

Bemerkungen zur Restauration von Wandmalereien

Autor(en): **Boissonnas, Henri**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **9 (1947)**

Heft 1

PDF erstellt am: **01.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163339>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Bemerkungen zur Restauration von Wandmalereien

VON HENRI BOISSONNAS

(TAFELN 15—18)

Heutzutage legen viele Maler ihre Bilder ohne Vorzeichnung an. Nicht wenige hüten sich sogar ängstlich davor, und es gibt von einem unter ihnen das geflügelte Wort: «Eine gelungene Skizze bedeutet ein mißglücktes Bild.»

Früher hatte der Maler dank seiner Lehrzeit reichen Gewinn von der Erfahrung und den Methoden seines Lehrmeisters. Entwickelte dieser Lehrgang auch nicht zwangsläufig die Veranlagung des Schülers, so hatte er immerhin den Vorteil, seine handwerkliche Aufgabe zu erleichtern, wenn er später als selbständiger Meister technische Aufgaben zu lösen hatte.

Wohl gibt es Künstler, die visionär auf der unberührten Grundierung die Umrisse und Farbtöne erkennen, die sie hinzusetzen gedenken. Aber andere, weniger Glückliche dagegen, müssen erst Anhaltspunkte festlegen, um auf ihnen Schritt für Schritt ihr Werk aufzubauen.

Die Besten begnügen sich nicht mit dem ersten Wurf. Sie kehren immer wieder zu ihrem Werk zurück und überarbeiten Formen und Umrisse immer aufs neue. Das Röntgenbild zeigt diesen Vorgang deutlich auf. Mathematisch veranlagte Maler, wie Holbein, haben ihre Bildnisse durch eine klare Vorzeichnung in allen wesentlichen Zügen mit der Feder, dem feinen Pinsel und oft mit dem Silberstifte festgelegt, dessen blasser Strich kaum sichtbar ist. Im Verlauf der Zeit tritt aber eine wichtige Veränderung ein, die jene sorgfältigen Künstler nicht voraussehen konnten. Durch Oxydation ist dieser einst so blasse Strich dunkelbraun oder blauschwarz geworden. Die darüberliegende Farbschicht wurde dünner und durchsichtiger und läßt nun den Strich erkennbar werden. Wir kennen die berufliche Gewissenhaftigkeit dieser Meister und dürfen nicht daran zweifeln, daß diese Linien ursprünglich nicht sichtbar waren. Als Beweise dienen Bildnisse, in denen die allzu deutliche Vorzeichnung eines Brauenbogens oder eines Auges nicht mit der endgültigen Ausführung dieser Gesichtszüge übereinstimmt. Für einen großen Meister, wie etwa Holbein, ist die Vorzeichnung kein festes Gerüst, von dem er nicht mehr abweicht. Sie ist viel eher eine Art Kurzschrift mit übungsgemäßen Zeichen. So wird etwa ein Halsband durch eine einzige Linie angedeutet, und zwei bis drei gut gezeichnete Perlen genügen, um die übrigen anzudeuten. Ein Umriß kann nur skizziert sein, aber gewisse Überschneidungspunkte und Maße sind genau bezeichnet.

An der Kirchendecke von Zillis, deren Maler nur ein gewissenhafter Handwerker war, ließen abgefallene Stellen der Malerei an vielen Orten die Vorzeichnung sichtbar werden. Mit breitem Pinselstrich deutet der Maler nur ungefähr und recht grob die Ovale der Gesichter an. Wenn er dann später die breiten Farbtöne auflegt, heißt ihn sein Empfinden die Figuren in vollkommenerer Weise anordnen. Ist endlich das ganze Feld bedeckt, so entfernt sich der Maler nochmals von dieser zweiten Anlage, wenn er mit dem Pinsel jenes Netz von schwarzen oder farbigen Konturen auf-

baut, wodurch er die Zeichnung der Gesichter, der Gewänder u. a. endgültig festlegt. In Zillis ist dieses Vorgehen so einfach, daß man es ohne Mühe abliest (Abb. 1 und 2).

