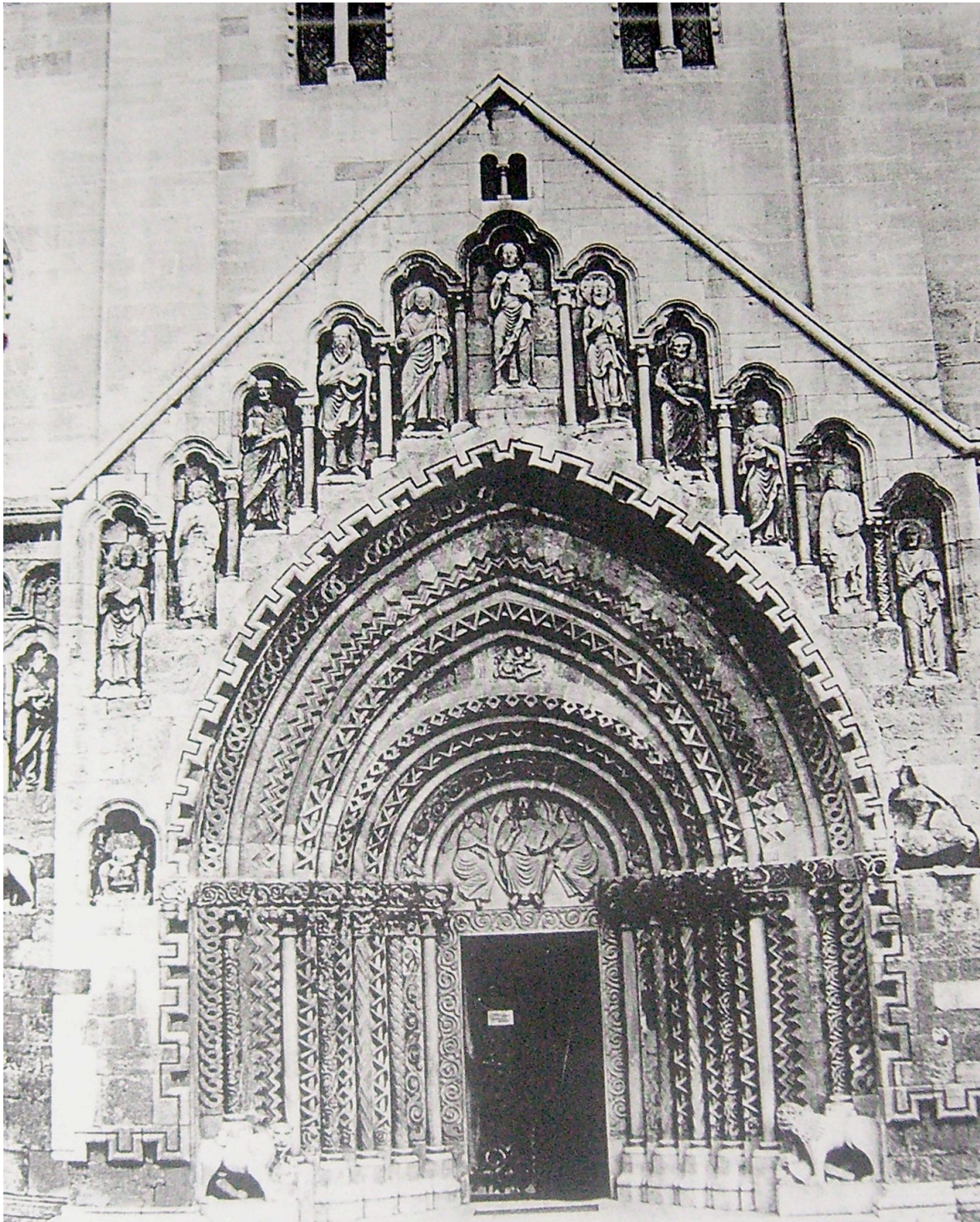


Abb. 131: Ják, St. Georg, Portal, Anfang 11. Jhdt.



Abb. 132: Ják, St. Georg, Westportal, Bemalungsreste an der Südseite des Nischenrahmens der Madonna



Abb. 133: Ják, St. Georg, Westportal, Bemalungsreste, Detail



Abb. 134: Ják, St. Georg, Westportal, Detail, Christuskopf



Abb. 135: Ják, St. Georg, Westportal, bemalte Lapidariumstücke



Abb. 136: Ják, St. Georg, Westportal Archivolte mit Rankendekor, Oberfläche mit künstlicher Patina aus dem 13.Jhdt.

DEUTSCHLAND

Regensburg, Dom, Westportal 1385-1410



Abb. 137: Regensburg, Dom, Westportal

Regensburg, Schottenkirche, St. Jakob 1200



Abb. 138: Regensburg, St. Jakob, Archivoltenzone des Kreuzgangportals (Südportal der Klosterkirche)

Freiberg, Dom, Goldene Pforte 1230

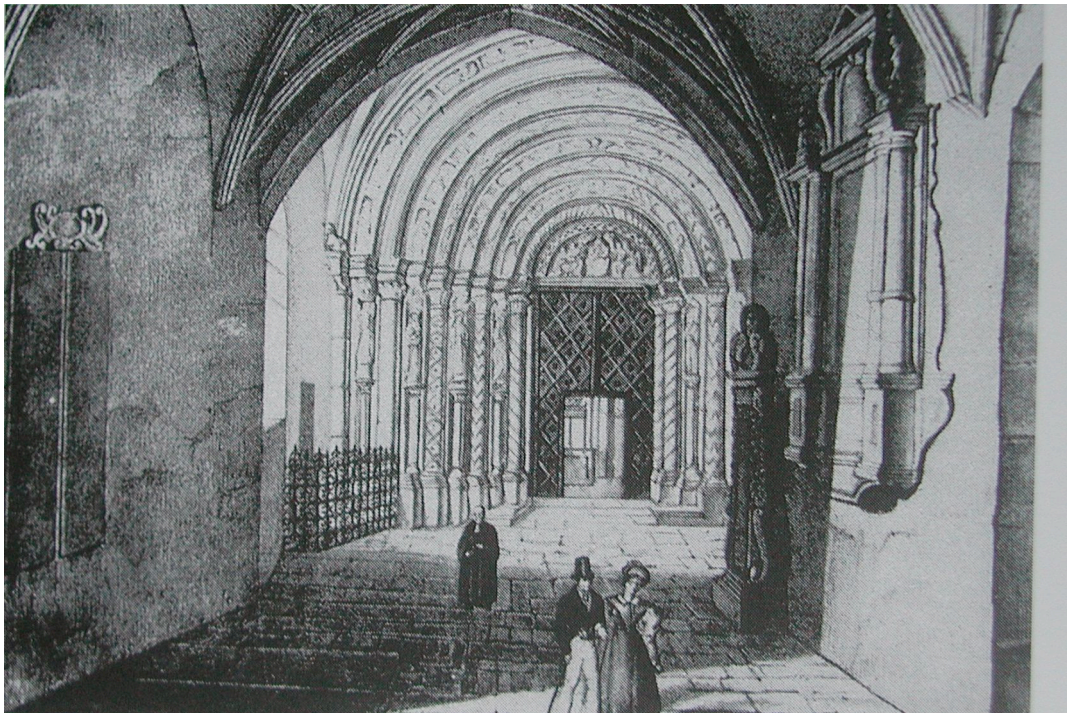


Abb. 139: Freiberg, Dom, Goldene Pforte, Lithographie von 1834 mit Blick aus dem gotischen Kreuzgang



Abb. 140: Freiberg, Münster, Goldene Pforte, Tympanon



Abb. 141: Freiberg, Münster, Ansicht



Abb. 142: Freiberg, Münster, Polychromierekonstruktion

Schwäbisch Gmünd, Portal 1360



Abb. 143: Chorportal Nord, Polychromierekonstruktion 1



Abb. 144: Chorportal Nord, Polychromierekonstruktion 2



Abb. 145: Chorportal Süd, Polychromierekonstruktion



Abb. 146: Langhausportal, Nord, Polychromierekonstruktion



Abb. 147: Langhausportal Süd, Polychromierekonstruktion

Meissen, Dom, Westportal 1370



Abb. 148: Meissen, Dom, Westportal um 1370 Zustand 1986 nach Freilegung und Retuschen Geburt Christi, Anbetung der Heiligen Drei Könige und die Marienkrönung, Zustand 1986 nach Freilegung und Retuschen



