

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 44 (1993)

Heft: 4

Artikel: Raus aus dem Museum? : zu den Freilichtausstellungen in der Schweiz in den achtziger und frühen neunziger Jahren

Autor: Ursprung, Philip

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393945>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PHILIP URSPRUNG

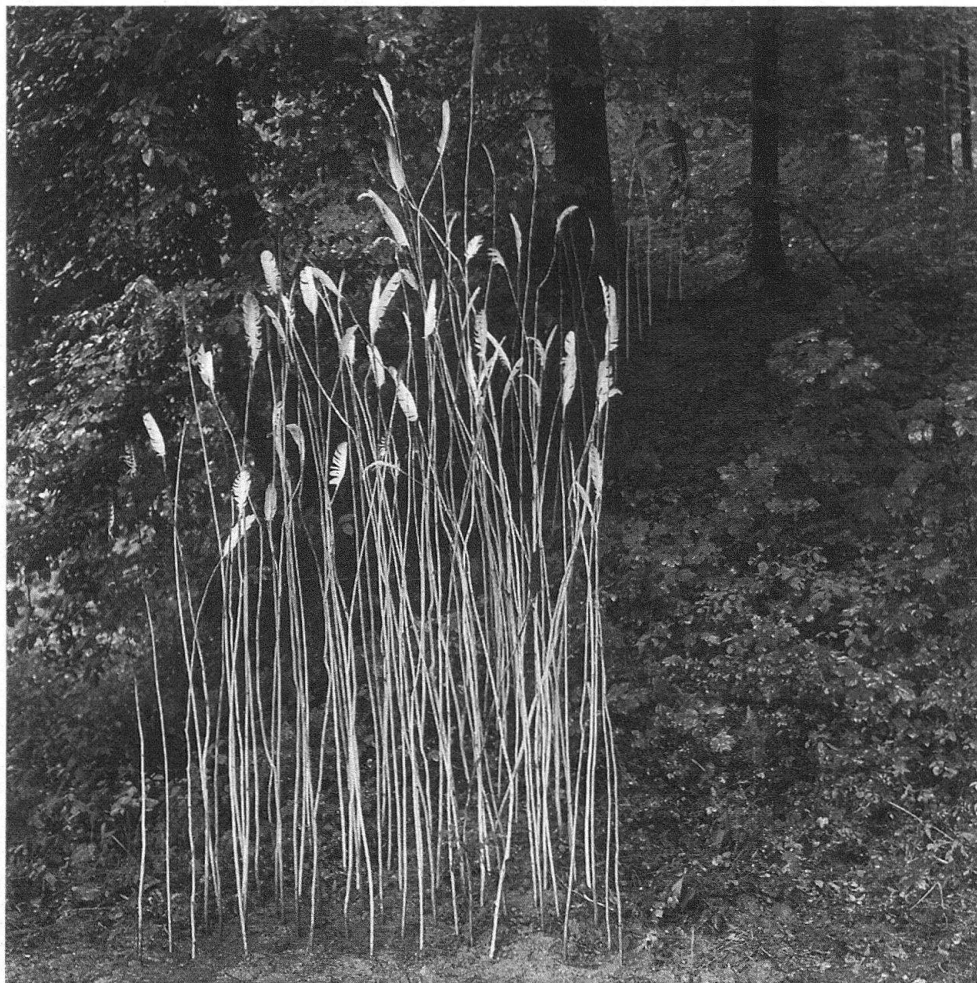
Raus aus dem Museum?

Zu den Freilichtausstellungen in der Schweiz in den achtziger und frühen neunziger Jahren

Anfang der achtziger Jahre bildete sich in der Schweiz eine eigene Form von Freilichtausstellungen. Sie verband implizit den Anspruch einer dezentralen Subkultur mit Ideen der ökologischen Bewegung und Forderungen einer angemessenen Präsentation von Werken der Land Art und kontextbezogener Kunst, gegenüber der sich museale Ausstellungsformen weitgehend resistent gezeigt hatten. Sie löste das aus den fünfziger Jahren stammende Modell der «Plastikausstellung im Freien» ab. Innerhalb des prosperierenden Kunstbetriebs entsprachen die Freilichtausstellungen in der Peripherie den Museumsgründungen in den Zentren. Die musealen Präsentationsformen haben sie indes nicht verändern können, und ihre Zukunft ist ungewiss.

