



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Die diesjährige berliner Kunstaussstellung. 2.

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

## Die diesjährige berliner Kunstausstellung.

### 2.

In den Gemäldesälen herrscht Genre und Landschaft so sehr vor, daß man eine Besprechung dieses Theils der Ausstellung füglich mit den Bildern dieser dominirenden Gattungen beginnen dürfte. Bleiben wir indeß der gewohnten Folge getreu, welche der „Geschichtsmalerei“ und zwar der „heiligen“ bei einer solchen Schau die Ehre des Vortritts gönnt, wie wenig auch die auf diesem Gebiet zu Tage tretende künstlerische Kraft sich mit jener messen kann, welcher wir in den Landschaften und Genrebildern begegnen werden. Heilig-geschichtliche, religiöse Gemälde haben auf solchen modernen Ausstellungen, die im Grunde für den wahren Genuß, für die rechte Wirkung jedes Kunstwerkes die ungünstigste Einrichtung sind, einen schlimmen Stand. Sie vor allen beanspruchen Sammlung der Seele, aber was giebt es Zerstreuenderes, als eben eine solche große Ausstellung? Ein wirklich aus tiefer Frömmigkeit, aus religiöser Begeisterung hervorgegangenes Bild würde man nur beklagen müssen, wenn es in dies bunte Gewirr hineinverstoßen wäre. Zu einer solchen Klage wird uns diesmal aber keine Veranlassung geboten. Selbst die Zahl der Gemälde, welche nichts als der von der Bibel oder heiligen Legende entlehnte Bildstoff zur Bezeichnung der religiösen berechtigt, ist diesmal auffallend gering. Es hatte vor einigen Jahren den Anschein, als ob jene Art biblischer Darstellungen, welche die testamentlichen Gegenstände ausschließlich von ihrer rein menschlichen Seite aufgefaßt, sich die Freiheit bewahrend, von jeder traditionell geheiligten Behandlungsweise abzuweichen, bei Publicum und Malern in gleiche Gunst gekommen wären. Aber nach wenigen glücklichen Anläufen hat man auf ein Weiterarbeiten auch in dieser Richtung verzichtet. Ermunterung wird der religiösen Kunst bei uns eben nicht zu Theil. Kirchen und Ministerien des protestantischen Staats bestellen äußerst wenig derartige Arbeiten und die Frömmigkeit der Privaten schwingt sich zu so praktischer Bethätigung nicht auf. Von einer solchen Masse gemüthloser, leerer, widerlicher Erscheinungen kirchlicher Malerei, wie sie jede pariser Ausstellung aufweist, bleiben wir glücklicherweise befreit. Was wir an Werken derselben antreffen, hat, wie es auch im Uebrigen damit beschaffen sei, wenigstens den Vorzug, mehr einer innern Neigung der Maler entsprungen zu sein. Zwischen dieser und der wirklichen Fähigkeit aber, aus solcher Neigung heraus ein echtes Kunstwerk religiöser Gattung zu schaffen, ist freilich immer noch ein weiter Unterschied und es hat eben nicht den Anschein, als ob die Künstler unsrer Tage mit dieser Fähigkeit besonders reichlich ausgerüstet wären. Ploch-horst in Berlin hat vor sechs Jahren einmal mit seinem sehr populär gewor-

