



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Zur Geschichte der Bilderrahmens.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

licher Thätigkeit, welche dieser Klasse der Bevölkerung in England immer zugewiesen war, erhielt derselben doch immer ein nicht verächtliches Maß praktischer Einsicht, und immerhin wurde durch die Bischofsstühle, die einheimischen Seebäder und die regelmäßigen Ausflüge der reicheren Edelleute nach London oder Bath einiges geistige Leben in diese Volksschicht gebracht. Was für Fehler aber auch die englische Gentry hatte (die Trunksucht war ihr ärgster), der Ackerbau und die Landwirthschaft überhaupt hatte unter ihrer Leitung in dieser Periode unstreitig eine höhere Stufe als in Frankreich und Deutschland erreicht, und wie engherzig und vorurtheilsvoll sie auch sein, wie fanatisch sie der steifen Hofkirche das Wort reden, wie sehr sie Dissenters und Ausländer hassen mochte, so bildete sie doch ein geradsinniges, thatkräftiges und patriotisches Element im öffentlichen Leben Englands.

## Zur Geschichte des Bilderrahmens.

Es ist merkwürdig, daß in unserer Zeit, wo die monographische Darstellungsweise in der Literatur blüht, ein so alltägliches und selbstverständliches Möbel wie der Bilderrahmen noch nicht seinen Historiker gefunden hat. Ich wurde durch die Berliner Gewerbeausstellung und die Kunstausstellung der Akademie veranlaßt, der Entwicklungsgeschichte des Bilderrahmens nachzuspüren, und fand zu meinem Erstaunen, daß dieser Zweig der kunstindustriellen Thätigkeit, welcher seit Jahrhunderten so viele Köpfe und Hände beschäftigt hat, von unseren Kunsthistorikern so gut wie gar nicht berücksichtigt worden ist.

Verleitet durch die Sucht unserer Künstler, um jeden Preis Aufsehen zu erregen, haben die Rahmenfabrikanten allmählich einen geradezu unsinnigen Luxus entfaltet, der sich in allen Phasen stilllosester Willkür ergeht. Der reichliche Gebrauch jener schmiegsamen, sich schnell verhärtenden Masse, die aus Gallipott, einem japanischen Fichtenharze, und Schlemmkreide bereitet wird, und die sich deshalb auch der gewagtesten Form anpaßt, erleichtert den Mißbrauch einer sinnverwirrenden Ornamentik, eines betäubenden Schwulstes von Zierformen, welche die Aufmerksamkeit des Beschauers von dem Bilde ablenken und auf den schreienden Rahmen konzentriren. Es ist heutzutage eine ganz gewöhnliche Erscheinung, daß ein bescheidener Studienkopf in einen Barock- oder Rokokorahmen gespannt wird, dessen phantastisch durchbrochene, aus allerhand Pflanzengebilden komponirte Leiste die Fläche der bemalten Leinwand in der

Grenzboten IV. 1879.

Breite doppelt faßt. Selbst ein so geschmackvoller und feinsinniger Mann wie Gustav Richter umgab das Doppelbildniß seiner beiden Söhne, welches auf der gegenwärtigen Kunstausstellung zu sehen ist, mit einem alten Kokokorahmen, dessen breites, weitästiges Geschnörkel den denkbar schärfsten Kontrast zu der durchaus modernen Physiognomie und Tracht der Dargestellten bildet. Angesichts eines solchen Beispiels wollen wir von den Verirrungen der Geringeren schweigen und nur konstatiren, daß hie und da, namentlich bei Porträts, der schüchterne Versuch gemacht wird, mit dem Goldrahmen, der gerade hier schädlicher und unvernünftiger ist als bei jedem anderen Genre der Malerei, zu brechen und einen dunkel abgetönten Holzrahmen an die Stelle der blendenden und tyrannischen Goldeinfassung zu setzen. Paul Meyerheim hat einen solchen schwarzen Rahmen, der ein weibliches Bildniß umschließt, mit Blumen und Schmetterlingen bemalt. Damit ist eigentlich schon ein Schritt zu weit gegangen, da der Rahmen kein selbständiges Kunstwerk sein und nicht ein gesondertes, dem Bilde unzutragliches Interesse hervorrufen darf.