Abb. 149: Meissen, Dom, Westportal, Farbbefunde

Nr. 4 Judas Thaddäus, schwarz vom Bart der ersten Fassung

Nr. 5 Tympanon, Christusmantel, Blau der 1. Fassung mit Schichtenfolge

Nr. 6 Judas Thaddäus, Inkarnat der ersten Fassung

Nr. 7 Lisene, Rot der ersten Fassung, Schwarz der zweiten Fassung

Nr. 8 Apostelgründe, Dünnschliff, Grünspan der Dritten Fassung

Nr. 9 Engelflügel, mehrlagiges Gold an einem Flügel, Eisenblech

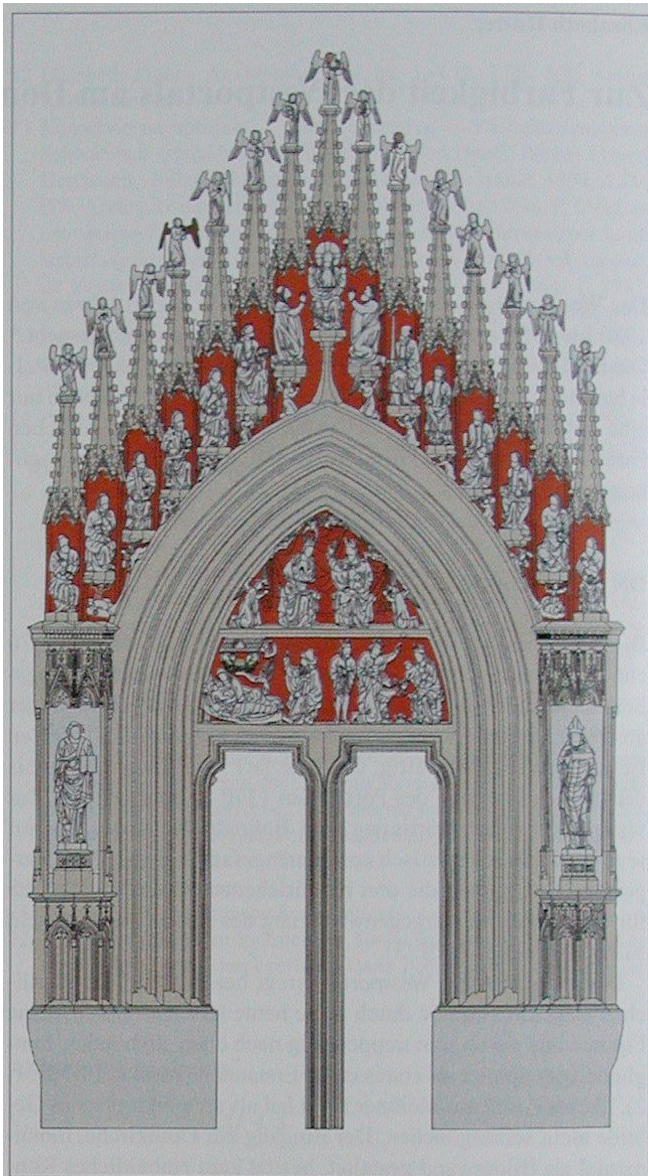


Abb. 150: Meissen, Dom, Westportal, erste Fassung um 1370, schematische Rekonstruktion der Farbbefunde

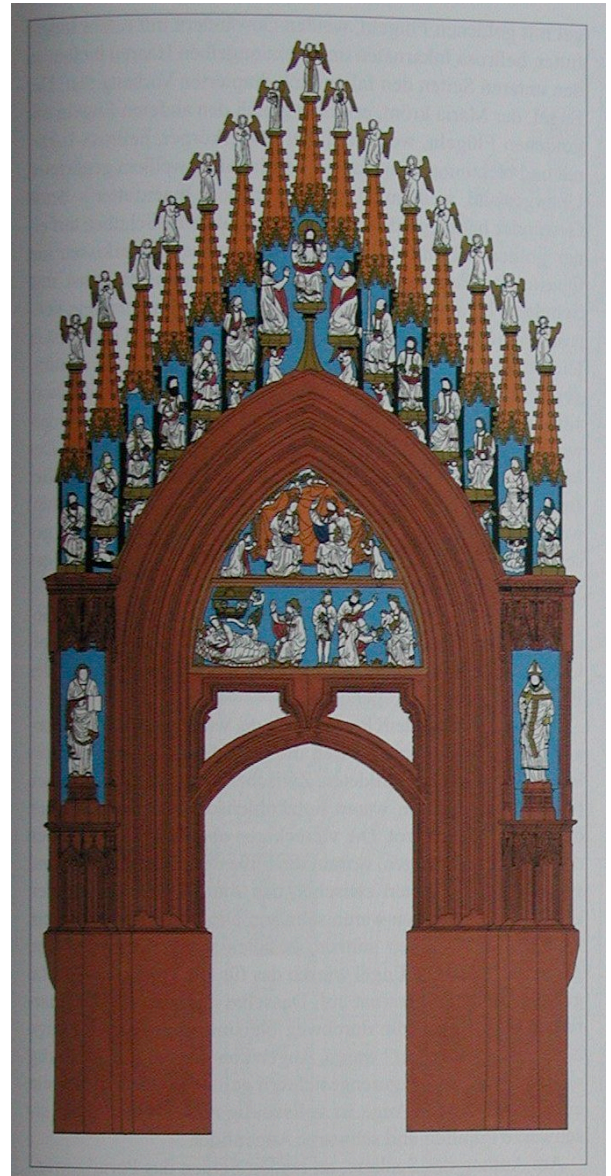


Abb. 151: Meissen, Dom, Westportal, zweite Fassung um 1425-45, schematische Rekonstruktion der Farbbefunde

Landshut, Heiligengeistkirche,



Abb. 152: Landshut, Heiligengeistkirche, Ansicht Portal, vor der Freilegung



Abb. 153: Landshut, Heiligengeistkirche, Ansicht Portal, nach der Freilegung

Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“ 1512



Abb. 154: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, Originalfassung, Gnadenstuhlgruppe, Zustand nach der Restaurierung

