

Die Wandmalereien im Chor der Nikolauskirche von Lampoldshausen

Programm, Restaurierungsgeschichte und Konservierung

Der Chor der evangelischen Kirche in Lampoldshausen (Gem. Hardthausen, Landkreis Heilbronn) birgt Malereien aus zwei Stilepochen. Oberhalb des Gesimses befindet sich eine spätromanische Ausmalung der Zeit um 1220/30, die Szenen der unteren Bildebene zeigen gotisches Formverständnis und datieren um 1370/80. Eine erste Begutachtung der Wandmalereien durch das Referat Restaurierung des Landesdenkmalamtes im Juni 2000 ließ den höchst problematischen Zustand der Wandmalereien erkennen. Dem vom Referat Restaurierung entwickelten Konzept zur Konservierung und Restaurierung des Wandmalereibestandes schloss sich 2002 eine außergewöhnlich schwierige und komplexe Maßnahme an.

Im Zuge von Bestandsaufnahme und Untersuchung der Wandmalereien ergaben sich bald Fragen zu ihrer Entstehung im historischen Kontext, war das Programm der romanischen Ausmalung doch keineswegs „alltäglich“ für eine bescheidene Kirche der Region. Wie also, fragte man sich, gelangte ein derartig anspruchsvolles Programm in die Dorfkirche, wer waren die Auftraggeber, welche Heiligen sind hier dargestellt, ergeben sich Anhaltspunkte für die ehemalige Bedeutung und Funktion der Kirche? Die Fragen konnten im Laufe der Recherchen teilweise beantwortet werden. Ein spannendes Kapitel Lokalgeschichte tat sich auf.

Dörthe Jakobs / Ekkehard Fritz

Die Kirche steht an der höchsten Stelle des Ortes und überragt mit ihrem massiven Turm das gesamte Dorf. Ein seit 1877 bedeutend erweiterter Friedhof befindet sich nördlich des Kirchenbaus. Das ursprüngliche Aussehen des vermutlich bereits im 12. Jahrhundert als Wehrkirche konzipierten Baus ist nicht bekannt. Von dem romanischen Kernbau zeugt heute allein der erhaltene Turm mit seinem tonnengewölbten Chorraum. Ein in der Nordostecke des Schiffs erhaltenes spitzbogiges Maßwerkfenster deutet auf eine gotische Umbauphase der Kirche hin. Der Überlieferung nach (zur Ortschronik vgl. Laitenberger 1959 und Wietheger 1997) erlebte das Dorf gravierende Zerstörungen im Dreißigjährigen Krieg. Dabei müssen auch an der Kirche um 1637 erhebliche Schäden entstanden sein. Notdürftige Reparaturen wurden ab 1663 dank Spendensammlungen in den Nachbargemeinden durchgeführt. Nachdem die Kirche 1736 einzufallen drohte, erfolgte ein Um- und Ausbau, der 1745 (Inscription südlicher Zugang) abgeschlossen war. Baulich erhielt

die Kirche zu diesem Zeitpunkt ihr jetziges Aussehen. Umfassende Renovierungen sind für 1845 und 1958 belegt. Die Entdeckung und Freilegung der Wandmalereien erfolgte ab 1909. Eine erste Erwähnung der bis heute weitgehend unbekannt romanischen Wandmalereien findet sich im Heimatbuch (Laitenberger 1959).

Die romanische Ausmalung

Der relativ kleine Chorinnenraum hat eine Höhe von ca. 5,60 m bei Seitenlängen von 3,30 m × 3,60 m. Die Decke ist tonnengewölbt und schließt im Norden und Süden mit einem Gesimsband in ca. 3,80 m Höhe ab. Die Wandfläche ist im Westen durch den 2,00 m breiten und 4,20 m hohen Chorbogen zum Langhaus hin geöffnet.

Aus der Architektur des Tonnengewölbes ergibt sich auf der Ostwand ein Bogenfeld. Hier befindet sich die zentrale Darstellung der ersten Ausmalung (Abb. 2 u. 3).

In der Mitte thront Christus, bärtig und mit Kreuz-





1 Lampoldshausen, St. Nikolaus, Blick in den Chor nach Abschluss der Restaurierung. Deutlich erkennbar die beiden Ausmalungsphasen: oberhalb des Gesimses die romanische Ausmalung, darunter die gotische Malerei.

nimbus versehen, gekleidet in frühchristlicher Tracht mit Tunika und Pallium, in seiner erhobenen linken Hand das aufgeschlagene Buch, seine Rechte mit zur Seite gewinkeltem und erhobenem Arm, die Hand zum Segensgestus erhoben. Der Thron ist – wie anhand von Vergleichsbeispielen noch aufzuzeigen sein wird – als Herrscher- bzw. Kaiserthron zu identifizieren.

Rechts und links des thronenden Christus sind je zwei stehende Heilige zu erkennen, zwei weibliche zur Rechten und zwei männliche Heilige zur Linken. Die beiden äußeren Figuren, durch den Verlauf des Bogenfeldes räumlich eingeschränkt und kleiner dargestellt, sind schwer zu identifizieren. Nach Haltung und Attribut (Palme?) könnte es sich um Märtyrer handeln.

Im Tonnengewölbe befindet sich die Darstellung des Lammes mit der Kreuzesfahne, mittig als Medaillon ausgebildet, umgeben von den vier lebenden Wesen, die die Evangelisten symbolisieren (Abb. 4). Zum Bogenfeld hin sind zwei weitere Medaillons angeordnet: Die Engel darin sind in Körperhaltung und Gestik dem Bogenfeld mit dem thronenden Christus zugewandt.

Unterhalb der Medaillons in der Mitte des Tonnengewölbes sind auf jeder Seite fünf Apostel angeordnet, auch sie in frühchristlicher Tracht mit Tunika und Pallium gekleidet. Auf der Nordseite ist allein der erste an das Bogenfeld anschließende Apostel durch den Schlüssel als Petrus gekennzeichnet, alle anderen Apostel tragen entweder eine Schriftrolle oder ein Buch (Titelbild). Charakteristisch für ihren Stil zeigen sich die Malereien in einer überwiegend auf Rot- und Gelbtöne reduzierten Farbskala. In der statischen und überwiegend frontal ausgerichteten Körperhaltung der Figuren wie auch in der Raumauffassung dominiert Flächenhaftigkeit. Die auffallend großen und nur durch Umrisslinien gekennzeichneten Hände betonen die Gestik der Figuren. Die Gesichter zeigen ausdrucksstarke und sprechende Augen. Gemäß ihrer Bedeutung sind die Figuren nach Größe gestaffelt, und Christus überragt alle anderen Figuren. Die durch Farbwechsel von Rot und Weiß charakterisierten Gewänder weisen ein sparsames Linienspiel mit stilisierten Falten auf. Abstufungen im Sinne von Licht und Schatten fehlen ganz. Die monochromen Bildgründe sind allein durch rote/weiße Bänder gegliedert.

Frühchristliche Apsisprogramme in Rom

Mit der Darstellung im Bogenfeld assoziiert man formal und inhaltlich die Programme der frühchristlichen Apsismalerei in Italien und besonders in Rom. Nach Christa Ihm (Diss. 1960) lassen sich zwischen dem 4. und 8. Jahrhundert acht Hauptthemen frühchristlicher Apsisprogramme in verschiedenen Varianten greifen, die Rückschlüsse auf Verbreitung, Geschichte der Programmtypen, Ursprünge und Bedeutung der Bildelemente zulassen. Die folgenden Ausführungen können sich nur beispielhaft mit einer Auswahl von Bildthemen und ihren Bedeutungsinhalten befassen, soweit dies zum Verständnis des Programms in Lampoldshausen beizutragen vermag. Für alle Details zu den vereinfacht wiedergegebenen Zusammenhängen und Entwicklungsstufen sei auf die Dissertation von Christa Ihm verwiesen. Dass einige Bildthemen nur in späteren Überlieferungen, Rekonstruktionen oder Neugestaltungen vorliegen, spielt für die Interpretation und Entstehungsgeschichte der Darstellungen im vorliegenden Kontext nur eine untergeordnete Rolle.