Diese Konturen der Frühzeit haben bei den Sachverständigen viele Irrtümer verschuldet, wenn sie Malereien späterer Epochen zu beurteilen hatten. Nach Wiedergaben in Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts und sogar nach gewissen modernen Restaurierungsarbeiten in Kirchen zu urteilen, könnte man glauben, die Konturen seien in gotischer Zeit immer verwendet worden. Untersucht man aber unberührte Wandmalereien genau, so kommt man zum Schluß, daß solche Konturen ebenso selten sind als auf Tafelbildern derselben Zeit. Die schwarzen oder roten Linien, die die Komposition betonen, gehören zur Vorzeichnung. Da und dort ist außerdem die Wandfläche noch durch verschiedene Farbstoffe getönt; die Wand sieht aus, als wäre sie mit Wasserfarben bemalt. Wer sehr genau zusieht, hat vielleicht das Glück, noch Bruchteile gut haftender Farbschichten von verschiedener Dicke zu finden; sie sind undurchsichtig, bisweilen durchscheinend. In der Kirche der Luziensteig enthielt ein Bruchstück dieser Art an einer der Photographie unzugänglichen Stelle nahe bei der Decke das ganze Gesicht eines Engels, das an die rote Vorzeichnung des Körpers anschloß. Auch andere beweiskräftige Beispiele erlauben die allgemeine Feststellung, daß das, was wir heute noch an den Wänden unserer Kirchen auffinden, kaum mehr dem ursprünglichen, von unseren Vorvätern bewunderten Anblick entspricht. Weshalb? Weil die Mehrzahl der Wandgemälde, die fälschlich als Fresken bezeichnet werden, mit irgendeiner Art von Tempera gemalt waren.

Das wirkliche, tageweise auf den feuchten Verputz gemalte Fresko, setzt eine so große Meisterschaft voraus, daß die meisten Maler für die Bilder in unseren alten Kirchen aus Bequemlichkeit die Tempera vorgezogen haben. Bei dieser Technik dient Leim, Milch oder Eiweiß als Bindemittel. Wenn die Vorzeichnung erhalten blieb, so deshalb, weil sie, als erstes auf den frischen Verputz aufgetragen, zum Fresko geworden ist, d. h. durch den gelöschten Kalk, der durch die Lufteinwirkung und langsame Verdunstung wieder zu Kalkstein wird, gebunden wurde (Abb. 3 u. 11).

Im Gegensatz zum Fresko kann die Tempera der wechselnden Feuchtigkeit nicht widerstehen; sie blättert und fällt fast überall ab. Beim Abblättern hinterläßt sie zweierlei Spuren. Die geläufigste ist eine aquarellähnliche Tönung, die andere ein feiner, pastellartiger Staub. Im letzteren Fall hat die dick aufgetragene Farbe jenen Abscheidungsprozeß durchgemacht, den jeder Maler kennt: der Farbkörper strebt der rascher trocknenden, also von der Mauer abgewandten Seite zu; er bildet nach außen eine Kruste, während auf der Mauerseite die magere Farbe als schlecht gebundener Staub zurückbleibt.

In der um 1500 ausgemalten Schloßkapelle von Greyerz haben wir nach peinlich genauer Freilegung unter sieben Schichten von Tünche und stark zerstörten späteren dekorativen Malereien nicht nur die übliche rot und schwarze Vorzeichnung, sondern mehrere vollkommen deutliche, mit Kohle gezogene Linien aufgefunden. Wir hatten sie mit größter Sorgfalt bewahrt, bis sie eines Tages ein ungeschickter Besucher mit seinem Hut auswischte, denn das Gerüst verlief dicht unter der Decke! Diese Linien lagen ursprünglich unter der Farbschicht verborgen, die dann später abblätterte.

Es steht also fest, daß diese Entwürfe von der ausgeführten Malerei verdeckt waren, und daß die Ausführung ganz anders aussah, als die heute noch sichtbaren Spuren. Diese waren nur Anhaltspunkte, über denen die Maler ihre Bilder auftrugen und ihrer Phantasie und ihrem Talent freien Lauf ließen. Wir sehen, daß die Abweichung zwischen Skizze und Ausführung beträchtlich war. Die angeblich aus karolingischem Erbe stammenden Konturen aber, die man mit der Funktion der Verbleiung in Glasgemälden hat vergleichen wollen, kamen nur wenig oder überhaupt nicht vor.