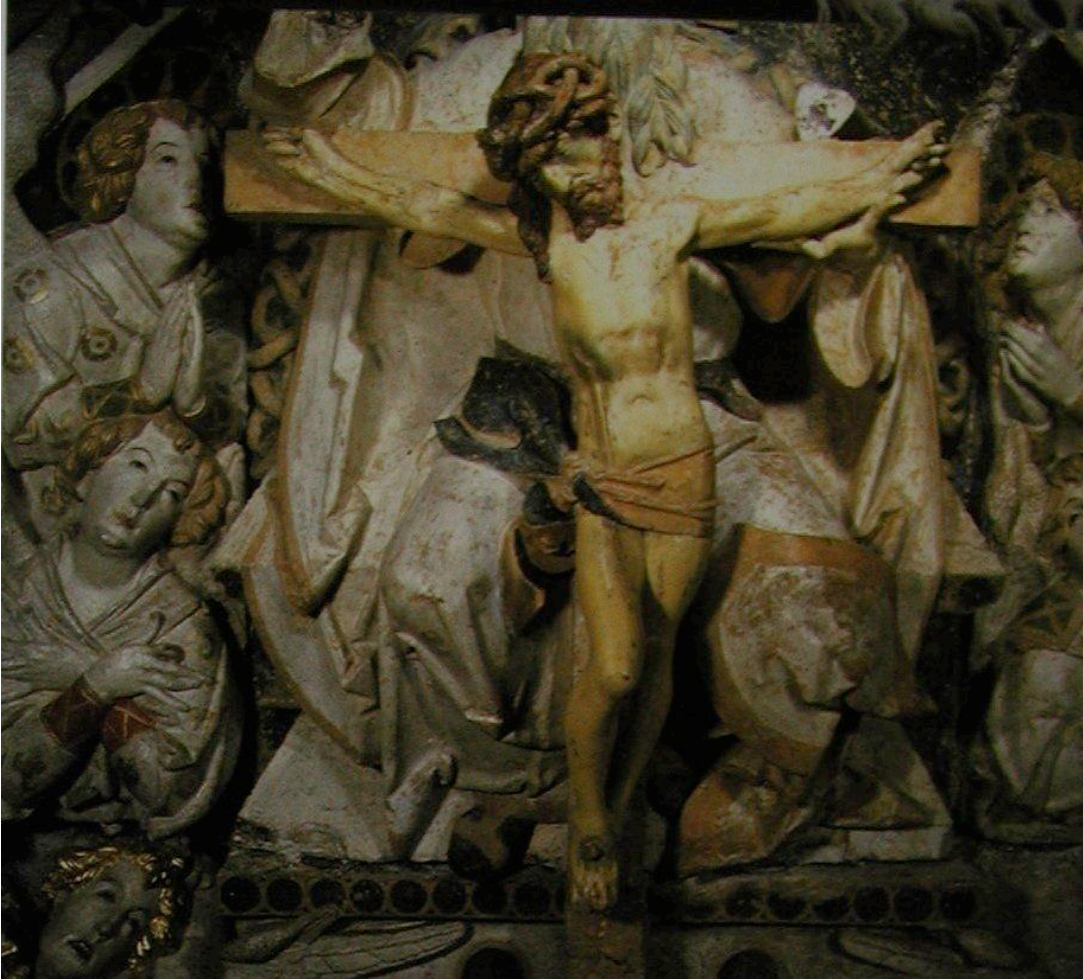


Abb. 155: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, Originalfassung, Detail Christusfigur



Abb. 156: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, Originalfassung, Detail Christusfigur, li: Freigelegte Ornamente der ersten Fassung auf dem Engelgewand ohne Retusche, re: Engel, grüne Fingernägel



Abb. 157: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, Originalfassung, unterschiedlich große goldenen Sterne auf blauem Grund nach der Freilegung ohne Retusche



Abb. 158: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, Augenpartie an der Christusfigur

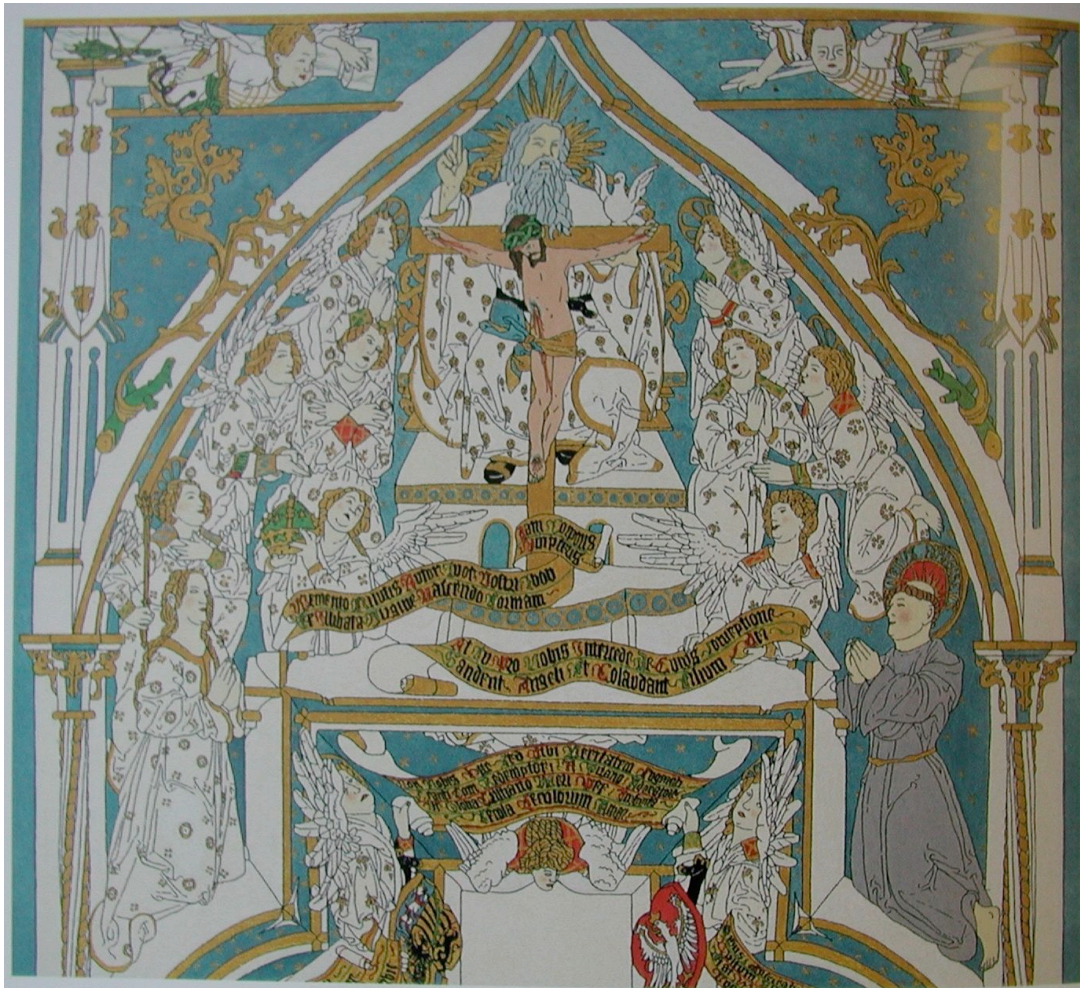


Abb. 159: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, graphische Polychromierekonstruktion

SCHWEIZ

Basel, Galluspforte, Nordportal 1180-1290



Abb. 160: Basel, Galluspforte vor Restaurierung von 1880/92 mit Kugelaufsätzen unter dem Gurtgesims und barocker Tür aus dem 18.Jhdt.

