

Rückblick eines Wiederholungstäters

Ich betrachte es als eine unverdiente Ehre die biennale Bühne von cesmar 7 erneut zu betreten, um gemäss dem Wunsch der Organisatoren ein Wort zur Evolution unseres Metiers in der Rückschau eines Protagonisten zu äussern, der eigentlich sich mit dem Brot des Rentners bescheiden sollte, statt mit alten Hüten aufzuwarten.

Ehrlich gesagt kann ich mich nicht als kopierbares Exempel eines vorbildlichen Restaurators gebärden, denn trotz meiner Überzeugungen – jener ersten, neun Sommer lang gelebten, dass es ein *restauro povero* geben müsse, das mit volentärem Geist die Hefe unserer Kultur die ländliche Kleinkunst, die vernachlässigten Dorf- und Schlosskirchen ebenso heglich und preiswert konserviert werden müssten, wie die letztlich von ihnen teuer getragenen Spitzenwerke wie Sixtina und Gioconda – oder jener anderen des *minimo intervento*, der auf Doublierung, Chassisersatz, und chemische Risiken verzichtet – habe ich mich ja aus der Restaurierung heimlich verabschiedet um Kunstgeschichte zu pflegen und Theorien zu produzieren, also *nonintervento* zu betreiben, als sei es der beste aller möglichen Eingriffe.

Blick zurück im Zorn ?

Look back in Anger - war das Erstlings-Schauspiel des Dramatikers John Osborne, des Urbildes jenes „angry young man“ der Nachkriegszeit, welches 1956 in London uraufgeführt wurde und die Kritik des Daily Express erntete, es sei „beeindruckend, zornig, fiebernd, undiszipliniert und vor allem jung“.

1956 war ich zwar noch ein unruhiger unternehmungslustiger Gymnasiast im idyllischen helvetischen Luzern, aber schon 1963 nach dem prompten Abbruch einer Künstlerkarriere gelangte ich ans Istituto Centrale del Restauro di Roma, um ein Studium zur Konservierung und Restaurierung neben dem der Kunstgeschichte zu beginnen.

Dass meine ästhetischen Gefühle nicht ganz denen der Allgemeinheit entsprachen, hatte sich vielleicht schon als Dreijähriger manifestiert, als ich als schlesischer Flüchtling während des Krieges in die Schweiz gerettet wurde und auf dem Wege das kriegszerbombte Münchner Bahnhofsquartier sah. Zu meiner Mutter soll ich gesagt haben: „Schau lauter kaputte Häuschen - schööön!“

Der *angry young man* in Rom war schon bald mit den noch von Secco Suardo oder Piva hergebrachten Techniken, Prinzipien und Methoden des damals noch im Kindergartengeist ausbildenden Istituto nicht einverstanden, ging mit Experimenten etwa der nordischen Wachsdoublierung eigene, wenn auch irreführende Wege, besuchte auf eigene Faust Koryphäen des Metiers wie Coremans, Ruhemann, Rees Jones, Straub, Brachert, Althöfer, v. Sonnenburg, Kühn und viele andere, befreundete mich mit kritischen Geistern wie Brammer und Heiber, Erfindern wie Rigamonti oder stritt mich mit Berger um die ideale BEVA-Technik.

Das damals ungewöhnliche Doppelstudium zahlte sich schon nach Diplom und Doktorat mit der Stelle des Restaurators am Kunstmuseum Bern aus, dem seit 1970 grösstmögliche Freiheit in der Ausbildung von Nachwuchsrestauratoren erlaubt wurde und in die Gründung eines Schweizerischen Restauratorenverbandes SKR und schliesslich einer öffentlichen Hochschule für Konservierung und Restaurierung mündete.

Im Rückblick auf die 16 Jahre Museumsarbeit, didaktische, publizistische und ausbildnerische Tätigkeit der Pionierjahre der 70er und 80er Jahre hat sich die Welt dieses Berufs entscheidend geändert. Aus der tastenden intuitiven und noch weitgehend handwerklichen Erfahrungsepoche entwickelte sich innerhalb eines Viertel Jahrhunderts ein breitgefächertes Berufsheer und Spezialistentum mit ungeahnten medialen Möglichkeiten von Publikationen, Ausstellungen, internationalen Begegnungen, Fachsymposien, Schulungszentren und Laborgründungen. Das Ansehen der Restauratoren stieg dank den Organismen von ICOM, ICCROM, oder NIKE, den zahllosen länder- und sprachspezifischen Fachorganen, und einige der Rührigsten eroberten sich die Ränge der akademischen Historiker, auch wenn sich bis heute die Hierarchien in den südeuropäischen Staaten längst nicht genügend nivelliert haben und die Befehlsebenen noch immer „höheren“

kulturpolitischen meist fremdfachlichen Gremien und Autoritäten mit geringem oder gar fehlendem Ausweis reserviert bleiben.