Dennoch herrschen in der Mehrzahl unserer «restaurierten» Kirchen die Konturen vor. Um das zu verstehen, muß man gewisse unserer Restaurationsunternehmer an der Arbeit gesehen haben. Selbst ein grober Strich ist immer äußerst subtil. Es ist unmöglich, ihn nachzuziehen, ohne seinen Charakter zu verändern. Wenn das nicht wäre, käme eine Pause einem Original gleich. Wer aber Pausen kennt, weiß, wie es damit steht (Abb. 5).

Daß ein Pinselstrich nie nachgezogen oder verstärkt werden darf, ist selbstverständlich. Man kann sehr vorsichtig die darin vorhandenen Lücken ausfüllen, ist er aber zu wenig sichtbar, um auf Distanz kenntlich zu sein, so darf man ihn nur durch eine stark verdünnte Lösung von Ozokerit verstärken, ohne daß der Restaurator mit dem Pinsel eingreift.

Was endlich jene Farbtöne angeht, die man «wiederherstellt», um angeblich der Malerei ihr ursprüngliches Aussehen zurückzugeben, und die man so oft bis über die abgetönten Partien hinaus ausdehnt, so sollte man sich daran erinnern, daß die erhaltenen blassen Töne nur eine Spur der dicken und kräftigen Farbtöne bilden, die einst die Vorzeichnung überdeckten.

Die Vervollständigung der linearen Vorzeichnung und die Ergänzung der blassen, mehr oder weniger durchsichtigen Farbtöne, bedeutet also eine Art Umsetzung, nicht aber eine Restauration des Originalwerkes und ergibt von letzterem in dieser neuen Form nur eine unbestimmte Andeutung. Dieser Zustand kann wissenschaftliches Interesse beanspruchen, ist aber für den Laien, der das Aussehen eines alten Kunstwerkes wiederzufinden glaubt, eine Täuschung.

Finden sich große, zerstörte, leere Flächen vor, so hat man sich heute angewöhnt, stufenweise abgetönte Flächenbemalung vorzunehmen. Das Mittel ist gefährlich und seine Anwendung abzulehnen. Die Abtönung scheint belanglos, ist aber in Wirklichkeit eines der stärksten malerischen Ausdrucksmittel. Sie dient zur Hervorhebung eines Effektes und kann bei falscher Verwendung die Struktur eines Gebäudes zerstören oder eine Wand, deren Flächenhaftigkeit durch gute Malerei betont wird, gewölbt oder hohl erscheinen lassen.

Es ist also ein sehr schwerer Fehler, die Abtönung gerade dann zu verwenden, wenn man Lücken füllen oder unklare Stellen vertuschen will. Auf jeden Fall steht fest, daß man sich dadurch noch weiter vom Charakter des wiederherzustellenden Bildes entfernt und wissentlich eine Fälschung begeht (Abb. 6).

Man täuscht den Laien, wenn man ihm ohne Erklärung derartige Gemälderestaurationen zeigt. Ich hatte öfters Gelegenheit, die Überlegungen und Trugschlüsse meiner Malerkollegen vor solchen «erneuerten» Bildern mitanzuhören. Was soll dann erst das einfache Publikum denken? Welche Überraschung, wenn es diese umgestalteten, saftlosen Malereien im ursprünglichen Glanz der reichen, körperhaften Farbe sähe und mit ganz abweichenden Konturen, soweit solche überhaupt vorhanden waren!

Obwohl vom Licht geschützt, hat selbst die Rückseite eines Wandteppichs den alten Glanz der Farben nicht bewahrt, die Töne haben sich verändert. Dennoch erlaubt uns die Intensität gewisser Farben festzustellen, wie stark die Vorderseite entfärbt ist. Und doch hat ein Teppich sein ganzes zeichnerisches Gerüst bewahrt, während unsere Wandmalereien heute oft nur mehr ihre Vorzeichnung aufweisen. Diese Skizzenspuren weichen viel stärker als gemeinhin angenommen wird von der Struktur des endgültigen Werkes ab und enthalten nur eine erste Andeutung derselben. Wenn man erfährt, daß im 18. Jahrhundert Girardon die Oberfläche der Venus von Arles «zurückschnitt», um ihre Beschädigungen verschwinden zu machen, mag man lächeln, aber man sollte weinen vor Restaurationen von Wandbildern aus jüngster Zeit, die nichts anderes sind als neue Malereien.

