

KUNST'CHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

1. JAHRGANG

September 1948

HEFT 9

DIE AUSSTELLUNG "CLEANED PICTURES" IN DER NATIONAL GALLERY IN LONDON

Der Verfasser des nachstehenden Aufsatzes, der Gemälderestaurator der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, hat seine Bemerkungen zur Londoner Ausstellung, die in etwas veränderter Form im Sonntagsblatt der Basler Nachrichten vom 2. Mai 1948 erschienen sind, auf Bitten der Redaktion der Kunstchronik zur Verfügung gestellt, wofür ihm auch an dieser Stelle herzlich gedankt sei. (Über die Londoner Ausstellung vgl. auch Heft 1, S. 29 dieser Zeitschrift.)

Auch heute noch, fast ein Jahr nach der Eröffnung, ist das Interesse für die Londoner Ausstellung groß. Mit lebhafter Anteilnahme wird darüber in interessierten Kreisen gesprochen. Häufig wird die Ausstellung zu einer Sensation aufgebauscht, die sie sicher nicht ist. Da die Ausstellung aber immerhin ein wichtiges Teilproblem der Gemäldepflege sehr drastisch vor Augen führt, mag es sich lohnen, sie eingehend zu besprechen.

Es wäre falsch, die Ausstellung als rein künstlerisches Ereignis zu werten, sie wird auch in London kaum so aufgefaßt. Ihre Absicht ist, den Standpunkt der Direktion der National Gallery zur Frage der Gemäldereinigung darzulegen, da die bisherige Reinigungspolitik seit Jahren in London heftig umstritten ist. Bewußt wendet sich die Ausstellung an das breite Publikum. Dieses wird aber auch nach dieser aufklärenden Ausstellung unmöglich in der Lage sein, die vorgenommenen Reinigungen ernsthaft zu beurteilen. Es wird immer nur die groben Effekte sehen und zum Beispiel die neue Farbigkeit vieler Bilder ausschließlich als Gewinn ansehen. Feinheiten, Nuancen müssen diesem Publikum entgehen, auf diese kommt es aber sehr bei derartigen Arbeiten an. Das sorgfältige Belegen jeder Arbeit durch Photographien gibt dem Londoner Galeriebesucher das tröstliche Bewußtsein, daß hier wissenschaftlich und mit Verantwortungsgefühl gearbeitet und daß nichts geheim gehalten wird. Der Zweck der Ausstellung, das Publikum von der Richtigkeit der

angewandten Prinzipien zu überzeugen, scheint nach Berichten aus London erreicht worden zu sein. Für die wenig zahlreichen wirklichen Kenner und Liebhaber alter Kunst bedeutet die Ausstellung nicht viel: ihnen sagt beim einzelnen Bild ihr sicherer Geschmack, ob eine Reinigung in jeder Hinsicht befriedigt oder nicht. Von dieser Seite kommen denn auch heute noch gewisse Einwände.

Zu warnen ist davor, im Hinblick auf die Londoner Ausstellung die Bedeutung der Abnahme von gegilbtem Firnis zu überschätzen. Sie ist kein zentrales Problem der Gemäldepflege, sondern eine ganz alltägliche Aufgabe des Restaurators. Sie ist nur der Eingriff, der sofort in die Augen springt, da er das äußere Aussehen eines Bildes unter Umständen stark verändert. Auf diese Änderung eines gewohnten Anblicks muß auch der Laie auf irgendeine Art reagieren. Nur in London erhält die Abnahme des Firnisses zur Zeit eine besondere Bedeutung, weil infolge der ganz außergewöhnlichen Verdunkelung der Londoner Bildbestände der Kontrast zwischen „vorher“ und „nachher“ bei einer kompromißlosen Reinigung oft unglaublich drastisch in Erscheinung tritt. Die in London zu beobachtenden Möglichkeiten und Gefahren bei der Abnahme braungelber Firnislagen sind jedem Restaurator in der Praxis schon begegnet. Bei jedem neuen Auftrag dieser Art muß er sie voraussehen und besprechen. Er muß, besonders bei Bildern von geringem Kunstwert, häufig empfehlen, ein Bild ungereinigt zu lassen, damit der Mangel an Qualität nicht unverhüllt in Erscheinung tritt. Gerade diese Nebenwirkungen der Abnahme des gegilbten Firnisses geben in London ebenso viel Anlaß zu Diskussionen wie die Abnahme selbst.

