



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Rosenberg, Adolf: Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart : 3. Der Realismus in der Historienmalerei. - Karl Piloty.

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

schastlich ihm ein Denkmal gründen wollen in einer „Krausestiftung“, nicht für ihn — er hat sich selbst ein Denkmal in seinen Schriften gesetzt — sondern für seine Wahrheit suchende Nachwelt zur Erhebung und Stärkung.*)

Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

3. Der Realismus in der Historienmalerei. — Karl Piloty.

Als Cornelius im Frühjahr 1841 München verließ, um nach Berlin überzufiedeln, war bereits die Strömung im Gange, welche die classisch-romantische Richtung, die in Cornelius und Schnorr von Carolsfeld ihre bedeutendsten Vertreter gefunden, überfluthen sollte. Sie kam von Belgien her, wo die Kunst, insbesondere die Malerei, durch die politische Katastrophe des Jahres 1830 einen neuen, nationalen Inhalt gewonnen hatte. In Deutschland waren die herrlichen Siegesthaten der Freiheitskriege für die Kunst so gut wie unfruchtbar geblieben. Die reactionäre, jeder nationalen Regung feindliche Politik eines Metternich, welche damals ihre unheilvolle Herrschaft über die deutschen Cabinette gewann, die sie Jahrzehnte lang zum Schaden alles geistigen Fortschritts in Deutschland behaupten sollte, senkte sich wie ein giftiger Mehlthau auf die glorreichen Erinnerungen aus den Jahren 1813, 1814 und 1815 herab. Die Krieges- und Freiheitspoesie, die einzige, weil unmittelbarste künstlerische Frucht jener ruhmvollen Jahre, wurde als staatsfeindlich und aufrührerisch verpönt, und unter dem lähmenden Eindruck der Demagogen-Verfolgungen und des durch sie großgezogenen Denunciantenthums flüchteten sich die edelsten und tüchtigsten Geister der Nation aus der unerquicklichen und ungemüthlichen Gegenwart in die romantische Vergangenheit, eine unschuldige Schwärmerei, welche den Machthabern politisch ungefährlich dünkte. Und doch sind gerade mit ihrer Hilfe die schärfsten Waffen geschmiedet worden, die nachmals im Kampfe mit der geistigen Tyrannei so gute Dienste thun sollten. Gleich jener Kraft, die „stets das Böse will und stets das Gute schafft“, hat die Unterdrückung der Geister, indem sie dieselben auf die Vergangenheit hindrängte, den historischen Sinn gleichsam

*) Der Verfasser der hiermit beendeten Mittheilungen über Krause, Professor A. Procksch, Rector des Gymnasiums in Eisenberg, hat im Verein mit einer großen Anzahl namhafter Gelehrten Deutschlands und des Auslandes vor kurzem einen Aufruf zu einer Krausestiftung erlassen, deren Zweck die Herausgabe der nachgelassenen Schriften Krauses und die Gründung eines Stipendiums für das Gymnasium seiner Vaterstadt Eisenberg ist. Indem wir dieses Unternehmen unsern Lesern freundlich empfehlen, erklären wir uns zugleich zur Annahme von Beiträgen für die Stiftung, welche an Krauses 100jährigem Geburtstage (6. Mai 1881) ins Leben treten soll, bereit.

Die Red. d. Grenzboten.