denen Bilde: „Maria und Johannes vom Grabe Christi kommend“, einen außerordentlichen Erfolg gehabt, der ihn bestimmte, in dieser Richtung fortzufahren und unsere Ausstellungen mit „Schmerzenreichen Müttern“ und Bildern evangelischer Scenen zu beschicken. Jenes Erstlingswerkes frische und innig anmuthende Wirkung wieder zu erreichen, ist ihm jedoch bisher nicht gelungen. Sein diesmal ausgestelltes, „die Begegnung des auferstandnen Christus mit Maria Magdalena“, das in Form und Größe eine Art Pendant zu jenem bildet, zeigt uns eine Christusgestalt, deren Schönheit hart an die Grenze ganz moderner Eleganz streift, und eine knieende Magdalena, deren Empfindungen wir aus ihrer naiven Rückseite errathen müssen, denn sie zeigt fast nur diese. Eine gewisse feine Harmonie der Farbenstimmung und schöne malerische Technik fehlen einem Bilde Plochhorsts nie. Julius Hüblers nicht minder elegante und trotz allen Effekts im Colorit dennoch gemüthlose Pietà-Variation „Magdalena am Leichnam Christi“ zeigt Vortrag, aber keinen erwärmenden Inhalt. Fräulein Anna Schleh malt die beiden Marien am Grabe Christi. Unklar in der Intention, wenig von dem Ernst eines echten religiösen Stils, aber doch immerhin eine sehr erfreuliche Schöpfung. Die Dame hat bereits an Porträts ein seltenes Farbtalent bewiesen; hier wird nun die Farbe zum wesentlichsten Factor der poetischen Wirkung. Ihre tiefe Wärme, ihr Leuchten und ihr Helldunkel sowie die ganze Technik weist der Künstlerin einen ehrenvollen Rang unter unsern Coloristen an. Dazu kommt eine schöne Innerlichkeit, aus der das ganze Werk ersichtlich heraus erzeugt ist. H. v. Blomberg, der Dichter und erfindungsreichste Maler, den ich weiß, ist leider auf unseren Ausstellungen selten in seiner ganzen schöpferischen Kraft kennen zu lernen. Diese strömt in einer unerhörten Fülle von Farbenskizzen aus, welche seine Mappen füllen, ihre Stoffe der Dichtung wie der Geschichte, der heiligen Legende, der Welt der Dämonen wie zuweilen wieder der einfachen Wirklichkeit entlehnen und besonders in Hinsicht auf wahrhaft poetische Farbe hervorragen. Von dieser geht auch seinen wenigen ausgeführten Bildern nichts verloren, mit denen er zuweilen Ausstellungen beschickt; seine Ausführung aber kommt niemals weit über das Skizzenhafte hinaus. Auf dem kleinen Gemälde, daß er diesmal eingesandt hat „Christus mit den beiden Jüngern auf Emmaus zuwandelnd“, läßt sich beides beobachten. Die Zeichnung der Gestalten bleibt locker und unbestimmt und die malerische Gesamtwirkung ist gleichwohl die poetischste, der Stimmung jener Scene entsprechendste, die gegeben werden konnte. Zwei fast gleichnamige berliner Künstler, Prof. D. Heyden und A. v. Heyden haben uns Bilder weiblicher Heiligen der Legende gegeben; jener St. Cäcilia, dieser St. Barbara. Die Patronin der Musik sitzt vor der Orgel in begeistertem Spiel und Lobgesang begriffen. Der ausgerichtete schöne Jungfrauenkopf drückt freilich weit mehr nervöse künstlerische Erregtheit als fromme Erhebung aus,

und zu letzterer würde auch die nur zu sehr an moderne Virtuosenmanieren erinnernde rechte Hand nicht stimmen, welche sie eben auf die Lasten niederzulassen begriffen ist. So erzeugt das dabei sehr tüchtig in klarem, mildem Lichte gemalte Bild einen etwas zwiespältigen Eindruck. Die h. Barbara von N. v. Heyden errang in dem vorjährigen Salon zu Paris einen höchst ehrenvollen Erfolg. Als Zeugniß einer seltenen malerischen Potenz, eines kühnen und energischen Nachwerks und einer nicht gewöhnlichen Phantastie verdiente ihn das Bild. Einem vom Einsturz der Grube über Trümmer und Geröll blutend und verschleudert zu Boden geschmetterten Bergmann erscheint die heilige Patronin seines Berufes und bringt ihm den Kelch und das Brot der Versöhnung dorthin, wo kein Priester sich nahen kann. Mit einem imposanten Realismus ist der Sterbende gemalt, der Himmelsglanz, der plötzlich die dunkle Grube erfüllt, mit mächtiger Wirkung. Die Hoheit der Heiligen aber ist gar zu bewußt, pathetisch und trotz ihres majestätischen Kopfes ist ihre ganze Gestalt so derb körperlich, daß man kaum auf einen Wesensunterschied zwischen ihr und den sterblichen Menschen schließen möchte. Unser Respect vor dem Talent wächst übrigens noch, wenn wir hören, daß dieser Künstler bis vor etwa vier Jahren selbst den Schutzbefohlenen dieser Heiligen angehörte: vom Bergdirector wurde er zum Cleven des steffelschen und dann des coutureschen Ateliers. In einer „Trauer um den vom Kreuz genommenen Heiland“ von v. Dörnberg wird man, wenn man erst über die ziemlich harte und trockne Malweise hinweggekommen ist, eine innige, tiefe Empfindung und edlen ergreifenden Ausdruck nicht verkennen.