Trotz der Vorbehalte, die vor einer Überschätzung der Bedeutung der Londoner Ausstellung warnen wollen, darf diese als ein absolut einmaliges Ereignis auf dem Gebiet der musealen Gemäldepflege bezeichnet werden. Wohl zum ersten Mal überhaupt wird die Arbeit des Restaurators in dieser Art dem Museumsbesucher dargelegt und die Resultate zur Diskussion gestellt. Bis heute hat sich die Arbeit des Restaurators immer hinter verschlossenen Türen abgespielt. Nur die Direktoren der Museen und die wenigen wissenschaftlichen Beamten hatten Gelegenheit, die Arbeit der Restauratoren in allen Stadien kennen zu lernen. Wenn irgendwo einmal einzelne Restaurierungsarbeiten eines Museums öffentlich diskutiert wurden, dann hat es sich meist um gefühlsmäßige Reaktionen, nicht um auf Sachkenntnis gegründete Kritik gehandelt. In London handelt es sich nicht um Einzelfälle. Im Vorwort des Katalogs berichtet der Direktor der National Gallery, Philip Hendy, über die Kontroversen, die seit etwa hundert Jahren um die Gemäldepflege der Galerie ausgetragen worden sind. In den letzten Jahren war die Kritik wieder besonders laut geworden.

Die Leitung der National Gallery hat allen Angriffen die Stirn geboten und versucht, aufzuklären und von der Richtigkeit ihrer Ansichten zu überzeugen. Da das einzelne gereinigte Bild neben einer Vielzahl nicht gereinigter Bilder unmöglich richtig beurteilt werden kann, hat sich die Direktion 1947 entschlossen, die gereinigten Bilder in einer Sonderausstellung zusammenzufassen, um zu zeigen, wie die gereinigten Bilder wirken, wenn sie saalweise angeordnet sind. Als Maßstab und Kontrast wurden vereinzelt ungereinigte Bilder dazwischen gehängt. Auch einige nur in Teilen gereinigte Bilder wurden ausgestellt, um

am einzelnen Bild den Unterschied zwischen gereinigt und ungereinigt zu zeigen. An Hand eines ausgezeichneten und reichen Materials von Photographien, die während der Arbeit von den verschiedenen Zuständen angefertigt wurden, wird der Fortschritt der Reinigung im einzelnen und das Resultat im ganzen dokumentiert.

Die sensationelle Wirkung der Ausstellung auf die einheimischen Kunstfreunde kann man nur richtig verstehen, wenn man die gereinigten Bilder mit der großen Zahl ungereinigter Bilder vergleicht. Fast ohne Ausnahme sind die Bilder der National Gallery außergewöhnlich dunkel und mit einer dichten Lage von gebräuntem Firnis bedeckt. Wie der Augenschein zeigt, die Urkunden in den Archiven belegen und Analysen beweisen, wurde im 19. Jahrhundert in der National Gallery allgemein ein mit Pigmenten gefärbter Firnis verwendet, der sogenannte Gallery-Varnish. In Verbindung mit der späteren Gilbung des Firnisses selbst hat die ursprünglich vielleicht nur geringe Färbung im Lauf der Jahrzehnte einen Gelb-, oft geradezu Braunfilter erzeugt, der alle feineren Farbunterschiede zum Verschwinden bringt und bei in kühlen Farben gehaltenen Bildern die Gesamthaltung wesentlich verfälscht. Dazu kommt, daß die allgemein festzustellende Trübung der Firnisdecke vor der Malerei einen Grauschleier erzeugt, der in den dunkleren Partien die Plastik der Formen und die Tiefe der Schatten vollkommen verflacht. Ähnlich drastische Störungen der ursprünglichen Haltung der Gemälde sind aus dem Louvre bekannt, wo seit Jahrzehnten die starke Trübung durch Schmutz und Gilbung beanstandet wird. Schon vor 1900 hat Bode auf diese Vernachlässigung hingewiesen, es wurde ihm aber von Paris geantwortet: lieber nichts tun als die Bilder verputzen, wie dies, nach französischer Ansicht, in Berlin geschähe. Von Verputzen wird auch bei den Londoner Bildern wieder gesprochen. Im Gegensatz zu Paris und London waren in den großen deutschen Galerien, zum Beispiel in Berlin oder in München, die Bilder immer gut gepflegt. In Deutschland, wie übrigens auch in Basel, hat sich nie die Frage gestellt, ob eine generelle Reinigung der Sammlung und Abnahme verfälschender Firnislagen in Erwägung gezogen werden sollte. In London mußte einmal die Erkenntnis kommen, daß durch den gelben Firnis die Palette des einzelnen Künstlers und die farbige Haltung der Bilder verfälscht werden, und daß es zu den Pflichten einer Museumsleitung gehört, dem Publikum unverfälschte Bilder zu zeigen, wenn die Möglichkeit besteht, die notwendigen Arbeiten von absolut zuverlässigen Restauratoren ausführen zu lassen. Die Leitung der National Gallery hat den Mut gehabt, den Entschluß zur planmäßigen Reinigung der Sammlung zu fassen. Die heutige Ausstellung zeigt die Resultate der bis heute geleisteten Arbeit.