Wer im Spätsommer 1982 das kleine aargauische Städtchen Lenzburg besuchte, konnte dort, am Fünfweiher, eine Reihe von ungewöhnlichen Kunstwerken erleben: einen künstlich arrangierten Wald aus ausgesägten Brettern, eine urtümlich anmutende Figur aus Erde, Laub, Ästen und Knochen, eine Art monumentale Partitur aus riesigen Noten entlang eines Baches oder einen überlebensgrossen Erdkopf. Die Kunstwerke – wenn man denn von Werken sprechen konnte – waren nicht leicht zu finden und als solche zu erkennen. Sie bezogen sich auf die Umgebung, schienen in dieser aufzugehen. Ihnen fehlte «der gewohnte, museal-abstrakte Raum», wie Heiny Widmer im Vorwort des Katalogs schrieb¹. Das recht bescheidene Echo, das die Veranstaltung hervorrief², täuscht darüber hinweg, dass hier eines der ersten Beispiele eines neuen Typus von Freilichtausstellungen zu sehen war, die in den achtziger Jahren in der kulturellen Peripherie ein fast so auffälliges Phänomen des prosperierenden Kunstbetriebs werden sollten wie die vielen Museumsneubauten in den Zentren.

Kunstwerke ausserhalb der architektonischen Rahmen von Museen oder Galerien auszustellen, war nichts Neues. 1954 hatte Marcel Joray in Biel, das bis 1982 kein eigenes Kunstmuseum besass, im Garten der von ihm geleiteten Mädchensekundarschule die «Schweizer Plastikausstellung im Freien Biel 1954» organisiert. Eine Jury wählte unter 1000 eingesandten Skulpturen 250 aus, die im Herbst während eines Monats zu sehen und zu kaufen waren. Ziel der Veranstaltung war es, die schweizerische Plastikproduktion zu stimulieren, dieser ein Forum zur Begegnung mit dem Publikum zu geben und die wachsende Bedeutung des Provinzstädtchens zu unterstreichen³. Die Bieler Plastikausstellung fand – ähnlich der seit 1955 in Kassel, im «Zonenrandgebiet», durchgeführten documenta – seither alle vier bis sechs Jahre statt. Ihr Rahmen wurde stetig vergrössert und umfasste schliesslich die ganze Stadt. Die Katalogtexte erzählen eine schlag-



1 Beatrix Sitter-Liver,
«Memento mori», 1982,
Zweige, Federn, Installa-
tion in der Ausstellung
«Kunst-Natur», Lenzburg
1982.

wortartige Funktionsgeschichte der Kunst im öffentlichen Raum: Sie reden von der «sculpture, art social par excellence – ou qui devrait l'être»⁴ (1954), der «Suche nach der absoluten Wahrheit»⁵ (1958), dem «Herausreissen aus einer gewissen Gleichgültigkeit»⁶ (1962), dem «Spiegelbild der freien Welt»⁷ (1966), den «Schutzmassnahmen vor «unmenschlicher Lebensraumgestaltung»»⁸ (1975), der «Bestimmung unseres eigenen Standorts in dieser Welt»⁹ (1980), dem «provozierenden Eingriff»¹⁰ (1986) und dem «Freiraum, in dem sich jeder auf sich selbst und seine Beziehung zum anderen besinnen kann»¹¹ (1991).

Während der 7. Bieler Plastikausstellung 1980 wurden diverse Kunstwerke mutwillig beschädigt oder vernichtet¹². Es handelte sich dabei nicht nur um ein drastisches Zeichen des problematischen Umgangs von Bürgern mit Hochkunst, sondern auch um das aufschlussreiche Resultat der Vermischung zweier Ausstellungstraditionen: ein Dilemma gerade der Bieler Plastikausstellungen.

Ein Blick zurück zeigt, dass sich bereits in der Antike kultische und kommerzielle Ausstellungen unterscheiden lassen¹³. Das Mittelalter trennt die «missa sacra», den Gottesdienst innerhalb der Kathedrale, von der «missa profanis», der Warenmesse ausserhalb¹⁴. Im 19. Jahrhundert gehören, vereinfacht gesagt, die neugegründeten Museen und Denkmalanlagen in die kultische, die Industrie- und Weltausstellungen in die kommerzielle Tradition¹⁵. Typologische

Nachfolger der Weltausstellungen sind im 20. Jahrhundert periodische Ausstellungen wie Biennalen, Kunstmesen, die documenta¹⁶ und die Freilichtausstellungen. Sie unterscheiden sich von musealen Ausstellungen in permanent zugänglichen Gebäuden, also den Wechselausstellungen in Museen, Kunsthallen und Galerien.