Die classische Mythe findet bei uns noch weniger Darsteller, als die historische. Ist es eine bürgerliche Scheu vor dem Nackten, welche unsre Maler abhält, oder ist uns der Sinn für die heitre Welt der heidnischen Schönheit, ist uns Muth und Lust abhanden gekommen, uns in sie zu versenken? Gleichviel; wenn man den modern französischen künstlerischen Cultus des Nackten, der antiken Göttinnen, Nymphen und Heroinen im Gedächtniß hat, so ist die völlige Abwesenheit von etwas dem Aehnlichen bei uns sehr auffallend. Nur zwei Aussteller wagen sich in diese fast vermiedene Richtung und einer von ihnen ist ein Franzose: Boutibonne. Seine widerwärtig süßliche, kokettirende, in Form und Farbe jedes Markes baare Leda ist freilich nicht dazu angethan, ihrem Genre bei uns Freunde zu gewinnen. Und noch viel weniger Victor Müllers Waldnymphe. Die kolossale Geschmacklosigkeit dieses verwunderlichen Productes ist schwer zu beschreiben und um so mehr zu beklagen, als sie sich mit einem schönen Wissen der Zeichnung und einer eminenten Begabung für die Farbe verbindet. So ist dieser lebensgroße nackte Körper, der sich hier auf dem moßigen Boden eines das ganze hohe Bild mit seinen völlig unmöglichen Stämmen füllenden Waldes wälzt, in seinen kühnen Verkürzungen aufs Treff-

lichste in Ton und Form modellirt; ihm aber eben in solcher Art Ansicht und Verkürzung zu geben, darin liegt der unglaubliche Ungeschmack. — Schlösser, ein gegenwärtig in Rom befindlicher Pensionär unsrer Akademie, wählte eine symbolische Aufgabe: „die Eitelkeit“, um etwas nacktes Fleisch zu malen. Ehemals, als er von Paris zurückkehrte, gänzlich der realistischen und coloristischen Richtung ergeben, scheint ihn der Eindruck der classischen Kunst Italiens auf ganz andere Bahnen hingedrängt zu haben. Die Tendenz zum großen monumentalen Stil und zur freskomäßigen Behandlung der Farbe ist unverkennbar in seinem Bilde; aber schön darin sind wirklich nur die Stellen, wo er sich auf seine eigenste Natur gewissermaßen besinnt und wo sein starker Farbensinn durchbricht. Die Zeichnung der sitzenden Gestalt glänzt nicht gerade durch Reiz und Anmuth und ein enormer Unterleib wird der ganzen Erscheinung verhängnißvoll. Neben dieser Allegorie sei gleich einer der wunderlichsten Conceptionen dieses Genres gedacht. „Die sieben Todsünden“ von Ewald, einem Schüler Coutures, dessen malerisches Recept wie aus allen Arbeiten seiner Eleven unverkennbar hier vor Augen liegt. Das Ganze sieht aus, wie eine gemalte mittelalterliche Novelle; man räth auf irgendeinen Tag des Decamerone, wie sie Bacon seiner Zeit zu malen pflegte. Erst bei näherem Nachdenken über den anfangs unbegreiflichen Zusammenhang und beim Lesen des Titels kommt man dahinter, daß diese hier vereinigten und zwar ganz willkürlich und äußerlich zusammengebrachten Gruppen und Gestalten die sieben Todsünden bedeuten möchten: die „Wollust“ beginnt den Reigen auf der linken Seite des Bildes; um die in der Mitte thronende „Völlerei“ gruppirt sich „Zähzorn“, „Geiz“, „Narrheit“, „Hoffart“, „Eitelkeit“, durch wirkliche Vorgänge symbolisirt; der rechts davon zum Galgen geführte Verbrecher weist auf die irdische Strafe als letzte Consequenz der Todsünden. Seltsam und absichtlich reflectirt und ohne innere Wahrheit, ist es dennoch als malerische Totalität eine höchst bedeutende und vielverheißende Leistung.