Die Klagen über den maßlosen Luxus des Rahmenwerks, zu welchen mich die diesjährige Kunstausstellung veranlaßt hat, sind nicht neu. Indem ich nach literarischen Nachweisen zur Geschichte des Bilderrahmens suchte, stieß ich zuerst auf einen Artikel im „Deutschen Kunstblatt“ von 1851, in welchem ich folgende Stelle fand: „So lange man die Malerei als Luxusartikel behandelt, um die Prunkgemächer damit zu schmücken, so lange man in dieser Kunst hauptsächlich die Illusion bezweckt, welche blenden und berauschen soll, statt zu beruhigen und zu veredeln, die mehr den Sinnen als dem Geiste dienstbar ist, wird man der gleißenden Goldeinfassung nicht wohl entbehren können. Daß in dieser Beziehung die Kunstausstellungen mehr Schaden als Nutzen, liegt auf der Hand. Gerade hier sucht sich die Geistlosigkeit und Mittelmäßigkeit mit den glänzendsten Flittern zu behängen, um die verborgenere, nirgends vorlaute Schönheit zu übertäuben und zurückzudrängen. Besonders ist dies beim Porträtfach bemerkbar, wo heutigen Tages verhältnißmäßig am wenigsten geleistet wird, und wo gerade die größte Prätension grassirt: hier besondees machen die Vergoldder glänzende Geschäfte, und fast immer hat der Goldrahmen mehr gekostet, als das Gemälde werth ist.“ Also dieselben Beobachtungen, dieselben Klagen wie heute, und damals gab es noch kein Papier maché oder Carton pierre. Oder wenn diese Massen damals schon existirten, waren sie bei weitem noch nicht in dem Grade der Rahmenfabrikation dienstbar gemacht wie heute, wo die Belagwalzmaschine beliebige Ornamentformen mit rapider Geschwindigkeit aus der weichen Masse durch stählerne Matrizen preßt.

Wenn man der Geschichte des Goldrahmens nachspürt, gelangt man bald zu der Einsicht, daß es demselben zunächst an jeder ästhetischen Berechtigung

gebracht. Wie die christliche Malerei selbst in ihren Anfängen und in den ersten Jahrhunderten ihrer Entwicklung ausschließlich im Dienste der Kirche stand und demgemäß nur religiöse Stoffe verarbeitete, diente auch der Rahmen nur dazu, um die Feierlichkeit der religiösen Darstellung zu erhöhen, und wie sich die ersten heiligen Figuren, welche der Kunst eines Malers ihr Dasein verdanken, von einem goldenen Hintergrunde abhoben, weil Gold die theuerste und glänzendste Farbe war, so durfte auch die Umrahmung des heiligen Gemäldes nicht anders als mit Gold überzogen sein, dem sich später, um den Glanz der Wirkung noch zu verstärken, Roth und Blau zugesellten. Es hängt mit der Entwicklungsgeschichte der Malerei zusammen, daß sich der Rahmen im modernen Sinne aus der hölzernen Einfassung des Altargemäldes herausbildete. Ursprünglich waren die Nischen des gothischen Altarschreins — romanische kommen nicht vor — mit aus Holz geschnitzten, vergoldeten und reichbemalten Figuren ausgefüllt, und erst verhältnißmäßig spät, in Deutschland nicht vor der Mitte des 15. Jahrhunderts, begann das Gemälde seine dominirende Stellung im Mittelpunkte des Schreins einzunehmen. Wie die bemalten Holzfiguren in vergoldeten Nischen standen, so setzten auch die Maler ihre bunten Figuren von einem vergoldeten Hintergrunde ab, über den sich noch oft genug das Maßwerk des Rahmens hinwegzog. Im Anfange des 15. Jahrhunderts war das Mittelstück des Altars noch mit hölzernen Figuren ausgefüllt, während die Malerei erst die Außenseiten der Flügelthüren und dann die Flügel selbst okkupiren durfte.