Die Trennung zwischen den beiden typologischen Strängen ist in der Praxis keineswegs deutlich. Viele Museen haben in den letzten Jahrzehnten eine dynamische Ausstellungspolitik entwickeln müssen, die ihren konservatorischen und wissenschaftlichen Idealen zuwiderläuft. Die Messen und die documenta sind ihrerseits in eine Hierarchie von proto-musealer Legitimierung eingebunden. Missverständnisse sind deshalb nicht selten: Mit derselben Gereiztheit, mit der das breite Publikum auf «Experimente» und die verletzte Aura in musealen Institutionen reagiert¹⁷, bemängelt die elitäre Kritik das Geschäftsmässige, Spektakuläre – eben Profane – der documenta, dem «Museum der 100 Tage». Kunstwerke, besonders Plastiken, lassen sich leicht funktionalisieren und können – um im Bild zu bleiben – in oder vor der Kathedrale aufgestellt werden. Symptome dieser Überschneidung sind einerseits, wie erwähnt, vandalistische Akte beherzter Bürger oder ikonoklastische Verordnungen ignoranter Behörden¹⁸, andererseits patriarchalische Schenkungen von gutmeinenden Stiftungen¹⁹ oder konfuse Projekte engagierter Ausstellungsmacher. In Biel reagierten die Bilderstürmer sozusagen auf die wie eine Übertretung empfundene Vereinnahmung des öffentlichen, «profanen» Raumes als Sockel für Objekte der «sakralen» Hochkunst.

Die Freilichtausstellungen können somit als eine exponierte und empfindliche Spezies innerhalb der «profanen» Tradition betrachtet