Psychogramme

Die zeitraubende vielschichtige Ausbildung des Nachwuchses lässt heute wenig Raum und Zeit für Pioniergeist und berufskritisches Nachdenken über Sinn und Weise unseres Tuns. Unsere Methoden und Hilfsmittel sind so komplex geworden, dass das Angelernte lieber fortgeführt wird, statt es in Frage zu stellen. Die Verantwortung des Einzelnen belastet uns heute weit mehr, weil unser Tun ein breiteres Gehör erhalten hat und in Schrift und Bild fast lückenlos dokumentiert werden kann. Die Tendenz, sich mit der Berufung auf angelernte Prinzipien, auf „Wünsche von oben“, auf Geld- oder Zeitmängel aus der Verantwortung zu stehlen, ist zwar nicht geringer als vor einem halben Jahrhundert, doch mit dem Unterschied, dass wir heute ein viel effizienteres Mittel der Verschleierung besitzen, (seit die technisch-optischen und radiographischen Mittel jeden manualen Versuch unsere Fehler mit Pinsel und Farbe von einst zu verdecken, verhindern): den Fachjargon, die Ausdrucksmöglichkeiten der Chemie-, Physik- und verfeinerten Wissenschaftssprache, mit der wir so manchen Sand in die Augen des Publikums streuen können. In der Kürze der Katalognotizen zu den Zuständen und Interventionen eines bearbeiteten Kunstwerkes liegt so mancher Sprengstoff der trügerischen Fehlinformation, bewusst oder unwissentlich. Selbst einfache sprachliche Fachausdrücke wie „präventive Doublierung“, „Schutzfirnis“, „Chassis-Erneuerung“, „Imprägnierung“, „hygrodepellente“, „antikorrosive“, „antibakterielle“ Behandlung“, chemische „Rostumwandlung“, „UV-Verhärtung“, selbst beschworene „noninvasive“ Untersuchungsmethoden bergen fatale Unsicherheiten, was in Wirklichkeit am Objekt geschah und wie es in Zukunft darauf reagiert.

Der uneingeweihte Betrachter oder Leser nimmt allzugern derlei Aussagen für positive Erfolgsmeldungen, um sich der stolzen Teilhabe an der gelungenen Rettung eines Objektes, seiner Wiedergewinnung, seines verlängerten Überlebens sonnen zu können. Dopamin, das Lust- und Belohnungshormon ist schliesslich auch in der Begehung einer Ausstellung im Spiel! Das sprichwörtliche und allgegenwärtige Wiedererstehen „in neuem Glanze“ als Siegesmedaille im Kampf gegen die Vergängnis ist das Lieblingszitat der Medien vor dem aus der Asche wiedergeborenen Phönix. Ausstellungen sind nicht ohne Grund die Kulturdroge der Neuestzeit. Der gläubige Kirchgänger von einst ist zum süchtigen Wiedergänger von Kunstevents geworden, deren Quantität die Qualität verscheucht. Das Publikum stellt in der Folge auch eigene Ansprüche an dessen Erscheinungsweise, fordert einen stetigen Mehrwert dank seiner von ihm durch Eintritte, Spenden oder Steuern ja mitfinanzierten Erhaltung und Restaurierung. Den Schritt vom leicht geschönten Dokument zum optisch aufgewerteten Exponat zu machen, ist für den Aussteller und seinen Restaurator eine zunehmende Versuchung. Die nach solchen Manipulationen gekürte Star-Restaurierung ist ebenso suspekt wie jeder medienberauschter Star-Restaurator, von denen es einige gab und gibt!