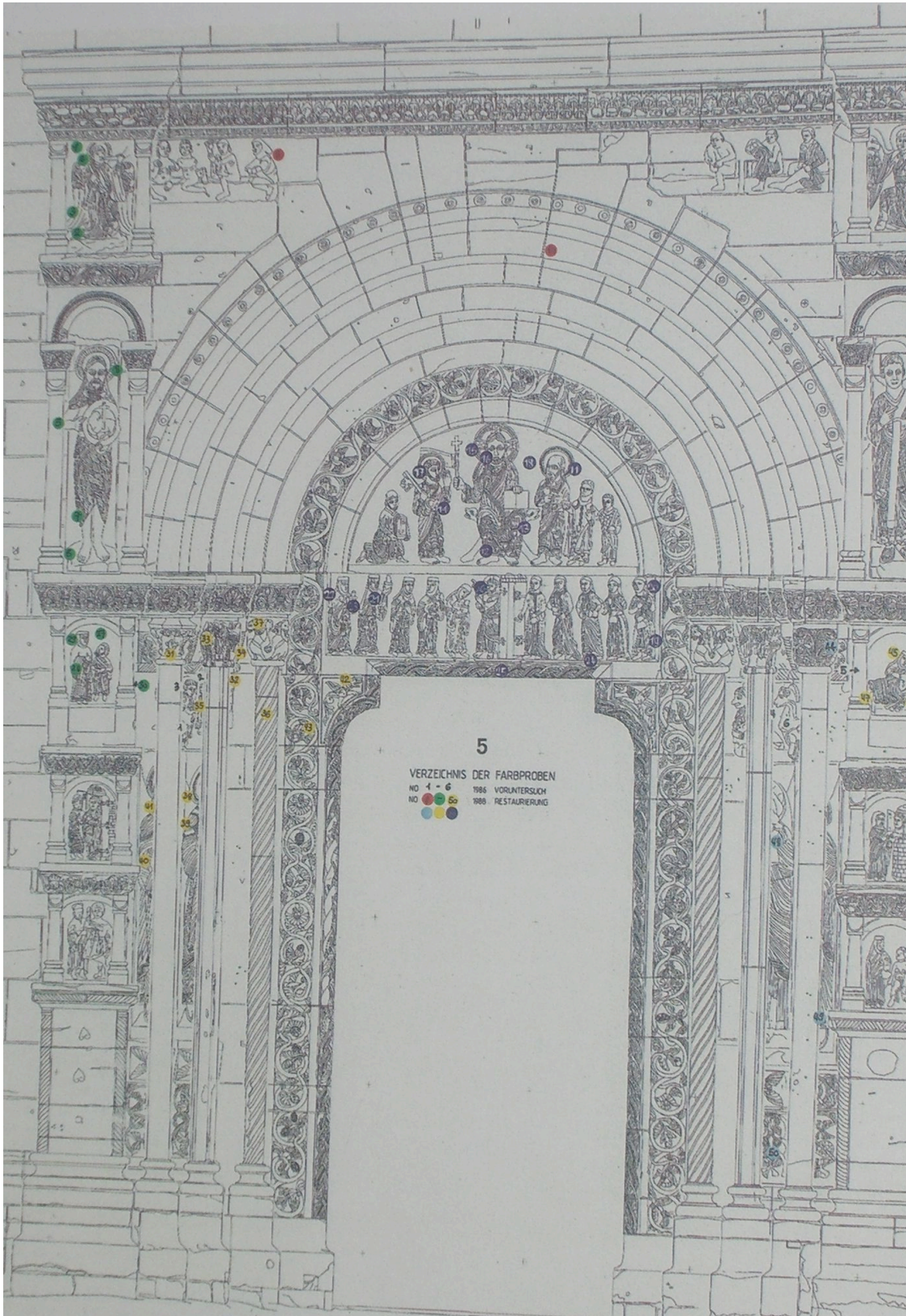


Abb. 161: Basel, Gallusforte Restaurierung 1988-1989:
 Plan der entnommenen Farbproben



Abb. 162: Basel, Gallusporte Restaurierung 1988-1989: Die letzte nachgewiesene farbige Fassung der Gallusporte.

FRANKREICH

Lausanne, Kathedrale, 1220



Abb. 163: Lausanne, Kathedrale, Hauptportal, Tympanon



Abb. 164: Lausanne, Kathedrale, Portal



Abb. 165: Lausanne, Kathedrale,
Hauptportal, Detail



Abb. 166: Lausanne, Kathedrale,
Hauptportal, Detail

Bourges, Kathedrale 1170



Abb. 167: Bourges, Kathedrale, Südportal, um 1170



Abb. 168: Bourges, Kathedrale, Südportal, Detail der Archivolte, um 1170

ITALIEN

Parma, Baptisterium, Südportal 1196-1216



Abb. 169: Parma, Baptisterium, Südportal 1196- 1216



Abb. 170: Parma, Baptisterium, Benedetto Antelami, Südportal 1196 -1216



Abb. 171: Modena, Dom, Relief von Wiligelmo 1110

Ferrara, Kathedrale, Hauptportal 1270



Abb. 172: Ferrara, Kathedrale, Hauptportal, Mitte 13. Jhdt.

Venedig, San Marco, Hauptportal 1250



Abb. 173: Venedig, San Marco, Hauptportal

ENGLAND

Exeter, Cathedral



Abb. 174: Exeter, Cathedrale, Seitenportal

15 **Abbildungsnachweis**

- Abb. 1: Wien, St. Stephan, Portalanlage, Ansicht, Privatfoto
- Abb. 2: Wien, St. Stephan, Riesentor, Ansicht, Privatfoto
- Abb. 3: Ramsberger, Stich von vor 1850, Portalvorhalle, in: Der Dom, Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2/1996
- Abb. 4: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon Zustand vor 1944, in: Der Dom, Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2/1996, Abb.4
- Abb. 5: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon Zustand nach Abnahme der Stuckauflage, in: Der Dom, Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2/1996, Abb.5
- Abb. 6: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, "Maestas Domini", nach der Restaurierung in: Der Dom, Mitteilungsblatt des Wiener Domerhaltungsvereins, Folge 2/1996, Abb.6
- Abb. 7: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Engel, hellrosa, BDA Archiv Wien
- Abb. 8: Wien, St. Stephan, Riesentor, Inkarnatreste, Engel, Hand, hellrosa, BDA Archiv Wien
- Abb. 9: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Engel, Goldocker, BDA Archiv Wien
- Abb. 10: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Engel, Gewand, Minium, BDA Archiv Wien
- Abb. 11: Wien, St. Stephan, Tympanon, Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung, 19: Christus, Gewand beim rechten Fuß, BDA Archiv Wien
- Abb. 12: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung: Nr. 2: linker Engel, Kleidborte um Hals, Nr. 9a: linker Engel, Mantel außen, Nr. 8: linker Engel, Schärpe bei Brust, Nr. 9b: linker Engel, Mantel außen vgl. Nr. 9a, Nr. 10: linker Engel, Nullfläche zw. Flügel und Hand, Nr. 18: Christus, Inkarnat, rechtes Knie, BDA Archiv Wien
- Abb. 13: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Lokalisierung der Farbproben, BDA Archiv Wien

- Abb. 14: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon und Gewände,
Lokalisierung der Farbproben laut Nimmrichter, 1998, BDA Archiv Wien
- Abb. 15: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Polychromierekonstruktion
der 1. „romanischen“ Fassung laut Nimmrichter 1998, BDA Archiv Wien
- Abb. 16: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries links, „Harpyienfries“,
in: Der Dom, 2/1996, Abb.6
- Abb. 17: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries links, Harpyienpärchen“,
in: Der Dom, 2/1996, Abb.6
- Abb. 18: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries links, Fratze, Löwe“,
in: Der Dom, 2/1996, Abb.6
- Abb. 19: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries links, Tauben, Narr, Teufel, Affe“,
in: Der Dom, 2/1996, Abb.6
- Abb. 20: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, „Harpyienfries“, in:
Dombaumeistertagung 1997, S.58, Abb.15
- Abb. 21: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, „Harpyienfries“, Detail“,
in:Dombaumeistertagung 1997, S.58, Abb.15
- Abb. 22: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Detail Flügel Harpyie,
Zinnoberrot, Nimmrichter , BDA Archiv Wien
- Abb. 23: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Detail, Löwenkopf,
Nimmrichter , BDA Archiv Wien
- Abb. 24: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Querschliffanalyse
mit ca. 150-facher Vergrößerung, Nr. 44: nördliche Seite, 2. Harpyie,
Inkarnat: Orangerot, kräftig Ocker, Bleiweiß, Mittelgrau; Nr. 47: nördliche
Seite, Löwe:, Hut bräunlich Ocker, Rotocker, Bleizingelb, kräftig Ocker,
Nimmrichter , BDA Archiv Wien
- Abb. 25: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, zwei Knospenkapitelle,
Nimmrichter , BDA Archiv Wien
- Abb. 26: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts,, Knospenkapitell,
Nimmrichter , BDA Archiv Wien
- Abb. 27: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Kapitellschaft,
Nimmrichter , BDA Archiv Wien
- Abb. 28: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Kapitell,
Eisenoxidrot, Kupfergrün und Gelbockerfarben, Nimmrichter ,
BDA Archiv Wien

- Abb. 29: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Lokalisierung der Farbproben Nimmrichter, 1998, BDA Archiv Wien
- Abb. 30: Wien, St. Stephan, Riesentor, Fries rechts, Polychromirek., Nimmrichter, 1998, BDA Archiv Wien
- Abb. 31: Wien, St. Stephan, Riesentor, südliche Innere Hälfte des Vorbaues Polychromierekonstruktion um 1420, datiert von Nimmrichter , BDA Archiv Wien
- Abb. 32: Wien, St. Stephan, Riesentor, Gewändesäulen, Senkrecht stehende, dreiteilige Blättchen, in: Der Dom, 2/1996, Abb.6
- Abb. 33: Wien, St. Stephan, Riesentor, Gewändesäulen, Rautenförmiges, diamantiertes Flechtband, in: Der Dom, 2/1996, Abb.6
- Abb. 34: Wien, St. Stephan, Riesentor, Gewändesäulen, gedrehtes Band mit aufgelegtem gegenläufigen Blattornament, in: Der Dom, 2/1996, Abb.6
- Abb. 35: Wien, St. Stephan, Riesentor, südl. rechtes Gewände, Lokalisierung der Farbproben von Nimmrichter 1999
- Abb. 36: Wien, St. Stephan, Riesentor, südl. rechtes Gewände, Farbrekonstruktion von Nimmrichter 1999
- Abb. 37: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostel, Petrus, BDA Archiv Wien
- Abb. 38: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostel, Paulus, BDA Archiv Wien
- Abb. 39: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostelfiguren, BDA Archiv Wien
- Abb. 40: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostel, Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung, Nr. 63: Isüdl. Seite 1. Apostel, Nimbus, BDA Archiv Wien
- Abb. 41: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostel, Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung, Nr. 64: südl. Hälfte, 7. Apostel, Mantel außen, Nr. 68: südl. Hälfte, 4. Apostel, Mantel außen, BDA Archiv Wien
- Abb. 42: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostel, Querschliffanalyse mit ca. 150-facher Vergrößerung, Nr. 65: südl. Seite, 5. Apostel, Nimbus Nr. 67: südl. Seite, 5. Apostel, Mantel außen, BDA Archiv Wien
- Abb. 43: Wien, St. Stephan, Apostel, Löwe, Samson und Hl. Stephanus, Lokalisierung der Farbproben laut Nimmrichter, 1998