erweckt, auferzogen und gekräftigt, und wie die moderne Geschichtschreibung und -forschung ein Kind der Romantik ist, so verdankt auch die Historienmalerei ihren Aufschwung diesem Hinabtauchen in die Vergangenheit, dieser theils wahren, theils falschen Begeisterung für die Helden und sonstigen hervorragenden Persönlichkeiten längst entschwundener Zeiten. Fehlte so dieser Malerei wenn auch nicht der nationale Inhalt, doch der Reiz des Unmittelbaren und dem entsprechend auch die frische, natürliche Wirkung auf die Menge, so suchte sie nun auf der anderen Seite diesen Mangel auch nicht durch eine flotte, lebenswahre Auffassung des Gegenständlichen und durch die Reizmittel des Colorits, welche Correggio, Tizian, Rembrandt und Rubens für alle Zeiten der Malerei erobert haben, auszugleichen. Die Hinterlassenschaften eines Cornelius, eines Overbeck, eines Schnorr und anderer mit ihnen gleichstrebender Meister haben uns zwar gezeigt, daß diese Künstler die Natur nicht minder gründlich kannten und ebenso hoch achteten wie die modernen Realisten. Aber es verstieß wider ihre künstlerische Ueberzeugung, die Natur so wiederzugeben, wie sie sich ihnen, und wäre es auch in ihren vollkommensten Schöpfungen, präsentirte. Ueber der Natur stand ihnen der Stil. Sie nahmen nichts in ihre Gemälde hinüber, was nicht durch dieses Medium geläutert worden wäre. Die Kunst war ihnen nicht bloß die Correctur, sondern geradezu die Opposition gegen die Wirklichkeit, das Höhere über dem Niederen, das Ewige über dem Endlichen.

Diese stark idealistische Richtung hat eine große Zahl der besten und edelsten Kunstwerke geschaffen. Aber ihre Einseitigkeit rief eine ebenso schroffe Contrerevolution hervor, die um so leichteres Spiel hatte, als das weit über menschliches hinaus gesteigerte Empfinden, welches die meisten der Nazarener und Romantiker beseelte, bei der großen Masse des deutschen Volkes kein Echo fand. Und daß sie selbst auf das Verständniß der Gebildeten nicht überall zählen durfte, beweist eine charakteristische Stelle aus einem Briefe Alexander von Humboldts an den französischen Maler Gérard (vom October 1826): „Was soll ich Ihnen über eine Gemäldeausstellung schreiben, die ein Gemisch von Talent und langweiliger Dogmatik darbietet? Die Schule der Nazarener, so bezeichnet man hier die Anhänger des neumodischen byzantinisch-germanischen Stils, gewinnt die Oberhand. Nicht die Technik und das Wissen sind es, die ihnen allen fehlen, sondern der Ausdruck des Lebens, die Freiheit in der Benützung ihres Talents. Es ist gewiß sehr auffallend, daß eine Nation, die sich in der Literatur so frei bewegt, sich in der Kunst durch ihre falschen Systeme und Prinzipien selbst Fesseln anlegt.“ Vor Cornelius führte der zweideutige Schmeichler freilich eine andere Sprache.

Die belgischen Bilder waren es, welche die Contrerevolution beschleunigten. In München brachten sie das Talent Karl Pilotys zur Blüthe und zur Ent-

wicklung, und in Berlin riefen sie eine Bewegung hervor, die niemandem ungelogener kommen konnte als Cornelius, welcher gerade die ersten Proben seines Könnens in der preussischen Hauptstadt ablegen sollte. Unter dem Einfluß der belgischen Bilder entfaltete sich dann das Talent Julius Schraders, der freilich für die Berliner Schule nicht von derselben Bedeutung wurde wie Piloty für die Münchener, der aber immerhin einige Jahrzehnte lang den Ruhm der Berliner Historienmalerei vertrat.

