Buddhistische Wandmalereien

Dokumentation
der Konservierung und Restaurierung
im Champa Lhakhang

Leh, Ladakh

Jovana Glaß
Praxissemesterarbeit SS 2007
Fachhochschule Erfurt
Fachbereich Konservierung und Restaurierung; Wandmalerei, Architektur- und Raumfassung

Identifikation

Objekt:	Buddhistische Wandmalerei
Material:	Seccotechnik auf Lehmputz
Standort:	Champa Lhakhang in Leh, Ladakh 194101 Jammu und Kashmir Indien
Eigentümer:	Spituk Kloster
Leitung:	Tibet Heritage Fund (THF)
Bearbeiter:	Anca Nicolaescu Dolkar Anke Jana Farnik Rebekka Ewert Jovana Glaß
Bearbeitungszeitraum:	April bis September 2007
Autor:	Jovana Glaß

Inhaltsverzeichnis

Seite

Textteil

Vorwort

1 Einführung 5

2 Der Standort der Wandmalereien
- 2.1 Expose: Ladakh/ Standortbedingungen 5
- 2.2 Historischer/ kultureller Überblick 6
- 2.3 Beschreibungen des Standortes sowie des Bauwerkes Champa Lhakhang 7
- 2.4 Baugeschichte/ Nutzungsgeschichte des Tempels 8

3 Bestandsaufnahme der Nordwand und inhaltliche Beschreibung der Bildschicht
- 3.1 Der Träger 9
- 3.2 Die Malerei
  - 3.2.1 Ikonographisches Programm 10
  - 3.2.2 Ausführung/ Dekor 14
  - 3.2.3 Die Wandmalereien als Beispiel für traditionelle Maltechnik in Ladakh 14

4 Zustand der Wandmalereien vor der Restaurierung 15
- 4.1 Zustand des Trägers 16
- 4.2 Zustand der Fassung 17

5 Maßnahmenkonzept
5.1 Präventive Maßnahmen 19
5.2 Konservatorische und restauratorische Maßnahmen
5.2.1 Maßnahmen am Träger 19
5.2.2 Maßnahmen an der Fassung 20

6 Durchgeführte Konservatorische und Restauratorische Maßnahmen
6.1 Maßnahmen am Träger
6.1.1 Entfernende Maßnahmen 21
6.1.2 Sichernde Maßnahmen 21
6.1.3 Ergänzende Maßnahmen 23
6.2 Maßnahmen an der Fassung
6.2.1 Entfernende Maßnahmen 24
6.2.2 Sichernde Maßnahmen 25

7 Retusche
7.1 Konflikt zwischen zwei Kulturen 26
7.2 Der Kompromiss und die Legitimierung durch das Nara Dokument 26

8 Problematik und Diskussion um die abschließende Präsentation der restaurierten Malereien an der Nordwand 27

Anhang

I Fotodokumentation (extern)
II Kartierung
III Materialverzeichnis
IV Literaturverzeichnis
V Nara Dokument
VI Erklärung über die Autorenschaft

Vorwort

Die Restaurierung der Wandmalereien im Champa Lhakhang in Leh/ Ladakh fanden im Rahmen der Leh Old Town Initiative (L.O.T.I.) des Tibet Heritage Fund (THF) statt.
Der THF ist eine non-profit-organisation, die sich für den Erhalt und die Entwicklung traditioneller Siedlungen in Tibet (China), der Mongolei und Ladakh (Indien) einsetzt. Hauptsächliches Augenmerk der Arbeit liegt auf der Konservierung und Restaurierung sowohl sakraler als auch profaner historischer Bauwerke, der Untersuchung und Dokumentation traditioneller Architektur und Bautechnologie sowie der Ausbildung von Fachkräften um traditionelle Baukenntnisse und Fertigkeiten am Leben zu erhalten.

In diesem Jahr wurde die Altstadt von Leh vom World Monuments Fund in die Liste der „100 am meisten gefährdeten Kulturstätten, 2008“ aufgenommen. Eine Unterstützung von dieser Seite sowie eine Ausweitung der Projekte in Leh’s Altstadt sind zu erwarten.
Der seit 2006 bestehende Kooperationsvertrag zwischen dem THF und der Fachhochschule Erfurt ermöglicht eine regelmäßige Mitwirkung des Fachbereiches bei der Konservierung und Restaurierung der Wandmalereien in Ladakh.
Im Rahmen dieser Partnerschaft und mit Unterstützung von InWent erhielten Yangchen Dolma and Skarma Lotos, die vom THF seit 2005 zu den ersten ladakhischen Restauratoren ausgebildet werden, die Möglichkeit drei Monate am Studium an der FH Erfurt teilzunehmen und ihre fachlichen Kenntnisse zu vertiefen.

Das diesjährige Projekt im Champa Lhakhang wurde von der Trace Foundation (USA), dem Liechtenstein Development Service, der Embassy of Finland in Delhi, dem IIED (UK) und durch private Mittel finanziert.
Weiterführende Informationen zur Arbeit des THF sind im Internet unter der Adresse www.tibetheritagefund.org zu finden.

1 Einführung

Die diesjährigen Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen an den Wandmalereien im Champa Lhakhang stellten eine Fortsetzung der Arbeit des vergangenen Jahres dar.
Im Sommer 2006 beschränkten sich die Tätigkeiten auf die Westwand des Tempels sowie einen Bereich von etwa 3 m Breite am westlichen Ende der Nordwand. In diesen Sommer wurden sie auf die gesamte Nordwand ausgedehnt.
Ähnlich wie die Westwand ist auch die Nordwand großflächig mit einer weißen Farbschicht bedeckt. Im Gegensatz zur Westwand befindet sie sich in einem äußerst schmalen Gang, der die Betrachtung sowie ein Nichtberühren der Malerei nahezu unmöglich macht.

Zielstellung ist die Sicherung der Malerei sowie diese für den Betrachter nach Möglichkeit uneingeschränkt wieder erlebbar zu machen.
Darüber hinaus soll ein einheitlicher Zustand mit der Westwand erreicht werden.
Aus diesem Grund folgen das Konzept sowie die durchgeführten Maßnahmen in vielerlei Hinsicht denen des letzten Jahres.
Auch die Dokumentation ist als Fortsetzung der Belegarbeit von Hannah Pohle zu den Arbeiten im Sommer 2006 gedacht.[1]
Als weitere Ergänzung dient die Dokumentation von Anke Farnik, die sich vertiefend mit der Ikonographie sowie der angewendeten Maltechnik der Wandmalereien beschäftigt hat.

2 Der Standort der Wandmalereien

2.1 Expose: Ladakh/ Standortbedingungen

Ladakh, das „Land der hohen Pässe“, ist die östliche Provinz des Staates Jammu und Kashmir im indischen Teil des Himalayas. Es wird begrenzt durch Pakistan im Nordwesten und China (Tibet) im Nordosten.
Leh, die Hauptstadt des alten Königreiches Ladakh, liegt in einem nahen Seitental des Indusflusses auf 3500 Metern ü.M. Leh’s Altstadt ist an den steil ansteigenden Hängen im nördlichen Teil der Stadt gelegen.

Stadtansicht, Leh[2]

[1] Um sie auch als eigenständiges Dokument geltend zu machen wiederholen sich einige Aspekte. Es wird jedoch darauf geachtet einen möglichst einheitlichen Charakter der beiden Dokumentationen zu erlangen.
[2] Abb. von Jovana Glaß

Die Region befindet sich in einer Hochgebirgswüste, die durch vier beinahe parallel verlaufende Hauptketten geformt wird.
Die beiden südlichsten Bergketten fungieren als Wetterscheide, weshalb der Monsun diesen nördlichsten Teil Indiens nicht erreicht. Mit der sich daraus ergebenden extremen Trockenheit sowie den hohen Tag- und Nachtschwankungen der Temperatur weist Ladakh ein typisches Wüstenklima auf. Auch die jahreszeitlichen Temperaturen unterliegen erheblichen Schwankungen: während sie im Winter auf unter -40°C fallen können, steigen sie im Sommer auf bis zu 35°C an.[3]
Aufgrund des sich überall vollziehenden Klimawandels kommt es jedoch seit einigen Jahren auch in Ladakh zu starken Regenfällen in den Monaten Juli und August, was die traditionelle Lehmarchitektur einer großen Belastung aussetzt.

2.2 Historischer/ kultureller Überblick

Ladakh, oft auch als „kleines Tibet“ bezeichnet, war über annähernd 1000 Jahre ein unabhängiges tibetisches Königreich, das von einem Nachfahren des tibetischen Königs Langdarma Anfang des 10. Jh. n. Chr. gegründet wurde.
Im beginnenden 19. Jahrhundert geriet Ladakh unter indische Herrschaft und wurde dem Maharadjas von Jammu und Kashmir zugesprochen.
Das Erbe Tibets spiegelt sich in der einzigartigen Kultur Ladakhs. Es hat Sprache, Kunst und Architektur sowie Medizin und Musik beeinflusst. Weitere Einflüsse stammen aus der pantheistischen Urreligion Bön sowie aus den ursprünglich buddhistischen Regionen Kashmirs und Zentralasiens.
Vorherrschende Religion ist der Tibetische Mahayana Buddhismus und dessen Sonderzweig, der Tantrische[4] Buddhismus, den der Gelehrte Padmasambhava, der „Lotusgeborene“ im 8. Jh. nach Ladakh brachte, und der zunehmend den Schamanismus der dort lebenden Volksgruppen der Mon und Darden ersetzte. Der geistliche Führer ist auch in Ladakh der Dalai Lama.[5]
Seit der Schließung der Grenzen zwischen Ladakh und Tibet in den 50er Jahren des 20. Jh. wurde dem regen kulturellen Austausch zwischen den beiden Ländern ein Ende gesetzt. Durch die vorangegangene Teilung Indiens und Pakistans geriet Ladakh in eine Isolation, die Kultur und Wirtschaft zum Stillstand brachte. Bis heute ist die buddhistische Gesellschaft

[3] Vgl. Mattausch, J. 2005, S. 123 und S. 149ff.
[4] Tantra ist eine esoterische Wissenschaft mit dem Ziel der Erleuchtung. Das Wort Tantra stammt aus dem Sanskrit und bedeutet Webwerkzeug. Es ist ein Faden, der die irdische mit der jenseitigen Sphäre verbindet. Vgl. Mattausch, J. 2005, S. 188.
[5] Vgl. Norberg-Hodge, H. 2004, S. 22f.

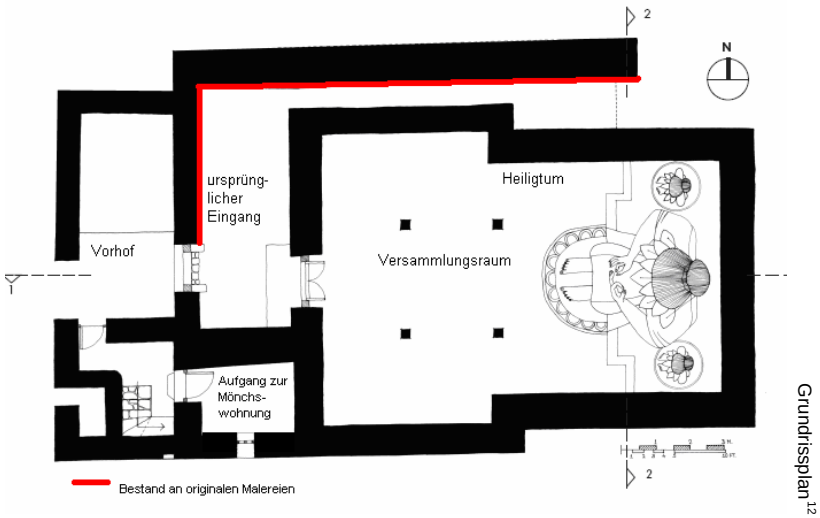
Ladakhs umgeben von einigen der härtesten und lang andauernsten militärischen Konflikten in der Welt.
Im Jahre 1960 baute die indische Armee die erste Straße über den Himalaya nach Ladakh, und eine Flugverbindung zwischen New Delhi und Leh wurde eingerichtet. Somit fand die Region Anschluss an die Außenwelt, was erhebliche Veränderungen in allen Lebensbereichen mit sich brachte.[6]

2.3 Beschreibungen des Standortes sowie des Bauwerkes Champa Lhakhang

Tempelkomplex, rechts Champa Lhakhang

Der Champa Lhakhang[7] ist dem Buddha des zukünftigen Weltzeitalters gewidmet. Er liegt weit sichtbar auf einem hoch erhobenen Felsen in der Altstadt von Leh und stellt Teil eines Komplexes von drei Klöstern[8] leicht unterhalb des mittelalterlichen Leh Palast dar. Im unteren Teil der Altstadt gibt es außerdem einen weißen Maitreya Tempel und einen weiteren roten auf einem Schieferfelsen weit oberhalb der Altstadt.[9]
Die Architektur des Champa Lhakhang folgt der Vorlage für traditionelle Bauweise tibetischer Tempel. Er ist aus Bruchsteinen[10], Lehmmörtel sowie Holzbalken gebaut. Sowohl der rote Turm als auch das weiße, unmittelbar anschließende Nebengebäude haben mehrere Fenster.
Das Gebäude gliedert sich in einen Vorhof, dem der ursprüngliche Eingang mit einem durch Umbauarbeiten entstandenen Vorraum folgt[11], und einen inneren Bereich.