- Abb. 44: Wien, St. Stephan, Apostel, Polychromierekonstruktion laut Nimmrichter, 1998
- Abb. 45: Querschliffanalysen Nr. 1 – Nr. 17, BDA Archiv Wien
- Abb. 46: Querschliffanalysen Nr. 18 – Nr. 35, BDA Archiv Wien
- Abb. 47: Querschliffanalysen Nr. 36 – Nr. 54, BDA Archiv Wien
- Abb. 48: Querschliffanalysen Nr. 55 – Nr. 70, BDA Archiv Wien
- Abb. 49: Querschliffanalysen Nr. 71 – Nr. 79, BDA Archiv Wien
- Abb. 50: Legende für die Farbbefundung vor Ort, BDA Archiv Wien
- Abb. 51: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Polychromierekonstruktion der 2. „gotischen“ Fassung laut Nimmrichter 1998
- Abb. 52: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Polychromierekonstruktion der 3. „barocken“ Fassung laut Nimmrichter 1998
- Abb. 53: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, monochrome Rekonstruktion laut Nimmrichter 1998
- Abb. 54: Mariazell, Stmk., Westportal der Basilika, Aquarell von E. v. Gurk, 1833, in: Groll 1983, Bd.1, S.90 f.
- Abb. 55: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Polychromierekonstruktion nach Melly 1848, laut Nimmrichter 1998
- Abb. 56: Wien, St. Michael, „Beyläufiges aussehen des von Ingenieur Petruzzi hergestellten Vorhauses“, angeklebt an den Fassadenentwurf von Dr. Carolus Popp. Aquarellierte Federzeichnung, Bild. 35
- Abb. 57: Wien, St. Michael, Westportal, Archivolten, Privatfoto, Nimmrichter
- Abb. 58: Wien, St. Michael, Westportal, Archivolten, Detail, Farbspuren, Privatfoto, Nimmrichter
- Abb. 59: Wien, St. Michael, Westportal, Ansicht und Schnitt. Aufnahme von Arch. B. Reichhart, in: Kieslinger 1953, Abb. 34
- Abb. 60: Wien, St. Michael, Nordportal, Tympanon, „Magnus Dei“ , Freilegung des romanischen Portals, in: St. Michael 1288-1988, S.266, Kat. Nr.60
- Abb. 61: Wien, St. Michael, Nordportal, freigelegte Ansicht, 1230, in: St. Michael 1288-1988, S.123
- Abb. 62: Wien, St. Michael, nördliches Seitenschiff, „Porta Laterale“, Ansicht, , heutiger Zustand, Privatfoto

- Abb. 63: Wien, St. Michael, nördliches Seitenschiff, „Porta Laterale“, Einblick, heutiger Zustand, Privatfoto
- Abb. 64: Wien, St. Michael, nördliches Seitenschiff, „Porta Laterale“, Tympanon „crux gemmata“, Privatfoto
- Abb. 65: Wien, St. Michael, Gurtbogen Querhaus/südlicher Chor, farbiges Weinrankenmotiv, Privatfoto
- Abb. 66: Chartres, Kathedrale Notre-Dame, mittleres Nordportal, Rechtes Gewände, Johannes der Täufer, Petrus, Kapitellkelchblätter, 1205-1220, in: Sauerländer 1970, Abb.86
- Abb. 67: Reims, Kathedrale Notre- Dame, Nordquerhaus, Gerichtportal, Rechtes Gewände, Paulus, Jakobus major, Johannes, Kapitellkelchblätter, um 1230, in: Sauerländer 1970, Abb.241
- Abb. 68: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Ansicht 1997 vor der Restaurierung, BDA Archiv Wien
- Abb. 69: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Ansicht 2001 nach der Restaurierung, BDA Archiv Wien
- Abb. 70: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Tympanon, BDA Archiv Wien
- Abb. 71: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Tympanon, Detail, Rahmen, BDA Archiv Wien
- Abb. 72: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal, „Brauttor“, Tympanon, Detail, Engelskopf, BDA Archiv Wien
- Abb. 73: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Archivolten, Detail, Rahmen
- Abb. 74: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Tympanon, Farbfund, Rahmen, BDA Archiv Wien
- Abb. 75: li: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, rot, grün; re: Wien, Riesentor, Mikroskopische Aufnahmen von Querschliffen rot, grün von Fassungsresten, BDA Archiv Wien
- Abb. 76: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Befundung 1997 durch Nimmrichter 1998
- Abb. 77: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal „Brauttor“, Interpretation und Rekonstruktion der Fassungsabfolgen von links nach rechts durch Nimmrichter 1998

- Abb. 78: Pulkau, Portal, BDA Archiv Wien
- Abb. 79: Mödling, Karner, Portal, Ansicht, BDA Archiv Wien
- Abb. 80: Mödling, Karner, Portal, Kämpfergesimse, BDA Archiv Wien
- Abb. 81: Mödling, Karner, Portal, E. Freiherr v. Sacken: Befund der freigelegten Archivolten des Mödlinger Karners, in: Sacken 1858, S.266, Fig.10
- Abb. 82: Mödling, Karner, Portal, Aufriss, Bleistiftzeichnung, tw. mit Feder nachgezogen, Gustav von Neumann: Entwurfszeichnung mit Varianten zur Rekonstruktion des Kapellenportals am Mödlinger Karner, in: Sacken 1858, S.271, Abb.7
- Abb. 83: Mödling, Karner, Portal, Querschiff, Malachit, BDA Archiv Wien
- Abb. 84: Mödling, Karner, Querschiff, Rot, Brandverfärbung, BDA Archiv Wien
- Abb. 85: Mödling, Karner, Portal, Detail, Archivolten, rot, grün A Kalkaugen, BDA Archiv Wien
- Abb. 86: Mödling, Karner, Portal, Archivolten, rot, BDA Archiv Wien
- Abb. 87: Mödling, Karner, Portal, Detail, Archivolten, rot, grün, B Kalkaugen, BDA Archiv Wien
- Abb. 88: Mödling, Karner, Portal, Detail, Archivolten, C rote Krappe, BDA Archiv Wien
- Abb. 89: Mödling, Karner, Portal, Detail, Archivolten, D grün, BDA Archiv Wien
- Abb. 90: Mödling, Karner, Säule am Zubau rot- Brandverf., weiss, schwarz, BDA Archiv Wien
- Abb. 91: Mödling, Karner, Säule am Zubau, Kapitell, hellrot, BDA Archiv Wien
- Abb. 92: Tulln, Karner, Ansicht, Portal, BDA Archiv Wien
- Abb. 93: Tulln, Karner, Tympanon, Farbreste, BDA Archiv Wien
- Abb. 94: Wien, St. Stephan, Riesentor, vgl. Tulln, Karner, Portal, Gewölbeschnitt, in: Melly E., Das Westportal des Domes zu Wien in seinen Bildwerken und ihrer Bemalung, Wien 1850. S.87, 88.
- Abb. 95: Tulln, Karner, Portal, Gewölbeschnitt, in: Lind K., Über Rundbauten mit besonderer Berücksichtigung der Dreikönigskapelle zu Tulln in Nieder Österreich, in: MdKZ, Jg. XII, Wien 1867, S. 164, Fig.40
- Abb. 96: Retz, Dominikanerkirche, Nordportal, Ansicht, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 97: Retz, Dominikanerkirche, Nordportal, Tympanon, Privatfoto Nimmrichter

