

Himmels in der Moderne (München 2010) die Wolke nicht als /Wolke/ (also als das andere „perspektivischer Raumdarstellung“) aufsucht, sondern sich im Gegenteil bemüht, sie als das Eigentliche der Malerei der Moderne zu konturieren (14).

Worauf Damisch vor 40 Jahren in allzu geschraubter Weise aufmerksam zu machen versuchte, ist – um es mit Verena Kuni zu sagen – die Tatsache, dass Wolken der Kunst die Möglichkeit gegeben haben, „ihre eigenen Medien als Medien zum Gegenstand zu machen und zu reflektieren“ (Wolken als Medien. Imaginationen und Projektionen der zeitgenössischen Kunst, in: *Wolken: Archiv für Mediengeschichte* 5, 2005, hgg. v. Lorenz Engell/Bernhard Siegert/Joseph Vogl, 161–167, hier: 161). Diese eher schlichte und nicht auf alle im Buch verhandelten Fälle zutreffende Aussage

ist allerdings zu dürftig, um einen Text zu kanonisieren, dessen kunsthistorischer Wert für die gegenwärtige Forschung nicht mehr recht auszumachen ist. Warum der Verlag es versäumt hat, die *Theorie der Wolke* zu kommentieren oder sie wenigstens durch eine längere Einführung zu kontextualisieren, ist gänzlich unverständlich. Der im Original vorhandene Index fehlt ebenso wie eine aktuelle Bibliographie, die dieser Unternehmung vielleicht noch den Hauch eines wissenschaftlichen Anspruchs hätte verleihen können.

PROF. DR. JOSEPH IMORDE

Lucas Cranach d. J. – aus dem Schatten des Vaters ins Licht der Forschung

Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder. Internationales Symposium, veranstaltet von der Stiftung Luther-Gedenkstätten in Sachsen-Anhalt und der Freien Universität Berlin in der Lutherstadt Wittenberg (Stiftung Leucorea), 20.–22.3.2014. Programm: www.lucascranach.org/docs/CranachSymposiumWittenberg2014.pdf

Die seit September 2008 laufende Veranstaltungsreihe „Lutherdekade“ hat 2015 zum Themenjahr „Reformation – Bild und Bibel“ erklärt. Anlass für diese Mottowahl ist der 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. J. (1515–1586), dem zu Ehren im kommenden Jahr zahlreiche Veranstaltungen ge-

plant sind, darunter eine Landesausstellung, die in Wittenberg, Wörlitz und Dessau zu sehen sein wird. In diesem Rahmen ist im Wittenberger Augusteum erstmalig eine monographische Würdigung Cranachs d. J. vorgesehen, die unter dem Motto „Entdeckung eines Meisters“ Leben und Werk des Künstlers aus historischer, kunst- und kulturhistorischer Perspektive beleuchten soll. Das von Elke Anna Werner (Berlin), Gunnar Heydenreich (Köln/Düsseldorf) und Anne Eusterschulte (Berlin) initiierte Cranach-Symposium in Wittenberg im März 2014 verstand sich als wissenschaftliche Vorbereitung dieser Landesausstellung, insbesondere des im Augusteum geplanten Projekts. Ein Schwerpunkt der Veranstaltung lag daher auf den reformatorischen Bildkonzepten, die hinsichtlich ihrer Strategien zur Vermittlung von Glaubensinhalten, aber auch in Bezug auf mögliche Weiterentwicklungen von und Brüche mit in

der Cranach-Werkstatt tradierten Bildformularen betrachtet werden sollten. Letzteres Anliegen kommunizierte auch der Tagungstitel mit seinem augenfälligen Rekurs auf Joseph Leo Koerners Buch *The Reformation of the Image* (Chicago 2004; vgl. die Rezension in *Kunstchronik* 58, 2005/6, 300ff.).

BIOGRAPHIK UND REZEPTIONSGESCHICHTE

Die Tagung verfolgte in drei Sektionen einen interdisziplinären Ansatz und versammelte Beiträge von Wissenschaftlern aus der Kunstgeschichte, Geschichte, Theologie, Kirchengeschichte, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft. In einem Abendvortrag zeichnete der Kirchenhistoriker Herman Selderhuis (Apeldoorn) die konträren theologischen Positionen des ersten und zweiten Abendmahlstreits und die Auswirkungen dieser Debatten auf die Kunst nach. Abgerundet wurde das Symposium durch eine von vier Museumsexperten bestrittene Podiumsdiskussion, in der erörtert wurde, wie Cranach d. J. in der geplanten Ausstellung adäquat zu präsentieren sei.