[6] Vgl. http://www.tibetheritagefund.org/pages/projects/ladakh.php, 16.09.07
[7] Champa (tib.) ist der Buddha des zukünftigen Weltzeitalters, Lhakhang (tib.) bedeutet Tempel bzw. genauer gesagt Gotteshaus (lha: Gott, khang: Haus). Die Sanskrit-Bezeichnung des Buddhas der Zukunft lautet Maitreya.
[8] Die anderen beiden sind Chenrezig Lhakhang (tib) [bzw. Avalokiteshvara (sansk.), er symbolisiert unendliches Mitleid und ist Schutzpatron Tibets] und Gonpa Soma (Ladakhi: neuer Tempel).
[9] Vgl. Mattausch, J. 2005, S. 242ff.
[10] Betrifft nur den inneren Tempel. Zum Mauerwerk der ursprünglichen Außenwände siehe Kapitel 3.1.
[11] Dazu ausführlicher im nächstfolgenden Kapitel.



Grundrissplan[12]

Der vordere Teil dieses inneren Bereiches wird von vier hölzernen Säulen umgeben und für Versammlungen genutzt. Der hintere Teil des Raumes beherbergt den Altar und das Heiligtum sowie den überlebensgroßen, sitzenden Buddha der Zukunft, welcher von zwei kleineren, stehenden Bodhisattvas[13] flankiert wird. Im oberen Stockwerk befindet sich eine kleine Mönchswohnung.
Das begehbare Flachdach des Tempels ist in typisch ladakhischer Art gebaut: es setzt sich zusammen aus runden Holzscheiten, die mit Erde und Lehm bedeckt und festgestampft werden. Die Brüstung des Dachs folgt wiederum tibetischer Bauart und ist aus losem Kleinholz und Wurzeln, Schieferplatten, Erde und Lehm errichtet.
Das Dach über der Maitreya Statur wird von einer hölzernen Laterne in chinesischem Stil gekrönt.

2.4 Baugeschichte/ Nutzungsgeschichte des Tempels

Der Bau des Champa Lhakhang unter dem König Gragspa Bumdey wird auf das Jahr 1430 zurückdatiert. Der Tempel ist somit das älteste noch erhaltene Gebäude der Stadt.
1834, während der Invasion der moslemischen Dogra wurde er beschädigt und anschließend repariert.
Bis zu den 50er Jahren des 19. Jh. war er erneut so verfallen, dass er eingerissen und mit kleinerem Umfang neu errichtet wurde. Die West- sowie Nordwand des ursprünglichen Tempels blieb stehen um den neuen Tempel vor von Berghängen herablaufendem und ins

[12] Abb. von Almarindo Lopes aus: Alexander, A. 2005
[13] Begriff aus dem Mahayana Buddhismus: ein Wesen, das die Erleuchtung erlangt hat und ins Nirvana eingehen könnte, aber stattdessen auf der Erde bleibt um anderen zur Erlösung zu verhelfen.

Mauerwerk einsickerndem Wasser zu schützen. So entstand zwischen den West- und Nordwänden ein Raum, der zwischen letzteren besonders schmal (max. 50 cm) ist.[14]
2005 erneuerte der THF das undichte Dach und besserte das durch eindringendes Wasser beschädigte Mauerwerk an der alten West- und Nordwand aus. Bei diesen Arbeiten wurden die übertünchten, aus der Entstehungszeit des Tempels stammenden Wandmalereien entdeckt, deren Restaurierung im folgenden Jahr begann[15]. Darüber hinaus baute der THF ein provisorisches, steinernes Podest zwischen die beiden Nordwände, um die Malereien besser erkennbar werden zu lassen.

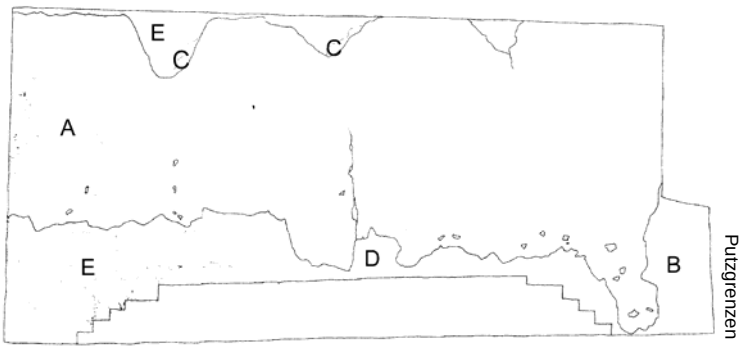
Mutterkloster des Tempels ist das Spituk Kloster, das der Gelugpa Sekte zugehörig ist. Die Betreuung und regelmäßige Pflege unterliegt dem Mönch Ngawang Tsering aus dem Kloster Sabu, einem Zweig des Spituk Klosters.
Es kommen regelmäßig Menschen zum Beten in den Tempel, besonders vielzählig an buddhistischen Feiertagen. Auch bei ausländischen Touristen finden der Tempel und vor allem die Wandmalereien zunehmendes Interesse.

3 Bestandsaufnahme der Nordwand und inhaltliche Beschreibung der Bildschicht

3.1 Der Träger

Das Mauerwerk besteht aus luftgetrockneten Lehmziegeln, die auf ein Fundament aus losem Bruchstein aufgemauert wurden. Darauf liegt ein meist zweischichtiger Lehmputz, der sich aus Erde, Sand, Kies als Zuschlag, ggf. Markalak[16] und Stroh in verschiedenen Mengenverhältnissen zusammensetzt.
Es sind einige Putzgrenzen (vgl. Anhang II, Blatt Nr. 1) zu erkennen die sich nach eingehenden visuellen und strategraphischen Untersuchungen sowie nach Aussagen von Mitarbeitern des THF wie folgt zuordnen lassen:[17]

[14] Siehe Grundriss auf Seite 8.
[15] Position der Wandmalereien im Tempel: siehe Grundriss auf Seite 8.
[16] Markalak ist ein tonhaltiges Gestein, das zur Verwendung in Wasser gelöst wird. Es besteht zu etwa 60% aus Ton, 30% aus Calcium und 10% aus Schluff. Vgl. Hesse, S. 2005
[17] Vgl. Pohle, H. 2006, S. 9ff.



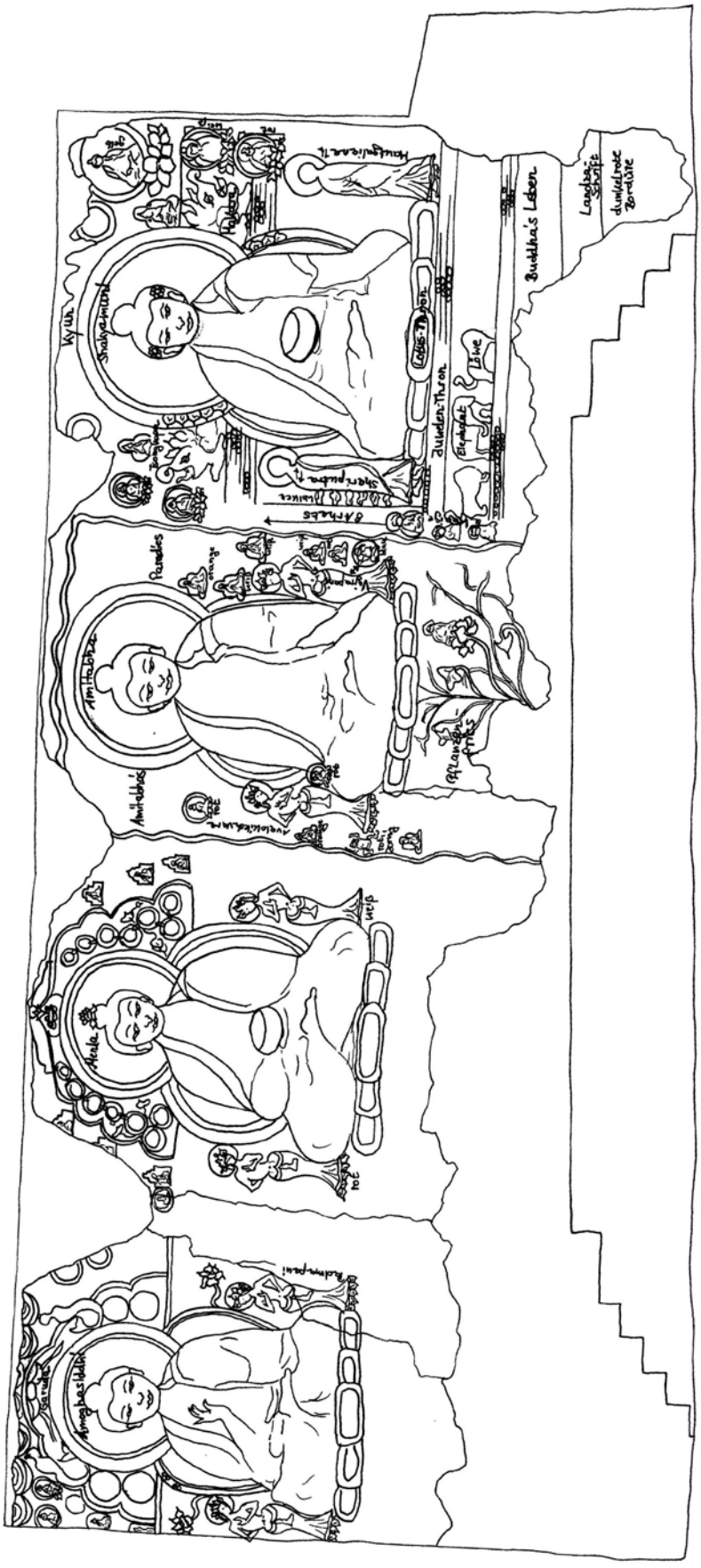
	Entstehungszeit	Beschreibung
A	1430 Erbauung des Tempels	Rauputz: ca. 6 cm Schichtdicke, Zuschlag bis ca. 4 mm Feinputz: ca. 4 mm Schichtdicke, Zuschlag max. 1 mm, geglättet, beide bräunlich- grau Die gesamte Fläche ist durch Unebenheiten im Mauerwerk in sich sehr bewegt. Fassung: mehrschichtig, z.T. mit Markalak bedeckt
B	1430 Erbauung des Tempels	Grundsteine der abgetragenen Ostwand Fassung: roter Anstrich
C	1957 Umbau	Rauputz: ca. 6 cm Schichtdicke, vereinzelt Zuschlag bis 3 mm Feinputz: max. 3 mm Schichtdicke, Zuschlag max. 1 mm, sehr hart, leicht rosefarben
D	2005 Sanierungsmaßnahmen durch den THF	einschichtiger Putz: ca. 7 cm Schichtdicke, Zuschlag bis 5 mm, Strohanteil, grau
E	2006 Restaurierungsmaßnahme durch den THF	Rauputz: ca. 5 cm Schichtdicke, Zuschlag bis 5 mm, Strohanteil Feinputz: 4 mm Schichtdicke, Zuschlag max. 1 mm, hoher Markalakanteil beide bräunlich-grau Fassung: gelber Anstrich

3.2 Die Malerei

3.2.1 Ikonographisches Programm

Das inhaltliche Programm der langen Nordwand bilden vier überlebensgroße Buddhaabbildnisse (vgl. Abb. S.11). Sie werden auf einem Lotusthron sitzend und mit einer Erleuchtungserhöhung (Ushnisha) auf dem Haupt, welches von einem großen Nimbus umgeben ist, dargestellt. Zwei kleinere, stehende Figuren säumen sie jeweils links und rechts.