Zusammenfassend glaube ich, man müsse sich bei der gewissenhaften Restauration von Wandgemälden vor Wiederherstellungen hüten, wenn die sicheren Anhaltspunkte fehlen. Man muß vielmehr alle Kraft einer peinlich genauen Reinigung widmen, sowie der Fixierung der erhaltenen Reste von Malereien. Geht man mit der nötigen Sorgfalt vor, so kann man übrigens die Malereien viel besser hervorheben, als gewöhnlich angenommen wird.

*

Ich wurde aufgefordert, diese allgemeinen Betrachtungen noch durch positive Leitsätze zu ergänzen. Theoretisch ist das sehr einfach. Die Reinigung muß mit Feingefühl vorgenommen werden, um die alte Malerei nicht zu beschädigen, und mit minutiöser Sorgfalt, um alle in Tausenden

von kleinen Vertiefungen des Mörtels angesammelten Tünchereste zu entfernen. Das ist eine äußerst langwierige und verdrießliche Arbeit, aber man muß den Mut dafür aufbringen. Je gewissenhafter die Reinigung, desto weniger Ausbesserungen werden nötig sein (Abb. 7–10).

Im ganzen sind die Mauerflächen rau und uneben. Man muß also mit einem sehr feinen Kratzer arbeiten und allen Unebenheiten höchst genau nachgehen. Oft kann man jeden Tag nur eine sehr kleine Fläche freilegen. Deshalb muß der Ausführende von der Wichtigkeit dieser Arbeit überzeugt werden; man muß ihn in seiner Geduld, die auf harte Probe gestellt werden kann, ständig ermutigen.

Es darf nicht geschehen, daß Arbeiter mit 4–6 cm breiten Spateln, mit Glasscheiben, mit Metallbürsten, ja mit Glaspapier die Abdeckung der Malereien besorgen. All diese Hilfsmittel schleifen die erhabenen Stellen weg, ohne die in Vertiefungen haftende Tünche zu entfernen. Diese barbarischen Methoden sollten verboten werden (Abb. 4).

In Kirchen, die auf diese Weise «gereinigt» wurden, sind die Wandgemälde oft in gebogenen, 50–70 cm langen Parallelstreifen zerkratzt; diese Beschädigungen sind die Folge einer aus dem Armgelenk mit den genannten Instrumenten ausgeführten Reinigung. Der Ausführende kümmert sich weder um die Kratzer noch um die in Vertiefungen zurückgelassenen Tünchespuren, denn er gedenkt, die einen wie die anderen bei der Ausmalung später zu verdecken.

Ich sehe zwei Gründe dafür, daß so schreiende Vergehen zur Gewohnheit werden. Einmal ist es sehr langweilig, alte Bilder peinlich genau abzudecken, und zweitens viel angenehmer, sie zu übermalen. Viele betrachten die Reinigung als eine «gewöhnliche» Arbeit; «Renovieren» dagegen scheint ihnen vornehmer und befriedigt ihre Eitelkeit. Ich frage mich dabei, ob der Architekt, dem die Wiederherstellung eines mit Wandgemälden des 15. Jahrhunderts geschmückten Gebäudes anvertraut war, wohl je erfuhr, daß der von ihm beschäftigte «Restaurator» zur Reinigung einen Wasserstrahl mit hohem Druck verwendet hatte, ohne vorher zu untersuchen, ob die Malerei das gegen sie geschleuderte Wasser aushielt. Leider vertrug sie es nicht. Dieser «Künstler» in der Samtjacke malte danach während eines Jahres nach seinem Geschmack das aus, was er mit soviel Geschick und so rasch zerstört hatte. Ich war wie vor den Kopf geschlagen, als er mir später erklärte, wie er unter den bewundernden Blicken der Ortsbevölkerung vorgegangen war.