Der Bildtypus „Der lehrende Christus und die himmlische Kirche“ mit dem in der Mitte der Darstellung erhöht thronenden und von den Zwölf Aposteln umgebenen Christus hat sich aus der Darstellung der Philosophenversammlung, u. a. in der römischen Sarkophagkunst, entwickelt. Christus tritt als Lehrer auf und vermittelt den

Aposteln das Christentum als wahre Lehre (vgl. z. B. Abb. 5).

Römische Kaiser- und Reichssymbolik ist in den Darstellungen auf Christus und die Kirche übertragen, in denen „Christus als Kaiser (Basileus) mit höfischem Gefolge“ (Bildtypus A) oder als „Imperator mit Miliz“ (Bildtypus B) auftritt. Beide Gruppen gehören zum Thema „Der kaiserliche Christus und das himmlische Reich“.

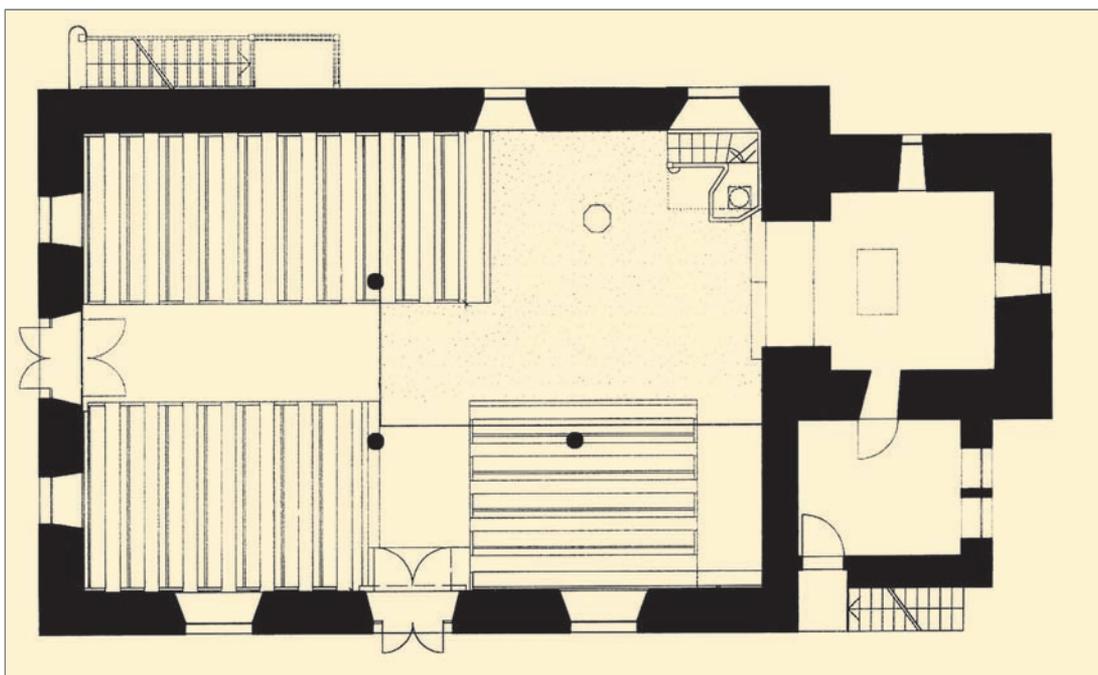
Christus als Kaiser mit höfischem Gefolge
(Bildtypus A)

Die Ursprünge der Darstellung im Apsismosaik der Kirche S. Pudenziana (vor 417 mit späteren Veränderungen, Abb. 6) in Rom sind sicher im Bildtypus „Christus als Lehrer zwischen den Aposteln“ zu suchen. Neu ist in dieser Darstellung der Gemmenthron, der seit dem 2. Jahrhundert Thron des Kaisers ist. Mit der Übertragung dieses Elementes kaiserlicher Herrschaftssymbolik in die christliche Ikonografie wird Christus als byzantinischer Kaiser gekennzeichnet.

In der Rekonstruktionszeichnung einer Darstellung aus der Kirche S. Agata dei Goti in Rom (spätes 5. Jahrhundert, heute zerstört, nur in Zeichnungen überliefert, Abb. 7) thront Christus zwischen den zwölf huldigenden Aposteln. Christus ist durch das Thronen auf der Weltkugel als überirdisch charakterisiert, der Thronende als Weltenherrscher. Der Redegestus hat sich zum Zeichen autoritärer Verkündigung gewandelt, zum Zeichen der Verkündigung des neuen Weltgesetzes, mit dessen Vollzug Christus aber auch Petrus oder Paulus beauftragen kann. Dieser Redegestus, der bereits aus den Philosophenbildern bzw. dem leh-

renden Christus bekannt ist, entwickelt sich später zum Segensgestus. Die Apostel sitzen nicht mehr disputierend im Halbkreis, sondern stehen, sie erhalten als Akklamierende oder Kranzbringer eine neue Bedeutung. Diesem Bildtypus liegen Szenen des kaiserlichen Hofzeremoniells zugrunde. Die Apostel – sie huldigen dem Urheber ihres Sieges, in manchen Darstellungen bringen sie auch Siegeskränze dar, die sie durch ihr Martyrium gewonnen haben. Auch hier sind die Ursprünge der Darstellung in höfischen Szenen zu suchen, in einem Zeremoniell, in dem die Senatoren dem Kaiser zum Regierungsantritt huldigen (höfische Investiturszene).

Der Bildtypus „Christus als Herrscher auf dem Gemmenthron zwischen den huldigenden Apostelfürsten“ ist in Rom im 4. Jahrhundert entstanden. Als Beispiel darf – ungeachtet späterer Bildinterpretationen – das nach dem Brand von 1823 rekonstruierte Mosaik aus der Kirche S. Paolo fuori le mura (440–460) in Rom angeführt werden (Abb. 8). Petrus und Paulus waren als Lokalheilige Roms natürlich bevorzugte Fürsprecher der Römer bei Christus. Die Darstellung der Apostelfürsten (Petrus und Paulus), die Titelheilige und Stifter beim thronenden Christus einführen, ist eine Variante des Themas „Christus als Basileus mit höfischem Gefolge“. Als Beispiel sei das Apsismosaik von S. Teodoro in Rom genannt (Neugestaltung im 17. Jahrhundert): Christus thront auf der Weltkugel, links das Kreuzzepter, die Rechte zum Redegestus erhoben. Die Eingeführten bringen Kronen oder – als Stifter – das Modell der Kirche dar (Abb. 9). Der Einführung von Titelheiligen und Stiftern bei Christus durch die Apostelfürsten liegt wiederum eine bestimmte Szene des



2 Lampoldshausen,
Grundriss der Kirche.

3 Lampoldshausen, Chor, Bogenfeld der Ostwand (nach Abschluss der Restaurierung) mit thronendem Christus, umgeben von stehenden Heiligen, links Maria und Katharina (?), rechts Nikolaus und Thomas Beckett (?).



4 Lampoldshausen, Chor, Tonnengewölbe (nach Abschluss der Restaurierung) mit der Darstellung der akklamierenden Apostel und dem Lamm, umgeben von Evangelistensymbolen und Engeln in Medaillons.