Beispiel: Kunstobjekte jüngster Entstehung in den gespenstischen Montagehallen des zerfallenden Arsenal in Venedig auszustellen, steigert die Akzeptanz des Neuartigen in der psychologischen Reibung am Verfall des Alten. Korrosion und Korruption werden als überwindbar geschildert: wir reagieren mit positiver Neugier.

Die Charta von Venedig

Um in Venedig zu bleiben, das ich seit meiner Ausbildung in Rom als zweite Heimat betrachte und dessen aktuelle Wandlungen ich mit Besorgnis beobachte: wie haben wir im Mai 1964 das Verfassen der „Carta di Venezia“ (Nachfolgerin der „Carta di Atene“ von 1931 und Ausgangspapier für Cesare Brandi's „Carta del Restauro“ von 1971) begrüsst! Sie war die rettende Handhabe in der Zeit der Überschwemmungskatastrophe von 1966, ohne die das damalige Chaos wohl um einiges schlimmer hätte ausfallen können.

Trotzdem verstieß man in der Folge mit Hunderten von Freskenabnahmen im Raume Florenz und Veneto gegen die Charta (Art.7&8). Ungezählte verblasste Freskenwerke

zerbröseln heute in Archiven und Depots von Soprintendenzen und Museen, Klosterkellern und Sakristeien. Die gutgewollte Rettung schlug so in unwiderbringlichen Verlust um.

Nicht anders die Alkydal-Harz-Serientränkung, Heizpressung und Präventivdoublierung Hunderter von Gemälden der Wiener Akademie und ähnlicher Museen Oesterreichs in jenem fatalen Eternisierungs-Rausch, den Leinwandträger und sein Werk gemeinsam schnell und nachhaltig zu konservieren, was seine Ursprünge bereits in der pettenkoferschen Alkoholbedampfung des vorangehenden Jahrhunderts gefunden, aber nicht zur Warnung gereicht hatte.

So die Harz-Wachs-Doublierung im nördlichen Europa, von der man trotz der ersten *relining conference* in Greenwich 1974 noch immer nicht liess, so die „Wunder“-Firnisierung mit Kunstharz AB2 in Deutschland, so nicht zuletzt die Falsch- und Überverwendung von Paraloid in Italien (allgegenwärtig in den Exponaten der Restaurierungs-Ausstellung im Vatikan 1982), so der oft gewissenlose Umgang mit Berger's BEVA-Produkten in den USA und Nordeuropa, so schliesslich das oft blinde und unnötige weltweite Zugreifen auf die Segnungen der Chemie, wie Polyvinylazetate, Polyamide, Acryl- und Ketonharze der Gegenwart.

Beispiel: das „risanamento“ (Carta Art.14) wird in unbewusster Anlehnung an die gerontologische Medizin mit ihren tausendfach vermarkteten Produkten als a priori heilsam empfunden. Noch glaubt man dem chemisch-physikalischen Mittel fast esoterische Kräfte der Verjüngung und Kräftigung gegenüber einem natürlichen Alterungszerfall. Gleichwohl hat die Wissenschaft noch immer kein Mittel gegen die Korrosion von Sandstein oder die Hygroskopie von Ziegelstein, Mörtel und Verputzen gefunden, das Venedig so sehr benötigte!

Venezia eterna?

Die Charta hält in jüngster Zeit in Venedig für Praktiken her, die zu konservierende Monumente eindeutig *materiell* schädigen und unter dem Deckmantel der Restaurierung werden unbegründbare *ästhetische* Eingriffe vorgenommen, die ihr eindeutig zuwiderlaufen. Das Unterlassen von *manutenzione*, bzw. dem Unterhalt wird eifrig betrieben: so werden die Sockelzonen von Häusern und Palazzi Venedigs wegen zu hoher Kosten und drohenden Neuverfalls nicht mehr verputzt: ein Verstoss gegen Art.13. (Hingegen übt man geschmacklose geradlinige Freilassung von Haustein- oder Marmor-Ecksteinen beim Verputzen: ehrwürdiges Alter und falscher Respekt vor der „Antiquität“ wollen evoziert sein.)

Es ist zu überlegen, ob man die inzwischen leicht angealtete Carta di Venezia nicht auf einen moderneren Stand bringen sollte, indem man Schlupflöcher für diskutables Vorgehen, betrügerische Vorschützungen und willentliche Fehlinterpretationen eliminierte. Ein künftiges Symposium von cesmar7 könnte sich für eine solche Revision einsetzen!