18



[18] Zeichnung: Jovana Glaß, nicht maßstabsgerecht, nicht vollständig.

Umgeben werden diese Personengruppen von einer Vielzahl kleinerer Schutzgottheiten, Phantasiewesen, Lamas, Architektur- und Pflanzenelementen sowie gegenstandslosen Ornamenten, die alle eine ikonographische Bedeutung in sich tragen.
Den oberen Wandabschluss bildet ein rot-weißer, geraffter Vorhang. Im Sockelbereich zieht sich ein Abschnitt, der das Leben Buddhas zeigt, entlang. Darauf folgt ein Schriftzug in Landza, einer Schrift, die sich vom Tibetischen ableitet und fast ausschließlich für ornamentale Gebetsabbildungen an Gebetsrollen, Manimauern (Gebetsmauern) etc. verwendet wird.
Die Sockelzone endet mit einer dunkelroten, breiten Bordüre.

Manisteine

Der erste Buddha, am östlichen Ende der Wand, ist Shakyamuni, der historische Buddha. Er wird von seinen zwei Lieblingsschülern Mautgalialana und Shariputra flankiert (vgl. Anhang I, Abb. 45). Ihre Hautfarbe ist rosafarben-weiß, während Shakyamuni mit goldener Farbe und blau gelocktem Haar dargestellt wird. In der, vom Betrachter aus gesehen, linken Hand hält er eine Bettelschale als Zeichen eines Lebens in Armut. Auf der Höhe seines Kopfes befinden sich links und rechts jeweils ein Makara, ein Hybrid aus Drachen, Elefant und Krokodil. Darüber sind, ebenfalls auf beiden Seiten, übereinander jeweils drei von Aureolen umgebene Buddhas (Bedeutung bisher unbekannt) sowie eine kleinere Person dargestellt. Zumindest die linke von ihnen konnte als Tsongkhapa (1357 – 1419), einem Reformator, der die Gelukpa- (Gelbmützen-) Schule gründete, identifiziert werden. Zu dieser Schule zählt die Malerei des Champa Lhakhang.
Am äußeren linken Rand sind übereinander acht der sechzehn Arhats, vollendete buddhistische Heilige, abgebildet, darunter zwei der vier Könige, die die vier Himmelsrichtungen symbolisieren.[19]
Über dem Kopf Buddhas ist ein Kyun, ein vogelartiges Tier zu sehen.
An den doppelten Thron aus Lotusblumen schließt ein weiterer aus Edelsteinen an, unter dem ein Fries mit Löwen und Elefanten in abwechselnder Reihenfolge zu sehen ist.
Hiernach beginnt der als Sockelzone definierte Bereich.

Der zweite Buddha wurde als Amitabha („grenzenloses Licht“), der Herrscher des Westlichen Paradieses, identifiziert. Seine Hautfarbe ist rot. Ihm sind zur Linken Avalokiteshvara[20] (weiß) und zur Rechten vermutlich Vajrapani (blau), im friedvollen Aspekt, zugeordnet.

[19] Es ist davon auszugehen, dass rechts neben dem Buddha in dem nicht mehr erhaltenen Bereich der Wandmalereien die restlichen dazugehörigen acht Arhats und zwei Könige abgebildet waren.
[20] Vgl. Punkt 2.3.

Rechts neben Vajrapani sind drei kleine Figuren, von oben nach unten gesehen eine weiße, eine rote und eine blaue. Letztere zeigt den zornvollen Aspekt von Vajrapani (vgl. Anhang I, Abb. 55). Neben Avalokiteshvara befinden sich ebenfalls drei, etwas größere Figuren: eine orangefarbene, eine zornvolle rote sowie eine weiße.
Oberhalb der beiden Begleitfiguren ist eine Reihe weiterer Bildnisse kleiner Buddhas. Rund um den Heiligenschein des Amitabha ist sein Paradies abgebildet, in dem szenische Darstellungen von Personengruppen zwischen architektonischem Hintergrund (schwarz/ weiß), außerdem Wolken (weiße und rote) und Bäume in verschiedenen Farben (grüne, rote und weiße) zu sehen sind. (Vgl. Anhang I, Abb. 49ff)
Unterhalb des Lotusthrons gliedert sich ein Blüten-Pflanzen-Fries an, in dem mehrere kleine Figuren z.B. auf einer Blüte stehend oder hinter einem Pflanzenstengel hervorschauend, erkennbar sind (vgl. Anhang I, Abb. 53).
Der gesamte Bereich des Amitabha wird von einer rot-weißen Girlande mit schwarzem, linearen Ornament, das Wasser darstellen könnte, umrahmt.

Das dritte Buddhaabbildnis in der Reihe zeigt Menla[21], den blauen Medizinbuddha mit einer Almosenschale in der rechten Hand. Seine ganze Gestalt ist von einer zweigliedrigen Aureole umgeben. Seine linke Begleitfigur ist rot, die rechte weiß. Beide konnten bisher aufgrund der schweren Zugänglichkeit an dieser Stelle jedoch noch nicht identifiziert werden.
Menla's Kopf umringt ein großer Halbkreis, der sich aus kleineren Halbkreisen zusammensetzt. Zwischen diesem Halbkreis und dem Heiligenschein befinden sich zwölf kleinere Buddhafiguren. Jede einzelne wird von einer kreisrunden Aureole umgeben, die miteinander durch Blumen verbunden sind.
Um dieses Gebilde herum reihen sich noch einige größere Buddhas, die meist vor architektonischem Hintergrund abgebildet sind.

Der vierte Buddha am westlichen Ende der Nordwand ist aller Wahrscheinlichkeit nach Amoghasiddhi. Er gehört zu der Gruppe der Dhyani Budhas[22]. Sie sind Söhne des Spirituellen Adi[23] (Ur-) Buddhas, die die menschlichen fünf Sinne, mit denen alle Phänomene dieser Welt produziert werden, repräsentieren[24]. Ihm wird die Himmelsrichtung Norden zugeordnet und er hat eine grüne Hautfarbe. Die linke Hand macht die Geste der Gewährung von Furchtlosigkeit (Abhaya). Sein Reittier ist Garuda, ein vogelartiges Wesen, welches über seinem Kopf dargestellt ist. Garuda hält links und rechts die Flossen von zwei Figuren mit Fischschwanz in der Hand.

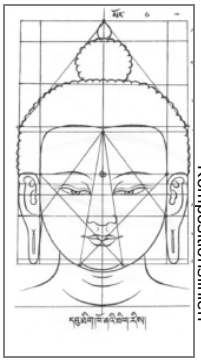
[21] Er ist oft in einer Triade mit Shakyamuni und Amitabha dargestellt. Der Grund der Abbildung des Amoghasiddhi in dieser Reihe konnte bisher nicht festgestellt werden.
[22] Ebenso Menla.
[23] Symbolischer Vater aller Buddha-Erscheinungen, der als Schöpfer des Universums verehrt wird.
[24] Vgl. Mattausch, J. Seite 200.

Seine zwei weißen Begleitfiguren sind vermutlich beide der Bodhishattva Padmapani (Lotushalter), zu erkennen an dem Lotusstengel über ihren Häuptern (vgl. Titelblatt).
Links und rechts neben dem Heiligenschein, der den Kopf des Buddhas umgibt, befinden sich zwei kleine Markaras.
Einige weitere kleinere und größere Figuren unbekannter Bedeutung, alle mit einer Aureole umgeben, reihen sich an.

3.2.2 Ausführung/ Dekor

Die Ausführung der Malerei ist sehr qualitätvoll und frei, die Gestaltung verspielt und reich an Fantasie und Details.
Bewegte und statische sowie flächige und lineare Elemente wechseln sich rhythmisch ab. Auch die Farben folgen meist einem rhythmischen Rapport, wodurch ein harmonischer Gesamteindruck erwirkt wird.
Personen sind von verschiedenen Ansichten und in unterschiedlichen Körperhaltungen dargestellt. Einige haben einen stark ausgeprägten S-Schwung (z.B. Padmapani).
Es sind häufig Überschneidungen zu verzeichnen (vgl.: Anhang I, Abb. 52).
Zur Verzierung und Aufwertung der Malerei wurden Gold, Pastiglia sowie verschiedene Muster und Streumuster eingebracht (vgl.: Anhang I, Abb. 67ff).
Dominierende Farbe im Erscheinungsbild ist Rot. Darüber hinaus gibt es Grün (hell und dunkel), Blau, Orange, Braun, Grau, Weiß und Schwarz. Insgesamt kann die Farbigkeit als dezent bezeichnet werden.

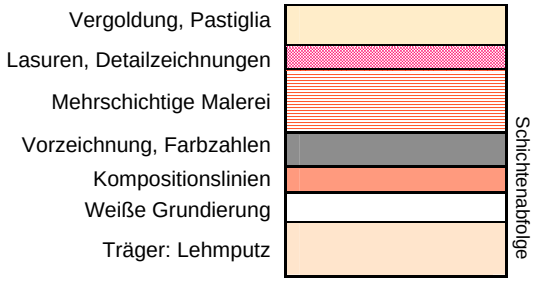
3.2.3 Die Wandmalereien als Beispiel für traditionelle Maltechnik in Ladakh


Kompositionslinien[25]

Die im Champa Lhakhanag angewandte Maltechnik ist repräsentativ für jahrhundertalte Tradition in Ladakh. Der „Künstler“ hat dabei eher den Charakter eines künstlerisch begabten Handwerkers und blieb unbenannt. Die Malerei dient ausschließlich religiösen Zwecken und liefert so gut wie keinen Raum für künstlerische Experimente.
Sie richtet sich nach vorgegebenen Regeln: Zuerst wird der Feinputz vorbereitet, indem er mit einem Flussstein stark geglättet wird. Darauf folgt eine dünne, weiße Grundierung, vermutlich aus Leim und Markalak. Anschließend werden

[25] Abb. aus:

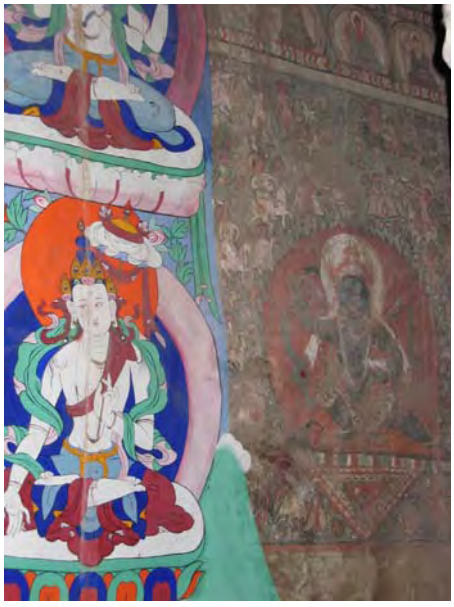
Kompositionslinien[26] mit einer in rote Farbe getauchten Schnur aufgetragen (vgl.: Anhang I, Abb. 61) und die Vorzeichnung in Schwarz ausgeführt. Die entstehenden Flächen werden mit tibetischen Ziffern zur Farbgebung gekennzeichnet, etwa wie bei „Malen nach Zahlen“ (vgl.: Anhang I, Abb. 62). Alle Elemente scheinen aus freier Hand und selbst bei wiederkehrenden Mustern ohne Verwendung von Schablonen gemalt worden zu sein.[27]



Der Farbauftrag erfolgt bei Rot, Grün und Orange zweischichtig[28] (vgl.: Anhang I, Abb. 63f), bei Blau, Weiß, Grau und Schwarz einschichtig. Den Abschluss bilden zarte Lasuren, Detail-zeichnungen mit feinen schwarzen Linien sowie dickeren schwarzen Umrandungen aller Flächen.