- Abb. 98: Retz, Dominikanerkirche, romanisches Nordportal, Mikroskopische Aufnahmen von Querschliffen rot, grün von Fassungsresten, BDA Archiv Wien
- Abb. 99: Kleinmariazell, Nordportal, Ansicht vor der Restaurierung, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 100: Kleinmariazell, Nordportal, Ansicht nach der Restaurierung 1998, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 101: Kleinmariazell, Nordportal, Archivolten und Tympanon, Detail, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 102: Stift Lilienfeld, Westportal nach der Restaurierung, BDA Archiv Wien
- Abb. 103: Stift Lilienfeld, Westportal, Gewände, Detail, BDA Archiv Wien
- Abb. 103a: Heiligenkreuz, Zisterzienserstift, Westportal, Ansicht, Privat
- Abb. 103b: Heiligenkreuz, Zisterzienserstift, Westportal, Ansicht, Privat
- Abb. 104: Hainburg, Karner, Ansicht, BDA Archiv Wien
- Abb. 105: Hainburg, Karner, Detail, Farbreste, BDA Archiv Wien
- Abb. 106: Hainburg, Pfarrkirche St. Michael. Spolie, rote Farbreste, BDA Archiv Wien
- Abb. 107: Hennersdorf, Portal, romanische Fassung, in: www.burgenkunde.at
- Abb. 108: Hennersdorf, Portal, Tympanon, in: www.burgenkunde.at
- Abb. 109: Laxenburg, Capella Speciosa, Portal, Ansicht, in: Mitteilungen aus Niederösterreich Nr.5/2007, St. Pölten 2007, Nimmrichter, S.17
- Abb. 110: Verona, St. Zeno, Portal, Ansicht, BDA Archiv Wien
- Abb. 111: Hall in Tirol, Pfarrkirche, Westportal mit restaurierten Originalfassungen der Portalgewände (rot-gelbe Bänderung) und der Skulpturen um 1470, Zustand 1999, in: Koller, Nimmrichter, Farbgebung 2001, S.433, Abb.542.
- Abb. 112: Salzburg, St. Peter, Stiftskirche Westportal, um 1200, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 113: Sarlzburg, Franziskanerkirche, Portal, Tympanon, 1177 -1200 Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 114: Salzburg, Franziskanerkirche, Tympanon, Detail Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 115: Salzburg, Franziskanerkirche, Portalgewände Privatfoto Nimmrichter

- Abb. 116: Franziskanerkirche, Kanzel, Löwe, M.13.Jhdt., Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 117: Abtei Nonnberg, Stiftskirche, Hauptportal, 4.V.12.Jhdt.,
Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 118: Reichenhall, Kloster St. Zeno, Portal vor 1200, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 119: Reichenhall, Kloster St. Zeno, Portal, Tympanon, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 120: Kremsmünster, Stiftskirche, Südportal, Mitte 13.Jahrhundert,
BDA Archiv Wien
- Abb. 121: Kremsmünster, Südportal, 1. Fassung, BDA Archiv Wien
- Abb. 122: Kremsmünster, Südportal, linkes Gewände, Farbreste auf Kapitellen und
Fries, gelb, rot, grün, BDA Archiv Wien
- Abb. 123: Kremsmünster, Südportal, 1., 2., 3.Fassung, BDA Archiv Wien
- Abb. 124: Wilhering, Portal, Privat
- Abb. 125: Wilhering, seitr. des Portals, Kapitelle der Gurtbogen, Privat
- Abb. 126: Wilhering, seitr. des Portals, Kapitelle der Gurtbogen, Privat
- Abb. 127: Trebic, Zisterzienserkirche, Paradiestor, 1220/30, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 128: Trebic, Zisterzienserkirche, Paradiestor, Nartex, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 129: Trebic, Zisterzienserkirche, Paradiestor, Gewändedetail,
Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 130: Lebeny, Südportal vor 1241, Travel Archiv Roland Flebig, 2003
- Abb. 131: Ják, St. Georg, Portal, Anfang 11.Jhd., Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 132: Ják, St. Georg, Westportal, Bemalungsreste an der Südseite des
Nischenrahmens der Madonna, in: Toth 1993, in: Kiado Balassi 1999,
S.301 f. Hack R., Mezey A., Abb.161.
- Abb. 133: Ják, St. Georg, Westportal, Bemalungsreste, Detail, in: Toth 1993,
in: Kiado Balassi 1999, S.301 f. Hack R., Mezey A., Abb.162.
- Abb. 134: Ják, St. Georg, Westportal, Detail, Christuskopf, in: Toth 1993, S.301 f.
Hack R., Mezey A., Abb.169.
- Abb. 135: Ják, St. Georg, Westportal, bemalte Lapidariumstücke Toth 1993, S.295,
Mezey A., Abb.166-168.
- Abb. 136: Ják, St. Georg, Westportal Archivolte mit Rankendekor, Oberfläche mit
künstlicher Patina aus dem 13.Jhdt., in: Toth 1996, S.295, Stentesi E.,
Abb.166-168.
- Abb. 137: Ják, St. Georg, Portal, Anfang 11. Jhd., Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 138: Regensburg, Dom, Westportal, Privat

- Abb. 139: Regensburg, St. Jakob, Achivoltenzone des Kreuzgangsportals (Südportal der Klosterkirche), in: Schwarz 1981, S.174. Abb.36
- Abb. 140: Freiberg, Dom, Goldene Pforte; Lithographie von 1834 mit Blick aus dem gotischen Kreuzgang, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 141: Freiberg, Münster, Goldene Pforte, Tympanon, in: Hütter, Magirus, in: Festschrift Weimar 1963
- Abb. 142: Freiberg, Münster, Ansicht, in: Hütter, Magirus, in: Festschrift Weimar 1963
- Abb. 143: Freiberg, Münster, Polychromierek., Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 144: Chorportal Nord, Polychromierek. 1, in: Parlerbauten 2004, S.262, Abb.1
- Abb. 145: Chorportal Nord, Polychromierek. 2, in: Parlerbauten 2004, S.263, Abb.1
- Abb. 146: Chorportal Süd, Polychromierek., in: Parlerbauten 2004, S. 263, Abb.2
- Abb. 147: LHportal, Nord, Polychromierek., in: Parlerbauten 2004, S.264, Abb.3
- Abb. 148: LHportal Süd, Polychromierek., in: Parlerbauten 2004, S.265, Abb.4
- Abb. 149: Meißen, Dom, Westportal um 1370 Zustand 1986 nach Freilegung und Retuschen Geburt Christi, Anbetung der Heiligen Drei Könige und die Marienkrönung, Zustand 1986 nach Freilegung und Retuschen, in: Turm, Fassade, Portal 2001, S.226, Farbtafel XXII, Abb.1
- Abb. 150: Meißen, Dom, Westportal, Farbbefunde, in: Turm, Fassade, Portal 2001, S.228, Farbtafel XXIV, Abb.4-9
- Abb. 151: Meißen, Dom, Westportal, erste Fassung um 1370, schematische Rekonstruktion der Farbbefunde, in: Turm, Fassade, Portal 2001, S.226, Farbtafel XXII, Abb.3
- Abb. 152: Meißen, Dom, Westportal, zweite Fassung um 1425-45, schematische Rekonstruktion der Farbbefunde, in: Turm, Fassade, Portal 2001, S.227, Farbtafel XXIII, Abb.1
- Abb. 153: Landshut, Heiligengeistkirche, Ansicht Portal, vor der Freilegung, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 154: Landshut, Heiligengeistkirche, Ansicht Portal, nach der Freilegung, Privatfoto Nimmrichter
- Abb. 155: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, Originalfassung, Gnadenstuhlgruppe, Zustand nach der Restaurierung, in: Magirus 2003, S.66, Abb.1