Wenn wir heute die beiden Bilder Gallaits und de Biefves betrachten, welche aller Orten eine so nachhaltige Bewegung hervorriefen, können wir den Grund dieser Sensation nicht mehr in seinem vollen Umfange begreifen und würdigen. Jacob Burckhardt hat im „Kunstblatt“ bald nach der Ausstellung der Gemälde in Berlin (im Spätherbst 1842) sehr fein und treffend auseinandergesetzt, worin sich dieselben von den deutschen Historienbildern so vortheilhaft unterscheiden. „Hier sehen wir endlich,“ sagt er, „einen geschichtlichen Stil vor uns; wir erkennen in beiden Werken ein Gemeinsames, den Geist einer gewaltigen Schule, die ihren höchsten Entwicklungen erst entgegengeht. Großartige Momente von hohem, nationalem Interesse fassen hier eine endlose Reihe bedeutender Individualitäten zu einem Ganzen zusammen, welches durch leichte, freie Handhabung aller äußeren Mittel einen Eindruck hervorbringt, dem sich kein Beschauer hat entziehen können . . . Die deutschen Regierungen, besonders König Ludwig, haben schon so viele Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte malen lassen; woher kommt es denn, daß wir hinter unsern Nachbarvölkern zurückgeblieben sind?“ Mit der Antwort auf diese Frage trifft er sogleich ins Schwarze. „Fürs Erste,“ sagt er, „genügt es nicht, eine Geschichte gehabt zu haben; man muß eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen. Sodann sind die großen Gesamtaufträge alle für Ausführung in Fresco geschehen, während unsere Zeit neben dem dramatisch-historischen Inhalt eine individuelle Tiefe des Einzelnen verlangt, die nur der Delmalerei zu Gebote steht. Und hier fehlt es unseren Malern an den nöthigen Mitteln, an Reckheit, an Farbe, an Zeichnung. Man schneide aus dem „Compromiß“ (dem Bilde de Biefves) die vordere Mittelgruppe (die Unterzeichnenden am Tische), die sonst nicht eben vollkommen ist, heraus, setze sie auf einen einfachen dunkeln Grund und vergleiche sie mit den Werken unserer Künstler. Man wird finden, daß diese vielleicht im Ausdruck, in der Charakteristik viel tiefer und geistreicher sind, aber sie vermögen es nicht, solche Existenzen auszudrücken. . . . Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht.“

Obwohl mitten im Gewirr der sich bekämpfenden Parteien stehend, hat Burckhardt dennoch mit feinem Blick das Wesen der belgischen Historienmalerei

und ihre Verschiedenheit von der deutschen erkannt und in dem von uns durch den Druck hervorgehobenen Schlusssatz, vielleicht allein von seinen Zeitgenossen, dasjenige Element mit Nachdruck betont, welches die epochemachende Neuerung der belgischen Malerei war, den Realismus.

Als die Bilder im Herbst 1843 in München ausgestellt waren, befand sich unter ihren lebhaftesten Bewunderern der siebzehnjährige Karl Piloty. Geboren am 1. October 1826, hatte er schon frühzeitig im Atelier seines Vaters Ferdinand, welcher Lithograph und Zeichner war und anfangs im Verein mit Strizner, dann mit Böhle die hervorragendsten Gemälde der Münchener Pinakotheken in lithographischem Drucke herausgab, künstlerische Eindrücke empfangen. Sein Vater war besonders geschickt in der Wiedergabe der coloristischen Eigenthümlichkeiten der beiden classischen belgischen Meister, Rubens und van Dyck, und diese großen Coloristen waren von größerer Wirkung auf den jungen Piloty als die Lehrer der Akademie, deren Unterricht er seit seinem zwölften Jahre genoß. Nicht einmal Julius Schnorr, welcher die Compoirklasse leitete, gewann einen nachhaltigen Einfluß auf den emsigen Kunstjünger, der übrigens bald der Akademie den Rücken kehrte, weil der 1844 erfolgte Tod seines Vaters und die dadurch hervorgerufene mißliche Lage seiner Familie ihn zwang, selbst an die Spitze des lithographischen Ateliers zu treten und die Reproductionen der Gemälde zu leiten. Es begann nun für ihn eine Periode harter, entsagungsvoller Arbeit, die sechs Jahre währte. Wie Friedrich Pecht erzählt, blieb ihm zum eigenen Schaffen „nur der frühe Morgen und die späte Nacht, die er aber auch so eifrig benützte, daß er sehr selten Gelage der jungen Künstler, nie einen Ball oder sonstige Lustbarkeiten besuchte. Dieser früh entwickelte Ernst ist ein Grundzug bei ihm geblieben.“ Indessen erlangte er doch durch sein lithographisches Geschäft eine gründliche, nicht zu unterschätzende Kenntniß der alten Meister. Schon früher hatte er Rubens' „jüngstes Gericht“ stückweise copirt und war auf diesem Wege tief in die künstlerische Individualität des flämischen Malers eingedrungen. In diesen seinen coloristischen Tendenzen bestärkte ihn später noch Carl Schorn, der, ursprünglich ein Schüler von Cornelius, in Paris bei Gros und Ingres die hohe Berechtigung der Farbe kennen gelernt hatte. Schorn kam 1845 nach München, wo er eine Professur an der Akademie erhielt. Er führte eine Schwester Pilotys als Gattin heim und gewann so einen großen Einfluß auf seinen Schwager, der bald darauf sein coloristisches Wissen auch noch durch eine Reise nach Venedig erweiterte.