2 Cherif und Silvie Defraoui, «Bifurcation», 1985, Marmor, Tannenzweige, Ausstellung «Promenades», Genthod 1985.



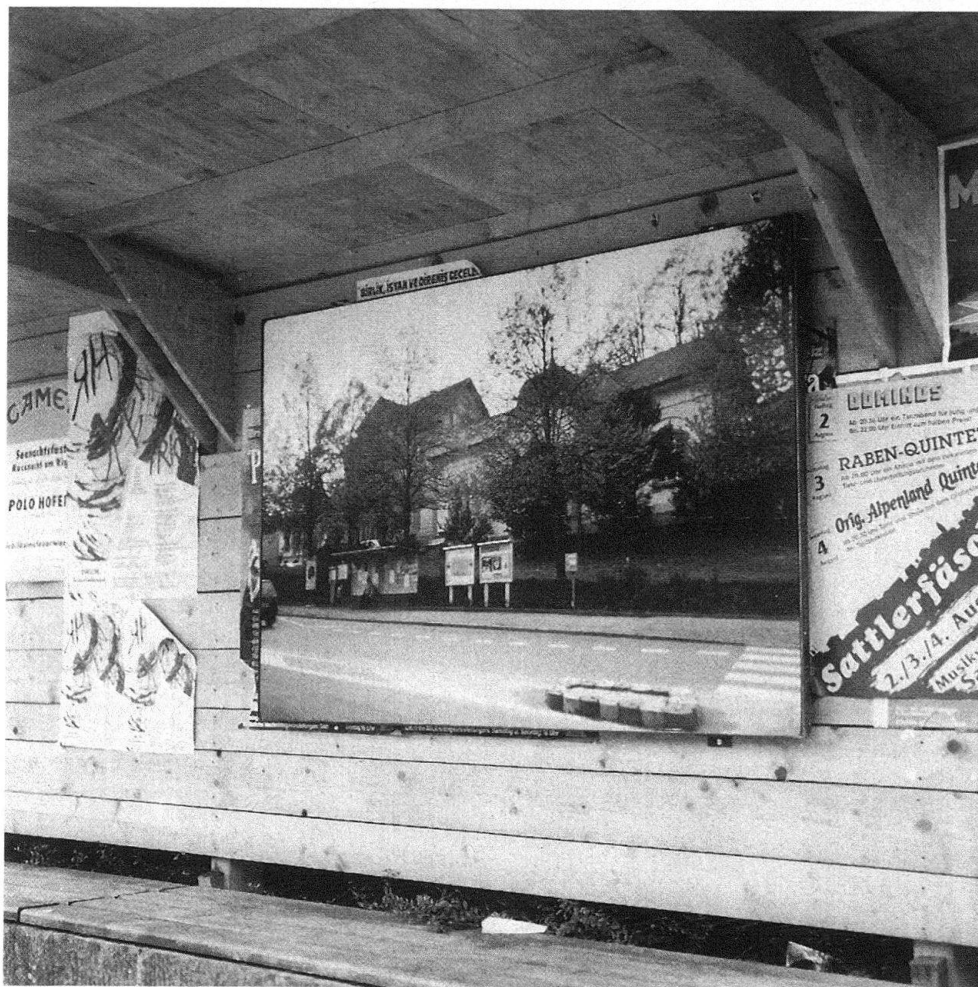
werden. Nicht zufällig fand beispielsweise 1980 die «Skulptur im 20. Jahrhundert», die erste grosse, retrospektive Freilichtausstellung in der Schweiz, im Rahmen der Basler Gartenschau «Grün 80» statt. Typologisch interessanter als diese Ausstellung²⁰, der das Verdienst gebührt, eine grosse Öffentlichkeit für Freilichtausstellungen und die damit zusammenhängenden Werke der Minimal Art und der Arte Povera sensibilisiert zu haben, weitergehend auch als die lokalen Skulpturenausstellungen um 1980²¹, war jedoch die eingangs erwähnte Lenzburger Schau. Sie zeigte keine Skulpturen, die auch anderswo stehen konnten, sondern konzentrierte sich ganz auf den Dialog der Kunstwerke mit der Umgebung. Sie löste sich von typologischen Zwängen der Denkmal- und «Kunst am Bau»-Tradition, die der Ausstellung in Biel 1980 geschadet hatten. Sie zog vor die Tore der Stadt und unterlag nicht der Illusion einer Versöhnung mit dem grossen Publikum. Sie griff ausserdem, zumindest implizit, die seit der «Bewegung der Unzufriedenen» von 1980 aktuelle Idee der dezentralisierten Subkultur auf und antwortete auf das wachsende ökologische Bewusstsein des Publikums.

1983 wurde die Idee der Lenzburger Ausstellung in anderer Form an einem sehr viel entlegeneren Ort, dem Furkpass, aufgegriffen. Dort realisieren, im Rahmen der privaten Initiative «Furkart», jährlich internationale Künstler auf der Passhöhe, inmitten der rauen, hochalpinen Landschaft, Werke und Installationen, die im Sommer besucht werden können²².

1985 organisierte das Centre d'Art Contemporain, Genf, im Park Lullin in Genthod die bisher bedeutendste Freilichtausstellung in der Schweiz²³. Etwa 30 international bekannte Künstler waren eingela-

3 Vaclav Pozarek, Pedal Object, 1972/1991, Bronze, Ausstellung «Chamer Räume», Cham 1991.





4 Giro Annen, Fotografie, 1991, Installation in der Ausstellung «Chamer Räume», Cham 1991.

den, auf dem Gelände des barocken Schlossparks am Genfersee Orte für ihre Installationen auszusuchen. Schon der Ausstellungstitel «Promenades» betonte den Gegensatz zum städtischen Flanieren. Die Konzeption griff auf Formen der Bespielung barocker Gärten, etwa des Aueparks seit der documenta 7, zurück. Aber in Genf durften die Besucher eigene Pfade finden, um die einzelnen Arbeiten zu betrachten und miteinander auf unterschiedliche Weise in Beziehung zu setzen. Die Umgebung, die Aussicht, die Topographie, die Gerüche, die Temperatur wurden dabei als eigene Parameter erlebt, die die Werke jeweils vor anderen Rahmen sehen liessen. Eine weitere Ausstellung, «Repères», umfasste 1986 sogar 58 Künstler in sieben Walliser Gemeinden²⁴. In Bex, ebenfalls weit abseits der Kunstzentren, wurden 1990 eine Reihe von Schweizer Künstlern aufgefordert, in der Ausstellung «Le dormeur du val – Sculpture suisse contemporaine»²⁵ mit ihren Installationen an einer «Zelebration der Natur»²⁶ teilzunehmen. Weitere bedeutende Ausstellungen waren 1991 die Genfer «Climats» und die «Chamer Räume» in Cham.