Unter den Bildern aus realer Profangeschichte ist räumlich und geistig jedenfalls das hervorragendste der „Fuß vor dem Scheiterhaufen“ von Lessing. Die Acten „über dies bedeutende Werk deutscher Malerei“ sind wohl gegenwärtig geschlossen. Vor länger als zehn Jahren entstanden, von überschwenglichem Enthusiasmus begrüßt, nach Amerika verkauft zum großen Leid der „nationalen“ Kunstbegeisterung, von dort nach dem Tode seines Besitzers wieder zurückgekehrt, vom Kunsthändler Sachse erschwungen, dann von dem Könige und schließlich aus dem sogenannten „25,000 Thaler-Fond“ für die Nationalgalerie erworben, hat es Schicksale und Wanderungen genug erlebt. Wie so oft bei gleichzeitigen Kunstwerken ist der erste Enthusiasmus längst einer kühleren Betrachtung und Beurtheilung gewichen, und die lebenswürdigen Eigenschaften des Künstlers, die sich in dem Bilde aussprechen, die Erwägung der

Größe der Arbeit, die Vortrefflichkeit so manches Theiles der Leistung täuscht uns nicht mehr über die Schwächen, welche die der ganzen Richtung jener älteren düsseldorfer Geschichtsmalerei sind, als deren reifste und vollendetste Frucht dies große Werk sich darstellt. Der Größe seines Gegenstandes entspricht es nicht, darüber kann man nicht mehr streiten und schwer begreiflich ist es, daß man es überhaupt einmal konnte. Der Triumph des Geistes über die Schrecken des Todes, über die Qualen, mit welchen ihn die brutale Natur zu vernichten meint, ist das künstlerische Sujet, das unsere Mitleidenschaft schon an sich stets am sichersten und aufs tiefste erregt, mag der Triumphator nun Sokrates und Christus. Huf oder ein Opfer der großen politischen Kämpfe sein. Aber wie solcher Gegenstand, solches Ereigniß in der Schilderung schon unser Herz im Innersten packt und erregt, so wird jede künstlerische Behandlung und Darstellung desselben uns die Menschen, die solche Thaten thun, leiden oder miterleben, auch vor allem in der vollen Energie der Empfindungen zeigen müssen, welche unmittelbare handelnde oder passive Mitwirkung an so furchtbaren, gewaltigen und erhabenen Dingen nothwendig hervorrufen wird, ja überhaupt nur ihr Geschehen begreiflich macht. Daß Lessing dies nicht gethan, oder nicht vermocht, das ist der Grund der Schwäche in seinem Bilde, aus dem das Uebrige sich von selbst erklärt. Sein Huf, der, vor die Stadt hinausgeführt, auf dem niedern Hügel, wo in geringer Ferne der Scheiterhaufen sich erhebt und die Brandknechte ihres edlen Opfers harren, noch einmal in heißem Gebet niederkniet, ist ein liebenswürdiger, fein gebildeter, guter und trefflicher Mann, von frommer Andacht, aber keineswegs von jener Ekstase beseelt, welche, nahe dem Entsetzlichsten, alle Bande irdischer Angst zersprengt und aus befreiter Seele ihren Triumph jauchzt: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ Zunächst hinter dem Knienden, tiefer im Bilde, die Gruppe der Stadtwachen, die ihn geleiteten und nun als Keger verhöhnen, weist manche tüchtige Gestalt auf, in der die Brutalität und der plumpe Hohn gemeinen Gefindels über das, was es nicht begreift, energisch aber auch cynisch zum Ausdruck kommt. Desto matter die großen gestaltenreichen Gruppen des ganzen Vorgrunds, zur Rechten die den Zug geleitenden fürstlichen und geistlichen Herrn; zur Linken das dem gräulichen Schauspiel zusehende Volk. Solche Männer wie jene stattlichen buntgeputzten Cavaliere verdamnten und führten nicht zum Feuertode, und solch eine wohlgesittete, gut bürgerliche Gesellschaft von braven Männern und hübschen sittigen Frauen und Mädchen drängen und drängten sich nie zu solcher Scene; zumal die es im fünfzehnten Jahrhundert thaten, haben anders ausgesehen. Die Energie der Liebe und des Hasses fehlt ihnen. Ueber eine anständige Theilnahme, ein wehmüthiges Mitgefühl bringt es keiner darin, es ist eine freundliche und angenehme Gesellschaft an Mienen, Stellungen und Tracht. Und letztere erinnert ebenso lebhaft an die Garderobe gewisser