Hofzeremoniells zugrunde: die Praesentatio, d.h. die Einführung und Vorstellung von Neulingen beim Kaiser durch ihre Patrone oder Protektoren, die ihre Schützlinge bei der Hand oder an der Schulter fassen mit einer einladenden oder vorstellenden Geste. Dieser Bildtypus entsteht nach der Mitte des 4. Jahrhunderts in Rom und geht mit dem Aufblühen des Märtyrerkultes und der Einführung von Reliquiengrabaltären einher.

Christus als Imperator (Bildtypus B)

Eine zweite Gruppe von Darstellungen, in der „Christus als Imperator mit Miliz“ auftritt, ist der imperialen Herrschaftssymbolik entlehnt. Darstellungen, in denen Elemente der kaiserlichen Triumphalsymbolik Eingang in die christliche Ikonografie finden, können an dieser Stelle nur beispielhaft genannt werden. Die feierliche Akklamation der apostolischen Miliz (Apostel und Märtyrer als Militia Christi) anlässlich einer Ansprache des himmlischen Herrschers oder als Szene der Begrüßung der siegreich Heimgekehrten nach vollbrachtem Auftrag, das Wort Gottes in der Welt zu verkünden, ist ebenso Thema dieses Bildtypus wie die Darstellung Christi als Imperator – stehend mit erhobener Rechten, der Pose des triumphalen Feldherrn. (vgl. z. B. Christus stehend zwischen den huldigenden Aposteln, Abb. 10). Die Apostelfürsten führen Märtyrer und Stifter beim stehenden Christus ein: In dieser, zum ersten Mal in der Kirche SS. Cosmas und Damian in Rom verwirklichten Darstellung (um 540, Abb. 11) werden die von Petrus und Paulus eingeführten Titelheiligen und Stifter im himmlischen Reich begrüßt. Die Heiligen bringen auf verhüllten Händen ihre nach bestandenem Kampf/Martyrium erhaltenen Siegeskränze Christus dar. Von der Handlung her ist dieser Bildtypus eng verwandt mit der Darstellung der Praesentatio der Heiligen und Stifter beim thronenden Christus (vgl. das im 9. Jahrhundert entstandene Apsismosaik von S. Prassede in Rom).





5 Mailand, S. Lorenzo Maggiore, Apsismosaik der Capella di S. Aquilino.



6 Rom, S. Pudenziana, Apsismosaik.



7 Rom, S. Agata dei Goti, Rekonstruktionszeichnung.



8 Rom, S. Paolo fuori le mura, Apsismosaik.



9 Rom, S. Teodoro, Apsismosaik.



10 Rom, S. Andrea in Catabarbara, Stich des Apsismosaiks. Nach Ciampini.



11 Rom, SS. Cosmas und Damian, Apsismosaik.

Das Programm der ersten Ausmalung in Lampoldshausen

Was lässt sich aus den vorgestellten frühchristlichen Bildprogrammen nun für Lampoldshausen ableiten? Sicher eines nicht, dass römische Programme unmittelbare Vorbilder für die Chorgestaltung dieser Kirche gewesen seien. Ohne Zweifel schlägt sich in Lampoldshausen aber ein Gedankengut nieder, das in den frühchristlichen Apsisprogrammen geprägt wurde. Dabei vermischen sich Elemente aus verschiedenen Darstellungen.

Auch im Bogenfeld der Lampoldshausener Kirche dominiert der thronende Christus (vgl. Abb. 3),

der Gemmenthron charakterisiert ihn als kaiserliche Herrschergestalt. Der Segensgestus der erhobenen rechten Hand – Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger erhoben, Ringfinger und kleiner Finger abgewinkelt – kann gegenüber dem typischen Segensgestus vor der Brust seine Herkunft aus der Bildikonographie des lehrenden und gesetzgebenden Christus nicht leugnen. Das geöffnete Buch in der Linken Christi ist das Evangelium. Durch die Verkündigung des Evangeliums, der „frohen Botschaft“ des endgültigen Heils, sollen die Menschen zu Gott geführt werden. Der auf dem Kaiserstuhl thronende Christus verkörpert den „Menschensohn auf dem Stuhl seiner Herrlichkeit“ und spielt nach Matthäus 19,28 gleichzeitig auf den Beisitz der Zwölf Apostel beim Jüngsten Gericht an.

Die Bedeutung der Darstellung des Lamm Gottes (vgl. Abb. 4) ergibt sich aus den biblischen Quellen. Das Lamm Gottes steht als Symbol für Christus, es erscheint in verschiedenen, selbstständigen Bildkompositionen und steht allgemein als Sinnbild für das Leiden, den Tod und den Sieg Christi. Im Gewölbe des Chores von Lampoldshausen symbolisiert es aber vorrangig den siegreichen Christus mit dem Kreuzstab bzw. der

Kreuzesfahne, die seit Konstantin – „unter diesem Zeichen wirst du siegen“ – zur kaiserlichen Herrschaftssymbolik gehört.

Die in Medaillons dargestellten vier lebenden Wesen werden in den biblischen Quellen als himmlische Wesen in Gottes Herrlichkeit bezeugt, die den Thron Christi umgeben. Ihre Deutung ist in erster Linie auf die vier heilsgeschichtlichen Ereignisse des Neuen Bundes bezogen, nämlich auf die Menschwerdung Gottes (Symbol Mensch), auf seinen Opfertod (Stier), seine Auferstehung (Löwe) und auf seine Himmelfahrt (Adler). Mit dem Attribut der Bücher symbolisieren sie überdies die vier Evangelisten und ihre Evangelien: Matthäus (Mensch), Lukas (Stier), Markus (Löwe), Johannes (Adler). Als Symbole sind uns die Evangelisten schon in den römischen Apsisprogrammen begegnet, wo sie den Thron Christi umgeben.

Auch die Apostel sind uns aus verschiedenen Apsisprogrammen bekannt. In Lampoldshausen sind sie zwar nicht in der zentralen Bildkomposition vertreten, aber doch unmittelbar darauf ausgerichtet. Ihre Bedeutung ergibt sich im Vergleich mit den gezeigten römischen Beispielen. Sowohl in den Einzeldarstellungen als auch in der Mehrzahl stehen die Apostel in den Apsisprogrammen als Sinnbild für den Auftrag Christi, die Menschen durch die Verkündigung des Evangeliums (Symbol der Bücher und Schriftrollen) zu Christus zu führen. Als früheste gemeinsame Attribute der Apostel gelten Buch und Schriftrolle, wie hier in Lampoldshausen dargestellt (später auch Kreuz). Der Schlüssel als Metapher für die Potestas (Macht) über das Himmelreich tritt im 7. Jahrhundert erstmals als individuelles Attribut Petri auf. Mit dem „Schlüssel des Himmelreiches“ verleiht Christus dem Apostel Petrus die sakramentale Macht des Bindens und LöSENS und begründet damit seinen Vorrang unter den Aposteln. Übergroß gemalt kennzeichnet der Schlüssel auch in Lampoldshausen die bevorzugte Stellung Petri. Individuelle Attribute für die anderen Apostel – meistens Marterwerkzeuge – entstehen im Westen erst im hohen Mittelalter (z. B. Cavallini, S. Cecilia, Rom 1293).