Der erste Eindruck der beiden Säle mit gereinigten Bildern wird für viele Besucher unerfreulich sein. Gerade im Nebeneinander vieler gereinigter Bilder ist man zuerst von der Neuheit und dem Glanz schockiert, dem Eindruck einer „Generalreinigung“ kann man sich kaum verschließen. Da man auf dem Kontinent in öffentlichen Galerien und privaten Sammlungen viele Bilder der gleichen Meister kennt, die normal gealtert und nicht dunkler oder wärmer sind, als die gereinigten Bilder in London, ist der befremdende Eindruck nicht dem Schock der Londoner Kunstfreunde gleich-

zusetzen, die die gleichen Bilder nur unter braungelbem Firnis gekannt hatten. Auch der stark glänzende Firnis ist unsympathisch. Im einzelnen Fall ist der Eindruck anders. Bei vielen Bildern ist man ausgesprochen angenehm berührt von der Klarheit der Handschrift des Künstlers und der Kostbarkeit der Farbmaterie. Die ungewohnte Frische der farbigen Haltung einzelner Bilder ist vielleicht überraschend, aber angenehm. Vollkommen überzeugend zeigen einige nur zum Teil gereinigte Bilder, daß bei dem vorliegenden Grad der Gilbertung gar kein Zweifel bestehen kann, daß die Firnisabnahme unbedingt notwendig war, um dem Bild seine ursprüngliche Farbe zurück zu geben. Ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Art ist ein nur zur Hälfte gereinigtes Blumenstück von Huysum. Unter dem gelben Firnis sind alle Farbwerte wie unter der Gelbscheibe des Photographen aufgehoben. In der gereinigten Hälfte sind weiße Malven wieder weiß, vorher gelb, blaue Winden wieder blau, vorher grün; das grüne Blattwerk kommt wieder in einer reichen Skala vom kältesten Blaugrün im Licht bis zum wärmsten Gelbgrün im Schatten zur Geltung. Bei einigen wenigen Bildern hat man den Eindruck einer Sauberkeit, die man bei einem mehrere Jahrhunderte alten Bild als unsympathisch empfindet.

Bei verschiedenen Diskussionen vor den gereinigten Bildern wurde gelegentlich die Frage aufgeworfen, ob es im Prinzip richtig ist, ein altes Bild soweit möglich in dem Zustand sehen zu wollen, in dem es die Staffelei des Künstlers verlassen hat oder ob man berechtigt oder verpflichtet ist, den Reizen, die ein Bild durch Alterung zu seinen ursprünglichen Qualitäten gewonnen hat, entscheidende Bedeutung beizumessen. In Basel wurde zwanzig Jahre lang bei allen Restaurierungen versucht, die Altersreize möglichst zu schonen, weil man in der normal gealterten Oberfläche eine Kostbarkeit sieht, die unersetzbar ist. Der Kunsthistoriker wird im Interesse einer ganz eindeutigen Aufklärung über die Absichten und die Resultate künstlerischen Schaffens dem ursprünglichen Zustand möglichst nahe kommen wollen; er muß für seine wissenschaftliche Arbeit die Urkunde suchen. Aber auch der Kunsthistoriker wird immer so viel genießender Kunstfreund sein, daß er auf gewisse kostbare Altersreize nicht freiwillig verzichten wird. Wo ein Bild normal gealtert und wenig berührt ist, wird das Werk des Künstlers und die Alterung ein so harmonisches Resultat ergeben, daß kein Anspruch zu kurz kommt. Von „Alterung“ kann aber nicht mehr gesprochen werden, wenn gefärbter Firnis die Bilder entstellt, wie dies in London der Fall ist. Hier kann die Entfernung des gelben Firnis im wahrsten Sinne des Wortes die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes sein.