Die Stichworte „Biographie“ und „Netzwerke“ in der Überschrift des ersten Panels steckten ein



Abb. 1 Lucas Cranach d. J., Gekreuzigter Christus, 1571 [auf Werk datiert und signiert]. Öl auf Lw., 250 x 156 cm. Wittenberg, Lutherhalle [Ausst.kat. Martin Luther 1483 bis 1546, Berlin 1993, S. 62]

weitgehend unbearbeitetes Forschungsfeld ab: Eine Biographie Cranachs d. J. ist ebenso ein Desiderat wie Studien, die die Beziehungen des Künstlers zu Familienangehörigen, Mitbürgern, Reformatoren, Auftraggebern usw. beleuchten und seine Position innerhalb dieser Netzwerke verorten. Für eine Rekonstruktion der Biographie wurden die von Werner Schade 1974 erfassten Archivalien

von Monika Lücke (Halle) neu gesichtet und ausgewertet. Sie stellte auch bislang unbekannte Dokumente vor, die die Biographie um einige Details ergänzten.

Vier Fallstudien zu den Netzwerken Cranachs d. J. förderten weitere, bei Schade nicht erwähnte Quellen ans Licht. So vollzog Insa Christiane Hennen (Wittenberg) die zwischen 1520 und 1580 realisierten Umgestaltungen im Inneren der Wittenberger Stadtkirche anhand von Quittungen des Gemeinen Kastens, der Gemeindekasse zur Armen- und Kirchenfürsorge, und Kammereichnungen nach. Die Eingriffe an diesem „zentralen Memorial- und Repräsentationsort der Gemeinde“ reflektieren die sozialen Umschichtungen innerhalb der Stadtgesellschaft – als besonders informativ für die städtische Elitenbildung bewertete die Referentin die Vermerke des Gemeinen Kastens zum Gestühl. Deutlich zeichne sich der gehobene Status Cranachs d. J. im politisch-sozialen Gefüge der Stadt ab, ebenso sei der soziale Aufstieg von Angehörigen des Buchgewerbes ablesbar, die sich mit der Gründung der sächsischen Landesuniversität Leucorea 1502 in der Stadt etabliert hatten und zudem seit 1536 den Gemeinen Kasten mitverwalteten. Sowohl die Cranachs, die künstlerisch maßgeblich an den Veränderungen im Kircheninneren beteiligt waren, als auch (ab 1540) Vertreter des Buchgewerbes waren regelmäßig im Rat präsent. Die Kommunalpolitik und damit die Entscheidungen zur Umgestaltung der Kirche seien wesentlich von ihnen bestimmt worden.

Aus den genannten Quellen schöpfte Hen-

nen außerdem Argumente, die für den Rat als Auftraggeber des Reformationsaltars sprechen. Ihre Überlegungen mündeten in die (unter Vorbehalt vorgetragene) Hypothese zur Identifizierung der zwölf Jünger (vor allem Angehörige des Buchgewerbes und Kaspar Schwenckfeld als Judas) auf der Mitteltafel des Retabels. Vor dem politischen Hintergrund der Entstehungszeit des Altars (1546/47) hebe die Inszenierung der Drucker, Verleger etc. als Jünger ihren Anteil an der Erfolgsgeschichte der Reformation hervor. Wie einst die Jünger nehmen sie den Missionsbefehl Christi (Mt 28, 18–20) – zitiert auf der Rückseite der Mitteltafel – an und gewährleisten so den Fortbestand der Lehren Luthers. Cranach d. J., der dem ebenfalls als Jünger am Tisch sitzenden „Junker Jörg“ einen Becher reicht, trete als künstlerischer Vermittler reformatorischer Ideen auf. Die Darstellung Schwenckfelds spiele auf dessen Argumentation gegen das lutherische Postulat der Realpräsenz Christi an: Die Verbildlichung von Luthers Lehrposition der *manducatio impiorum* widerlege somit Schwenckfelds These durch seine eigene Person.