In Italien gewann die Malerei bei den Wandaltären der Kirchen schon frühzeitig das Uebergewicht. Aber das Einrahmungssystem war dasselbe wie in Deutschland: ein gothischer Bau mit einer Krönung von hochragenden, schlanken Spitzbogen und Fialen, der in drei, vier oder fünf Kompartimente zur Aufnahme von Bildern bestimmt ist. In Venedig hat sich der gothische Goldrahmen noch bis zum Ende des 15. Jahrhunderts erhalten. Die Sammlung der Akademie in Venedig besitzt in den Altartafeln der Vivarini und einiger anderer Maler aus Murano eine Anzahl glänzender Beispiele solcher gothischer Prachtrahmen, die bis zum Jahre 1490 hinaufreichen. In Venedig kamen auch die ersten Marmoreinfassungen für Gemälde auf. Der Rahmen bildet hier, wie Burckhardt treffend hervorhebt, „die perspektivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architektur“. Von der Nische hinter dem Marienthron pflegen gewöhnlich die beiden (gemalten) Bögen auf die plastischen Pilaster zuzukommen. Als schönstes Beispiel führt Burckhardt, der wie für vieles andere, was der Aufmerksamkeit der Kunstforscher entgangen ist, auch für Bilderrahmen ein offenes Auge gehabt hat, das große Altarbild mit der Madonna und vier Heiligen in San Zaccaria in Venedig an. Doch waren die Rahmen von weißem Marmor verhältnißmäßig selten. Erst im

Barockzeitalter kamen die kalten Marmoreinfassungen, welche die Gluth der Farbe tödteten, allgemein zur Anwendung. Noch die spätere Renaissance liebte es, den Marmor durch eine warme Färbung zu beleben. Ein interessantes Beispiel dafür ist der laut Inschrift im Jahre 1598 errichtete Altar der hl. Barbara von Palma Vecchio, der leider 1692 bei dem Umbau des Inneren von Sa. Maria Formosa durch Marco Bergamasco aus der Kirche entfernt und durch eine weiße Marmorumrahmung ersetzt wurde. Ein glücklicher Zufall ließ mich im Mai dieses Jahres den Untersatz des Altars unter altem Gerümpel in der ehemaligen Leichenkammer der Kirche entdecken. An einzelnen Spuren fand ich, daß derselbe über und über vergoldet gewesen war.

Auch die Wirkung der hölzernen Goldrahmen wurden häufig durch die Farbe unterstützt. Namentlich war es sehr beliebt, den Grund der einfassenden Renaissancepilaster blau zu bemalen, so daß sich die goldenen Ornamente effectvoll von dem farbigen Fond abheben konnten. Ein schönes Beispiel dieser Farbenverbindung bietet der Prachtrahmen, welcher das dreitheilige Altarbild Bellinis in der Kapelle der Frari einschließt.

Ursprünglich besaßen sich die Maler selbst mit dem Entwurf und der Beschaffung des Rahmens. Fra Filippo Lippi der Florentiner schreibt einmal an Giovanni de' Medici am 20. Juli 1457, er solle ihm sechzig schwere Gulden für ein Bild geben, „ganz und gar vollendet, mit Inbegriff des Rahmens, des Goldes und der Malerei“, und weiter heißt es in demselben Briefe: „Damit Ihr aber wohl unterrichtet seid, schicke ich Euch die Zeichnung, wie der Rahmen gemacht wird, und wie hoch und breit er werden soll.“ Auch sein Sohn Filippino Lippi lieferte noch Entwürfe für die Rahmen seiner Bilder; doch arbeiteten für ihn bereits hervorragende Architekten wie Antonio da Sangallo der ältere und Baccio d'Agnolo, die sich ihre Arbeit theuer bezahlen ließen. Auch Pietro Perugino sorgte gelegentlich noch selbst für den Schmuck des Rahmenwerkes. Am 23. November 1496 schloß er mit dem Abte der Mönche von St. Pietro in Perugia einen Vertrag ab, durch welchen er sich verpflichtete, die Einfassung einer für den Hauptaltar der Kirche gemalten Altartafel für sechzig schwere Golddukaten zu liefern. In einem frühern Kontrakte heißt es von dieser Umrahmung: „Die Säulen und die Karniese und alles andere Ornament der Tafel sollen mit feinem Golde und anderen feinen Farben verziert werden.“ Die Augustiner von Perugia bezahlten sogar für den Rahmen eines Bildes von Perugino, den sie bei einem gewissen Mattia di Tommaso bestellt hatten, 110 Gulden. Diese Rahmen sind nicht mehr vorhanden. Außer in Venedig findet sich eine größere Anzahl alter Prachtrahmen nur noch in zwei Florentiner Kirchen, in San Spirito und in Sa. M. Maddalena de' Pazzi. Das Rokokozeitalter, in welchem die Werthschätzung klassischer Bilder wieder

erwachte, glaubte die in ihrem wahren Werthe erkannten Perlen möglichst prächtig fassen zu müssen und räumte daher gründlich mit den Originalrahmen auf, welche auch durch den Einfluß des Alters und den häufigen Ortswechsel gelitten haben mochten.

Aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts werden uns bereits die Namen einzelner Rahmenmacher genannt, die vermuthlich jedoch nur nach den Entwürfen der Künstler arbeiteten. Eine selbständige künstlerische Stellung nahmen dagegen Antonio und Giovanni Barile ein, von denen der erstere sogar seine Bilderrahmen mit seinem Namen versah. Giovanni war der Schöpfer des Rahmens für Raffaels Transfiguration, der jedoch ebenso wie die meisten übrigen berühmten Rahmen zu Grunde gegangen ist.

Dagegen ist, um wieder nach Deutschland zurückzukehren, der Rahmen zu Dürers Dreifaltigkeitsbilde fast unbeschädigt, wenn auch nicht in seinem ursprünglichen Glanze erhalten geblieben. Daß Dürer sich auch gelegentlich damit befaßte, die Rahmen für seine Bilder anzugeben, beweist eine Aeußerung in einem Briefe an den Kaufmann Heller in Frankfurt, für den er ein großes, neuntheiliges Altarbild gemalt hatte. „Da Ihr mir schreibt, wie Ihr die Tafel zieren sollt,“ antwortet er seinem Auftraggeber am 12. Oktober 1509, „schicke ich Euch hiermit ein wenig meine Meinung, wenn sie mein wäre, wie ich sie machen wollte.“ Der Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes ist schon deshalb von außergewöhnlichem Interesse, weil Dürer nicht bloß den detaillirten Entwurf gezeichnet, sondern unzweifelhaft auch die Ausführung desselben geleitet hat. Während er in der Architektur des Rahmens von der Gestalt des gothischen Flügelaltars abwich und eine durchaus moderne Einfassung mit Säulen, Architrav und darüber gewölbtem Rundbogen wählte, lehnte er sich in der reichen Ornamentik noch an das gothische Dekorationsystem durch Blätter und Ranken an. Neben dem Pflanzenornament spielt die Skulptur noch eine bedeutende Rolle. In der Füllung des Bogens thront Christus als Weltenrichter, und darunter auf den Friesen sieht man die Seligen und Verdammten, die einen von Engeln dem ewigen Lichte zugeführt, die andern von Dämonen in den Höllenrachen getrieben. Diese kleinen Figuren, die von dem Ganzen abgetrennt waren und erst vor wenigen Jahren wieder entdeckt wurden, sind noch in ihrer ursprünglichen, naturalistischen Bemalung erhalten. Der übrige Rahmen, der unzweifelhaft in den figürlichen Theilen ebenso bemalt und sonst reich vergoldet war, ist bei seiner Restaurirung durch Heideloff mit grauer Oelfarbe überstrichen worden.

Dagegen ist uns ein anderer Prachtrahmen aus dieser Zeit in seiner ursprünglichen Bemalung im bairischen Nationalmuseum in München erhalten. Er umschließt das von Michael Ostendorfer gemalte Bildniß des Herzogs

Ludwig von Bayern-Landshut und ist laut der in goldenen Buchstaben auf blauem Grunde ausgeführten Inschrift an dem breiten Untersage im Jahre 1516 gefertigt worden. Auf dem Untersage erheben sich zwei marmorirte Halbsäulen, welche einen mit rothbraunem Blattwerk verzierten blauen Fries tragen. Als Krönung dient über dem Frieze eine braune, goldgeränderte Muschel, auf welcher ein vergoldeter Löwe ruht, der ein nacktes, fleischfarben bemaltes Knäblein trägt. Die Kanten der Gesimse, die vorspringenden, horizontalen Gliederungen und die Säulenkapitäle sind vergoldet; alle übrigen Theile, vornehmlich die Flächen, haben einen rothbraunen, leise geäderten Anstrich erhalten.