Sehr oft schreibt man ja der ortsansässigen Bevölkerung die ganze Schuld an dieser Einstellung zu, mit der Behauptung, sie verlange «fertige» Gemälde und könne ein altmodisches, ausgebessertes Werk nicht annehmen. Erklärte man aber der Gemeinde die Bedeutung und die Schönheit ehrwürdiger Bruchstücke, so würde sie deren Wert sehr wohl begreifen; denn der gesunde Sinn des Volkes versteht es durchaus, wenn vielleicht auch langsam, die Sinnlosigkeit einer willkürlichen Renovation zu erkennen.

Eine sehr sorgfältig durchgeführte Reinigung vereinfacht die Restaurationsarbeit bedeutend. Es gilt zunächst mit feinem Pinsel die kleinsten Lücken in der alten Malerei auszufüllen, und zwar mit einem den benachbarten Partien angenäherten Ton. Bei dieser Arbeit kommt der künstlerische Sinn des Restaurators zu seinem Recht, denn dieser Ton muß sich von den angrenzenden genau so deutlich unterscheiden, daß er erkennbar bleibt, und doch nicht so stark, daß er die Harmonie des Ganzen stört. Der Tonunterschied zwischen Retouchen und Originalpartien ist notwendig, damit für den Historiker jede Verwechslung von alt und neu unmöglich wird. Das gilt ganz besonders für Inschriften und Jahreszahlen. Sie dürfen nur fixiert, nie aber nachgezogen oder ergänzt werden, selbst wenn ihre Ergänzung ohne jeden Irrtum möglich wäre. Denn jede Veränderung setzt ihren urkundlichen Wert herab oder zerstört ihn.

Immerhin darf das Prinzip der Unterscheidung doch nicht ad absurdum geführt werden, indem man z. B. alle Lücken eines Wandbildes durchgehend mit demselben, angeblich «neutralen», Grau ausmalt. Man vergißt dabei nämlich, daß ein gleichmäßiger Ton, sobald er in größerer Ausdehnung auftritt, nicht mehr neutral, sondern aktiv, ja auffallend wirkt. Sein Vorwiegen irritiert den

Betrachter, und er kann die erhaltenen Bildteile nicht mehr genießen. Bei griechischen Bauwerken fiel man in denselben Fehler durch den Beschluß, die ersetzten Säulentrommeln über die alten Profile hervorkragen zu lassen. Für das Auge verloren diese Säulen ihren vertikalen Charakter und wirkten wie Kreuze. Diese extremen Beispiele zeigen, daß jede willkürliche Regel gefährlich ist. Die Restauration kann zur Entstellung werden und es ist deshalb wichtig, die Töne der Lücken mit den umgebenden alten Farben in harmonischen Einklang zu bringen.

Sind alle kleinen Schäden derart behoben, so ist das Gesamtbild schon wesentlich ruhiger geworden. Nun muß man noch die großen Lücken behandeln. Sie sind genau so weit zu verschleiern, daß die Aufmerksamkeit nicht auf sie gelenkt wird und doch nicht so, daß die Fülltöne das Gleichgewicht der erhaltenen Partien stören oder verschieben. Das ist eine Frage des Feingefühls und des guten Geschmacks, die in jedem Einzelfall besonders beantwortet werden muß. Eine Reihe von Methoden steht zur Verfügung: Schraffierung, Punktierung, Halbtöne usw. Die Hauptsache ist, daß das Ergebnis den Blick nicht von den alten Teilen ablenkt, sie nicht entstellt, und daß der Restaurator bescheiden hinter die Sache zurücktritt.

Für Retouchen habe ich ausdrücklich den Gebrauch des feinen Pinsels gewünscht. Denn wenn die Malerei mit kleinen Lücken von 1–3 mm übersäht ist, so soll man nicht die ganze Fläche gleichmäßig mit einem Riesenpinsel von 6 cm Durchmesser betupfen. Manche Restauratoren werden zwar behaupten, der von ihm verwendete Farbton sei durchsichtig und verdecke die damit berührte alte Farbe nicht. Ich kann aber nicht verstehen, wieso diese «durchsichtige» Farbe zwar die Lücken einfärbt, nicht aber die alte Malerei! Diese Methode sollte verboten sein, und statt für die Reinigung einige Tage und für die Retouchen Monate zu gebrauchen, sollte genau das Gegenteil die Regel sein (Abb. 7 und 8).