Die Stärke des Farbauftrages variiert je nach Beschaffenheit der Pigmente. Auffallend dick sind Blau und Grün. Weiß und Grau sind dagegen außerordentlich dünn.
Als Bindemittel wurde ein tierischer Leim verwendet. Die Pigmente sind mineralischer und pflanzlicher Natur.
Lineare Vergoldungen, hauptsächlich zur Darstellung von Attributen und Stoffmustern, wurden mit einer goldenen Malfarbe ausgeführt. Unter flächigen Vergoldungen, besonders im Bereich der Aureolen anzutreffen, ist gelbe Farbe erkennbar, vermutlich ein Anlegemittel. Die Pastiglia[29] wurde direkt auf die Grundierung aufgetragen und anschließend gefasst.

In jüngster Zeit zeigt sich die Tendenz, von dieser bewährten Maltechnik abzuweichen und statt dessen moderne, chemische Farben in grellen Tönen zu verwenden. Der sorgfältige Aufbau weicht einer einschichtigen Malerei, die eine rasche Fertigstellung des Werkes gewährleistet.


Moderne Wandmalerei

4 Zustand der Wandmalereien vor der Restaurierung

Sowohl der Träger als auch die Fassung reagieren sehr sensibel auf eindringendes Wasser und Feuchtigkeit. Ein Großteil der Verluste am originalen Bestand lassen sich darauf zurückführen, besonders im Sockel- und Dachbereich.

[26] Maß ist die Handspanne (Tala). Eine Handspanne misst fünf Fingerbreiten. Vgl. Keilhauer A. und P. 1990, S. 130.
[27] Vgl. Nicolaescu, A. 2006.
[28] Hellrot unter Dunkelrot, Hellgrün unter Dunkelgrün, Dunkelrot unter Orange.
[29] Sie kommt nur auf Shakyamunis Gewand vor.

Ein weiterer großer Bereich über der Sockelzone ist mit Markalak bedeckt. Untersuchungen ergaben, dass die darunter liegende Fassung relativ stabil ist. Offensichtlich fungierte der Markalak über die Jahrhunderte hinweg als Schutzschicht.
Die oberhalb anschließende freiliegende Malerei ist sehr sensibel.
Die Bildschicht am östlichen Ende der Nordwand weist durch den erheblichen Wasserschaden die größten Verluste auf. (Vgl. Anhang II, Blatt Nr. 2a)

Bereits restaurierter Bereich	Verlust des originalen Putzes durch eindringende Feuchtigkeit über das Dach	Großer Wasserschaden, besonders die Fassung betreffend, durch undichtes Dach	Grobe Einteilung der auffälligsten Schäden
	Freiliegende Bildschicht, größere Sensibilität der Fassung		
	Bildschicht ist mit Markalak bedeckt		
	Verlust des originalen Putzes durch eindringende Feuchtigkeit über das Erdreich, bedingt durch die Hanglage der Nordwand		

4.1 Zustand des Trägers

Der Träger ist in einem relativ stabilen und guten Zustand, was sicherlich auf das fundierte Wissen der Künstler zurückzuführen ist.
Folgende Schäden sind dennoch zu vermerken:

- *Risse*

  Einige Risse sind bis zu 1 cm breit, sehr lang und durchziehen den Lehmputz in vertikaler Ausrichtung bis auf das Mauerwerk. Sie könnten durch gelegentlich vorkommende leichte Erdbeben entstanden sein.
  Schmalere und kürzere Risse sind nur oberflächlicher Natur und gelangen maximal bis in den Feinputz. Sie kommen in verschiedenen Ausrichtungen vor.
  Der einschichtige Putz von 2005 ist vermutlich während des Trocknungsprozesses stark geschrumpft. Er weist ein Netz an Rissen auf, die durch das gesamte Putzpaket hindurch laufen. In den Randbereichen hat er die Verbindung zum originalen Träger verloren (vgl. Anhang I, Abb. 7).

- *Fehlstellen*

Über die gesamte Nordwand sind zahlreiche Löcher im Träger verteilt. Einige kleinere beschränken sich auf den Feinputzbereich, andere erreichen einen Durchmesser von bis zu 10 cm und eine Tiefe bis zu 4 cm (vgl. Anhang I, Abb. 6).

- *Hohlstellen*

Besonders um tiefe Risse sowie in den Randbereichen des originalen Putzpaketes treten Lockerungen verschieden großer Ausdehnung auf. Die Kohäsions- und Adhäsionskräfte innerhalb und zwischen den verschiedenen Putzschichten sowie diesen und dem Mauerwerk haben nachgelassen. Dies könnte ebenfalls eine Folge von zu hoher Feuchte sein.

- *Kittungen*

Im unteren Bereich des östlichen Wandabschnittes befinden sich große Kittungen, die keinen Verbund mehr mit dem umgebenden originalen Putz haben (vgl. Anhang I, Abb. 9).

- *Überputzung*

In Randbereichen wird die Fassung partiell bis zu einer Breite von ca. 2 cm von neuzeitlichen Putzen überlappt.

- *Großer Wasserschaden am östlichen Ende der Nordwand*

Am oberen Wandabschluss dieses Bereiches wurde der Feinputz großflächig weggespült. Der darunter liegende Rauputz sandet leicht.
Die Ränder des sich anschließenden Feinputzes haben sich gewellt. Einige Stellen sind durch Quellvorgänge blasenförmig aufgeworfen. An offenen Stellen haben sich diese mit Fassungs- und Putzbestandteile gefüllt (vgl. Anhang I, Abb. 2).

4.2 Zustand der Fassung

Auch die Fassung ist insgesamt noch relativ gut erhalten. Wo sie nicht von Markalak bedeckt wurde, ist sie jedoch sehr sensibel.

- *Überdeckungsschicht*

Die untere Hälfte der Malerei an der Nordwand ist mit einem beige-weißen, bis zu 1 mm starken Anstrich aus Markalak bedeckt.

- *Farbspritzer*

Angrenzend an die Markalakfassung befinden sich kleine und größere, dicke Farbspritzer aus Markalak auf der Malerei. Das östliche Ende der Nordwand ist zusätzlich mit einer Vielzahl roter Farbspritzer bedeckt, die beim Streichen der Tempelaußenwände dorthin gelangten. In diesem Bereich sind die Farbauflagerungen außerdem sehr hart. Möglicherweise verbanden sie sich durch das eindringende Wasser stärker mit der darunter liegenden Fassung (vgl. Anhang I, Abb. 15).

- *Putzauflagerungen*

Vorwiegend im oberen Wandbereich liegen der Malerei krustenartige Flecken aus Lehmputz auf, die beim Neuverputzen oder durch vom Regen herabgespülten Putz verursacht worden sein können (vgl. Anhang I, Abb. 14) .

- *Fehlstellen*

Sowohl an frei liegenden Stellen der Malerei als auch unter dem Markalak gibt es Malschichtverluste einzelner Farbschichten sowie solche, die bis auf die Grundierung reichen.

- *Kratzer*

Hauptsächlich in der Sockelzone sind gehäuft Kratzer vorzufinden. Besucher des Tempels (meist Touristen) ritzen ihre Initialen oder ähnliches in die Malerei (vgl. Anhang I, Abb. 21).

- *Craquelé*

Die Malerei weist in dem Bereich, in dem sie nicht mit Markalak bedeckt ist, teilweise ein Craquelé auf. Abstehende Malschichtschollen sind partiell vom Abplatzen gefährdet (vgl. Anhang I, Abb. 13).

- *Verschmutzung*

Dadurch, dass die unbedeckte Malerei jahrhundertelang sämtlichen äußeren Einflüssen ausgesetzt war, ist sie durch aufliegenden Schmutz und Staub verunreinigt (vgl. Anhang I, Abb. 18).

- *Pudern der Malschicht*

Abhängig von der jeweiligen Farbe pudert die Malschicht. Dieses Phänomen gilt für den mit Markalak bedeckt gewesenen als auch den freien Teil der Malerei. Es ist auf den Verlust an Bindemittel in der Farbe zurückzuführen.

- *Große Wasserschaden am östlichen Ende der Nordwand*

Von Wasser herunter gespülter Putz bedeckt diesen Bereich großflächig. Die darunterliegende Fassung ist enorm beschädigt bis vollständig verloren. Auch die Pastiglia ist davon stark betroffen. Die vorhandene Malschicht ist äußerst sensibel. Der Markalak im unteren Bereich ist im Vergleich zur übrigen Wand sehr verhärtet.
Durch diese Beanspruchung und den schon vorhandenen Verlust der Malschicht waren die Poren des Putzes möglicherweise weit geöffnet, wodurch die rote Farbe vom Tünchen der Außenwände tief in den Feinputz eindringen konnte. Durch weiteres eindringendes Wasser wurde sie gelöst und hat den Putz mancherorts irreversibel leicht rot eingetönt.

5 Maßnahmenkonzept

5.1 Präventive Maßnahmen

Zum Schutz der neu restaurierten Malereien vor Umwelt- und Wettereinflüssen wird geplant, den östliche Eingang des Tempels zu verschließen. Im unteren Bereich ist eine Tür vorgesehen, darüber sollen Glasscheiben in eine Holzrahmung gesetzt werden (vgl.: Anhang I, Abb. 78).
Außerhalb der Nordwand schließt ein Hang an, der Feuchtigkeit in das Lehmmauerwerk einbringt. Dieser Hang soll abgetragen werden und der Raum, der sich einst an dieser Stelle befand, wieder aufgebaut und überdacht werden um erneute Ablagerungen zu verhindern.[30]
Das vom THF provisorisch erbaute Podest wird rückgebaut werden um die Malereien vor vorbeilaufenden Personen zu schützen [31]und den originalen Zustand wieder herzustellen.

5.2 Konservatorische und restauratorische Maßnahmen

5.2.1 Maßnahmen am Träger

Zu den wichtigsten Maßnahmen gehören erstens die Neuverputzungen im oberen und unteren Wandbereich unter sorgfältiger Anböschung an den originalen Bestand. Das provisorische, einschichtige Putzpaket des THF ist hierbei zu entfernen und durch einen zweischichtigen Putz zu ersetzen. Sandende Bereiche sind zuvor zu festigen um einen stabilen Untergrund zu schaffen.
Als zweite wichtige Maßnahme steht die Verputzung der Risse, Ausbrüche und Fehlstellen mit einem geeigneten, bei tiefen Löchern mehrschichtigen Putz an. Hierbei muss vorab über

[30] Wann diese Maßnahme durchgeführt werden kann, ist jedoch noch fraglich, da das Grundstück zum Nachbarkloster gehört und sich die Klärung der Einzelheiten als schwierig erweist.
[31] Vor der Restaurierung stellte es kein Problem dar, da die Malereien auf dieser Höhe mit Markalak bedeckt waren.

die Gestaltung der Kittungen entschieden werden, welche in Zusammenhang mit der Frage um eine eventuelle zukünftige Retusche steht.
Drittens müssen Hohlstelen hinterfüllt werden. Durch Testreihen an Lehmziegeln kann ein geeigneter Hinterfüllmörtel ausgewählt werden.
Fernerhin sind neuzeitliche Putze, die über Niveau liegen oder die originale Malerei im Randbereich überlappen, zu entfernen.
Außerdem kann versucht werden, am östlichen Ende der Nordwand den sich blasenförmig aufwerfenden und sich an den Rändern ringelnden Putz ebenmäßig niederzulegen.

5.2.2 Maßnahmen an der Fassung

Als wichtigste durchzuführende Maßnahmen an der Fassung lassen sich erstens die Reinigung der frei liegenden Malerei von Oberflächenschmutz sowie von Farbspritzen und Putzauflagerungen, zweitens die Freilegung der mit Markalak bedeckten Bildschicht und drittens die anschließende Festigung der Fassung in beiden Bereichen benennen.
Im Falle der Anwendung von Lösemitteln sowie der Auswahl des Festigungsmittels muss genauestens beobachtet werden, ob sich Veränderungen in (Oberflächen-) Struktur oder farblicher Erscheinungsform zeigen, und es muss über mögliche zukünftige Umwandlungsprozesse/ Veränderungen sowohl des angewendeten Mittels als auch im betreffenden Untergrund nachgedacht werden.

Besonders labile, gefährdete Putz- und Fassungsbereiche sind vor anstehenden Maßnahmen, die sie sehr beanspruchen könnten durch Kaschierungen zu sichern.