Beispiel: Die Restaurierung der Dogana in Venedig anlässlich der Umwandlung der Magazzini in die Museums-Dependance der Sammlung Pinault des Palazzo Grassi. Die gemörtelten barocken Bossenquadern werden in willkürlichen Abtreppungen ergänzt, hingegen deren offenbleibende tragende Ziegelmauer der galoppierenden Korrosion überlassen. An der Fondamenta del Carbon sind gotische tragende Marmorsockel in Rosso Veronese zu arabesken Barock-Naturbossen ausgewittert, die die Stabilität des Gebäudes bedrohen.

Gesellschaftliche Mentalitätsveränderungen:

Im Rückblick auf ein Restauratorenleben ist es ebenso tunlich, die Evolution der *gesellschaftlichen* Interessen am uns zu erhaltenden Kulturgut zu beobachten: Einerseits zeigen die Eintritte der Museen und Ausstellungen seit 1965 ungehörten Zuwachs, die Medien kommentieren wie nie die kulturellen „Events“. Andererseits nahm ein gleichzeitiger Sittenverfall, eine Gleichgültigkeit gegenüber dem Kulturgut im öffentlichen Raum zu: namentlich die junge Generation verbraucht, nutzt das Angebot an Kultur, bezeugt aber nicht

die geringste Besorgnis um deren Werterhalt. Was heute zur globalisierten Welt wie selbstverständlich gehört und vor Überdruß und Langeweile niemanden mehr zur Gegenwehr ermuntert: versprayte Wände, Littering, Vandalismus, von scherzhaft bis ideologisch, sie waren in den 60er Jahren eher eine Seltenheit; in Italien lagen an jedem Kiosk billige aber gelehrte Künstlerbiographien wie Rizzoli's „Opere complete“ für jedermann auf, statt Plastik-Aliens in Kampfmontur und chinesischem Kitsch-Spielzeugplunder. Monumente strahlten Unantastbarkeit und Würde aus, obwohl Museen in der Regel leer blieben. Erst Pop-Kultur und amerikanische Street-Art schwappten die Nonchalance gegenüber dem öffentlichen Kulturwert nach Europa.

Die schulische Erziehung der Jugend verlagerte sich auf Naturwissenschaften, Sport, Medienzugang, Spasskultur, entmündigte das Elternhaus als moralische Instanz, die „Befreiung“ der Studentenschaft und ihre Politisierung wandte das Interesse von Bildung weitgehend ab, weil sie als elitär, traditionserhaltend und repressiv empfunden wurde.

Diese und die daraus folgende Generation hat indessen noch heute unser Kulturleben zu tragen und zu lenken und kann nicht umhin, die Präsentation von Kultur ins Spielerische, Sensationelle, leicht Konsumierbare, oder Emotionale umzubiegen. Das überbordende Ausstellungswesen bezeugt, wie wenig Erhaltungsmaßstäbe beim Ausleihen und Verschicken von Kulturgütern gelten, wenn es darum geht, die Massen auch nur zum flüchtigsten Besuch zu verführen.

Dasselbe Verführungsprinzip wird gegenwärtig zum beidseitigen Millionen-Geschäft, wenn Sponsoren unter dem Vorwand der Restaurierhilfe ihre Produkte auf öffentlichen Monumenten in obszöner Mastodontik feilhalten und Soprintendenzen korrumpieren, die Wahl der Objekte, die Dauer der Interventionen, ja die Methoden der Durchführung zu beeinflussen. Die Unmanier, das Tun der Restauratoren hinter Stoffplanen zu verheimlichen wird mit angeblichen Sicherheitsregeln gerechtfertigt. Die Öffentlichkeit hat keinerlei Recht am Tun und Lassen *de visu* teilzuhaben, geschweige eine Kontrolle auszuüben.

Beispiel: im Weichbild der Piazza San Marco das beschämende Unwesen, historische Fassaden mit bald monatlich wechselnder Werbung zu behängen und die kümmerlichen Randzonen mit der Reproduktion des architektonischen Vorzustandes zu füllen. Das beworbene Produkt muss auf mindestens zwei Kilometer erkannt werden können, damit es die jeweils 3000 Kreuzfahrtpassagiere en passant fotografieren können.