In Biel hatte man die Konkurrenz durch lokale und überregionale Freilichtausstellungen wahrgenommen und deren «inflationäre»²⁷ Zunahme schon 1980 bemerkt²⁸. 1986 versprach die 8. Schweizer Plasticausstellung, «keine schöne, geschmackvolle und alle Kunstrichtungen möglichst gerecht berücksichtigende» Schau zu sein, son-



5 Daniel Berset, «un sur x», 1991, Baucontainer, Installation in der Ausstellung «Ex Aequo», St-Imier 1991.

dern «in die Stadt, in die Strassen, ins pulsierende Leben einzudringen»²⁹. Die Kritik reagierte negativ³⁰, die Bieler Freilichtausstellungen drohten provinziell zu werden. Veranstaltungen wie «Promenades», «Chambres d'ami» (Gent 1986), «Skulptur Projekte Münster»³¹ (1987), oder «Die Endlichkeit der Freiheit» (Berlin 1990) hatten die Massstäbe höher gesetzt. Der Ansatz von «Tabula rasa», der 9. Bieler Ausstellung 1991, im Rahmen der 700-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft, reagierte denn auch auf diese neuen Formen. 25 Künstler realisierten Arbeiten im Stadtraum. Die meisten fügten sich in diesen ein, passten sich den Zeichen und Architekturen an, so dass sie von Laien kaum mehr bemerkt werden konnten. Die Besucher mussten die genauen Lokalisierungen selbst finden, das Katalogvorwort negierte den Ausstellungscharakter überhaupt³². Als Kontrapunkt fand in St-Imier die Ausstellung «Ex Aequo» statt, die zwar im Freien zu besichtigen war, die Künstler aber ihre Installationen in Baucontainern einrichten liess.

Die weissen Kuben von St-Imier bedeuteten eine Kapitulation vor dem in zehn Jahren gewachsenen Anspruch, Kunstwerke mit der Natur konkurrieren zu lassen. Sie musealisierten sozusagen die Lenzburger Form der Freilichtausstellung. «Tabula Rasa» bewies hingegen, dass es inzwischen durchaus möglich war, im öffentlichen Rahmen Hochkunst zu präsentieren, die den Betrachtern die Wahl

lässt, sie wahrzunehmen oder nicht. Die aktuelle künstlerische Thematik der Kontext- und Institutionsbezogenheit verlangt geradezu nach dieser flexiblen Präsentationsform, die eine notwendige Alternative zur musealen Ausstellung bleibt. Ein fragwürdiges Relikt aus den Zeiten der Plastikausstellung war lediglich die Idee der Organisatoren, von den Künstlern zu verlangen, sich ausgerechnet mit dem Thema «Denkmal» zu beschäftigen!³³ Denn die Freilichtausstellungen haben in der Schweiz und international seit den achtziger Jahren eine eigene Form gefunden. Sie haben sich von begrenzten Verkaufsausstellungen zu Trägern eines gewachsenen öffentlichen Interesses an Gegenwartskunst gewandelt. Sie haben die Aufmerksamkeit des Publikums auf die kulturellen Randgebiete gelenkt. Sie bieten vor allem auch eine der wenigen Möglichkeiten, Kunst in der Tradition der Land Art, der Earth Art oder der kontextbezogenen Kunst, gegen die sich die Museen bisher resistent erwiesen, angemessen zu zeigen. Ob sie als kleine, frivole Schwestern der Kunsthallen, Galerien und Museen mit deren Präsentationsformen auf lange Sicht konkurrieren oder diese gar werden ändern können, ist wenig wahrscheinlich. Ob sie die ursprüngliche Forderung einer dezentralen Subkultur einlösen und mehr als nur oberflächlich auf ökologische Fragen sensibilisieren können, ist heute, nach einem Jahrzehnt, sogar sehr zweifelhaft. Aber wer je an einem Sommerabend durch eine Freilichtausstellung promenierte und sich von den ephemeren Werken überraschen liess, wird wünschen, dass diese originelle und spielerische Ausstellungsform nicht mit dem blühenden Kunstbetrieb der achtziger Jahre zu Ende geht.