Viele der anstehenden Maßnahmen wurden vergangenes Jahr bereits an der Westwand durchgeführt und erprobt. Ob sich die Ergebnisse gleichermaßen auf die Nordwand übertragen lassen, muss festgestellt und auf eventuelle Abweichungen der Schadbilder etc. entsprechend reagiert werden. Durch weitere Arbeitsversuche können Technologien und Materialien eventuell verbessert werden.

Da sich die Nordwand in einem etwa 50 cm schmalen Gang befindet, sind Überlegungen zur anschließenden Präsentation der restaurierten Malereien anzustellen.

Zur Retusche soll eine Probeachse angelegt werden. Eine weitere Arbeit daran wird jedoch erst im nächsten Jahr erfolgen (siehe dazu auch Punkt 7)

6 Durchgeführte Konservatorische und Restauratorische Maßnahmen

6.1 Maßnahmen am Träger

6.1.1 Entfernende Maßnahmen

- *Überputzungen*

Neuzeitliche Anputzungen, die die Malschicht in den Randbereichen überlappten, konnten entfernt werden. (vgl. Anhang II, Blatt Nr. 4)

Methode:
Dies geschah mechanisch mit einem Skalpell. Eine vorangehende Befeuchtung des Putzes mit einem Spiritus-Wasser-Gemisch im Verhältnis 1:1 erleichterte die Abnahme. Es wurde jedoch sehr sparsam eingesetzt, da ein zu hoher Feuchtigkeitseintrag der darunter liegenden Malschicht hätte schaden können.

- *Unsachgemäße neuzeitliche Putze und Kittungen*

Putze und Kittungen, die in ihrer Struktur extrem rissig waren oder sandeten und ihre Verbindung zum umgebenden Putzpaket verloren hatten, wurden entfernt, während solche, die über Niveau lagen, aber eine gute Qualität besaßen, unter Niveau zurückgearbeitet und eingeritzt wurden. Sie dienen später ergänztem Feinputz als Untergrund.

Methode:
Die Putze wurden mit Wasser befeuchtet und großflächig mit einem Meißel, in kleineren Bereichen mit einem Skalpell zurückgearbeitet. Auch hier wurde darauf geachtet den Feuchtigkeitseintrag im Träger so gering wie möglich zu halten.[32]

6.1.2 Sichernde Maßnahmen

- *Sandende Putzbereiche*

Die Festigung sandender Putze an Rissen und Ausbruchstellen konnte mit Syton erreicht werden.

Methode:
Die Kieselsäureester-Dispersion wurde auf 3% mit Wasser verdünnt und mittels einer Spritze in die betreffenden Bereiche injiziert.

[32] Die Hinterfüllung von Hohlstellen erfolgte nicht mehr während meiner Anwesenheit. Da die, im vergangenen Jahr verwendeten, Hinterfüllmörtel in ihren Eigenschaften noch nicht zu hundert Prozent überzeugten, müssen hierzu umfangreiche Tests gemacht werden. Die Maßnahmen werden voraussichtlich noch dieses Jahr vor Wintereinbruch ausgeführt.

Bei anfänglichen Versuchen ergab sich dabei eine Gelbfärbung der umgebenden Fassungsbereiche. Ein Grund könnte eine durch das Wasser hervorgerufene Lösung von Bestandteilen des gelben Sandes sein, der bei der Herstellung des Mörtels verwendet wird. Daraus resultierte die Notwendigkeit in allen mit Syton zu behandelnden Bereichen zuvor eine Kaschierung anzubringen. Das verwendete Seidenpapier färbte sich erfolgreich anstelle der Fassung gelb. Die zweischichtige Applikation erfolgte durch Klucel, welches mit Isopropanol verdünnt wurde bis es die gewünschte Konsistenz erreichte. Die Kaschierung ließ sich anschließend leicht abziehen, indem sie zuvor mit einem in Isopropanol getränktem Wattestäbchen befeuchtet wurde. Stehen gebliebene Reste des Klucels konnten so ebenfalls problemlos entfernt werden ohne dass dabei die Malerei beschädigt wurde.
Kaschierungen mit Paraloid als Bindemittel erwiesen sich als untauglich. Das Paraloid verband sich mit der Malschicht und lies sich nur begrenzt wieder entfernen.

- *Vom Untergrund gelöster Feinputz*

Die Niederlegung des aufstehenden, verformten Feinputzes konnte durch ein Anweichen desselben erreicht werden.

Methode:
Die Blasen wurden zuerst mit einer einlagigen Kaschierung gesichert (Anwendung wie im vorhergehenden Abschnitt bereits beschrieben). Hineingefallene Fassungs- und Putzbestandteile wurden vorsichtig mittels Pinzette, eines Pinsels und einem luftausströmenden kleinen„Blaseball“ entfernt.
Danach wurden die betreffenden Bereiche mit dem Spiritus-Wasser-Gemisch vorgenetzt und schließlich mit 3%igem Syton durchfeuchtet, je nach Sensibilität und Zugänglichkeit des Putzes durch einen Pinsel oder per Injektion.
Nach einer kurzen Einwirkzeit, damit der Putz nicht zu weich für die nachfolgende Behandlung ist, konnte er mühelos mit einem von Hostaphanfolie umgebenen Wattebausch angedrückt werden. Leicht eingerollter Putz ließ sich mit einem Stäbchen vorsichtig glätten. Unter manchen dieser Bereiche war jedoch etwas an Grundsubstanz verloren. Hätte man die betreffende Stelle angedrückt bis sie wieder Verbindung zum Untergrund fände, wäre eine Delle entstanden. Deshalb wurden die Hohlstellen durch ein Gemisch aus Hausenblase und Erde (< 1 mm), das mit einer Spritze injiziert wurde, ausgefüllt.
Eine Kaschierung war nicht nötig, da im betreffenden Bereich kaum Fassung erhalten war, die durch eine Gelbfärbung gefährdet gewesen wäre.

6.1.3 Ergänzende Maßnahmen

- *Risse, Löcher sowie größerer Flächen*

Es wurden verschiedene Tests angestellt um eine passende Komposition von meist zweischichtigem Putz für die Füllung von kleinen und großflächigen Fehlstellen zu entwickeln. An einigen, besonders tiefen Fehlstellen wurde sogar ein dritter, sehr grober Putz als ausgleichende Schicht auf das Mauerwerk gebracht.
Die Kittung von Fehlstellen erfolgte vollständig, während für die Verputzung des oberen und unteren Wandbereiches nur eine geeignete Methode entwickelt und an einer Probeachse umgesetzt wurde. Dieser Arbeitsschritt wird nach der Entfernung des Podestes sowie dem Ausbau der neuen Nordwand (mehr dazu in Punkt 8) durch angelernte ladakhische Restauratoren erfolgen.

Methode:
Ränder von Fehlstellen und an Putzgrenzen wurden sorgfältig ausgeschnitten. Anschließend wurde die umgebende Fassung, sofern vorhanden, mit einer Kaschierung geschützt, da auch der Neuputz den gelben Sand enthielt, auf dessen Verwendung nicht verzichtet wurde, da er an sich positiv auf die Zusammensetzung des Putzes wirkt. Nach leichtem Vornetzen des Untergrundes wurde der Putz je nach Tiefe der Fehlstelle aufgetragen. Zwischen den einzelnen Schichten wurde eine Trocknungszeit mehrerer Tage eingehalten. Die oberste Schicht, der Feinputz, wurde geglättet und anschließend mit einem Blitzfix-Schwamm wieder leicht aufgeraut um eine ästhetisch ansprechende Oberfläche zu erhalten. Sie befindet sich etwa 1-2 mm unter Niveau. Auf diese Weise ist ggf. noch Raum für eine Retusche vorbereitende Grundierung und der neue Putz lässt sich leicht vom Originalputz differenzieren.

Zusammensetzung grober Rauputz	Zusammensetzung Rauputz	Zusammensetzung Feinputz
Erde (ungesiebt) gelber Sand (ungesiebt) Kies < 3cm Stroh < 5cm Markalak (wenig) Anteile nach Gefühl	3 VT gelber Sand < 4mm 2 VT Erde < 4mm 1 VT Flusssand < 4cm Strohhäcksel < 3cm 10 % Markalak	1 VT gelber Sand < 1mm 1 VT Flusssand < 1mm 4 VT Erde < 1mm 1 VT Markalak

6.2 Maßnahmen an der Fassung

6.2.1 Entfernende Maßnahmen

- *Oberflächenschmutz*

Die Reinigung der freiliegenden Malerei von Oberflächenschmutz musste sehr vorsichtig durchgeführt werden, da die Fassung ausgesprochen sensibel reagierte.

Methode:
Die Fassung wurde mit Pinseln von weicher bis mittlerer Härte von Oberflächenschmutz befreit. Bei jeder Farbe fiel der Erfolg unterschiedlich aus**.** Blau z.B. war so sensibel, dass auf eine weitgehende Reinigung verzichtet werden musste und die Farbe ausschließlich gefestigt wurde um ihre Erhaltung zu gewährleisten.
Auch Grau reagierte in der Regel ausgesprochen sensibel. Bei den Rottönen war die Reaktion der Fassung auf mechanische Beanspruchung am wenigsten voraussehbar, während Grün und Schwarz in der Regel verhältnismäßig stabil waren.

- *Markalakschicht und -spritzer*

Die Entfernung der Markalakschicht stellte eine besondere Herausforderung dar, da sie erstens oft stabiler als die originale Fassung war und zweitens kein einheitliches Konzept angewendet werden konnte, sondern von Bereich zu Bereich eine neue Methode gewählt werden musste. Je nach Farbe und Schadbildern war die Malerei mehr oder weniger stark mit dem Markalak verbunden und reagierte entsprechend verschieden auf die mechanische Beanspruchung. Die Freilegung der Pastiglia stellte sich entgegen der Erwartungen nicht als komplizierter heraus als die aller übrigen Bereiche.
Eine Abnahme des Markalak mit wässrigen Lösemitteln war ausgeschlossen, da sowohl die Fassung als auch der Markalak nicht wasserresistent sind.
Glasfaserradierer stellten sich als zu hart heraus. Bei ihrer Anwendung sprangen oft ganze Markalakschollen ab und rissen Teile der Fassung mit herunter.
Eine zu hundert Prozent verlustfreie Methode konnte nicht gefunden werden, aber durch die bestehenden Möglichkeiten und ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen konnten die Verluste gering gehalten werden. Die aufgedeckte Malerei ist so weitestgehend gut erhalten und noch geschlossen lesbar.

Methode:
In der Regel konnte der Markalak zuerst mit einem relativ harten, großen Borstenpinsel ausgedünnt werden. Im weiteren Verlauf fanden immer weichere und kleinere Pinsel Verwendung. In manchen Bereichen führte eine Abnahme mit Wattestäbchen zu größerem

Erfolg. Sehr kleine, stehen gebliebene Markalakschollen ließen sich mit einem Skalpell entfernen. Zwischen den verschiedenen Werkzeugen musste je nach Situation häufig gewechselt werden.
Wenn der Markalak besonders fest war, konnte seine Struktur mit Hilfe einer in Isopropanol getränkten Kompresse gebrochen werden. Dies erleichterte die anschließende Entfernung mit einem Pinsel etwas.
Im östlichen Wandbereich, der durch eindringendes Wasser stark beschädigt war, zeigte sich die ursprüngliche Fassung so sensibel, dass fast ausschließlich weiche Pinsel zum Einsatz kamen.

- *Putzauflagerungen*

Neuzeitliche Mörtelspritzer auf der Fassung ließen sich relativ unkompliziert entfernen.

Methode:
Dazu wurden sie mittels eines Pinsels leicht mit Spiritus-Wasser im Mischungsverhältnis 1:1 angefeuchtet und weitestgehend mit einem harten Borstenpinsel in der entsprechenden Größe oder einem Skalpell entfernt. Eine Nachreinigung von stehengebliebenen Resten erfolgte mit einem Wattebausch oder einem weichen Pinsel.

- *Farbspritzer*

Bei allen kleinen Flecken war darauf zu achten, dass das verwendete Werkzeug nicht die Größe der zu entfernenden Fläche überschritt, da die umgebende Fassung andernfalls mit ausgedünnt worden wäre.

Methode:
Die Entfernung von Farbspritzern konnte mit weichen bis mittleren Pinsel erzielt werden.