Das erste Bild, mit welchem er vor die Oeffentlichkeit trat, verrieth jedoch von allen diesen Studien noch wenig. Einer der beliebtesten Modemaler jener Zeit war August Kiedel, ein Schüler des Münchener Akademiedirectors von Langer, der sich aber später in Rom namentlich unter dem Einflusse der Fran-

zosen Schnez und Leopold Robert weitergebildet hatte. Ohne die Belgier zu kennen, steuerte er mit seinen coloristischen Tendenzen so ziemlich auf dasselbe Ziel hinaus. Vornehmlich waren es aber die Effecte des Sonnenlichts, die er in poetischer Art auf seinen eleganten Genrebildern verwerthete. Wie Robert griff er in das farbige Getümmel des italienischen Volkslebens hinein und stellte mit Vorliebe anmuthige Frauen und Mädchen unter frappanter Sonnenbeleuchtung dar. Eine Gruppe badender Mädchen, von der die Berliner Nationalgalerie eine Wiederholung besitzt, gefiel besonders, und solch ein Bild mit badenden Mädchen, welches sich gegenwärtig zu Leipzig im Privatbesitz befindet, war auch die Erstlingsarbeit, die Piloty ausstellte. Doch hielt ein so freundliches Motiv seinen ernstgestimmten, zur Schwermuth geneigten Geist nicht lange gefesselt. Ein ergreifendes Familienergeigniß berührte in seiner Seele verwandte Saiten. Der Tod drohte, seine geliebte Schwester, kurz nachdem sie dem Gatten ein Kind geschenkt, aus dem traulichen Familienkreise zu entführen, und die Tage der Angst und Qual machten einen so tiefen Eindruck auf das Gemüth des Künstlers, daß er nach der Genesung der Theuren nicht einen Moment der Freude, sondern einen Augenblick trostloser Verzweiflung zum Bilde ausgestaltete. „Die sterbende Wöchnerin“, welche bei vollem Bewußtsein in Gegenwart des schmerzgebeugten Gatten von dem neugeborenen Kinde Abschied nimmt, wurde im Jahre 1849 vollendet und ging ebenfalls in Privatbesitz nach Leipzig über, wohin sich der Künstler selbst noch in demselben Jahre begab. Er hatte sich dort einiger Portraitaufträge zu entledigen und nahm zugleich die Gelegenheit wahr, seine Kenntnisse durch das Studium der Dresdner Galerie zu erweitern.