Die Gestik der Apostel in Lampoldshausen kann als Akklamationsgestus, bei dem die rechte Hand erhoben wird, interpretiert werden. Die Akklamation als sprechchorartig ausgerufene Kundgebung des Beifalls war im antiken Mittelmeerraum üblich und stammt ebenfalls aus dem römischen Hofzeremoniell. Dass in Lampoldshausen die Apostel der Südseite die Rechte erheben, die der Nordseite die Linke, mag mehr mit dem Verständnis von Symmetrie als mit dem Inhalt zu tun haben. Die Apostel sind hier als von Christus beauftragte Träger der Offenbarung mit den Schriftrollen bzw. Büchern des Gesetzes in der Hand zu

verstehen, die durch Akklamation ihre Treue und Hingabe gegenüber Christus bezeugen (Huldigung).

Identifizierung der Heiligenfiguren

Bei der Darstellung der Heiligen im Bogenfeld haben wir es mit einer Mischung aus der Einführung der Heiligen bei Christus (Praesentatio) und einer Huldigungsszene zu tun (vgl. Abb. 3). Die Heiligen werden entweder von Petrus und Paulus oder von Engeln bei Christus eingeführt. Dieser Bildtypus entsprang dem kaiserlichen Hofzeremoniell, nämlich der Einführung von Neulingen beim Kaiser durch ihre Patrone oder Protektoren. Dieser Bildtypus ist in Lampoldshausen leicht abgewandelt, denn unmittelbar neben dem thronenden Christus erscheinen die Heiligen, ohne dass „Protektoren“ auftreten oder als solche klar zu bestimmen wären. Um welche Heilige handelt es sich?

Die römischen Beispiele lassen erkennen, dass die Lokalheiligen – in Rom Petrus und Paulus – eine bevorzugte Rolle einnehmen, sei es bei Huldigungsszenen oder auch bei der Einführung von Patroziniumsheiligen und Stiftern. Was also liegt näher als nach den für Lampoldshausen wichtigen Lokalheiligen zu suchen. Wie erwähnt, sind im Bogenfeld zwei weibliche und zwei männliche Heilige dargestellt.

Der Heilige zur Linken Christi – ein Bischof in voller Pontificalgewandung mit Mitra und Krummstab – kann, ungeachtet fehlender individueller Attribute, als der Patron der Kirche angesprochen werden. Es handelt sich um den Hl. Nikolaus. Nun stellt sich die Frage, was hat der Hl. Nikolaus mit Lampoldshausen zu tun.

Eine unscheinbare Notiz in der Oberamtsbeschreibung von Neckarsulm 1881 machte auf eine aufschlussreiche Urkunde aufmerksam:

„Dem 1078 gegründeten Benediktinerkloster Komburg bei Hall übergibt der Mitstifter Wignand, Bürger von Mainz, neben vielen anderen Gütern [... in Widdern] auch 17 Höfe (mansos) in Lampoldshausen“ (WUB 1, 392). „Bald hernach schenken demselben Kloster der Erzpriester Heinrich von Würzburg und Anshelm von Eindingen ihr Gut Lampoldshausen et (ad?) Steinaha mit allem Zubehör“ (WUB 1, 397).

Aus den Quellen ist bekannt (vgl. Joos 36 ff.), dass Wignand ein in Mainz ansässiger erzbischöflicher Ministeriale war. Er machte über Jahre die größten Schenkungen an das 1078 gegründete Kloster Komburg. Um 1100 oder kurz später wurde er Mönch in Komburg, er starb wenig später und wurde im Gründersarkophag auf der Komburg beigesetzt. Während seiner Mainzer Zeit muss

Wignand durch Handel zu Reichtum gelangt sein. Wenn er als einer der größten Schenker des Klosters Kumburg bei Schwäbisch Hall auftrat, so ist es nahe liegend, dass er den Schutzpatron der Kaufleute – den Hl. Nikolaus – unter den Hauptpatronen des Kumburger Klosters einführte.

Nachdem der Leichnam des Hl. Nikolaus 1087 durch Kaufleute von Myra nach Bari überführt wurde, hat sich sein Kult schnell und weit verbreitet, vor allem durch Handelsbeziehungen der Hanse. Mit der urkundlichen Notiz und dem Nikolauspatrozinium in Lampoldshausen lassen sich jedenfalls einige Zusammenhänge erhellen. Demnach gehörte Lampoldshausen offenbar zum Gründungsbesitz des bedeutenden Klosters Kumburg. Damit ist freilich noch nichts über die Entstehung der Kirche ausgesagt.

Die Funktion und Rechtsstellung der frühen Kirche zu Lampoldshausen, die (unabhängig von der späteren, romanischen Ausmalung) durchaus bereits im 12. Jahrhundert entstanden sein kann, lässt sich schwer bestimmen. Sicher ist von einer „geistigen Aufsicht“ des Benediktinerklosters Kumburg auszugehen; ob aber Mönche oder Laienbrüder die Höfe bewirtschafteten, die Kirche als Propstei oder Pfarrkirche entstand, lässt sich nicht entscheiden. Über die Bezüge zur Kumburg wird jedoch deutlich, dass sowohl der Inhalt der Darstellung als auch die Dargestellten von der „geistigen Aufsicht“ der Kumburg beeinflusst worden sein dürften. Das Nikolauspatrozinium ist jedenfalls eindeutig aus dem Bezug zu Kumburg erklärbar. Kann man die anderen Heiligen auch aus der Beziehung zum Kloster Kumburg erklären?

Die Patrone der Kirche in Kumburg waren: Maria, Heiligkreuz und Nikolaus, die der Krypta: Thomas (Beckett) und später Elisabeth. Altäre und Kapellen waren vorhanden für Maria, Petrus, Heiligkreuz, Katharina, Michael, Oswald und Anna.

Die weibliche Figur zur Rechten Christi – der über das Haupt gewundene Umhang kennzeichnet sie klar als weibliche Gestalt – wird man demnach mit der zweiten Hauptpatronin von Kumburg, der Hl. Maria, identifizieren dürfen. So weit bestehen kaum Zweifel. Die Identifizierung der anderen Figuren bleibt hypothetisch. Bei der weiblichen Gestalt mit einer unter dem Kinn gebundenen Kopfbedeckung könnte es sich um Anna, die Mutter Marias, handeln oder um Katharina (von Alexandrien), einer in Deutschland seit Anfang des 12. Jahrhunderts stark verehrten Heiligen (vgl. Bezüge Brauweiler bei Köln – Kumburg). Die Darstellung der mutmaßlichen Katharina mit einer die Haare bedeckenden Wulsthaube und ohne Krone ist sehr selten. Ihr individuelles Attribut, das Rad, erhält sie freilich nicht vor Mitte des 13. Jahrhunderts. Ein Bezug zu Elisabeth von Thüringen, einer

weiteren in Kumburg verehrten Heiligen, scheint aufgrund der späten Verbreitung ihres Kultes fraglich, sie starb 1231, ihr Kult verbreitet sich ab 1235, zu spät, als dass sie für die Wandmalereien in Lampoldshausen in Frage käme.

Der männliche Heilige hinter Nikolaus trägt in seiner linken Hand einen Märtyrerzweig (Palmenzweig), dieser ist als Attribut vieler Märtyrer zunächst zu allgemein, um den Heiligen zu identifizieren. Als persönliches Attribut des Hl. Oswald kann der Märtyrerzweig hier nicht überzeugen, wird doch Oswald als Northumbrischer König in königlicher Gewandung und nicht in Priestergewandung dargestellt. Bliebe (u. a.?) die Möglichkeit, in diesem Heiligen Thomas Beckett, den Erzbischof von Canterbury, zu sehen, dessen Kult sich nach seiner Ermordung 1170 und Kanonisierung 1173 rasant über den Kontinent verbreitete. Da mag uns auch entgegenkommen, dass Thomas Beckett in frühen Darstellungen nicht in Pontificalgewandung, also im Ornat der Bischöfe, sondern in Priestergewandung mit Kasel und Pallium abgebildet wird. Als Symbolgestalt eines Verteidigers der kirchlichen Interessen (kirchliches Recht, Strafrecht und kirchliche Unabhängigkeit) wäre sein Platz in einem Programm, das Christus als Herrscher und die Apostel als Verbreiter des Christentums und der wahren Lehre verherrlicht, durchaus sinnfällig.