- Abb. 156: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, Originalfassung, Detail Christusfigur, in: Vohland, S.84, Abb.6, in: Magirius 2003
- Abb. 157: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, li: Freigelegte Ornamente der ersten Fassung auf dem Engeltgewand ohne Retusche, re: Engel, grüne Fingernägel, in: Vohland, S.84, Abb.4,5, in: Magirius 2003
- Abb. 158: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, Originalfassung, unterschiedlich große goldenen Sterne auf blauem Grund nach der Freilegung ohne Retusche, in: Vohland, S.84, Abb.3, in: Magirius 2003
- Abb. 159: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, Augenpartie an der Christusfigur, in: Vohland, S.84, Abb.7, in: Magirius 2003
- Abb. 160: Annaberg, St. Annenkirche, „Schöne Tür“, graphische Polychromierekonstruktion, in: Vohland, S.86, Abb.8, in: Magirius 2003
- Abb. 161: Basel, Galluspforte vor Restaurierung von 1880/92 mit Kugelaufsätzen unter dem Gurtgesims und barocker Tür aus dem 18. Jhdt. Von J. J. Fechter, in: Schwinn Schürmann 1990, S.58, Abb.58
- Abb. 162: Basel, Galluspforte Restaurierung 1988-1989: Plan der von Andreas Walser und Katrin Durheim entnommenen Farbproben, in: Schwinn Schürmann 1990, S.72, Abb.70
- Abb. 163: Basel, Galluspforte Restaurierung 1988-1989: Die letzte nachgewiesene farbige Fassung der Galluspforte. Nach den entnommenen Farbproben und den vorhandenen Farbspuren rekonstruiert von Andreas Walser und Katrin Durheim, in: Schwinn Schürmann 1990, S.73, Abb.71
- Abb. 164: Lausanne, Kathedrale, Hauptportal, Tympanon, in: <http://www.musees-portail-tympan.jpg>
- Abb. 165: Lausanne, Kathedrale, Portal, , in: <http://www.musees-portail.jpg>
- Abb. 166: Lausanne, Kathedrale, Hauptportal, Detail, in: www.musees-vaud.ch/typo3temp/pics/8ac3cd6a6c.jpg
- Abb. 167: Lausanne, Kathedrale, Hauptportal, Detail, in: www.rsr.ch/espace-2/dare-dare/20071001-lausanne.jpg
- Abb. 168: Lausanne, Kathedrale, Hauptportal, Privat
- Abb. 169: Bourges, Kathedrale, Südportal, 1170, Privat
- Abb. 170: Bourges, Kathedrale, Detail der Archivolte, um 1170, Privat
- Abb. 171: Parma, Baptisterium, Südportal 1196 -1216, Privat
- Abb. 172: Parma, Baptisterium, Benedetto Antelami, Südportal 1196 -1216, Privat

- Abb. 173: Modena, Dom, Relief von Wiligelmo 1110, Privat
 Abb. 174: Ferrara, Kathedrale, Hauptportal, Mitte 13.Jhdt., Privat
 Abb. 175: Venedig, San Marco, Hauptportal, 1. Hälfte 13.Jhdt, Privat
 Abb. 176: Exeter Cathedral, Seitenportal, Privat

16 **Legende der Querschliffanalysen**

Tympanon:

- Nr. 1: rechter Engel, linker Flügel erste Langfederreihe
 Nr. 2: linker Engel, Kragen, Kleidborte am Hals
 Nr. 3: linker Engel, Inkarnat, Hals
 Nr. 4: linker Engel, Haare, ocker
 Nr. 5: linker Engel, Nimbus
 Nr. 6: linker Engel, Übergang Nimbus zu Haare
 Nr. 7: linker Engel, Haare, braun
 Nr. 8: linker Engel, Schärpe bei Brust
 Nr. 9: linker Engel, Hemdärmel, orangeroter Mantel
 Nr. 10: Nullfläche, zw. linker Engel -Flügel und Christus -Hand
 Nr. 11: Christus, Mandorla, Nullfläche, 5cm rechts v. erhobener Hand Christus
 Nr. 12: Christus, linke Schulter, Kittung
 Nr. 13: Anschluss Kopf Christi zu Kreuz im Nimbus
 Nr. 14: Mandorlaumrahmung
 Nr. 15: Christus, Kopf, Haare, braun
 Nr. 16: Christus, Kittungsmasse zw. Hintergrund und Haare
 Nr. 17: Christus, Oberkleid außen
 Nr. 18: Christus, rechtes Knie Übergang Inkarnat
 Nr. 19: Christus, Gewand, rechter Fuß, rot auf romanischer Schlämme?
 Nr. 20: Christus, rechts neben rechter Ferse, Mantel Innenseite
 Nr. 21: Christus, Mandorla, rechts unten, rot auf originaler Flächenbearbeitung
 Nr. 22: linker Engel, Kittmasse zwischen original Stein und unterer Vierung
 Nr. 23: Christus, Mandorla, Mantel neben seinem linken Fuß
 Nr. 24: rechter Engel, Flügel, obere Federnreihe
 Nr. 25: rechter Engel, Vergoldung ?

- Nr. 26: rote Reste über Tympanon zw. 1-Wulstartiger Archivolte und anschließender dekorativer Archivolte
- Nr. 27: 1.Archivolte, Plombe
- Nr. 28: 4.Archivolte von Innen
- Nr. 29: 6.Archivolte von Innen, Archivolte mit Rhombendekor
- Nr. 30: 4.Archivolte von Innen in südliche Richtung, Ornamentstäbe mit Rot
- Nr. 31: x
- Nr. 32: Wulst über dem 3. Propheten von innen, wie 2 rote Lagen mit Metallauflage
- Nr. 33: 6.Archivolte von Innen in südliche Richtung
- Nr. 34: 6.Archivolte von Innen in südliche Richtung, Ornamentteil, innen blau, am Rand zu rot und ocker (Grund für Metallauflage)

Fries Kapitelle

- Nr. 35: gotischer Stab, nördliches Kapitell, diverse graue Farbschichten
- Nr. 36: 1. Stab von Innen im Portalbogen, Birnenstab, spätromanisch

Archivolten linkes Gewände

- Nr. 37: 6. Kapitell im nördlichen Bereich, zentraler Schneckenschaft
- Nr. 38: 6. Kapitell im nördlichen Bereich, Knospe außen, rot auf braun?
- Nr. 39: Parallelschliff betrifft spätere Schichten
- Nr. 40: 1. Harpyie (in nördlicher Richtung), Hintergrund
- Nr. 41: Hintergrund zw. 1. und 2. Harpyie
- Nr. 42: 2. Harpyie, Hintergrund hinter dem Flügel
- Nr. 43: 2. Harpyie, Inkarnat (östlicher Körperteil)
- Nr. 44: 2. Harpyie, Inkarnat
- Nr. 45: 2. Harpyie, Flügelansatz
- Nr. 46: Hut der Kopfdarstellung, nördliches Fries
- Nr. 47: Löwe. nördliches Fries
- Nr. 48: 5. Kapitell im nördlichen Bereich, später ergänzter Kopf , seitlich
- Nr. 49: 5. Kapitell im nördlichen Bereich, unter Kittungsmassen Rotspuren
- Nr. 50: westlich von 3. Säule, in nördlicher Hälfte

- Nr. 51: zwischen 2 und 3 Säule, im nördlichen Bereich, Kittung/Schlämme ?
- Nr. 52: Türleibung Innenfläche, nördliche Schrägfläche zwischen Türsturz und Längsgewände, rote Farbe
- Nr. 53: Türleibung bei Schräge wie Nr. 52, hier aber wie Schlämme über Rot

Archivolten rechtes Gewände

- Nr. 54: südlicher Bereich, gotisches Köpfchen mit Locken und Blume am Kinn, Lippe
- Nr. 55: 6.Säule, Schaft, rechte Seite
- Nr. 56: 6.Säule, Kapitell, rechte Seite
- Nr. 57: 5.Säule, Wulst unter Kapitell
- Nr. 58: 2.Säule von Innen (Richtung Süden), Schaft
- Nr. 59: 2.Säule von Innen (Richtung Süden), Schaft

Apostelfiguren

- Nr. 60: Nullfläche, zwischen den beiden Rippenbögen, Färbelung auf Fugenmörtel
- Nr. 61: 2. Apostel, in nördlicher Richtung
- Nr. 62: 2. Apostel, in nördlicher Hälfte, Nimbus
- Nr. 63: 1. Apostel, in nördlicher Hälfte, Nimbus, Paulus
- Nr. 64: 7. Prophet von innen, Mantel außen (heller Bolus)
- Nr. 65: 5. Apostel auf südlicher Seite, Nimbus
- Nr. 66: 7. Prophet von innen, blaugrüne Fassung?
- Nr. 67: 5. Prophet von innen, Metallauflage?
- Nr. 68: 5. Apostel auf südlicher Seite, Mantel mit grün
- Nr. 69: 4. Apostel auf südlicher Seite, Mantel, linker Ärmel, braun, Johannes
- Nr. 70: 4. Apostel, Johannes, Mantel Innenfutter, Schriftband beim Arm unten rechts, rot-braun-grün
- Nr. 71: Parallelschliff
- Nr. 72: 2. Prophet von innen, Ärmel
- Nr. 73: 3. Apostel auf südlicher Seite (2 Arten von Rot am Mantel)
- Nr. 74: Nische des Hl. Stephanus, Glätte/Überzug über den Steinquadern, an der Oberfläche dunkel gefärbt