Abb. 2 Lucas Cranach d. J., Taufe Christi, 1556 [auf Werk datiert und signiert]. Öl auf Lindenholz, 62 x 82 cm. Berlin, Jagdschloss Grunewald (Ingrid Schulze, Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen, Bucha b. Jena 2004, S. 279)

Weiterer Forschungsbedarf besteht auch hinsichtlich der Rezeptionsgeschichte Cranachs d. J. – einem weiteren Thema dieser Sektion. Ausgehend von der 1586 von Georg Mylius auf den Maler gehaltenen Leichenpredigt untersuchte Ruth Slenczka (Berlin), wie sein künstlerischer Beitrag zur Reformation von den Zeitgenossen beurteilt wurde. In den Passagen über Kunst unterscheidet Mylius allerdings nicht zwischen Cranach d. Ä. und seinem Sohn, sondern rekurriert gleichzeitig auf beide Maler. Die Predigt enthält ein bisher von der Forschung nicht ausgewertetes Kunstgleichnis, das Slenczka als „einzigartiges Zeugnis konfessionell geprägten Kunstverständnisses seiner Zeit“ charakterisierte: Mylius erwähnt erstaunlicherweise nicht die reformatorischen Bildprogramme; nach seiner Lesart transportieren allgemeine ästhetische Merkmale – gleichwohl Spezifika Cranach'scher Kunst – wie leuchtende Farben, idealisierte Figuren oder perspektivisch in die Ferne gerückte Landschaften die theologische Botschaft der Bilder. Für den „affektgeleiteten Be-

trachter“ sind sie bloßes Naturabbild, nur dem analysierenden Blick des „Kunstexperten“ gibt sich darin das Bild als etwas Gemachtes, als artifizielles Kunstwerk zu erkennen, das über sich selbst hinaus auf seinen Schöpfer verweist. Dem Gleichnis inhärent sind Analogien zwischen Maler und Schöpfergott, Kunstexperte und gläubigem Lutheraner, Erkenntnis der Gemachtheit und Gotteserkenntnis. Die Bilder werden somit zum Verkündigungsmedium – jedoch nur für den Gläubigen.

DIFFIZILE HÄNDESCHIEDUNG

Die Frage der Händescheidung – für Mylius noch ohne Belang – ist seit dem 19. Jahrhundert ein zentrales Problem der Cranach-Forschung. Die auf Effizienz ausgerichteten Arbeitstechniken und die angestrebte Einheitlichkeit des Stils laufen den Bemühungen der Forschung, die Arbeiten nach einzelnen Händen zu klassifizieren, zuwider. Bei vielen Werken greifen nur (wenn überhaupt) Stil- und Qualitätskriterien. Letztere sind, wie Gunnar Heydenreichs Studie *Lucas Cranach the Elder. Painting Materials, Techniques and Workshop Practice* (Amsterdam 2007) gezeigt hat, kein eindeutiges Indiz für die „Meisterhandschrift“. Die trotz neuer technologischer Untersuchungsmethoden scheinbar unlösbaren Probleme haben wiederholt die prinzipielle Frage aufgeworfen, ob die Händescheidung mit Blick auf das Cranach-Œuvre überhaupt eine adäquate Methode und nicht sogar ahistorisch sei – ein Punkt, der auch auf der Tagung mehrfach thematisiert wurde. Hanne Kolind Poulsen (Kopenhagen) ent-



Abb. 3 Lucas Cranach d. J., Taufe Christi, um 1556. Feder in Schwarz, leicht laviert, 13,8 x 18,7 cm. Berlin, Kupferstichkabinett (Michael Hofbauer, Cranach – die Zeichnungen. Berlin 2010, S. 407)

wickelte ihre Argumente aus der Wissenschaftsgeschichte und plädierte als Ausweg aus der endlosen Debatte für eine Wahrnehmung Cranachs d. Ä. (bzw. ab 1550/53 Cranachs d. J.) als Maler-Unternehmer und Werkstattleiter im Sinne Claus Grimms (vgl. den Ausstellungskatalog *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Augsburg 1994, ergänzend wäre auf die Untersuchungen von Berthold Hinz und Andreas Tacke zu verweisen) und – besonders in strittigen Fällen – für eine Akzeptanz des von Franz Kugler 1852 eingeführten „Kollektivbegriffes“ Cranach. Ihr Vorschlag birgt, wie auch die kontroverse Diskussion im Anschluss zeigte, einiges an Zündstoff, da das Label „Werkstatt“ nach wie vor – mit Blick auf den Kunsthandel auch in finanzieller Hinsicht – mit einer Abwertung konnotiert ist.