Blieben zuletzt die beiden äußeren Heiligenfiguren im Bogenfeld: Sie sind kleiner und völlig symmetrisch dargestellt, ohne jegliche Individualisierung in Gewandung und Attribut. Mit den Palmenzweigen stehen diese Figuren möglicherweise als Überbringer der Siegesymbole für die „auserwählten Heiligen“.

Abschließend zu diesem älteren Ausmalungsprogramm sei ein Vergleich mit einer auf der Kumburg entstandenen Wandmalerei gewagt.

Wandmalereien auf der Großkumburg – ein Vergleich

Hansmartin Decker-Hauff verdanken wir die 1954 erfolgte Bekanntmachung der spätromanischen, um 1225/30 entstandenen „Fürstenbilder“ auf der Kumburg (Abb. 12). Das Bild eines Gekreuzigten, umgeben von Heiligen und den knieenden Stiftern befindet sich in der sechseckigen Erhardskapelle auf der Kumburg. Seine Entdeckung erfolgte 1940 offenbar auf Kosten einer jüngeren Ausmalungsebene. Spektakulär waren seinerzeit die Interpretation des Heiligen rechts außen als Heinrich II. sowie die Identifizierung der knieenden Figuren als Fürstenbilder, genauer als der Staufer Heinrich VII. (ältester Sohn Kaiser Friedrichs II.) und seiner Frau Margarethe von Österreich, deren Vermählung 1225 stattfand.

Dieser Interpretation wurde später widersprochen, neuere und schlüssigere Deutungen sind jedoch nicht bekannt. Im Zusammenhang mit Lampoldshausen interessiert weniger die Deutung der Wandbilder in der Erhardskapelle als der Tatbestand einer etwa gleichzeitigen Entstehung der beiden Ausmalungen. Die stilistische Übereinstimmung der Wandmalereien ist derart frappierend, dass man geneigt ist, ihre Entstehung im gleichen künstlerischen Umkreis zu suchen. Die reduzierte Farbskala, die Flächenhaftigkeit und Strenge der figürlichen Darstellung, die schematischen Kontur- und Binnenzeichnungen für Figuren und Gewänder und der monochrome Hintergrund sind mit den Malereien in Lampoldshausen vergleichbar. Es lassen sich zudem Übereinstimmungen im Detail erkennen. Das trifft auf die Gewandung der weiblichen Figur zur Rechten Christi in beiden Darstellungen ebenso zu wie auf die Wiedergabe der ebenfalls in beiden Darstellungen auftretenden Bischöfe. Auch die sehr vereinfachte Form der Märtyrerpalme ist in beiden Darstellungen identisch.

Die stilistische Nähe der Wandmalereien vermag angesichts ihrer gleichzeitigen Entstehung und der Verbindungen zwischen Lampoldshausen und Kumburg nicht zu überraschen.

Sehr wahrscheinlich ist zudem, dass auf der Kumburg ehemals mit Lampoldshausen vergleichbare Darstellungen und ein ähnliches Programm in anderem Kontext bestanden haben. Darauf deuten die nunmehr sehr stark verrestaurierten Wandmalereien aus dem 19. Jahrhundert im Chor und Tonnengewölbe der ehemaligen Klosterkirche St. Ägidius von Kleinkumburg, die ohne Zweifel einem älteren Darstellungstypus folgen. Das können die attributlosen und verhalten akklamierenden (!) Apostel ebenso wenig verleugnen wie die formalen Reminiszenzen der Darstellungen im Tonnengewölbe und Chor.

Gesichert ist, dass die Stauer das Erbe der im

Mannesstamme ausgestorbenen Grafen von Kumburg und Rothenburg ab ca. 1120 angetreten haben, unklar ist, unter welchen Umständen und unter welchem Rechtstitel. Als Besitz von Kumburg dürfte demnach auch Lampoldshausen seit dieser Zeit unter staufischer Herrschaft gestanden haben. Inwieweit die Stifter der Kumburger Wandmalereien auch in Lampoldshausen „tätig“ wurden, lässt sich nicht verifizieren.

Wir kennen weder den Maler der romanischen Ausmalung von Lampoldshausen noch den Künstler der so genannten Fürstenbilder der Kumburg. Beide werden im Umkreis des Klosters Kumburg zu suchen sein und sind als Maler provinzieller Herkunft anzusehen. Aus den frühchristlichen Apsisprogrammen in Rom ergaben sich Hinweise auf das ungewöhnliche Programm in Lampoldshausen. Natürlich kann es nicht darum gehen, eine direkte Vorlage für das Programm in Lampoldshausen namhaft zu machen, vielmehr geht es um den Nachweis, dass eine Bildikonographie aus frühchristlicher Zeit aufgenommen wurde. Wie weit hier Bildrenaissance und theologische Bildung zusammenspielen, muss offen bleiben. Romkontakte gab es freilich zu jeder Zeit und man wird nicht erst das IV. Laterankonzil von 1215 bemühen müssen, an dem fast alle Bischöfe des Reiches und viele hundert Äbte aus dem Abendland teilnahmen.

Dass ein frühchristliches Apsisprogramm aus Rom im Chor von Lampoldshausen nachwirkt, ist für so späte Zeit singulär und als eine ungewöhnliche Anknüpfung anzusehen. Die Besonderheit zeigt sich ja nicht nur in der Darstellung des Bogenfeldes, sondern auch in der Ikonographie der Apostel. Im Westen hat sich seit dem 9. Jahrhundert zunehmend die Darstellung der unter oder neben der Majestas Domini sitzenden Apostel als Beisitzer zum Weltgericht etabliert (Müstair, St. Johann, Reichenau, St. Georg und St. Peter und Paul). Der Majestas-Domini-Typus wurde auch in der Bauskulptur und in der Kleinkunst (Antependium von Großkumburg, Ende 12. Jh.) wiederholt und in den Apostelportalen weitergeführt. Der Typus der im Stehen den thronenden, kaiserlichen Herrscher huldigenden Apostel dagegen ist bislang in der westlichen Kunst nördlich der Alpen nach Etablierung des Majestas-Domini-Typus nicht bekannt gemacht worden.

Wie dieses Programm entstand, muss – wie gesagt – offen bleiben. Im Kontext der Bedeutung des Programms drängt sich vor allem die Frage nach der Funktion der Kirche und nach dem Auftraggeber für die Bildinhalte auf. Spiegelt sich in dem Programm eine Rom-Orientierung oder gar ein Anspruch der Vorherrschaft des Papstes als des Stellvertreters Christi in dieser Zeit gegenüber weltlichem Anspruch?

12 Großkumburg, Erhardskapelle, so genannte „Fürstenbilder“, um 1225.



Die spätmittelalterliche Ausmalung im Chor von Lampoldshausen

Die spätere Geschichte von Lampoldshausen kann an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden, nur so viel zum späten Mittelalter: Die Güter Komburgs fallen im Laufe des 14. Jahrhunderts an die Grafen von Dürn, die die Herrschaft über Möckmühl innehatten – ob über Tausch oder Verkauf, ist unklar. Die Herrschaft der Herren von Dürn über Lampoldshausen ist erst für das Jahr 1379 überliefert. Der Besitzerwechsel kann aber bereits früher stattgefunden haben. Die zweite Ausmalung der Kirche wird man in diesem Kontext sehen können und etwa in die Zeit um 1370/80 ansiedeln.