Mit der „sterbenden Wöchnerin“ hatte er einen tragischen Accord angeschlagen, der seinem Herzen wohl that. Aber dieses Bild berührte am Ende nur eine Saite des menschlichen Empfindens. Die bloße Wehmuth ist kein Gefühl von nachhaltiger Wirkung, und so mischte er die Farben stärker und spitzte die Contraste schärfer zu, als er zum zweiten Male vor die Deffentlichkeit trat. „Die Amme“ wurde bei ihrer ersten Ausstellung in München (1853) unter die Kategorie der Tendenzbilder gezählt, und wenn auch der Künstler nach seiner eigenen Erklärung keine tendenziöse Absicht gehabt hat, so liegt doch in der Wahl seines Stoffes das unverkennbare Bestreben, auf einen socialen Mißstand aufmerksam zu machen, vielleicht auch nur eine Anklage gegen die Unge rechtigkeit des Schicksals zu richten. Ein Bauernmädchen, welches in der Stadt als Amme dient, ist mit seinem reichgekleideten und wohlgenährten Pflegling in die ärmliche Wohnung einer alten Frau gekommen, die sich seines eigenen Kindes angenommen hat. Mit zärtlichem Blick hängt die junge Mutter an dem abge zehrten Antlitze ihres Kindes, das ohne sorgsame Pflege und ausreichende Nahrung

elend dahinsiechen muß, während das Kind der Fremden von Kraft und Gesundheit frohgt.

Neben den Niederländern hatte Piloty in letzter Zeit, namentlich in Dresden und Paris, welches er im Jahre 1852 besucht hatte, die Spanier, insbesondere Velasquez und Murillo, studirt. Das düstere, schwärzliche Colorit dieser Meister entsprach seiner geistigen Richtung besser als die blühende, lebensfrische Farbe eines Rubens, und Bildern wie der „sterbenden Wöchnerin“ und der „Amme“ kam dieser schwermüthige Grundton trefflich zu statten. Auf dem letzteren Bilde machte sich der Realismus, als dessen energischer Vorkämpfer Piloty nunmehr auftrat, auch noch anders geltend als in der Wahl des Sujets. Man bemerkte bereits die ungewöhnliche Virtuosität in der Behandlung und in der Charakteristik des Stofflichen. Das Kleid des vornehmen Kindes von rosenfarbener Seide, die darüber hinfallenden seidnen Spitzen, der verblichene Sammtüberzug eines alten Lehnstuhls, diese und andere Nebendinge waren so naturgetreu und mit einer so glänzenden Technik wiedergegeben, daß sie bereits die Aufmerksamkeit des Beschauers reichlich zu beschäftigen und von den Figuren abzulenken begannen. Doch war dieses stoffliche Beiwerk nicht etwa ängstlich hingestrichelt, sondern mit breitem Pinsel, mit großer Bravour und Sicherheit war Ton neben Ton gesetzt und überall eine kräftige Wirkung erzielt. Mächtiger wirkte freilich die ergreifende Wahrheit des dargestellten Moments und die tiefe, eindringliche Charakteristik der Figuren, die der Künstler später niemals wieder erreichte, geschweige denn übertraf.

Der Erfolg, den Piloty mit der „Amme“ erzielte, war ein ungewöhnlicher. In der für den Künstler erprieslichsten Art documentirte er sich darin, daß König Maximilian von Baiern ihm den Auftrag ertheilte, für das von ihm zu erbauende Maximilianeum, welches eine Reihe von bildlichen Darstellungen der bedeutendsten Momente der Weltgeschichte aufnehmen sollte, die „Gründung der katholischen Liga“ durch Herzog Maximilian von Baiern (1609) zu malen. Das Thema war von vornherein so unglücklich gewählt, daß auch eine Kraft, die viel erprobter war als die Pilotys, an einer halbwegs fesselnden Lösung der Aufgabe hätte scheitern müssen. Was de Bièfve einmal mit dem „Compromiß der Edlen“ erreicht hatte, war nicht zum zweiten Male zu erreichen. Wohl war der Beitritt des Herzog von Baiern zur Liga gegen die protestantische Union ein nicht minder folgenschweres Ereigniß als der Vertrag der niederländischen Edelleute zum Schutze ihrer Freiheiten. Aber die bildende Kunst muß sich auf Existenzen, auf dramatische Momente beschränken; den Causalnexuz zwischen Ursache und Wirkung bildlich darzustellen oder wenigstens errathen zu lassen, ist sie außer Stande. Alles, was außerhalb, diesseits oder jenseits des Bildes liegt, ist für dasselbe verloren. Die Edeln auf dem Bilde de Bièfves