Hier ist also, soweit unser Denkmälervorrath reicht, zum ersten Male der Versuch gemacht worden, bei einem profanen Objekte der künstlerischen Darstellung die Vergoldung auf ein Minimum einzuschränken und ihr nur eine dekorative Mitwirkung neben einer stumpfen Grundfarbe zu gestatten. Vereinzelt finden sich auch in Italien Rahmen, deren Holzwerk seine natürliche Farbe beibehielt und nur mit spärlichem Goldornament geziert war. Aber die Goldrahmen bildeten stets und zu allen Zeiten die überwiegende Mehrzahl. Nachdem sie einmal für kirchliche Zwecke, nicht aus künstlerischen Erwägungen, sondern aus Rücksichten des Poms, eingeführt worden, blieben sie auch für profane Gegenstände, insbesondere auch für Porträts, im Gebrauch. Als ein Wunderwerk wird von Aretino der von dem Architekten Sebastian Serlio entworfene Rahmen um das Bildniß Franz' I. von Tizian gepriesen.

Der Rahmen stand in inniger Beziehung zum Bilde. Schon frühzeitig verstanden es die Maler, das Kolorit ihrer Gemälde auf den Rahmen zu „stimmen“, und deshalb machen, wie schon Burckhardt richtig und fein empfunden hat, die Bilder der älteren Florentiner, eines Filippo Lippi, eines Sandro Botticelli, eines Filippino Lippi, „in glatten oder wenig verzierten goldenen Hohlrahmen keinen ganz vollständigen Eindruck“. Man muß sie in ihren Originalrahmen sehen, wie sie sich in San Spirito erhalten haben, „indem nur diese Prachteinfassung das überreiche Leben des Bildes schön ausklingen läßt“.

Während sich in Italien bald der Barockstil der Bilderrahmen bemächtigte und in seinen tollen, naturalistischen Ausschreitungen in kurzer Zeit so sehr die Oberhand gewann und die Geschmacksrichtung der Künstler und des Publikums gefangen nahm, daß die alten Renaissance-Einfassungen der Altäre aus den Kirchen entfernt und durch schwülstige Barockungethüme ersetzt wurden, brach sich in dem ernsteren Norden, vielleicht unter dem Einflusse der Reformation, immer mehr die Ueberzeugung Bahn, daß die vom Rahmen ausgehenden, blitzenden und flimmernden Lichter der Wirkung des Gemäldes Abbruch thun. Der Umschwung vollzog sich natürlich nicht mit einem Male, sondern erst allmählich durch verschiedene Zwischenstadien. Man belebte anfangs die dunkle Naturfarbe

des Holzes mit einem reichen Netze aufgemalter Goldornamente. Das österreichische Museum in Wien besitzt ein Exemplar eines so verzierten Rahmens von dunkelbraunem Holze, der aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt und durch seine einfache architektonische Form wie durch seine graziose und schwungvolle Ornamentik einen wohlthuenden Kontrast zu den überladenen Rahmen der deutschen Spätrenaissance bildet, welche bereits das üppige Cartouchensystem mit seinem Riemenornament adoptirt haben.

Deutschland konnte sich nicht mehr weiter an der künstlerischen Ausbildung des Rahmens betheiligen. Der dreißigjährige Krieg, welcher alle Kultur in deutschen Landen mit der Wurzel ausrottete, hat zuerst der Kunstindustrie den Garaus gemacht, und zwar gleich so gründlich, daß von einem Wiedererwachen derselben eigentlich erst seit unseren Tagen die Rede sein kann. Als sich Deutschland von seinen schweren Schlägen so weit erholt hatte, daß auch seine Luxusbedürfnisse wieder rege wurden, war die Weltherrschaft des Barockstils bereits entschieden. Sein besonders in Deutschland zu hoher Blüthe gebrachter Schöpfung, das Rokoko, hatte auch einen neuen, bis jetzt noch nicht wieder erreichten Aufschwung des Kunsthandwerks im Gefolge, der auch den Bilderrahmen zu gute kam. Was von Renaissance-Einfassungen an klassischen Bildern noch vorhanden war, fiel nunmehr der neuen, prunkliebenden Geschmacksrichtung zum Opfer. Der Holzrahmen in seiner Naturfarbe gerieth wieder in Vergessenheit, und die Vergolder feierten uneingeschränkte Triumphe. Für sich betrachtet sind diese Rokokorahmen oft Wunderwerke der Holzschnitzerarbeit. Aber die phantastische Pracht dieser weit ausladenden und grazios verschnörkelten Rankengewinde disharmonirt mit der keuschen Schönheit der alten Italiener, mit der feierlichen Würde eines Bellini, mit dem milden Ernste eines Lionardo und der unnahbaren Hoheit eines Raffael. Die Dresdner Gemädegalerie und nächst ihr das Berliner Kupferstichkabinet besitzen die reichsten Sammlungen solcher Prachtrahmen.