6.2.2 Sichernde Maßnahmen

- *Festigung*

Die Festigung pudernder und Schollen bildender Malschicht lief oft parallel zu anderen Maßnahmen. Da zumindest ein leichtes Abpudern der Farbe in jedem Bereich der Fall war, wurde die Malschicht einmal vollständig durchgefestigt.

Methode:
Zuerst wurde die Fassung mit Isopropanol vorgenetzt. Applikation erfolgte durch Aufsprühen mit einem Fixativsprüher. Anschließend wurde 3%iger Hausenblase aufgesprüht.
Dieses Verfahren ermöglichte einen gleichmäßigen Auftrag des Festigungsmittels und eine unnötige Berührung der Fassung konnte vermieden werden.
Beim Auftrag mit einem Pinsel über Japanpapier lies sich das Festigungsmittel schwer dosieren. Die Fassung erschien hiernach an einigen Stellen glänzend.
Abschuppende Malschichtschollen wurden nach dem Aufsprühen des Festigungsmittels mit einem Hostaphan-Wattestempel oder mit einer kleinen Gummiwalze über Seidenpapier und Hostaphanfolie niedergelegt.

7 Retusche

7.1 Konflikt zwischen zwei Kulturen

Die Diskussion mit dem verantwortlichen Lama um eine anstehende Retusche zeigte die Verschiedenheit der beiden aufeinander treffenden Kulturen und somit auch die Verschiedenheit des Restaurierungsansatzes deutlich auf.
Ein Buddhist ist sich um die Vergänglichkeit allen Seins bewusst. Dadurch ist für ihn die Erhaltung eines originalen, bauzeitlichen Bestandes nicht von Bedeutung. Für ihn zählt allein der gepflegte, vollständige Zustand des Bildes, der die Vollkommenheit symbolisiert.
Für einen westlichen Betrachter dagegen ist nicht nur der Augenblick von Bedeutung. Er hat ein großes Interesse für die Vergangenheit und hegt eine außerordentliche Wertschätzung für deren Zeugnisse. Sakrale Gegenstände haben für ihn nicht nur einen religiösen, sondern auch einen künstlerischen Wert.
So kommt es, dass der Lama sämtliche Fehlstellen geschlossen und große putzsichtige Bereiche, in denen die originale Malerei vollständig verloren ist, rekonstruiert sehen möchte, während der westlich geprägte Restaurator das ursprüngliche Bild und den gewachsenen Zustand so wenig wie möglich verfälschen möchte.

7.3 Der Kompromiss mit der Legitimierung durch das Nara Dokument

Bereits zuvor scheint es in asiatischen Ländern ähnliche Diskussionen gegeben zu haben, denn im Jahr 1994 entstanden in Japan auf der „Nara conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention“ „The Nara Dokuments on Authenticity“. Die Konferenz

fand in Kooperation mit der UNESCO, ICCROM und ICOMOS statt. Die Dokumente erkennen die Charta von Venedig an und bauen auf sie auf. (Vgl. Abhang V)[33]
Sie besagen, dass die Konservierung von kulturellem Erbe in den Werten wurzelte, mit denen dieses Erbe verbunden sei, und dass sich diese Werte von Kultur zu Kultur unterschieden. Da das *eine* kulturelle Erbe auch das kulturelle Erbe *aller* sei, wird in den Dokumenten zu Respekt gegenüber anderen Kulturen aufgerufen. Im Falle von Differenzen werden Eingeständnisse auf beiden Seiten gefordert.
Auf diese Dokumente gestützt entstand folgender Kompromiss:
Auf eine Retusche in putzsichtigen Bereichen, in denen man den Inhalt hätte neu erfinden müssen, wurde verzichtet. Zwar folgt das buddhistische ikonographische Programm oft denselben Mustern, aber um festzustellen wie genau eine bestimmte Geste oder Kopfhaltung ursprünglich aussah, hätten tiefgehende kunst- und religionswissenschaftliche Untersuchungen durchgeführt werden müssen. Auch eine Neutralretusche in diesen Bereichen wurde als wenig sinnvoll betrachtet, da sie keine religiösen Inhalte übermitteln würde.
Von Seiten der Restauratoren wurde zugestanden, sämtliche weiße Bereiche (Grundierung) durch eine Punktretusche, mit einer leichten Aufhellung gegenüber dem originale Farbton, zu schließen. Der vorhandene Bestand an Bildinhalt bekommt so für den Buddhist ein ästhetisches Äußeres, ist aber beim Betrachten aus der Nähe dennoch vom Original zu unterscheiden.
Außerdem wird die Retusche mit reversiblen Farben ausgeführt werden. Erste Versuche hierzu erfolgten mit Kreide. Die Anwendung in einer Probeachse war jedoch besonders in kleinen Abschnitten nicht ganz einfach. Außerdem ist die Kreide nicht abriebfest, was vor allem im unteren Bereich, der von Betrachtern begangen wird, ungünstig ist.
Die Verwendung von Pigmenten mit in Isopropanol gelöstem Klucel als Bindemittel erwies sich als sinnvoller.

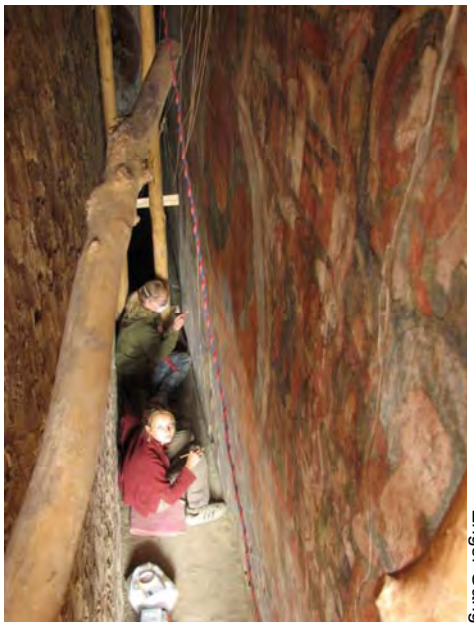
8 Problematik und Diskussion um die abschließende Präsentation der restaurierten Malereien an der Nordwand

Der nur maximal 50 cm breite und dabei 6 m hohe Gang zwischen den beiden Nordwänden erlaubt es nicht, die Malerei vollständig zu betrachten. Außerdem besteht die Gefahr eines Abriebs der Fassung durch Besucher.

[33] Vgl. http://www.restauratoren.de/index.php?id=78, 21.09.2007.

Mehrere Überlegungen zu einer Präsentation, die den Betrachter die Malereien einerseits wieder uneingeschränkt erleben lassen, sie aber andererseits vor erneutem Schaden bewahren, wurden angestellt. In Betracht kamen folgende Varianten:

- Das Abfotografieren der Malerei an der Nordwand Und eine Präsentation in Plakatform an der neuen Westwand, gegenüber der alten Malerei auf der ursprünglichen Westwand des Tempels



Enger Gang

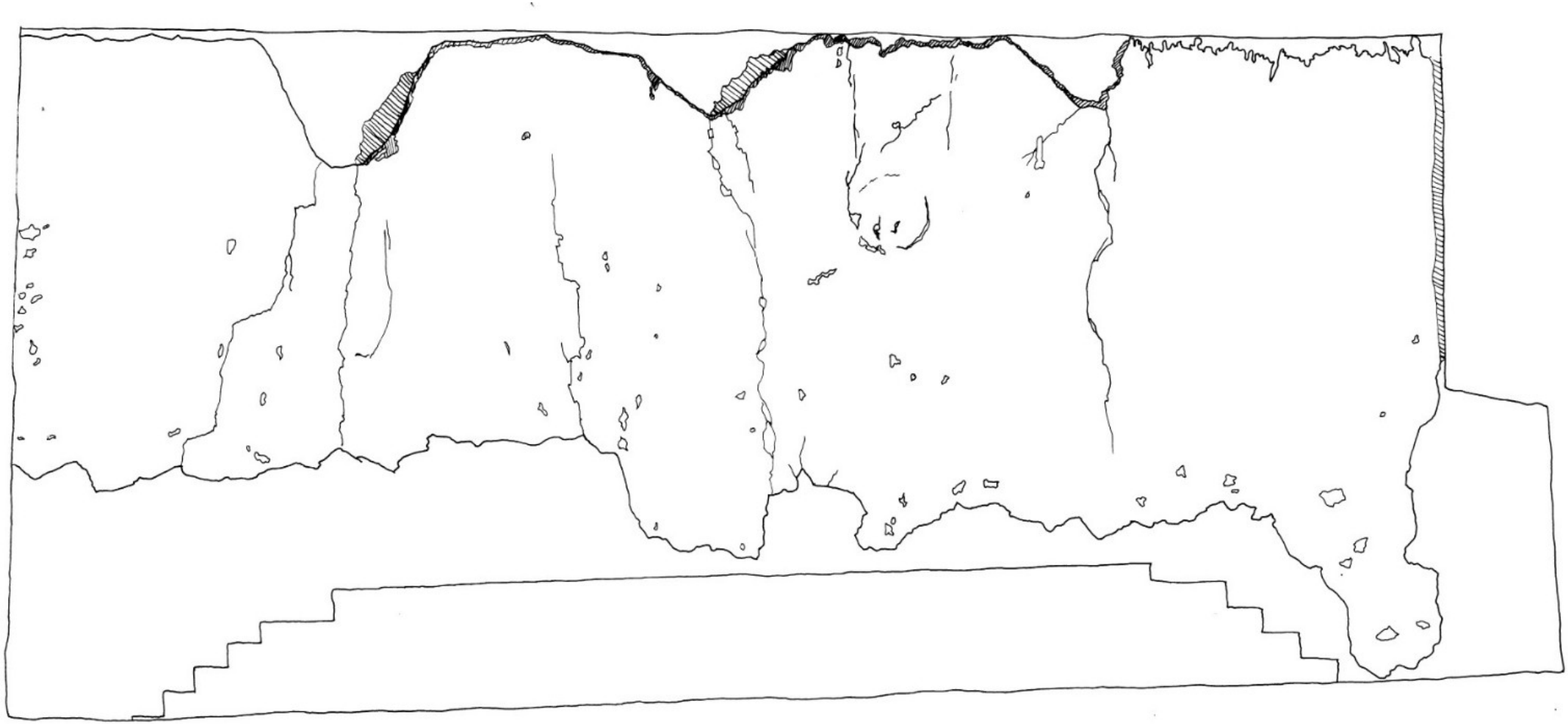
Problematik: Aufgrund des geringen Abstandes hätten etwa 500 Bilder zusammengesetzt werden müssen. Darüber hinaus stellt die Betrachtung eines Plakates keinen Vergleich zu dem des Originals dar.

- Die Anbringung einer Plexiglasscheibe oder einer Abstand gebietenden hölzernen Laufleiste im unteren Bereich der Malerei

Problematik: Zwar schützt diese Variante die Malerei, aber das Problem der uneingeschränkten Betrachtungsmöglichkeit löst es nicht. Eine Plexiglasscheibe würde diese vielmehr zusätzlich einschränken.

- Das Einreißen der neuen Nordwand.