Zu dieser Zeit wird man auch mit einer Pfarrfunktion der Kirche rechnen können. Die neue Ausgestaltung der Kirche könnte also als ein verständlicheres und volksnaheres Programm konzipiert worden sein, das überdies auch vom Schiff für eine Gemeinde sichtbar war. Die romanische Ausmalung war jedenfalls nur für eine kleine Gemeinschaft im Chor sichtbar. Als gängiges Thema bot sich für die zweite Ausmalung die Anbetung der Hl. Drei Könige an der Ostwand an (Abb. 13) und die Darstellung der mittlerweile mit individuellen Attributen ausgestatteten Apostel.

Ob die beiden Programme je vor ihrer Freilegung im Jahr 1909 nebeneinander standen, lässt sich aufgrund fehlender bzw. zerstörter Schichtzuordnungen und -zusammenhänge nicht mit letzter Sicherheit sagen. Wahrscheinlicher ist eine Überbürdung der romanischen Wandmalereien und Neuausmalung im Kontext der zweiten Ausmalungsphase.



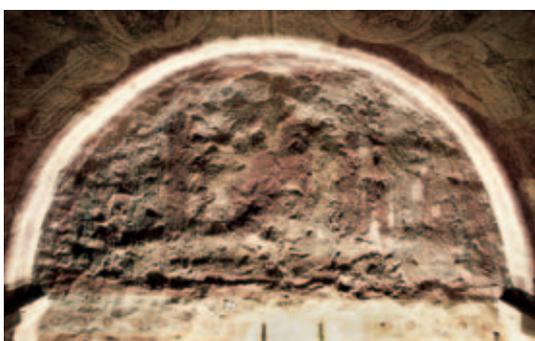
Restaurierungsgeschichte

Der Entdeckung von 1909 folgte die vollständige Freilegung der Wandmalereien 1911. Detaillierte Nachrichten darüber sind nicht überliefert. Der Bestand lässt allerdings erkennen, dass man nicht sonderlich zimperlich damit umgegangen ist. Hackspuren und Messerspuren in Gesichtern und Gewändern zeugen von einer unsachgemäßen, recht zügig vorgenommenen Freilegung. Ausführlicher sind wir über eine Restaurierung von 1958 informiert, spätestens zu diesem Zeitpunkt erhielten die Wandmalereien einen Überzug, landläufig auch als „Fixierung“ bezeichnet. Dies war den Malereien nicht zuträglich.

Eine erste Begutachtung der Wandmalereien durch das Referat Restaurierung des Landesdenkmalamtes im Juni 2000 ließ den höchst problematischen Zustand der Wandmalereien erkennen (vgl. Abb. 14 a und 3).

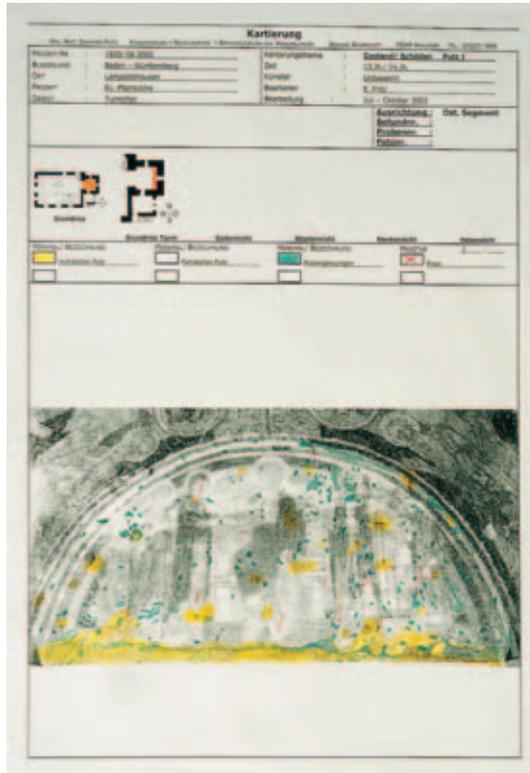
Bereits in Aufnahmen Ende der 1980er-Jahre zeigten sich weiße Flächen gegenüber stark verbräun-

13 Lampoldshausen, gotische Wandmalerei, Anbetung.



14 a–c Lampoldshausen, Chor, Bogenfeld: Auflichtaufnahme im Vorzustand Juni 2000 (vgl. auch Abb. 3); Streiflichtaufnahme im Vorzustand Juni 2001; Zustand während der Abnahme der Überzüge.

15 Lampoldshausen, Bogenfeld Ostwand, Auszug aus der Dokumentation: Kartierung Vorzustand (Gelb: fehlende Haftung des Malereimörtels zum Träger, Grün: angetroffene Putzergänzungen, Rot: vorhandene Risse).



ten Partien. Die Analysen zum Schadensbild ergaben, dass es sich bei den weißen Flächen um Calciumsulfatablagerungen – also um Gips – handelte, das sich durch schädigende Einflüsse (Sulfate, Feuchtigkeit u. a.) gebildet hatte. Der mittlerweile stark verbräunte Überzug – nach den Analysen handelte es sich um verschiedene Proteinleime (u. a. Kasein mit copolymeren Zusätzen) – wies zudem starke Pilzsporenbildung auf. Kasein bildet als organische Substanz im Kontext eines bestimmten Klimas einen idealen Nährboden für Mikroorganismen verschiedener Art. Zudem reagiert dieser Überzug sehr empfindlich auf Klimaschwankungen und neigt bei zu hoher Konzentration zu Spannungen, die die Malschichten gefährden.

Die Summe der Schadensbilder machte schnell deutlich, dass in Lampoldshausen eine Entrestaurierung, d. h. eine Abnahme der bei vorangegangenen Restaurierungen aufgebrauchten Überzüge angesagt war, um den noch vorhandenen Maleibestand zu retten.

In der Konsequenz hieß dies aber auch, dass sich das Erscheinungsbild der Wandmalereien im Chor erheblich verändern würde, hatte sich doch der Überzug derart stark verbräunt, dass ein Großteil der Darstellung nur noch schematisch zu erkennen war. Erste Proben zur Abnahme des Überzugs folgten nach Vorlage der Analyseergebnisse im November 2000 durch die Restaurierung des Landesdenkmalamtes. Auf dieser Basis konnte eine detaillierte Leistungsbeschreibung mit allen Maßnahmen seitens des Referats Restaurierung erstellt werden.

Dörthe Jakobs

Zu Bestand und Konservierung der Ausmalungen

An der Chornordwand liegt ein bauzeitliches romanisches Rundbogenfenster vor, dessen Laibung eine gotische Fassung mit roten Blüten trägt. Das Fenster der Ostwand zeigt sich heute baulich verändert bzw. vergrößert, was Steinbearbeitungsspuren und Störungen an den Übergängen von Laibungen zur Bildebene und rezente Mörtelergänzungen verdeutlichen.

Mit dem späteren Einbruch einer kleinen Nische an der Chorostwand (Nordseite) auf ca. 2,0 m Höhe wurden Teile der gotischen Malereiszene (Anbetung) zerstört.

Im westlichen Bereich der Chorsüdwand befindet sich ein Zugang mit Rundbogen zum Chor, der heute in die südlich angebaute Sakristei führt. Im östlichen Teil der Südwand liegen Störungen mit dem Verlust von zwei gotischen Apostelfiguren durch einen Fenstereinbruch und dessen nachträglicher Vermauerung vor.