Technisch bietet die Abnahme späterer Firnislagen keine Schwierigkeiten. Immer wieder wird aber bei der Abnahme von Firnis oder von Übermalungen die Frage gestellt, ob da oder dort oder insgesamt nicht zu viel abgenommen wäre. Diese Frage geht von der falschen Annahme aus, daß über den Grad der Abnahme Geschmack und Feingefühl des Restaurators zu entscheiden hätten. Das ist natürlich falsch. Wenn die Entfernung eines später zugefügten Gelbfilms nötig ist, dann ist nicht mehr zu überlegen, wie viel entfernt werden soll; darüber entscheidet nicht der Restaurator, sondern das Material. Spätere Lagen müssen eben entfernt

werden, diese späteren Lagen trennen sich immer eindeutig vom Original. In vielen Fällen wird es möglich sein, den originalen Firnis mit einem gewissen Gehalt an Gilbung zu erhalten; diesen besonders günstigen Fall begrüßen wir immer. Bei einer Diskussion über die Möglichkeit der Erhaltung des ursprünglichen Firnis und einer gewissen alten Patina hat ein Londoner Restaurator die Frage gestellt: Hat der Künstler diese Patina gewollt? Wenn nicht, dann ist sie Entstellung der Absichten des Künstlers und muß weg. Wir sind anderer Ansicht und Sammler und Galerien, für die wir gearbeitet haben, waren immer dankbar für die Erhaltung der Altersreize ihrer Bilder. Auch die Craquelüre hat der Künstler nicht vorausgesehen oder gewollt, sie ist aber sicher ein Reiz vieler alter Bilder und soll und kann nicht unsichtbar gemacht werden.

Von Laien wird die Gefahr des Verputzens immer übertrieben, aber auch Fachleute wie Max Doerner oder H. A. Schmid (in einem Vortrag vom 30. Oktober 1941) sprechen davon, daß bei der Abnahme von Firnis oberste Lasuren verloren gehen können. Tatsächlich ist diese Gefahr für den geübten Restaurator nicht vorhanden. Die alte Farbschicht eines Bildes einschließlich oberster Lasuren ist, im Verhältnis zu allen späteren Zutaten, eine ganz einheitliche Substanz. Dieses alte Farbmateriale ist außerordentlich widerstandsfähig gegen alle erlaubten Putzmittel, und andere Mittel verwendet kein Restaurator, der diesen Namen verdient. Im 19. Jahrhundert wurden allerdings häufig Bilder verputzt und später durch gefärbte Firnisse wieder in eine trügerische Harmonie gebracht; der heutige Restaurator muß oft nur die Sünden früherer Zeiten aufdecken. Diese Situation hat Friedländer einmal sehr überzeugend dargestellt. Man wird vielleicht fragen, warum früher die Bilder verputzt worden sein sollen und heute nicht mehr. Sicher dürfen die heutigen Restauratoren für sich in Anspruch nehmen, daß sie ihre Mittel ganz anders auf ihre Wirkung prüfen als frühere Restauratoren, die häufig genug ausgesprochene Dilettanten waren wie zum Beispiel die Malerdirektoren der deutschen Galerien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die manches ruinierte Bild auf dem Gewissen haben.