6 Christian Philipp Müller, Installation in der Ausstellung «Tabula Rasa», Biel 1991. – Der Bus als Mittel, sich den Institutionen von Kunstvermittlung zu nähern; er stand vor mehreren Schulhäusern, hier Situation vor der Gewerbeschule Biel von Alain Tschumi und der Skulptur «Riesenkandelaber» von Jean Tinguely und Bernhard Luginbühl, 1975.



Résumé Le début des années 1980 voit l'apparition en Suisse d'un nouveau type d'exposition en plein air qui associe implicitement l'affirmation d'une subculture décentrée à des postulats empruntés aussi bien au mouvement écologique qu'aux exigences esthétiques d'œuvres du *land art*, de l'*earth art* ou de l'art «contextuel». S'opposant au modèle proposé dès les années cinquante par les expositions de «sculptures en plein air», l'apparition en périphérie d'expositions d'art contemporain en plein air coïncide – à une époque d'expansion culturelle – avec la multiplication des musées au cœur des cités. Cette «fuite» hors de l'espace muséal pose la question de l'adaptation des formes muséales – le plus souvent réfractaires – à des formes d'expression nouvelles et celle également des répercussions de ce nouveau type de présentation sur la muséologie contemporaine.

Riassunto Agli inizi degli anni Ottanta si sviluppò in Svizzera una forma particolare di mostre all'aperto. In essa si coniugavano implicitamente l'esigenza di una «sotto-cultura» decentralizzata con idee del movimento ecologista e le richieste di un'adeguata presentazione di opere della «Land Art» e di arte «contestuale», nei confronti delle quali le strutture espositive museali si erano per lo più chiuse. La nuova concezione aveva preso il posto del modello costituitosi negli anni '50 di mostre di «scultura all'aperto». Le mostre all'aperto corrispondevano in certo senso alla fondazione di musei nei centri. Esse non hanno tuttavia potuto variare le tradizionali forme di presentazione museale; il loro futuro, poi, è incerto.

Anmerkungen

¹ HEINY WIDMER, *Kunst-Natur*, in: Ausstellungskatalog *Kunst-Natur*, Lenzburg, Galerie Elisabeth Staffelbach 1982, o.S.

² Vgl. FRITZ BILLETER, *Künstler, die sich in die Natur einschmiegen*, in: *Tages-Anzeiger*, 26.8.1982; ROMAN HOLLENSTEIN, *Kunst im Zwiegespräch mit der Natur*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3.9.1982, S.39.

³ MARCEL JORAY, *Aspects de la sculpture contemporaine*, in: Ausstellungskatalog *Exposition suisse de sculpture en plein air Bienne 1954*, S.5.

⁴ Ebenda.

⁵ MARCEL JORAY, *Schweizer Plastik im Jahr 1958*, in: Ausstellungskatalog *2. Schweizer Plastikausstellung im Freien Biel 1958*, o.S.

⁶ P. SCHAFFROTH, *Zum Geleit*, in: Ausstellungskatalog *3. Schweizer Plastikausstellung im Freien Biel 1962*, Biel 1962 o.S.

⁷ JUSTUS IMFELD, *Einführung*, in: *4. Schweizer Plastikausstellung Kongresshaus Biel 1966*, o.S.

⁸ ALAIN G. TSCHUMI, *Erfahrungen und Gedanken eines Architekten*, in: Ausstellungskatalog *6. Schweizer Plastikausstellung Biel 1975*, S.159.

⁹ WILLY ROTZLER, *Plastik erleben und verstehen*, in: Ausstellungskatalog *7. Schweizer Plastikausstellung Biel 1980*, S.157.

¹⁰ NIKLAUS MORGENTHALER, *Pressecommuniqué 8. Schweizer Plastikausstellung Biel*, S.2.

¹¹ BERNHARD FIBICHER, *Vorwort: Dies ist keine Ausstellung*, in: Ausstellungskatalog *Tabula rasa*, Biel 1991, o.S.

¹² Vgl. die genaue Analyse durch DARIO GAMBONI, *Un iconoclasme moderne, théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zürich, Lausanne 1983.

¹³ GEORG FRIEDRICH KOCH, *Die Kunstaussstellung, ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967.

¹⁴ EMIL MAURER, *Missa profanis, Geschichte und Morphologie der Messen und Fachausstellungen*, Stuttgart 1973, S.7.