Die Versuche, welche in Deutschland gemacht worden waren, um die Naturfarbe des Holzwerks zu ihrem Rechte zu verhelfen, wurden in großem Maßstabe von den Niederländern des 17. Jahrhunderts aufgenommen. Sie sind die eigentlichen Regeneratoren des Geschmacks im Bereiche der Bildereinfassung, sie waren es, die dem Rahmen seine Stelle als dienendes Glied anwiesen und in weiser Spekulation sein Verhältniß zum Bilde und seinen Antheil an dem Gesamteffekte bestimmten. Auch hier ist die Reformation sicherlich nicht ohne Einfluß auf die Vereinfachung und, was hier dasselbe sagen will, auf die Verfeinerung des Geschmacks geblieben. Allem äußeren, die Augen blendenden Prunkte abhold, legten die Niederländer größeren Werth auf innere Gediegenheit und solide Eleganz. Ein schwarz oder braun gebeizter Rahmen

von Eichenholz mit Profilen, deren Stärke sich nach dem Gegenstande des Bildes richtete, diente den meist lebensgroßen Porträts und den Historienbildern zur Einfassung. Ab und zu wurde auch wohl eine schmale Goldleiste zur Hebung des Effekts benutzt. Für die subtilen Kabinetsstücke, deren intime Reize um keinen Preis durch den Glanz des Goldes beeinträchtigt werden durften, diente polirtes Ebenholz.

Diese historischen Aphorismen sollen nur den Beweis liefern, daß der Goldrahmen nicht ein Produkt künstlerischer Berechnung, sondern ein von der kirchlichen Tradition großgezogenes Kind ist, welches nachgerade anfängt, sehr unbequem zu werden. Es liegt mir fern, dem Goldrahmen den Krieg zu erklären. Für gewisse Gemälde, namentlich für die dekorativen Bravourstücke von Makart und Konforten, wird er immer eine gewisse ästhetische Berechtigung behaupten, ebenso wie für jedes Bild, das nicht in erster Linie zum künstlerischen Genuß, sondern zum Zimmerschmuck bestimmt ist. Die Porträt- und Genremaler, vornehmlich aber die Verwalter großer Galerien, die doch die meiste Macht haben, sollten mit diesem Popse brechen. Die leidige Gewohnheit des Goldrahmens zwingt schließlich den Maler, besonders wenn sich die Extravaganzen noch steigern sollten, zu Farbexperimenten, die immer weiter von der Natur abführen.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

## Münchener Künstler- und Kunst-Verhältnisse.

Muß immer denn sich in den Haaren liegen

Der Realismus mit dem Ideal?

Und gib'ts kein Mittel mehr ihm obzusiegen,

Als Keulenschläge, blanker Sensen Stahl,

Geschwungen über grünen Menschengarben,

Und blut'ge Ströme greller Okerfarben?

Frei sollt ihr sein von Behm- und Schiedsgerichten

Die der Parteien Haß und Günst bewegt;

Nicht länger soll der Claque Hader schlüchten,

Wer selbst den Zwiespalt tief im Busen hegt;

Nur wer der Kunst gebient mit reinen Händen,

Sei werth, des Sieges güld'nen Preis zu spenden!

Frei sei fortan, zugänglich jedem Werke,

Der Sonne hellster mütterlicher Blick!

Der Farbe Kinder soll kein böser Scherge

Im Dunkel würgen mit dem Henkerstrick!

Mit „Durchfall“ soll die Jury euch verschonen

Und der Erfolg die wahren Meister lohnen!

Das waren die kraftvollen Worte, welche wenige Wochen vor Eröffnung der internationalen Kunstausstellung auf dem fröhlichen Waldfeste der Münchener