Endlich ist zu verlangen, daß der für die Restauration verantwortliche Leiter so oft als möglich persönlich die Durchführung der Arbeit zu überwachen hat. Die Gewohnheit, zu ergänzen, ist so eingefleischt und die Versuchung, es zu tun so stark, daß unangemeldete Kontrollbesuche unentbehrlich sind.

Eine moderne Retouche, und sei sie noch so gut ausgeführt, wird nie künstlerischen oder historischen Wert haben. Je weniger man also retouchiert, desto besser. Wenn alle Restauratoren davon überzeugt sein werden und endlich verstehen, daß ein Restaurator kein Künstler ist, sondern ein Handwerker, und daß seine wirkliche Berufshre darin besteht, die Kunstwerke der Vergangenheit befestigen, herausheben und erhalten zu helfen, dann wird ein großer Fortschritt erreicht sein.



Abb. 1. Kirche von Zillis. Christuskopf mit abgeblätterter Malerei. In der Brust- und untern Gesichtspartie wird die Vorzeichnung sichtbar, die sich nicht mit der definitiven Zeichnung deckt



Abb. 2. Kirche von Zillis. Christuskopf mit fast intakter Malerei, nur im Zeig- und Mittelfinger wird die Vorzeichnung sichtbar



Abb. 3 (links). Kapelle von Schloß Gruyères. Fuß eines Apostels. A: Erhaltene Partien der definitiven Zeichnung. B: Die durchscheinende Vorzeichnung in Tempera, die unter der Einwirkung der Luft und des Kalkgrundes zum Fresko wurde



Abb. 4. Kirche von Zillis. Die Abdeckungsarbeit wird unrichtiger Weise mit einem ungeeigneten, zu breiten Instrument durchgeführt

RESTAURATION VON WANDMALEREIEN

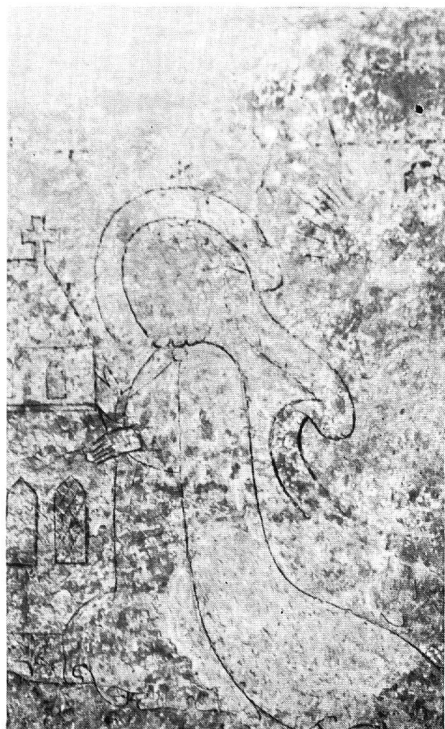


Abb.5. Kirche von Stein a. Rhein. Photographie aufgenommen während der Abdeckung des Gemäldes. Die Umrißlinien sind vom Arbeiter nachgezogen und in ihrem Charakter verfälscht



Abb. 6. Kirche von Stein a. Rhein. Die gleiche Partie nach ungenügenden Anhaltspunkten vom Arbeiter frei ausgemalt



Abb.7. Kirche von Zillis. Zustand der Malerei nach der ersten ungenügenden Reinigung



Abb.8. Kirche von Zillis. Die gleiche Figur nach der zweiten Behandlung und sorgfältiger Entfernung aller noch verbliebenen Mörtelreste

RESTAURATION VON WANDMALEREIEN



Abb. 9. Teil der Wandmalerei nach der ersten ungenügenden Reinigung



Abb. 10. Die gleiche Partie nach der zweiten vollständigen Reinigung

RESTAURATION VON WANDMALEREIEN
Kloster St. Georgen, Stein a. Rhein. Untere Abtstube