beseelt, durchzuckt ein einziger Gedanke, der bei jedem entschieden in die Erscheinung tritt, und insofern ist der dargestellte Moment ein dramatischer oder doch wenigstens ein ungewöhnlich erregter. Auf dem Bilde Pilotys hält schon die Gegenwart des Herzogs die Erregung, wenn eine solche bei einem rein diplomatischen Acte überhaupt vorhanden war, in gewisse Schranken, und wenn der Künstler den Versuch gemacht hat, durch einige Figuren des Vordergrundes etwas Leben und Bewegung in das steife Ceremoniell des Vorgangs zu bringen, so hat er diesen Versuch auf Kosten der Wirkung der Hauptfigur gewagt!

Im Hintergrunde einer niedrigen gothischen Kapelle steht der Herzog inmitten von fünf hohen geistlichen Würdenträgern, von denen er die beiden ihm zunächst stehenden bei der Hand faßt. Ein dritter kniet mit einer Urkunde vor ihm. Noch zwei andere Geistliche, zwei Franziskaner und ein Jesuit schließen sich links dem Herzog an und bilden den Uebergang zu einer Gruppe im Vordergrunde, welche die einzige ist, die noch eine gewisse Bewegung zeigt. Ein Mann in violettem Mantel sitzt, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch haltend, vor einem Tische und blickt zu dem Herzog empor. Eben dorthin blickt ein neben ihm knieender Dominikaner, während sich ein Dritter zu ihm wendet. Drei andere Figuren sind ebenfalls, verschiedenartig bewegt, um den Tisch gruppiert. Der Künstler hat sich hier vielleicht eine Gruppe von Staatsmännern und Beamten gedacht, welche die Bedeutung des Schrittes zu würdigen wissen und seine Folgen schon im voraus berechnen. Vor den Stufen kniet Tilly, den Rücken dem Beschauer zugekehrt, und zur Rechten entspricht eine aus einem Bischof, seinem Diakon, zwei Ministranten und einem Fahnenträger gebildete Gruppe, der sich noch eine Anzahl von Kriegerern anschließt, den Staatsbeamten zur Linken.

Wir haben dieses Bild etwas ausführlicher beschrieben, weil es, obwohl am Eingang der Laufbahn Pilotys stehend, doch bereits alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Künstlers, seine Vorzüge und Fehler, vornehmlich aber die Mängel der Composition aufzuweisen hat, welche nicht bloß ihm, sondern fast allen modernen, auf der Bahn des Realismus einhererschreitenden Historienmalern anhaften. Sobald es sich darum handelt, große, figurenreiche Gruppen in den Rahmen zu fassen und zu disponiren, wird stets die Hervorhebung eines Mittelpunktes nothwendig sein, der nicht bloß zu den übrigen Figuren in eine wechselseitige Beziehung tritt, sondern der auch eine dominirende Stellung einnimmt, die ihn auf den ersten Blick als die Hauptursache des Bildes kennzeichnet. Dieses Grundgesetz wird, so selbstverständlich, so trivial es auch ist, gerade am meisten von Piloty und seinen Schülern überschritten. Makart hat auf seinen historischen Bildern — wir erinnern nur an Katharina Cornaro und Karl V. — fast immer dagegen verstoßen, und Piloty selbst ist es nur selten,

streng genommen vielleicht nur ein Mal — auf der Ermordung Cäsars — gelungen, eine größere Anzahl von Figuren so zu disponiren, daß der Blick des Beschauers sich zuerst der Hauptperson zuwendet und gezwungen wird, immer wieder zu ihr zurückzukehren.