In der kunsthistorischen Forschung hat sich überwiegend die Ansicht etabliert, Cranach d. J. sei erst nach dem Weggang bzw. Tod seines Vaters künstlerisch eigenständig hervorgetreten. Konträr dazu sehen ihn eine ganze Reihe von Cranach-Forschern nach dem Tod seines Bruders Hans 1537 in der Rolle eines „Juniorchefs“ – ein Status, der sich nicht zuletzt in der Modifikation seiner Signatur artikuliere. Auf der Grundlage dieser Annahme wird ihm ein Großteil der nach 1537 entstandenen Arbeiten zugeordnet, meist ohne zu hinterfragen, wie diese Zuschreibungen sich auf die Beurteilung seines späteren Œuvres auswirken und inwieweit tradierte Vorstellungen von seinem Schaffen, die das Bild eines nur wenig innovativen Künstlers zeichnen, revidiert werden müssten.

Einigen dieser Forschungslücken widmeten sich die Referenten des zweiten Panels. Analysiert wurden die Signaturformen, aber auch Maltechnik, Unterzeichnungen, Materialien und Arbeitstechniken der Cranach-Werkstatt, mit dem Ziel, den Anteil Cranachs d. J. an der künstlerischen Produktion bzw. seine Position innerhalb der Werkstatt herauszuarbeiten. Auf Basis von Infrarot-Reflektographie-Aufnahmen konstatierte Ingo Sandner (Dresden) ab etwa 1530 Veränderungen in den Unterzeichnungen. Bei vielen Gemälden könne man ab diesem Zeitpunkt die Unterzeich-

nungen des Vaters stilistisch von denen der Söhne unterscheiden. Der Umfang ihrer Leistungen habe nach 1534, diejenige von Lucas nach 1537 zugenommen. Zwischen 1537 und 1539 habe dieser intensiv an Großaufträgen mitgearbeitet; nach 1540 fänden sich dann kaum noch Unterzeichnungen, die eindeutig Cranach d. Ä. zuzuordnen seien. Zu dem gleichen Schluss sind allerdings schon Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg 1932 in ihrer Monographie *Die Gemälde von Lucas Cranach* gelangt. Auch Mila Horký (Bonn) kam bei ihrer Analyse der Signets, Wappen und Petschafte aller drei Cranachs ohne den großen apparativen Aufwand Sandners zu einem ähnlichen Befund: Ihre Ergebnisse sprechen für eine ab spätestens 1534 prominenter werdende Rolle Hans Cranachs in der väterlichen Werkstatt. Nach dem Tod des Bruders habe Cranach d. J. dessen Position ausgefüllt und das veränderte Signet weitergeführt (*Abb. 4*).

Neben Sandner gab Anja Wolf (Potsdam) Einblicke in die Arbeitstechniken Cranachs d. J. Gegenstand ihres Vortrags war die Berliner „Taufe Christi“ von 1556, bei der laienhafte Abnahmen von Übermalungen stellenweise eine grobmaschige Quadrierung freigelegt haben (*Abb. 2*). Im Berliner Kupferstichkabinett hat sich die nahezu motivgleiche Präsentationsskizze erhalten (*Abb. 3*). Wolf wies einen messbaren Bezug zwischen der Skizze und der Quadrierung nach und erläuterte die einzelnen Schritte der Übertragung. Vermutlich habe eine Vorzeichnung existiert, in die vielleicht ebenfalls eine Quadrierung eingezeichnet gewesen sei. Die auffällig grobe Rasterung auf dem Gemälde lege nahe, dass die Quadrierung auch zur Konstruktion der räumlichen Bezüge diene.