Methodologien im Streit

Trotz einer gewissen internationalen wissenschaftlichen Koordination, einer unterschwelligten Absprache der Methoden und Materialien des Berufs sind Unterschiede der Methodologie in Schulungszentren, Instituten, Laboratorien und Ateliers sichtbar geblieben. Schon allein die Retouchen und Ergänzungen an unlängst bearbeiteten Fresken weisen eine bestürzende Vielfalt an Schraffiermethoden, Füllungsoberflächen und Farbanwendungen auf, die beweisen, wie wenig man sich bis heute auf ein durchgängiges Erscheinungsbild einigen konnte.

Desgleichen firmiert man Gemälde mit den unterschiedlichsten Medien in variabelster Brillanz, ungeachtet der Maxime, dass der Endaspekt dem inhaltlichen Aussagewert des Werkes, seinem Alterungsbild oder seinem Stellenwert etwa innerhalb einer Serie oder Sammlung konform bzw. kongruent sein sollte. Ein- und Unterordnung, Integration sind vom Eingriff ebenso gefragt wie die des Objektes als solches in seiner Umgebung.

Auch über die Reinigungsintensität ist man sich seit der *Cleaning controversy* von 1950 bis noch über 1965 hinaus einer allgemeinen Einhelligkeit nicht nähergekommen. Die Fronten verlaufen inzwischen nicht mehr zwischen Nord und Süd, Ruhemann und Brandi, Courtauld Institute und ICR, sondern gehorchen individuellem Ermessen. Oft eine babylonische Sprachverwirrung.

*Beispiel: in meiner im Sommer 2012 kuratierten Ausstellung *Cyclismo, Cubofuturismo e la quarta Dimensione* versammelte ich drei Gemälde Jean Metzingers aus einem kontinuierlichen Entstehungsprozess im Sommer 1912. Die alle mit Sand angereicherten Bilder wiesen merkbare Interventionsunterschiede auf. Eine Ölskizze, nur enzymatisch gereinigt, ein nie restauriertes Leinwandgemälde mit jüngerem Galeriefirniss und der berühmte Guggenheim'sche „Radrennfahrer“, der in den 80er Jahren mit der inzwischen berühmten Vieu-Technik *doubliert* worden war. Die ursprünglich eng zusammengehörigen Werke sind, auch wenn für den Laien unmerklich, in ihrem farblichen Erscheinungsbild auseinanderdividiert worden. Und mit ihrer Rückkehr zu ihren Eignern werden sie, wie viele „opere gemelli“, die getrennte *curricula* erlebten, mit Sicherheit künftig optisch noch weiter divergieren.*

Die Hoffnung stirbt zuletzt

Die Sensibilität des Restaurators, gepaart mit einem tiefen Wissen um die Vorgeschichte eines Werkes und eine Besorgnis um dessen Fragilität nicht nur *materialiter* sondern auch *idealiter*, also teleologisch-bildhaft, scheint mir die dringlichste Forderung der Stunde, die wir an die Auszubildenden und ihre Lehrer, an unsere Kollegen aus dem Alltagsberuf, der Wissenschaft und Forschung stellen müssen. Die Vorstellung des Künstlers von seinem Opus zu ergründen und zu rekonstruieren sollte uns wichtiger sein als die Vorstellung des Operators, wie sein Patient gemäß seiner angelesenen Fähigkeiten am Ende aussehen sollte. Routine ist weniger gefragt als Imagination und Hineinleben in die Person des Erzeugers. Was in der Kindererziehung selbstverständlich ist, die Identifikation mit der Psyche des zu Betreuenden, sollte um so mehr in unserem Berufe geübt werden: was hat der ferne Künstler mit Form und Farbe ausdrücken wollen, hat er die unvermeidliche Alterung antizipiert oder ist diese ein fremdes Akzident? Welche Erhaltungsebene bleibt nach dem Entfernen des ungewollt Störenden übrig und ist diese verantwortlich im Sinne der anfänglichen ganzheitlich gedachten Schöpfung? So manchen Eingriff würden wir nach Ermessen der Konsequenzen vielleicht unterlassen. Deshalb ist es so wichtig, vor dem Beginn eines solchen stets eine Bedenkzeit einzulegen, in der unser Entschluss reifen kann, um fruchtbar zu werden.