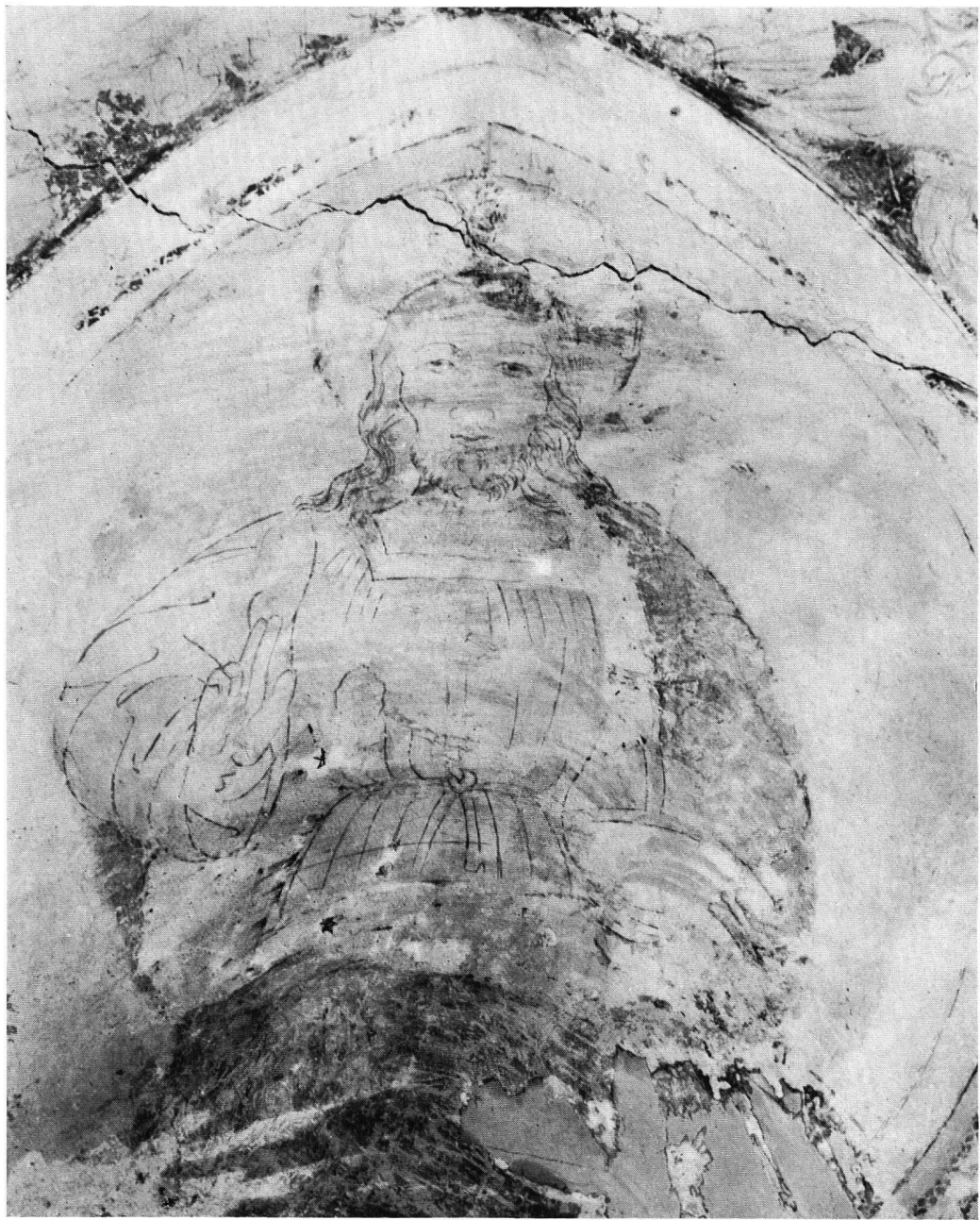


Abb. 11. Kapelle von Schloss Gruyères. Wandgemälde während der Freilegung. Man sieht nur noch die Vorzeichnung, die ausgeführte Malerei ist abgeblättert

RESTAURATION VON WANDMALEREIEN