SPEZIFISCHE BILDKONZEPTE

Die dritte Sektion widmete sich primär reformatorischen, aber auch profanen Bildkonzepten Cranachs d. J. mit der Intention, „das Eigene“ des Künstlers herauszuarbeiten, und zwar nicht nur in ikonographischer, formaler oder stilistischer Hinsicht, sondern auch in Bezug auf die angewandten Bildstrategien und die dadurch gesteuerte Rezep-

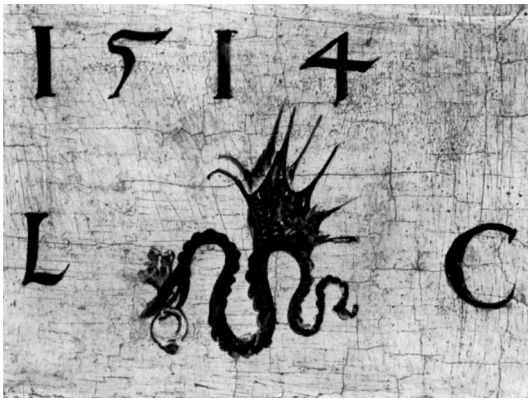


Abb. 4 oben: Signatur aus: Lucas Cranach d. Ä., Herzogin Katharina von Mecklenburg, 1514. Öl auf Holz auf Lw. übertragen, 184,5 x 83 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Werner Schade, *Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974*, S. 421, Abb. c); **unten:** Signatur aus: Lucas Cranach d. J., Auferweckung des Lazarus (Meyenburg-Epitaph), 1558. Öl auf Holz, 230 x 200 cm. Ehem. evang. Kirchengemeinde St. Blasii, Nordhausen, seit 1945 verschollen (Schade 1974, S. 421, Abb. h)

tionsstruktur der besprochenen Werke. Daniel Görres (Bonn) veranschaulichte bildimmanente Strategien, mit denen Cranach d. J. Bildkonzepte den Ansprüchen seiner Auftraggeber anpasste, am Beispiel der auf dem Weimarer Altar (1555) und dem Nordhäuser Meyenburg-Epitaph (1558) realisierten Repräsentations- und Memorialkonzepte. Bei der komplexen Rezeption des Weimarer Epitaphaltars überschneiden sich nach seiner These drei Ebenen – die hermeneutische, die theologische und die politische: Die prominent inszenierten Gestalten Luthers und Cranachs d. Ä. erfüllen je nach Deutungskontext eine andere Funktion.

Auf der hermeneutischen Ebene wird der Betrachter durch bildimmanente Strategien (z. B. Zeigegesten) zur einzig autorisierten Rezeptions-

weise des Bildprogramms angeleitet. Luther und Cranach d. Ä. werden dabei als Mediatoren des durch das Wort Gottes festgelegten Glaubensinhalts vorgestellt. In der theologischen und politischen Deutung des Bildprogramms steht die Memoria Luthers und Cranachs d. Ä. stellvertretend für das orthodox-lutherische Bekenntnis bzw. die Glaubenstreue der Ernestiner. Diese beriefen sich nach dem Verlust der Kurwürde 1547 zur Legitimation ihres dynastischen Machtanspruchs auf ihre Rolle als Schutzherrn des „reinen“ Glaubens in Abgrenzung zu der von den Albertinern unterstützten philippistischen Auslegung. Die innovative Strategie eines „stellvertretenden Gedächtnisses“ konstatierte Görres auch bei dem Meyenburg-Epitaph, hier allerdings – angepasst an die Biographie Meyenburgs – in der philippistischen Variante.

Die Gattung der Porträts erforderte andere Formen der Anpassung. Matthias Müller (Mainz) stellte bei den höfischen Porträts Cranachs d. J. einen seit etwa 1550 greifbaren Paradigmenwechsel im künstlerischen Konzept fest, den er auf die veränderte politische Situation nach 1547 zurückführte. Kennzeichnend für diese Bildnisse sei eine – im Vergleich zu dem seit den 1530er Jahren in der Cranach-Werkstatt verwendeten stilisierenden Darstellungsmodus – deutlich mimetischere, lebendigere Abbildungsqualität. In „sichtbarer Konkurrenz“ zu dem von Cranach d. Ä. entwickelten, schematisch reduzierten Modus für höfische Bildnisse habe sich seit den 1530ern an den süddeutschen Höfen (namentlich denen der mit den Habsburgern verbündeten Wittelsbacher Herzöge) ein über Dürer vermitteltes, italienisch beeinflusstes Porträtkonzept etabliert, an dem sich unter den geänderten Vorzeichen der 1550er Jahre die sächsischen Kurfürsten aus der albertinischen Linie orientiert hätten – vielleicht, um ihren Status als Verbündete der Habsburger zu unterstreichen. Für ihre Ansprüche sei die politisch aufgeladene, ältere Porträätsthetik denkbar ungeeignet gewesen, zumal die Ernestiner diese Form nach 1547 noch jahrelang für Propagandazwecke nutzten. Bei der neuen Porträtauffassung habe Cranach d. J. zwar auf in der Werkstatt tradierte mimeti-

sche Bildverfahren zurückgegriffen, deren Konzept aber in etwas völlig Neues transformiert, indem er es nur partiell auf die stilisierenden übertrug.