Die tonnengewölbte Decke geht zur Wandfläche durch ein behauenes, abgeschrägtes Steingegims (Süd- und Nordseite) mit aufgemaltem Lilienband über. An der Ostwand wurde dieses Band mit geänderter Ornamentik malerisch weitergeführt. Die Chorbogenwand ist monochrom gekalkt. An den Sockelzonen des Turmchores sind umlaufend bis in ca. 2 m Höhe bereits mehrfache und vollflächige Putzergänzungen vorgenommen worden.



16 Lampoldshausen, Chor, Ostwand, Anbetung nach Abnahme zementhaltiger Mörtelergänzungen und während der Abnahme der Überzüge.

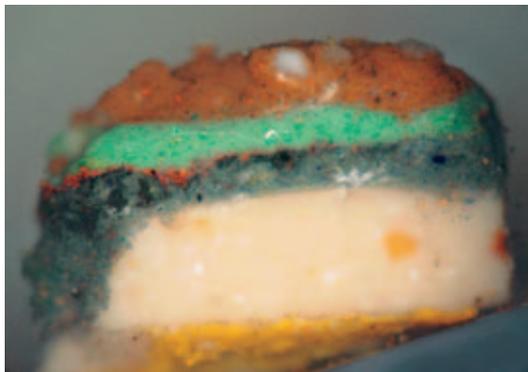
Technologischer Aufbau und Maltechnik

Das Mauerwerk besteht aus Bruchsteinen mit einem abgezogenen Fugenmörtel. Der Kalkmörtel der romanischen Malereiausführung ist einschichtig und variiert zwischen einer Stärke von 0,5–2,0 cm. Im Gewölbe ist der Auftrag sehr unregelmäßig mit einer Kelle abgezogen, sodass dort eine zerklüftete, stark reliefierte Oberfläche mit zahlreichen Vorsprüngen und Mörtelnestern vorliegt. Dagegen weist im Vergleich das Segmentbogenfeld eine etwas sorgfältiger geglättete und gebürstete Mörteloberfläche auf. Die Werkspuren im Putz wurden zudem mit einer kompakten Kalktünche verschlichtet und egalisiert. Dennoch verdeutlicht das Streiflicht eine stark bewegte Putzstruktur mit dukтусreichen Pinsel- und zahlreichen Kalkläuferspurten (Abb. 14 b). Diese Kalkschlämme setzt sich in das Tonnengewölbe fort und läuft im ersten Drittel auf null aus. Überschneidungen finden sich an den jeweils ersten Aposteln im Anschluss des Bogenfeldes, die sowohl auf Teilen der Kalkschlämme als auch direkt auf der Mörteloberfläche liegen. Somit ist die Malerei im Bogenfeld auf einer dicken, dukтусreichen Kalkschlämme ausgeführt, während im Tonnengewölbe der Putz weitgehend ohne Grundierung direkt bemalt wurde.

Gut nachvollziehbar sind konstruktive Übertragungsverfahren zur Anlage der Malereien. So befinden sich Gravurlinien entlang der Medaillons und Nimbenumrisse. In deren Zentrum liegen fast überall Einstichlöcher, was ein Ziehen der Kreise über einen Zirkelschlag oder einen an einer Schnur befestigten spitzen Gegenstand erlaubte. An der Kopfkontur Christi lassen sich darüber hinaus Gravurlinien in die noch relativ feuchte Tünche beobachten.

Im Gegensatz zum romanischen Putzaufbau liegen die gotischen Wandmalereien unterhalb der Gesimsbänder auf einer gut geglätteten Mörtelschicht. Auch der Mörtel der gotischen Phase ist einschichtig und variiert zwischen 0,3–1,5 cm Stärke. Die Putzwerkspuren werden durch eine kompakte, dukтусreiche Kalktünche verschlichtet, die ebenfalls Spuren von Kalkläufern aufweist. Interessant sind Konstruktion und Bereichsaufteilung der einzelnen gotischen Bildregister, die mit einer in roter Farbe getränkten Schnur angeschlagen wurden. Farbspritzer rechts und links des Schnurschlages verweisen auf diese spezielle Konstruktionstechnik.

Die Art der Malereiausführung ist somit bei beiden Ausmalungen als eine semifreskale oder eine Kalktechnik einzustufen, die sehr wahrscheinlich unter Zugabe von Bindemitteln (Kasein oder Leim) ausgeführt wurde, denn die Malereien im Tonnengewölbe sind weitgehend direkt auf den



Putz gemalt, während an sämtlichen Wandflächen zuvor kompakte Kalkschlämme angelegt wurden. Die Pigment- und Materialpalette reicht von Gelb: Eisenoxidocker, Rot: Eisenoxidrot, Orange: Bleimennige, Grün: Malachit, Blau: Ultramarin?, Weiß: Kalk, Schwarz: vermutlich Holzkohleschwarz.

Erhaltungszustand und Schäden der Malereien

Um 1909 werden die Malereien im Turmchor entdeckt und von den Tünchen befreit. Die grobe Vorgehensweise bei der Freilegung hatte Malschichtreduzierungen und Ausdünnungen bis hin zum Totalverlust zur Folge. Es entstanden Kratz-, Schab- und Schlagspuren sowie eine Vielzahl von verbliebenen Tüncheresten. Eine Präsentation der Malereien machte nach damaligem Verständnis eine umfangreiche Nachbearbeitung der Oberfläche mit organischen Überzügen, Putzergänzungen und großflächigen Retuschen erforderlich. Die „Restaurierungen“ von 1959 und 1977 beinhalteten Oberflächenreinigungen, den Austausch von Putzen sowie Ergänzungen von Fehlstellen, u. a. mit Zement und Gipsmörteln sowie Mörtelinjektionen, Fixierungen, neuerliche Überarbeitungen und Retuschen an den Malereien. Die extreme Verbräunung der Fixierschichten und die starke Verschmutzung der Oberflächen hatten zu erheblichen Beeinträchtigung der Lesbarkeit der Malereien geführt (vgl. Abb. 14 a–c). Vermutlich bei der Restaurierung von 1957 wurden dem organischen Überzug (Kasein) zusätzlich Copolymere beigemischt. Die Fixierungen erzeugten Oberflächenspannungen, sodass sich die Malschichten teilweise aufrollten. Im Tonnengewölbe zeigten sich bereichsweise Weißschleierauflagen durch Salze, die als Gips analysiert werden konnten. In diesem Ausmaß waren die Weißschleier bereits auf älteren Fotos von 1958 zu erkennen und lassen somit auf eine abgeschlossene Schädigung (Durchfeuchtung) schließen. Ein ungünstiges Raumklima (Kondensfeuchtebildung) sowie ein feucht anstehendes Erdreich (der Boden im Chor liegt 1,5 m unter Geländeoberkante außen) förderten mikrobiologischen Befall, der zudem in

17 Lampoldshausen, Mikroschliff vom gotischen Malschichtaufbau im Chor, Ostwand. Anschliff 3, 200-fache Vergrößerung. Übergang zu später beigefügten farbig abgesetzten Sockelflächen, Höhe ca. 1,8 m. Markant ist im Anschliff eine kompakte, helle gotische Tünche (Schicht 2 von unten) mit Ocker- und Rotausmischung. Unterliegend Reste einer Ockerfassung, wohl romanisch. Auf liegend mehrfache, polychrome Überfassungsreste in Blau, Rot (dünner Begleitstrich), Grün, Rotbraun (Sichtfassung, oben).

den organischen Überzügen einen idealen Nährboden hatte. Optisch ließen sich rosa Verfärbungen als Umsetzungsprodukte von Bakterienbesiedlungen sowie dunkle Pilzsporen und ein enormes Spinnenaufkommen feststellen.