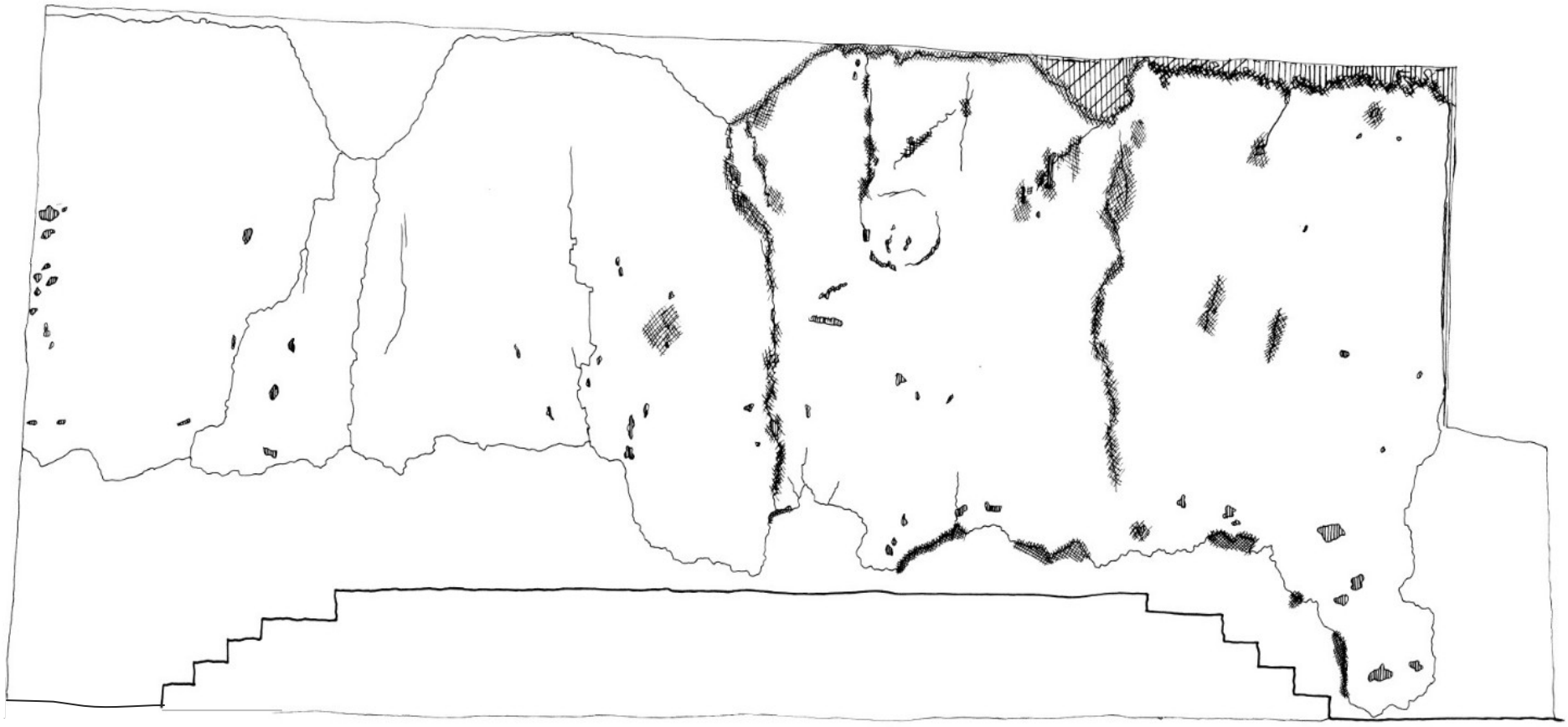
Problematik: diese Möglichkeit würde einen erheblichen Eingriff in die zweite Historizität des Bauwerkes bedeuten. Andererseits könnten die Malereien so vom Tempelinneren in angemessenem Abstand betrachtet werden und eine Berührung wäre ausgeschlossen. Ein Gedanke war, einen etwa hüfthohen Teil des Mauerwerkes stehen zu lassen und das Dach an dieser Stelle mit einer Säulenreihe aus Holz zu stützen. So bliebe die im Laufe der Zeit gewachsene Raumgliederung erhalten. Selbstverständlich würden alle Vorgänge von einer detaillierten Dokumentation begleitet werden.
Nach eingehenden Beratungen mit dem für den Champa Lhakhang zuständigen Lama Ngawang Tsering sowie einem Komitee aus dem Mutterkloster Spituk wurde der letzte, vom THF favorisierte Vorschlag angenommen. Das Vorhaben wird aller Wahrscheinlichkeit im Frühjahr 2008 umgesetzt.



Überputzung

Neuputz reduziert

Objekt:	Buddhistische Wandmalereien
Standort:	Champa Lhakhang, Leh/ Ladakh
Projektleitung:	Tibet Heritage Fund (THF)
Bearbeiter:	Jovana Glaß
Bearbeitungszeitraum:	Sommer 2007
Blatt Nr.: 4	Entfernende Maßnahmen

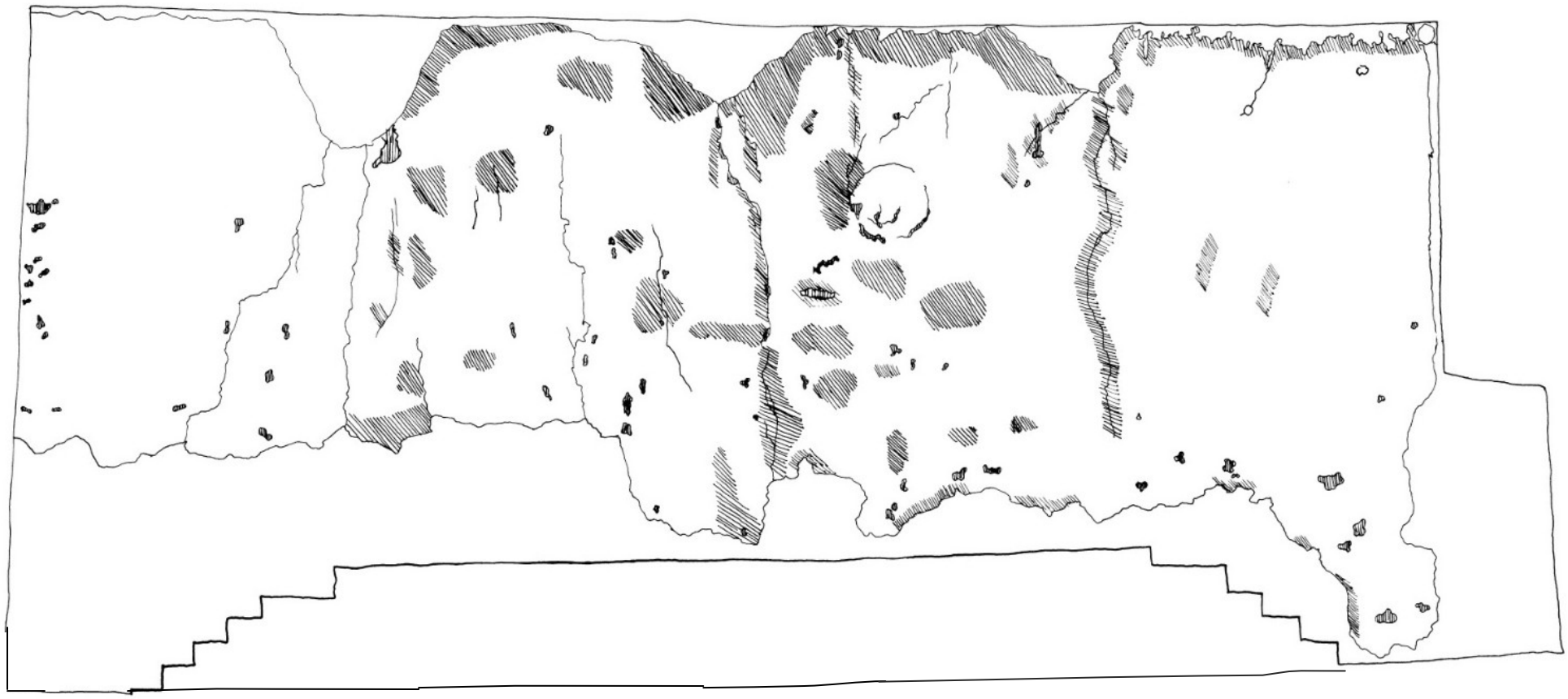


Syton Injezierung

Feinputz

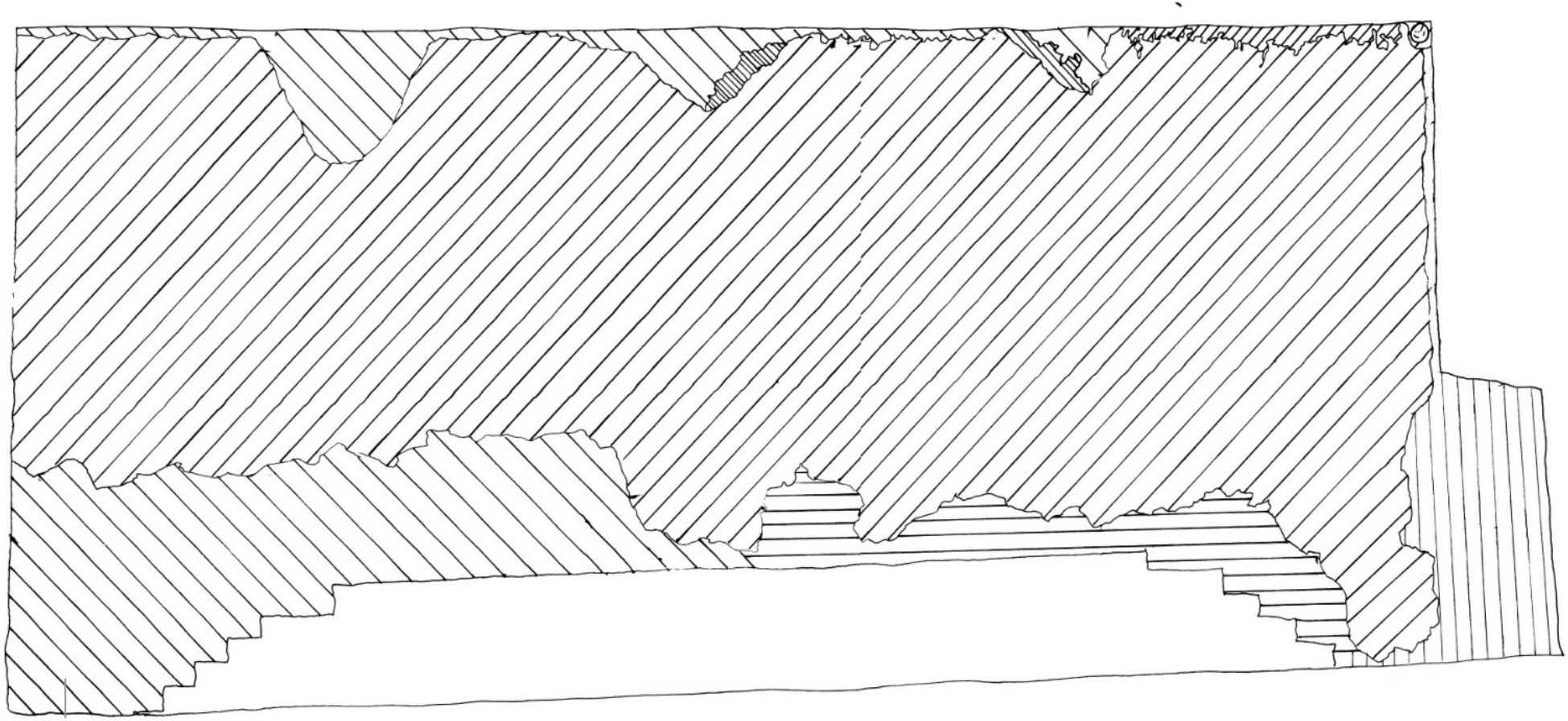
Rauputz

Objekt:	Buddhistische Wandmalereien
Standort:	Champa Lhakhang, Leh/ Ladakh
Projektleitung:	Tibet Heritage Fund (THF)
Bearbeiter:	Jovana Glaß
Bearbeitungszeitraum:	Sommer 2007
Blatt Nr.: 3	Ergänzende Maßnahmen



Hohlstellen

Objekt:	Buddhistische Wandmalereien
Standort:	Champa Lhakhang, Leh/ Ladakh
Projektleitung:	Tibet Heritage Fund (THF)
Bearbeiter:	Jovana Glaß
Bearbeitungszeitraum:	Sommer 2007
Blatt Nr.: 2b	Vorzustand: Schadbilder



Trägerputz der Malerei (15.Jh)

Zweischichtiger Putz (2006)