Da gelegentlich auch von den Londoner Bildern behauptet worden war, sie seien verputzt, haben wir jedes einzelne Bild genauestens untersucht, die Direktion der National Gallery hatte in liebenswürdiger Weise die Benutzung von Lupen gestattet. „Verputzen“, das heißt das charakteristische Angreifen der originalen Pinselstriche, konnte nirgends festgestellt werden, die originale Farbe war überall tadellos erhalten. Sowohl bei den vollständig wie bei den nur zum Teil gereinigten Bildern fällt die absolute Sauberkeit der Arbeit auf, die allerdings ganz kompromißlos alles entfernt, was nicht ursprünglich zum Bild gehört hat. Ob bei den vielen Bildern solche sind, bei denen ein originaler Firnis hätte erhalten werden können, ist jetzt nicht mehr festzustellen. Bei einer großen Landschaft von Koninck hat der Vordergrund zerrissen gewirkt, doch war kein Anhaltspunkt zu finden, daß Lasuren, zum Beispiel Übergänge vom Licht zum Schatten, abgerieben wären. Bei einem einzigen Bild, einem Porträt von Rembrandt, hatten wir das bestimmte Gefühl, daß in der beschaffeten Seite des Kopfes an Wange, Bart und Kopfhaar originale Malerei verloren gegangen ist. Wann das geschehen ist, ist heute nicht

mehr festzustellen. Das Porträt der jungen Frau von Rubens « Le Chapeau de Paille » ist ein drastisches Beispiel, daß unter Umständen auch eine absolut einwandfreie Reinigung eines alten Bildes nicht befriedigen kann. Dieses kostbare Bild ist in einen Zustand gebracht worden, selbstverständlich ohne irgendwelche Zutaten mit dem Pinsel, der weitgehend dem Zustand entsprechen wird, in dem das Bild das Atelier des Malers verlassen hat. Gerade dieses Bild hat uns in unserer Ansicht bestärkt, daß die Schätzung einer gewissen Patina keine Selbsttäuschung ist, sondern ein Teil künstlerischer Kultur. Wir sind überzeugt, daß kein Kunstkenner auf dem Kontinent diese wissenschaftlich durchaus vertretbare Reinigung begeistert begrüßen wird. Das Bild ist heute kalt, aufdringlich neu und läßt nicht mehr fühlen, daß seit seiner Entstehung etwa 300 Jahre vergangen sind. Diesen vereinzelt Beanstandungen stehen vollkommen überzeugende Erfolge in großer Zahl gegenüber, die nicht im einzelnen besprochen werden können. Wie bei dem erwähnten Stillleben von Huysum die klare Buntheit eines Blumenstraußes erst durch die Firnisabnahme wieder zur Geltung gekommen ist, so hat die Reinigung bei einer Landschaft von Aelbert Cuypp wieder die Feinheit stark gebrochener Farbtöne zutage gefördert. In einem als Versuchsstelle gereinigten Ausschnitt stehen nebeneinander ein rosagrauer Luffton, ein nur wenig dunklerer, blaugrauer Berg und eine grünlichgraue Matte. Unter dem gelben Firnis ist überhaupt keine Farbtrennung, nur Tonunterschied vorhanden. Derartige Beispiele beweisen eindeutig die Notwendigkeit der Firnisabnahme in London. Ein ganz entzückendes Detail wurde bei der „Badenden Frau“ von Rembrandt gewonnen durch Abnahme einer späteren Übermalung auf dem Unterarm. Das freigelegte Original zeigt hier den im Skizzenhaften besonders ausdrucksvollen Pinselstrich Rembrandts; jeder Rembrandtkenner muß für diesen Gewinn an originaler Handschrift dankbar sein. Bei einem Bild von Poussin ist es interessant, ein unerwartetes Ergebnis der Reinigung festzustellen. Ein offensichtlich gereinigter Poussin machte einen auffallend schlechten Eindruck im Vergleich zu einem benachbarten Poussin, der harmonisch wirkte und scheinbar wenig gereinigt war. Eine Rückfrage bei dem Restaurator ergab, daß beide Bilder technisch gleich gereinigt sind und daß die Verschiedenheit ein Qualitätsunterschied ist. Die Reinigung hat bei dem einen Bild die Qualität der Malerei deutlicher gemacht, bei dem andern erbarmungslos die geringe Qualität aufgedeckt, die vorher natürlich genau so vorhanden war, aber unter dem Gelbfilter weniger eindeutig in Erscheinung trat. Im Einzelfall ist eine derartige Aufdeckung vielleicht nicht unbedingt erfreulich, der Londoner Restaurator konnte dieses Ergebnis aber als Rechtfertigung seines Bestrebens ansehen, das wahre Tatbestände an die Stelle altgewohnter Selbsttäuschung setzen will.