Konservatorische Maßnahmen

Ein erster wichtiger Maßnahmenschritt lag zunächst darin, Kenntnisse und Informationen zu dem Bestand, den baulichen Veränderungen, dem Zustand, den Schäden und zur Maltechnologie zu gewinnen. Hierfür diente neben der schriftlichen und fotografischen Dokumentation eine Kartierung als visualisierte Grundlage, die den Zustand und den Schadensumfang verdeutlicht und nachvollziehbar macht (Abb. 15).

Ziel der Maßnahmen war es, die Schadensursachen zu hinterfragen sowie die schädigenden Überzüge, die Verschmutzungen, die Übermalungen und die Schadensformen so weit als möglich zu vermindern. Der zum Vorschein kommende originale Malereibestand sollte unter Respektierung und Akzeptanz seiner „Gebrauchsspuren“, seiner Malschichtreduzierungen und der baugeschichtlichen Zäsuren ohne weitere Rekonstruktionen in seinem gereinigten Zustand beibehalten werden. Hauptbestandteil der eigentlichen konservatorischen und restauratorischen Arbeiten waren die Abnahme von gedunkelten Fixierungen, Übermalungen und hellen Salzauflagen (vgl. Abb. 14 c), das Entfernen späterer Mörtelergänzungen, soweit diese zement- oder gipshaltig waren, das Hinterfüllen von losen historischen Mörtelschichten zum Untergrund, die Abnahme von Tünche-
resten und das Ausführen von Putzergänzungen. Ein vorheriges Entfernen gelockerter und unsauber gearbeiteter Gips- und Zementkittungen diente der Verminderung potentieller Schadenssalzquellen (Abb. 16). Zur Wiederbefestigung und Stabilisierung losgelöster und gelockerter Originalputzbestände diente ein Injektionsverfahren mit dispergiertem Kalkmaterial. In allen Sockelbereichen erfolgten mehrmalige Entsalzungskampagnen mittels Zellulosekompressen. Sämtliche Fehlstellen im Mörtelbestand wurden abschließend wieder in Kalkputz ergänzt.

Eine besondere Herausforderung stellte die Verminderung der weißlichen Salzkristallisationen/ Gipsablagerungen und die Abnahme der gedunkelten Fixierschichten dar. In einem speziell abgestimmten Reinigungsverfahren konnte eine vorübergehende Hydrophobierung des porösen Untergrundes gegenüber anorganischen Reinigungslösungen erzielt werden. Hierzu erfolgte ein mehrmaliges Auftragen eines temporären Bindemittels, bis sich ein fester Belag im oberflächennahen Bereich bildete. Ein zweiter nachfolgender

Arbeitsgang hatte zum Ziel, das temporäre Bindemittel an der Malschichtoberfläche wieder zu entfernen, also eine freie unversiegelte Oberfläche zu schaffen, ohne die im Putzgefüge hydrophobierende Wirkung zu vermindern. Somit war es möglich, sowohl die gedunkelten Überzüge als auch die Salzauflagen mit anorganischen Lösungen zum Quellen oder in Lösung zu bringen und mit drucklosem Heißdampf schonend abzunehmen, ohne den Untergrund zu durchfeuchten (Abb. 14 c). Die in Kalkputz ausgeführten Kittungen erhielten eine Kalklasur einschließlich einer integrativen kleinteiligen Strichretusche in ihr farbiges Umfeld.

An den Wänden des Turmchores ist bis in ca. 2,0 m Höhe ab Bodenniveau ein neuer Kalkverputz mit eingebetteten Elektroheizschleifen aufgebracht worden. Bei geringer Umlauftemperatur ist somit bei kritischen Klimawechseln eine Taupunktverminderung möglich. Darüber hinaus kann etwaig eindringende Grundfeuchte bereits im Mauerwerk zurückgedrängt werden.

Nicht zu klären war die Frage, ob die romanische Malerei der Ostwand ehemals auch die unteren Wandflächen bedeckte. An Fehlstellen im Mörtel der gotischen Malerei konnten einige Pigmentreste im Fensterbereich direkt auf dem Stein festgestellt werden. Die Vermutung auf eine ehemals vollständige romanische Ausmalung liegt nahe, wobei für die Sockelzonen eher an eine ornamentale Bemalung (beispielsweise Vorhang) zu denken ist.

Ebenfalls ungeklärt ist das Fehlen der beiden Apostel auf der Westseite der Decke. Zwar führt der romanische Verputz ohne erkennbare Zäsuren über die ganze Decke hinweg, Farbspuren bzw. definitive Hinweise auf eine Bemalung waren jedoch nicht nachzuweisen.

Der Ablauf der restauratorischen Maßnahmen wurde durch ein gutes Zusammenwirken aller Verantwortlichen und Beteiligten getragen. Die Ausführung erfolgte von Juli bis November 2002.

Ekkehard Fritz

Literatur

Beschreibung des Oberamts Neckarsulm, hg. von dem K. statistisch-topographischen Bureau, Stuttgart 1881, S. 498–503 (hier Verweis auf WUB 1, 392 und 397 = Württembergisches Urkundenbuch, Hauptstaatsarchiv Stuttgart).

Hansmartin Decker-Hauff, Die Fürstenbilder auf der Komburg. In: Württembergisch Franken, Neue Folge 28/29, 1954, S. 86–97.

Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 1, 1957, S. 739f.

Emil Laitenberger, Altes und Neues aus Lampoldshausen. In: Unsere Heimat – Die Kirche. Bilder aus

dem Bezirk Neuenstadt am Kocher, Stuttgart 1959, S. 54–58.

Freerk Valentien, Untersuchungen zur Kunst des 12. Jahrhunderts im Kloster Kumburg, Stuttgart 1963.

Christa Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 4, hg. von Friedrich Gerke), Mainz 1960, Stuttgart 1992 (2. Auflage).

Rainer Jooss, Kloster Kumburg im Mittelalter. Studien zur Verfassungs-, Besitz- und Sozialgeschichte einer fränkischen Benediktinerabtei (Forschungen aus Württembergisch Franken, Bd. 4), Schwäbisch Hall 1971.

Beiträge zur Geschichte der Kumburg. In: Württembergisch Franken, 56, 1972.

Eberhard Hause, Die Geschichte der Kleinkumburg und das Bauen des Kapuziner-Ordens, Stuttgart 1974.

Fritz Arens, Die Comburg, Königstein im Taunus, o.J. (um 1979).

Karl Wietheger, Historie und Histörchen um die Kirche Lampoldshausen, Historisches Forum, Hardthausen 1997.

Claudia Bolgia, Il mosaico absidiale di San Teodoro a Roma: problemi storici e restauri attraverso disegni e documenti inediti. In: Papers of the British School at Rome, vol.69 (2001) S. 317–347.

Mario Andaloro, Serena Romano, Römisches Mittelalter. Kunst in Rom von der Spätantike bis Giotto, mit Beiträgen von Augusto Frascetti, Enrico Parlato, Francesco Gandolfo und Peter Cornelius Claussen, Regensburg 2002.

Dokumentationen:

Dörthe Jakobs, Untersuchungen und Konservierungskonzept zu den Wandmalereien im Chor von Lampoldshausen, Juni 2000, MS, Archiv LDA Ref. 15.

Ekkehard Fritz, Dokumentation zur Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien im Chor von Lampoldshausen, November 2003.

Dr. Dörthe Jakobs

Dipl.-Restauratorin

LDA · Restaurierung

Berliner Straße 12

73728 Esslingen am Neckar

Ekkehard Fritz

Dipl.-Restaurator (FH)

Schloss Bauschlott

75245 Neulingen