- Nr. 75: Außenbau, Hl. Stephanus, „Farbscholle“ vom Mantel, linke Seite
- Nr. 76: Außenbau, Hl. Stephanus, Mantel außen
- Nr. 77: Außenbau, Hl. Stephanus, Mantelfalte innen, mit dickem Sinterbelag
- Nr. 78: Samson und Löwe, Mantel, unter Sinter rote Farbe
- Nr. 79: Samson und Löwe, Hals (unter Adamsapfel), rosa wie Inkarnat

17 Laborbefunde

- Anh. 1: Wien, St. Stephan, Riesentor, div. Probestellen, Laborbericht,
Proben Nr.:464-474/95, Qs Nr.:24, 5, 26, 28, 29, 27, 56, 55,
BDA Archiv Wien
- Anh. 2: Wien, St. Stephan, Riesentor, Säulen und Kapitelle, Wien, 9.6.1995,
Laborbericht, Proben Nr.:500-502/95, Qs Nr.:57, BDA Archiv Wien
- Anh. 3: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Laborbericht,
Proben Nr.:505-518/95, Qs Nr.14, 16,15, 13, 3, 6, 7, 10, 2, 9, 8,4,18,
BDA Archiv Wien
- Anh. 4: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Laborbericht,
Proben Nr.:591-592/95, 594/95, Qs Nr.:12, 1, BDA Archiv Wien
- Anh. 5: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostel, Laborbericht,
Proben Nr.:595-596/95, Qs Nr.:63, 62, BDA Archiv Wien
- Anh. 6: Wien, St. Stephan, Riesentor, Harpyien, nördl. Fries, Laborbericht, Proben
Nr.:597-604/95, Qs Nr.:40, 42, 41, 43, BDA Archiv Wien
- Anh. 7: Wien, St. Stephan, Riesentor, Säulen, Wien, 22.6.1995, Laborbericht,
Proben Nr.:605-607/95, Qs Nr.:58, 59, BDA Archiv Wien
- Anh. 8: Wien, St. Stephan, Riesentor, Vorbau, Laborbericht, Proben Nr.:608-
609/95 u. 593/95, Qs Nr.:75, 54, 35, 44, 45, 47, 46, BDA Archiv Wien
- Anh. 9: Wien, St. Stephan, Riesentor, Apostelfiguren, Wien, 18.9.1995,
Laborbericht, Proben Nr.:638-642/95, Qs Nr.:72, 68, 65, 69, 70, 67,
BDA Archiv Wien
- Anh. 10: Wien, St. Stephan, Riesentor, 6. Kapitell, Wien, 17.10.1995, Laborbericht,
Proben Nr.:893-896/95, 928-929/95, Qs Nr.:38, 39, 37, 36, 48, 49, BDA
Archiv Wien

- Anh. 11: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon, Wien, 24.11.1995,
Laborbericht, Proben Nr.:957-962/95, Qs Nr.:17, 25, 21, 23, 19,
BDA Archiv Wien
- Anh. 12: Wien, St. Stephan, Riesentor, Tympanon und Säulenbereich, Wien,
23.11.1995, Laborbericht, Proben Nr.:1024-1030/95, Qs Nr.:11, 22, 61,
20, 51, 50, BDA Archiv Wien
- Anh. 13: Wien, St. Stephan, Westfront, Hl. Stephanus, Laborbericht,
Proben Nr.:26-27/96, Qs Nr.:26, 27, BDA Archiv Wien
- Anh. 14: Wien, St. Stephan, Vorbau, Hl. Stephanus, Wien, 2.3.1998,
Laborbericht, Proben Nr.:27/96 und 593/95 Nachuntersuchung der
Smalte, BDA Archiv Wien
- Anh. 15: Wien, St. Stephan, Riesentor, Samson und Löwe, Wien, 8.3.1996,
Laborbericht, Proben Nr.:194-196/96, Qs Nr.:77, 78, BDA Archiv Wien
- Anh. 16: Wien, St. Stephan, Riesentor, 2.Säule rechts, Vorbau, Wien,13.5.1996,
Laborbericht, Proben Nr.:407 und 419/96, BDA Archiv Wien
- Anh. 17: Wien, St. Stephan, Riesentor, Hl. Stephanus Nische, Wien, 31.7.1996,
Laborbericht, Proben Nr.:517/96, BDA Archiv Wien
- Anh. 18: Wien, St. Stephan, Riesentor, Architekturteile, 6. u. 4. Archivolte,
Türleibung, Vorbau Greif, Wien 4.10.1996, Laborbericht, Proben Nr.:660-
667/96, Qs Nr.:33, 34, 30, 52, 53, 79, BDA Archiv Wien
- Anh. 19: Wien, St. Stephan, Riesentor, „Apostelgruppe“, südl. Seite, Wien,
7.2.1997, Laborbericht, Proben Nr.:107-111/97, Qs Nr.:64, 66, 66a, 32,
71, BDA Archiv Wien
- Anh. 20: Wien, St. Stephan, Riesentor, Vorbau, Hl. Stephanus, Laborbericht,
Proben Nr.:166/97, BDA Archiv Wien
- Anh. 21: Wien, St. Michael, Westportal, Laborbericht, Nr.:18/11/97
Proben Nr. 288-291/97, 294-302/97 vom 21.4.1997, BDA Archiv Wien
- Anh. 22: Wien, St. Michael, Westportal, Probenplan des romanischen Portals,
März 1997, BDA Archiv Wien
- Anh. 23: Wien, St. Michael, Nordportal, Laborbericht Nr. 1531/3/88,
Proben Nr. 81-82/88 vom 25.1.1988, BDA Archiv Wien
- Anh. 24: Wiener Neustadt, Liebfrauenkirche, Südportal, Laborbericht,
Proben Nr. 862-864/97, BDA Archiv Wien

- Anh. 25: Mödling, romanischer Karner, Laborbericht Proben Nr. 552/02 – 555/02, Wien 7.10.2002, mit Querschliffen, BDA Archiv Wien
- Anh. 26: Tulln, Karner, Laborbericht Proben Nr. 421/88, Wien, 23.8.1988, BDA Archiv Wien
- Anh. 27: Tulln, Karner, Restaurierbericht zur Polychromie an der Fassade des Tullner Karners, 1993, BDA Archiv Arsenal
- Anh. 28: Retz, Dominikanerkirche, Nordportal, Tympanon, Wien 30.6.1982, Laborbericht Nr. 6901/82, Proben Nr. 163/82, BDA Archiv Wien
- Anh. 29: Retz, Dominikanerkirche, Nordportal, Tympanon, Wien 24.6.1983, Laborbericht Proben Nr. 250/83 – 251/83, BDA Archiv Wien
- Anh. 30: Retz, Dominikanerkirche, Nordportal, Tympanon, Wien 18.9.1984, Laborbericht Proben Nr. 330/84 – 332/84, BDA Archiv Wien
- Anh. 31: Retz, Dominikanerkirche, Nordportal, Wien, 26.11.2001, Laborbericht Proben Nr. 808/01 – 809/01, mit Querschliffen, BDA Archiv Wien
- Anh. 32: Stift Heiligenkreuz, Westportal, Wien, 18.8.1989, Laborbericht Nr. 787/7/89, Proben Nr. 474-478/89, BDA Archiv Wien,
- Anh. 33: Stift Heiligenkreuz, Westportal, Wien im August 1989, Laborbericht der Hochschule für Angewandte Kunst Nr. 07- 08/1989, HPT 89/1-89/7, Aug.1989, BDA Archiv Wien
- Anh.34: Hainburg, Karner, Farbfunde, Wien Juli 1992, Beilage I