Einen ausgezeichneten Eindruck macht auf den Besucher der Ausstellung die sorgfältige Beurkundung der vorgenommenen Restaurierungsarbeiten durch photographische Aufnahmen, die jeweils das ganze Bild vor und nach der Restaurierung und wichtige Details vor, während und nach der Abnahme des dunklen, oft gesprungenen und verkrusteten Firnisses zeigen, in anderen Fällen schadhafte Stellen vor dem Ergänzen mit dem Pinsel. Alle modernen Mittel wie Röntgen-, Ultraviolett- und Infrarot-Aufnahmen, Tintometer und vieles andere werden als Hilfsmittel in

Anspruch genommen, um vor Beginn jeder Arbeit die Beschaffenheit des einzelnen Bildes aufzuklären. Es wirkt außerordentlich sympathisch, daß die Direktion dieses Material offen ausbreitet und es dem Publikum überläßt, die erzielten Resultate zu kontrollieren. Gerade der kleine Bildausschnitt zeigt oft besonders überzeugend den Gewinn an ausdrucksvoller Originalhandschrift gegenüber dem früheren undefinierbaren Halbdunkel. Anhand dieser Detailaufnahmen kann man sich errechnen, wie viel, rein quantitativ, ein Bild an Authentizität gewinnen kann durch eine gründliche Restaurierung.

Zusammenfassend muß man sagen, daß die Restaurierungsarbeit der National Gallery, unter Berücksichtigung des Zustandes der Bilder, eine respektable Leistung ist. Die Direktion verdient volle Anerkennung für ihren Entschluß, im Interesse der künstlerischen Wahrheit den Angriff auf die altgewohnte Verfälschung unternommen zu haben. Die gleiche Anerkennung gebührt den Restauratoren für die Hingabe und Sorgfalt, mit der die Arbeiten ausgeführt wurden. Nur wer durch jahrzehntelangen Umgang mit alten Bildern weiß, wie gewissenlos und dilettantisch oft restauriert wird, kann die Arbeit in London richtig beurteilen. Für die Direktion wie für die Restauratoren wäre es sicher bequemer, nur das Notwendigste zu tun und die Bilder in ihrer braunen Sauce zu belassen. Auch die heute von uns als kalt und unangenehm sauber empfundenen Bilder werden mit der Zeit wieder ein wenig Wärme bekommen, wie wir sie für erwünscht halten. Wenn einmal die ganze National Gallery gereinigt sein wird, dann wird ohne Zweifel der Gewinn groß sein trotz einzelner Einwände. Das muß heute ausdrücklich betont werden, weil auf dem Kontinent häufig aus Unkenntnis über die Londoner Restaurierungsarbeit gesprochen wird. Wenn ein Restaurator, der Gelegenheit hatte, die Londoner Ausstellung zu besuchen, nachher wiederholt mit den Worten begrüßt wird: Ist es wirklich so schrecklich in London? dann ist hier eine Legendenbildung im Entstehen, der im Interesse der Wahrheit entgegengetreten werden muß. Es könnte aber eine Gefahr für den Kunstbesitz der Welt werden, wenn die Ausstellung in London Schule machen würde und nun überall „auf neu“ geputzt würde, auch da, wo nicht die gleichen zwingenden Gründe vorliegen wie in London. Eine große Gefahr bestünde noch darin, wenn nun alle Dilettanten-Restauratoren robust über die ihnen anvertrauten Bilder herfallen würden, ohne in der Lage zu sein, ihre Arbeit so subtil in jedem Stadium kontrollieren zu können, wie dies in London geschieht. Die Gefahr einer allgemeinen Putzwut besteht heute schon bis zu einem gewissen Grade, wie Berichte aus verschiedenen Kunststätten des Kontinents und aus Amerika beweisen. Man kann nur hoffen, daß die Ausstellung in London nicht eine neue Welle sachlich nicht begründeter Aktivität in den Restauratorenateliers hervorruff.

Hans Aulmann