Künstlermaskefeste, wie die Mehrzahl der männlichen Köpfe des ganzen Vordrundes an die der bekanntesten düsseldorfer Urheber und Matadore derselben, deren getreue Porträts sich in nur zu guter Aehnlichkeit überall bemerklich machen. Daß bei keiner derartigen Anschauungs- und Empfindungsweise auch die eigentlich malerische Verkörperung des so Concipirten nicht zu einer wahrhaft mächtigen Wirkung, zu einem großen und stilvollen Colorit gelangen mag, ist fast selbstverständlich. Diese Malerei erfreut und interessirt durch die sorgfältigste, liebevollste Einzelarbeit, das was man gewöhnlich den rechten „deutschen Fleiß“ zu nennen pflegt; fast nichts ist nebensächlich, untergeordnet behandelt; die Totalwirkung aber geht nicht über eine allgemeine milde, harmonische Stimmung hinaus. Die Feinheit einer edeln und milden Seele hat sich in keinem Stück dieser ganzen kolossalen Tafel verläugnet, auch in der Farbe meint man ihren gemüthvoll poetischen Hauch zu spüren, einen Abglanz ihres Wesens zu sehen. Was in allem fehlt, ist, um das classische Wort anzuwenden: „Blut und Eisen“, das rechte geschichtliche, menschliche und malerische Mark. Als die bedeutendste, in so vieler Hinsicht bewundernswürthe künstlerische That eines Meisters und einer Schule der geschichtlichen, aber nicht der im großen Sinne historischen Malerei, welcher in der Kunstentwicklung unserer Nation eine so wichtige Stellung zugewiesen war, ist seine Aufnahme in die Nationalgalerie eine Ehrenpflicht gewesen, über deren Erfüllung wir uns aufrichtig freuen.

Unbedingte Gunst erwirbt sich von den profanhistorischen Bildern ein Werk des nach Weimar als Lehrer der Malerei berufenen und seit zwei Jahren dortbin übersiedelten, gefeierten belgischen Malers Pauwels, „die Rückkehr der Verbannten des Herzogs Alba nach Antwerpen“. Es ist ein Bild mit kaum halb lebensgroßen Figuren, Gegenstück zu jenem, das in des Künstlers Heimath vor drei Jahren so außerordentlichen Beifall errang, die Abfahrt jener Verbannten. Die belgischen und niederländischen Künstler haben in ihrem spanischen Unabhängigkeitskriege mit all seinen erhebenden und furchtbaren Scenen eine unererschöpfliche Fundgrube nationaler, bedeutender dramatischer und im höchsten Grade malerisch geeigneter Bildstoffe und ihre Hauptmeister haben sich dieses großen Vortheils mit Glück zu bedienen verstanden. Seit Wagners zuerst 1830 den Malern seines Landes in dieser Richtung voranging, hat die belgische Malerei manche Wandlungen erfahren. Bei der nationalen flandrischen Kunst des Rubens wie bei den modernen Parisern ist sie gleich eifrig in die Schule gegangen, bis Leys sich weit zurück zu den Meistern des fünfzehnten Jahrhunderts wendete, um bei ihnen Muster und Lehre zu suchen. In Pauwels Malerei begrüßen wir die anmuthigste und erlesenste Frucht der Studien, welche die belgische Kunst seit diesen dreißig Jahren gemacht hat. Mit Leys hat er in der Simplizität seiner Auffassung wie in der historischen „Wechtheit“ seiner Gestalten manches gemein; vor dessen Schrullen und absonderlichen Extravaganzen bewahrt ihn das in ihr natürlich mächtige Gefühl der Grazie und Anmuth, ein distinguirter künstlerischer und auch speziell malerischer Geschmack. Es giebt kaum einen Zweiten, der eine solche Roblesse des Tones und der Farbenstimmung erreichte. In der Composition war jene Abfahrt der Verbannten ernster, geschichtlicher, ergreifender. Diese Rückkehr zeigt viel weniger die historische, öffentliche Seite des Ereignisses betont, als die private gemüthliche. Von der eigentlichen nachdrücklichen Wucht des Eindruckes geht dabei nothwendig ein Theil verloren, wenn das Bild an Allgemeinheit der Wirkung gewinnt. Von dem blutigen Geschick, das während der fünf Jahre der Verbannung auf dieser Stadt und diesen Menschen gelastet, um welches gewaltigen historischen Schauspiels einzelne Episode es sich hier handelt, da-