Das ganzheitliche Ermessen sollte indessen auch stets die Verengung des Blickfeldes auf das Detail zu Rate ziehen, wenn möglich mittels des Mikroskops, der Stereolupe, denn im Kleinen eröffnet sich oft die konzeptionelle Anlage des Ganzen: die handwerklichen Rhythmen des Künstlers, seine Rechts- oder Linkshändigkeit, die Spurensuche nach dem verwendeten Arbeitsutensil, die Schichtabfolge der Entstehung usw., klären sich oft erst angesichts minimaler Einsichten in den Schöpfungsprozess, egal welcher Qualitätskategorie unser Künstler angehört.

Die Technisierung und Intellektualisierung unseres Berufs, neuerdings erweitert um die unerschöpfliche Abrufbarkeit und Speicherung des Wissens durch die digitalen Medien drohen das individuelle Denken, Forschen und Zweifel zu beeinträchtigen, könnten aus einem anfänglich begrüßten Segen ein Perzeptionschaos, „un gran rifiuto“ erzeugen, der aus gewissenhaft bewussten Operateuren willenlos routinierte Täter macht. *Vae victis*, die wahren künftigen Opfer würden deren Patienten sein! Seriell zutode restauriert wie einst die im Alkydal ertränkten Presswurstscheiben Oesterreichs oder die wächsernen Leinwandleichen nördlicher *Doublierindustrien*.

In den traditionsbewussten *Rentoilierküchen* Italiens jedoch hat man die Einheitsmenüs der *foderatura a pasta con stiratura ai ferri* noch lange nicht verdaut. Mit Spät-Craqueluren, präjudizierten Interventionen, Planierschäden und Verputzungen haben wir noch lange zu leben, auch wenn sich die besten unter diesen *Doublierungen* als glimpflicher als viele der alternativen Techniken neueren Datums erwiesen haben. Aber: weniger wäre vielleicht mehr gewesen!

Meine sehr persönliche Rückschau hat mir die trostreiche Erkenntnis verliehen, dass seit den Ur-Zeiten des Istituto Centrale ein steter Wandel zur Professionalität und Wissenschaftlichkeit stattgefunden hat, der sich auch auf der Aus- und Weiterbildungsebene

spiegelte und die Hoffnung birgt dass jene ehrwürdige Institution und alle ihre europäischen Schwesterniederlassungen sich dereinst auf eine gemeinsame methodologische Sprache sprich: Carta del restauro universale einigen werden.

Ein Einwand soll indessen nicht unterschlagen bleiben, die Beobachtung, dass die heutigen Novizen kaum oder gar keine handwerklich-künstlerische Vorbildungen mehr mitbringen. Zwischen den 50er Jahren und der Gegenwart hat die manuelle Erfahrung vor der wissenschaftlichen die Segel streichen müssen, was mich bedenklich stimmt. Nur ein künstlerisch rezeptives Eingehen auf eine originale Schöpfung ermöglicht das Verständnis seiner Genese und Evolution, folglich auch der notwendigen Schritte, sein Überleben zu ermöglichen. Eine respektvolle ganzheitliche Konservierung und Restaurierung verlangt über materiale Kenntnisse hinaus die Fähigkeit zur geistigen und handwerklichen Nachvollziehung des Geschaffenen.

Dass so viele Werke der Kunst glimpflich bis an die Schwelle modernen Konservierens überlebt hatten, verdanken wir vornehmlich den schöpfungsnahen Künstler/Restauratoren der Vergangenheit, die sich meistens hüteten über ein handwerkliches Zutun hinaus dem Werk wesentlichen Schaden anzutun. Die Hybris allein mit theoretisch-wissenschaftlichem Besteck dem Kunstwerk zuleibe treten zu dürfen, ist eine moderne Überheblichkeit analog zu Fehlentwicklungen in der Medizin. Kunstgeschichtliches Verständnis und künstlerische Begabung gehören wie in der Musik, historische Kennerschaft und Talent zur untrennbaren Wegzehrung auf dem Weg zum ganzheitlichen Erfolg.

Solcherlei Überlegungen wirken banal und längst bekannt. Sollte man sie deshalb verdrängen? Jeder neuen Generation von Novizen des Berufs müssen die ethischen, moralischen und materiellen Grundwahrheiten angetragen werden und scheinen sie noch so alte Hüte zu sein.

Erasmus Weddigen
Bern/Venedig Herbst 2012