¹⁵ Vgl. zu den Weltausstellungen das Übersichtswerk JOHN E. FINDLING (Hg.), *Historical dictionary of world's fairs and expositions, 1851-1988*, New York 1990.

¹⁶ Vgl. zur Geschichte der documenta MANFRED SCHNECKENBURGER (Hg.), *documenta, Idee und Institution*, München 1983.

¹⁷ Etwa auf die Verpackung der Kunsthalle Bern durch Christo.

¹⁸ Ein Beispiel unter vielen ist die Ablehnung der Schenkung eines Kubus von Sol LeWitt

durch den Zürcher Stadtrat 1986. Vgl. u.a. die Debatte in: *Tages-Anzeiger*, 15.10.1986. Zur Ablehnung eines Brunnenschmucks durch Jean Arp vgl. JÜRIG MEYER ZUR CAPELLEN, *Der Torso eines Ritters von Hans Arp, Anmerkung zum Publikum des Murtenener Denkmals*, in: EKKERHARD MAI, GISELA SCHMIRBER (Hg.), *Denkmal – Zeichen – Monument, Skulptur im öffentlichen Raum heute*, München 1989.

¹⁹ Ein Beispiel ist der gescheiterte Schenkungsversuch der Neuverglasung des Basler Münsterchors nach Entwürfen von Brice Marden. Vgl. DOROTHEE HUBER, *Die Stiftung für Glasscheiben des Basler Münsters, Ein Schenkungsversuch*, Basel 1991.

²⁰ Vgl. auch die gleichnamige Fortsetzung im Merian-Park 1984.

²¹ Etwa in Porrentruy 1979, in Thun, Burgdorf, Bex.

²² Im Unterschied zu Lenzburg bleibt aber eine kontinuierlich wachsende Sammlung bestehen.

²³ *Promenades, Centre d'art contemporain*, Genève, Parc Lullin, Genthod, Genève, 8.6.–8.9.1985.

²⁴ *Repères, Le Valais offre ses sites à 58 artistes*, Musée cantonal des Beaux-arts Sion et 7 communes du Valais (Vouvry, Monthey, Martigny, Sion, Sierre, Viège, Brig), 22.6.–28.9.1986.

²⁵ Bex & Arts: *Le dormeur du val*, Parc de Szilassy, Bex, 24.6.–23.9.1990.

²⁶ NICOLAS RABOUT, *Vorwort*, in: Ausstellungskatalog *Le dormeur du val*, Bex 1990, o.S.

²⁷ MAURICE ZIEGLER, ALAIN TSCHUMI, *Zur Ausstellung*, in: Ausstellungskatalog *7.Schweizer Plastikausstellung Biel 1980*, S.19.

²⁸ 1985 und 1989 fanden in Môtiers nationale Skulpturenausstellungen statt.

²⁹ *Pressecommuniqué, 8.Schweizer Plastikausstellung Biel 1986*.

³⁰ CAROLINE KESSER, *Von Provokation nicht die Spur*, in: *Tages-Anzeiger*, 21.8.1986, S.11.

³¹ Vgl. FRIEDRICH MESCHEDÉ, *Die Skulptur geht in die Stadt*, in: *Art – public, colloque international organisé par la section suisse de l'association internationale des critiques d'art (AICA)*, Genève, 18.–19.11.1989, Genève 1992, S.135–149.

³² BERNHARD FIBICHER, *Vorwort: Dies ist keine Ausstellung*, in: Ausstellungskatalog *Tabula Rasa, 25 Künstler im Stadtraum von Biel*, 1991, o.S.

³³ Ebenda. Die Ausstellung *Memento Mori* im Bieler Centre PasquArt ging speziell auf diese Frage ein.

1: B.Gardel, Othmarsingen. – 2: Cherif und Silvie Defraoui, Vuiffens-le-Château. – 3: Václav Pozarek, Bern. – 4: Giro Annen, Bern. – 5: Claude Joray, Bienne. – 6: Aus: *Tabula Rasa, 25 Künstler im Stadtraum von Biel*, Ausstellungskatalog, Stadt Biel, Bern 1991.

Philip Ursprung, lic.phil., Kunsthistoriker, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH – Hönggerberg, 8093 Zürich

Abbildungsnachweis

Adresse des Autors