von läßt uns das, was der Maler zeigt, kaum etwas ahnen. In der Morgenfrühe, deren sonnige Klarheit hinter den Mauern und Thürmen Antwerpens herausscheinend den feinen Nebeldunst kaum erst durchbricht, der über der Schelde lagert, halten dort die Schiffe, welche die heimkehrenden Flüchtlinge dem Vaterland wieder zugeführt haben. Die Landungsboote haben das Ufer erreicht, die Männer sind über das Brett gestürzt, schwingen das nationale Panier über den Häuptern, grüßen jubelnd die Heimath oder halten die so lange verlassenen Geliebten in inniger Umarmung. Eine solche Gruppe, ein antwerpner Edler, der die an seine Brust gesunkne Hausfrau mit einem Arm umschlungen hat, während die andre Hand die Rechte seines ältesten Söhnchens faßt, und die beiden Jüngsten, von den Frauen herangeführt, kindlich scheu vor dem Unbekannten zurückstufen, bildet den Mittelpunkt der Composition. Nach der Tiefe zu schließt diese dann mit eben jenen jubelnd und grüßend heranstürmenden Gestalten, zur Linken mit denen der herannahenden Bürger und Frauen der Stadt ab. Eine junge Frau in Wittwentracht mit ihrem kleinen Kinde, die im Landungsboot sitzen geblieben, trostlos inmitten der allgemeinen Freude, deutet verständlich genug auf das besondere Leid, das ihr vielleicht von demselben Schicksal gebracht wurde, welches ihr Vaterland traf; — eine schöne ernste, aber doch gar zu absichtlich hingesezte Figur. In Bewegungen und Ausdruck ist bei aller gefunden Kraft nichts Uebertriebenes, schlicht und echt, natürlich, aber doch bedingt durch die Besonderheit einer bestimmten Zeit und Sitte, welche ihre Menschen anders modelte, als die heutigen, sind diese Gestalten und ihr Treiben. Die Farbe von der wohlthuedsten Harmonie und ausgiebigsten Kraft; im Helldunkel, das die Hauptmasse links bedeckt, wie in dem hier und da durchblizenden reinen Sonnenlicht eine hohe Weisheit der malerischen Disposition und eine freie Meisterschaft des Könnens. Zu diesem Hauptwerk bildet das benachbarte Gemälde Schraders „Philippine Welserin vor ihrem kaiserlichen Schwiegervater knieend“ ein in den Maßen überraschend stimmendes Pendant. Die Composition spricht so klar, als es bei der etwas complicirten Geschichte möglich ist, ihren Inhalt aus. Aus dem Katalog erfahren wir dann die hübsche Geschichte in ihrem historisch-novellistischen Detail. Sehr schwach in dem Bilde sind die beiden Kindergestalten, verzeichnet und sentimental affectirt besonders das kleine rothblonde Mädchen vor der knieenden Mutter. Das Ganze steht wie ein Bruch mit seiner ganzen bisherigen Manier seitens des Autors aus: in so feinem Ton, gemäßigtem Effect und sorglich ausführender Malerei ist es durchgeföhrt. Aus der Behandlung des Interieurs sowie der Stoffe erkennt man leicht, wie Karl Beckers Beispiel für Schrader anregend geworden ist. —

Pietrowski in Königsberg hat eine der peinlichsten Scenen der französischen Revolution in der ganzen Graßheit und dem ganzen declamatorischen Pathos jener Zeit und jener Menschen gemalt: die Hinwegnahme des armen jungen Dauphins von seiner Mutter Marie Antoinette durch die Conventscommissare, denen er hier noch den Schuster Simon, den gräulichen Henker des Kindes, mitgiebt. Der starke grelle Lichteffect durch Laternenbeleuchtung macht das Widerwärtige der Scene noch empfindlicher. Aber wie wenig angenehm auch dieser Eindruck sei, so kann man nicht läugnen, daß das Bild von ergreifend dramatischem Leben erfüllt und mit einer aner kennenswerthen Energie gezeichnet und gemalt ist.