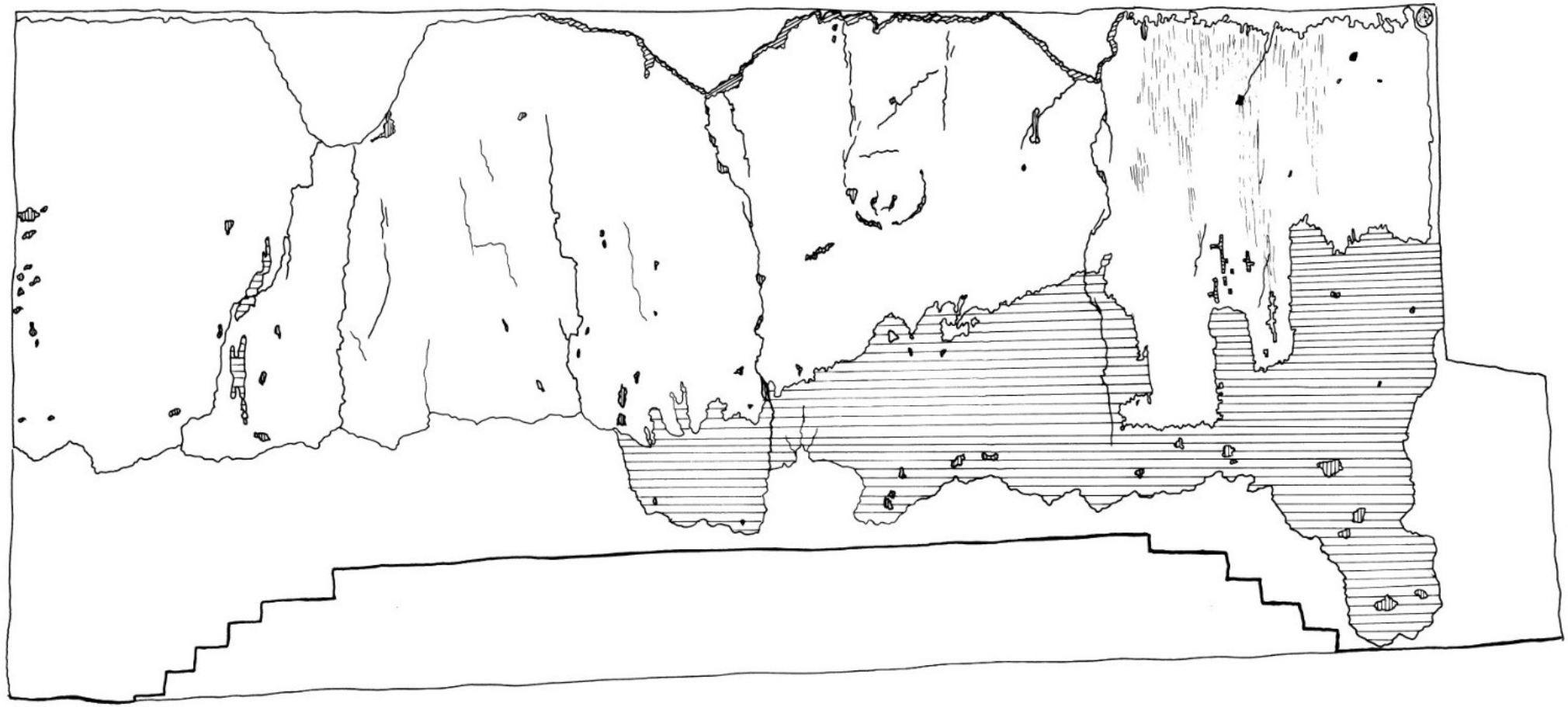
Einschichtiger Putz (2005)

Grundsteine der abgetragenen Ostwand

Ursprünglicher Putz (15. Jh.), ohne malerei

Zweischichtiger Putz (vermutl. 19.JH)

Objekt:	Buddhistische Wandmalereien
Standort:	Champa Lhakhang, Leh/ Ladakh
Projektleitung:	Tibet Heritage Fund (THF)
Bearbeiter:	Jovana Glaß
Bearbeitungszeitraum:	Sommer 2007
Blatt Nr.: 1	Bestand: Putzgrenzen



Risse

Fehlstellen

Markalak-
überfassung

Wasserlaufspuren

Überputzung

Objekt:	Buddhistische Wandmalereien
Standort:	Champa Lhakhang, Leh/ Ladakh
Projektleitung:	Tibet Heritage Fund (THF)
Bearbeiter:	Jovana Glaß
Bearbeitungszeitraum:	Sommer 2007
Blatt Nr.: 2a	Vorzustand: Schadbilder

Materialverzeichnis

Produktbezeichnung	Vertrieb
Aceton	Merck Limited
Isopropanol	Merck Limited
Ethanol	Ohne Angabe (aber in Leh erhältlich)
Hausenblase, gelblich	Deffner & Johann
Klucel E	Apis Colori
Syton X 30	Kremer

Literaturverzeichnis

Alexander, André: Jampa Lhakhang Project, Leh, Ladakh. Preliminary Report by André Alexander, Leh 2005 [unveröffentlicht; Kontakt über www.tibetheritagefund.org]

Hesse, Suzy: Guru Lhakhang in Leh/ Ladakh. Buddhistische Wandmalereien des 17. Jahrhunderts. Konservierung und Restaurierung der historischen Wandmalereien im buddhistischen Tempel Guru Lhakhang, Erfurt 2005 [Praxissemesterarbeit SS 2005, unveröffentlicht]

Keilhauer, Anneliese und Peter: Ladakh und Zanskar, Köln 1990[5]

Mattausch, Jutta: Ladakh und Zanskar, 5., aktualisierte Ausgabe, Bielefeld 2005

Nicolaescu, Anca: Red Maitreya Temple. Mural Conservation Project, Bucharest 2006 [unveröffentlicht; Kontakt über www.tibetheritagefund.org]

Norberg-Hodge, Helena: Faszination Ladakh. Mit einem Vorwort des Dalai Lama, Breisgau 2004

Pohle, Hannah: buddhistische Wandmalereien im Champa Lhakhang. Leh/ Ladakh. Dokumentation der Konservierung und Restaurierung, Erfurt 2006 [Praxissemesterarbeit SS 2005, unveröffentlicht]

http://www.restauratoren.de/index.php?id=78, 21.09.2007

http://www.tibetheritagefund.org/pages/projects/ladakh.php, 16.09.07

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES ICOMOS CONSEIL INTERNATIONAL DES MONUMENTS ET DES SITES

DOCUMENTATION CENTRE UNESCO - ICOMOS CENTRE DE DOCUMENTATION

THE NARA DOCUMENT ON AUTHENTICITY
(*1994*)

Preamble

1. We, the experts assembled in Nara (Japan), wish to acknowledge the generous spirit and intellectual courage of the Japanese authorities in providing a timely forum in which we could challenge conventional thinking in the conservation field, and debate ways and means of broadening our horizons to bring greater respect for cultural and heritage diversity to conservation practice.

2. We also wish to acknowledge the value of the framework for discussion provided by the World Heritage Committee's desire to apply the test of authenticity in ways which accord full respect to the social and cultural values of all societies, in examining the outstanding universal value of cultural properties proposed for the World Heritage List.

3. The Nara Document on Authenticity is conceived in the spirit of the Charter of Venice, 1964, and builds on it and extends it in response to the expanding scope of cultural heritage concerns and interests in our contemporary world.

4. In a world that is increasingly subject to the forces of globalization and homogenization, and in a world in which the search for cultural identity is sometimes pursued through aggressive nationalism and the suppression of the cultures of minorities, the essential contribution made by the consideration of authenticity in conservation practice is to clarify and illuminate the collective memory of humanity.

Cultural Diversity and Heritage Diversity

5. The diversity of cultures and heritage in our world is an irreplaceable source of spiritual and intellectual richness for all humankind. The protection and enhancement of cultural and heritage diversity in our world should be actively promoted as an essential aspect of human development.

6. Cultural heritage diversity exists in time and space, and demands respect for other cultures and all aspects of their belief systems. In cases where cultural values appear to be in conflict, respect for cultural diversity demands acknowledgment of the legitimacy of the cultural values of all parties.

7. All cultures and societies are rooted in the particular forms and means of tangible and intangible expression which constitute their heritage, and these should be respected.

8. It is important to underline a fundamental principle of UNESCO, to the effect that the cultural heritage of each is the cultural heritage of all. Responsibility for cultural heritage and the management of it belongs, in the first place, to the cultural community that has generated it, and subsequently to that which cares for it. However, in addition to these responsibilities, adherence to the international charters and conventions developed for conservation of cultural heritage also obliges consideration of the principles and responsibilities flowing from them. Balancing their own requirements with those of other cultural communities is, for each community, highly desirable, provided achieving

this balance does not undermine their fundamental cultural values.

Values and authenticity

9. Conservation of cultural heritage in all its forms and historical periods is rooted in the values attributed to the heritage. Our ability to understand these values depends, in part, on the degree to which information sources about these values may be understood as credible or truthful. Knowledge and understanding of these sources of information, in relation to original and subsequent characteristics of the cultural heritage, and their meaning, is a requisite basis for assessing all aspects of authenticity.

10. Authenticity, considered in this way and affirmed in the Charter of Venice, appears as the essential qualifying factor concerning values. The understanding of authenticity plays a fundamental role in all scientific studies of the cultural heritage, in conservation and restoration planning, as well as within the inscription procedures used for the World Heritage Convention and other cultural heritage inventories.

11. All judgements about values attributed to cultural properties as well as the credibility of related information sources may differ from culture to culture, and even within the same culture. It is thus not possible to base judgements of values and authenticity within fixed criteria. On the contrary, the respect due to all cultures requires that heritage properties must considered and judged within the cultural contexts to which they belong.

12. Therefore, it is of the highest importance and urgency that, within each culture, recognition be accorded to the specific nature of its heritage values and the credibility and truthfulness of related information sources.

13. Depending on the nature of the cultural heritage, its cultural context, and its evolution through time, authenticity judgements may be linked to the worth of a great variety of sources of information. Aspects of the sources may include form and design, materials and substance, use and function, traditions and techniques, location and setting, and spirit and feeling, and other internal and external factors. The use of these sources permits elaboration of the specific artistic, historic, social, and scientific dimensions of the cultural heritage being examined.

Appendix 1

Suggestions for follow-up (proposed by H. Stovel)

1. Respect for cultural and heritage diversity requires conscious efforts to avoid imposing mechanistic formulae or standardized procedures in attempting to define or determine authenticity of particular monuments and sites.

2. Efforts to determine authenticity in a manner respectful of cultures and heritage diversity requires approaches which encourage cultures to develop analytical processes and tools specific to their nature and needs. Such approaches may have several aspects in common:

- efforts to ensure assessment of authenticity involve multidisciplinary collaboration and the appropriate utilisation of all available expertise and knowledge;

- efforts to ensure attributed values are truly representative of a culture and the diversity of its interests, in particular monuments and sites;

- efforts to document clearly the particular nature of authenticity for monuments and sites as a practical guide to future treatment and monitoring;

- efforts to update authenticity assessments in light of changing values and circumstances.

3. Particularly important are efforts to ensure that attributed values are respected, and that their determination included efforts to build, ad far as possible, a multidisciplinary and community consensus concerning these values.

4. Approaches should also build on and facilitate international co-operation among all those with an interest in conservation of cultural heritage, in order to improve global respect and understanding for the diverse expressions and values of each culture.

5. Continuation and extension of this dialogue to the various regions and cultures of the world is a prerequisite to increasing the practical value of consideration of authenticity in the conservation of the common heritage of humankind..

6. Increasing awareness within the public of this fundamental dimension of heritage is an absolute necessity in order to arrive at concrete measures for safeguarding the vestiges of the past. This means developing greater understanding of the values represented by the cultural properties themselves, as well as respecting the role such monuments and sites play in contemporary society.

Appendix II

Definitions
Conservation: all efforts designed to understand cultural heritage, know its history and meaning, ensure its material safeguard and, as required, its presentation, restoration and enhancement. (Cultural heritage is understood to include monuments, groups of buildings and sites of cultural value as defined in article one of the World Heritage Convention).

Information sources: all material, written, oral and figurative sources which make it possible to know the nature, specifications, meaning and history of the cultural heritage.

The Nara Document on Authenticity was drafted by the 45 participants at the Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, held at Nara, Japan, from 1-6 November 1994, at the invitation of the Agency for Cultural Affairs (Government of Japan) and the Nara Prefecture. The Agency organized the Nara Conference in cooperation with UNESCO, ICCROM and ICOMOS.
This final version of the Nara Document has been edited by the general rapporteurs of the Nara Conference, Mr. Raymond Lemaire and Mr. Herb Stovel.

© ICOMOS
http://www.international.icomos.org
centre-doc-icomos@unesco.org
Dernière mise à jour: January 2005