INNOVATIVE BILDTYPEN

Auch der Bildtypus des „einsamen“ Christus am Kreuz, den Martina Sitt und Désirée Monsees (beide Kassel) thematisierten, ist bereits bei Cranach d. Ä. angelegt. Weiterentwicklungen durch Cranach d. J. sind ab etwa 1536 greifbar: Christus wird als Lebender und nahezu unverehrt dargestellt, der *compassio*-Gedanke damit zurückgedrängt. Als Einzelmotiv erscheint der lebendige, einsame Christus erstmals auf dem Dubliner Gemälde Cranachs d. J. von 1540. Die Weiterverarbeitung des Typus wird im Wittenberger „Gekreuzigten Christus“ von 1571 evident (Abb. 1). Anders als bei den älteren Darstellungen ist der Wittenberger Gekreuzigte nicht mehr in eine Narration eingebunden. Die eigentliche Neuerung manifestiert sich jedoch primär in dem auffälligen Textfeld. Text und Bild, so die Referentinnen, gehen hier eine Symbiose ein, die eine besondere Art der Bildbetrachtung ermöglicht: Sie stehen gleichrangig nebeneinander und sprechen den Rezipienten simultan und auf mehreren Ebenen gleichzeitig an. Diese innovative Darstellungsidee erlaube es, die abstrakten Gedanken von Luthers *Theologia crucis* in einer komprimierten bildlichen Formulierung visuell zu erfassen.

Auf eine andere Spielart symbiotischer Verklammerung wies Anja Grebe (Würzburg/Erlangen) hin. Sie attestierte dem Colditzer Altar (1584) ein einzigartiges Zusammenspiel von Form und Inhalt und bezog damit eine konträre Position zu dem in der kunsthistorischen Forschung gängigen, eher abwertenden Urteil über den Altar. Grebe deutete das Werk als „sprechendes Retabel“: Die über das ikonographische Programm vermittelte Heilsbotschaft von der Gnadenbezeugung Gottes werde durch die dem Triptychon inhärente Wandlungsmöglichkeit für den Gläubigen auf einer metaphorischen Ebene performativ erfahrbar – in der Sprache des Retabels als Öffnung des Herzens Gottes in Liebe für die Menschheit. Der

Gläubige sei dadurch aufgefordert, sein Herz ebenfalls zu öffnen. Die reformatorische Bildsprache des Altars lege also den Akzent nicht auf die Ikonographie, sondern manifestiere sich primär in der Rezeptionsstruktur.

Der interdisziplinäre Ansatz des Symposiums erwies sich als höchst produktiv. Das von Elke Anna Werner in der Begrüßung formulierte Anliegen der Tagung, die Forschungslücken zu Biographie und Œuvre Cranachs d. J. systematischer zu schließen bzw. deutlicher zu markieren, wo diese liegen, hat sich erfüllt. So verstanden sich die Beiträge häufig als Appelle zu weiterer Forschungsarbeit. Trotz der auf das Themenjahr der Lutherdekade zugeschnittenen Schwerpunktsetzung auf reformatorische Bildkonzepte war die Tagung erfolgreich bemüht, eine zu einseitige kunstwissenschaftliche Perspektive auf Cranach d. J. als „Maler der Reformation“ zu vermeiden. Die Formulierung „Reformation der Bilder“ betonte in diesem Sinne die eigentliche Wortbedeutung von „Reformation“ – Erneuerung, Neugestaltung, Umgestaltung. Die in der Cranach-Forschung gängige Vorstellung von Cranach d. J. als einem im Schatten seines Vaters stehenden, wenig innovativen Künstler konnte dadurch revidiert werden, dass der Sohn als „Reformator der Bilder“ in den Vordergrund trat. Die für 2015 geplante Publikation der Tagungsbeiträge wird ein unverzichtbares Fundament für weitere Untersuchungen bilden, auch wenn einige Forschungsfelder nicht eigens thematisiert wurden wie zum Beispiel die Druckgraphik oder auch mythologische Sujets.

ANJA OTTILIE ILG, M.A.