Auf dem Bilde der „Siga“ spielt der ganz in den Hintergrund gerückte Herzog thatsächlich die untergeordnetste Rolle. Die gleichgiltigen Figuren im Vordergrund, auf welche der Maler den ganzen Reichthum seiner Palette ausgegossen hat, absorbiren unser Interesse so vollständig, daß wir für den Vorgang im Hintergrunde kaum einen Blick übrig haben. Der Fehler liegt also hier in der verkehrten Auffassung und in der räumlichen Disposition. Aehnlich wie A. v. Werner auf seinem Riesengemälde der „Kaiserproclamation in Versailles“ hat Piloty, von der Absicht geleitet, eine Uebersicht über eine möglichst große Anzahl von Figuren zu geben, einen falschen Standpunkt gewählt. Auf dem Wernerschen Bilde erscheinen die Hofchargen und die Subalternoffiziere im Vordergrund in mehr als Lebensgröße ebenso wie die Personen des herzoglichen Hofes auf dem Gemälde Pilotys. Hier wie dort zeigt sich jener Cardinalfehler der Composition, den ein französischer Kritiker sehr fein mit den Worten rügt: *César ne doit pas être primé par des domestiques* — Cäsar darf nicht durch Bediente in den Schatten gestellt werden.

Neben diesen Mängeln der Composition zeigte das erste große Historienbild Pilotys bereits jenen verhängnißvollen Zug zum Declamatorischen und Theatralischen, der für seine ganze Schule charakteristisch werden sollte, vollentwickelt. Der Herzog und die beiden Bischöfe, welche auf eine hellblauseidne Fahne mit der Schutzpatronin Baierns deuten, als wollten sie sagen: In diesem Zeichen wirst du siegen! tragen durchaus das Gepräge von Theaterhelden, die eben eine schwungvolle Rede vom Stapel lassen. Während sich Piloty bei der Composition statt von der Kunst, von der Wahrheit und dem Zufall, diesen beiden Leitsternen des Realismus, führen ließ, hat ihn die Wahrheit bei der Gestaltung der Hauptfiguren ganz in Stich gelassen. Wahrheit und Lebendigkeit ist vielmehr nur unter den Nebenfiguren zu finden, von denen einige höchst ausdrucksvoll und energisch charakterisirt sind.

Diese und andere Mängel hinderten die damalige Kritik nicht, den Glanz des Colorits, die ernste Harmonie des Gesamttons, überhaupt die Virtuosität des technischen Vermögens unumwunden anzuerkennen. Wie wenig man aber auch schon damals mit der Richtung Pilotys einverstanden war, beweist der Schlussatz einer ebenso maßvollen als feinsinnigen Kritik im „Kunstblatt“ von 1854, in welchem der Verfasser, Ernst Förster, allerdings ein Cornelianer von der strengsten Observanz, sagt: „Wen Neigung und Talent auf die Wege des Naturalismus führen, der thut wohl, sie zu gehen und nur wo möglich Stoffe

zu wählen, die einer solchen Auffassung nahe liegen. Aber man soll uns keine noch so glücklichen Leistungen nicht als einen Fortschritt in der Kunst preisen, deren Seele die Phantasie ist, und deren Kräfte nicht in der Nachahmung, sondern in der Schöpfung liegen.“

Dieser feiner realistischen Auffassung ungleich näher lag dasjenige Bild, welches zunächst entstand und die Stellung Pilotys innerhalb der modernen Malerei ein für alle Male sichern sollte: „Seni an der Leiche Wallensteins“. Hier fielen jene Mängel der Composition von selbst weg, und das Theatralisch-pathetische war so glücklich vermieden, daß die Größe des tragischen Moments in vollster Reinheit auf den Beschauer wirken konnte. Das Zufällige in dem Arrangement und in der Ausstattung des Zimmers, welches der Realist brauchte, um sein technisches Können in allen Farben schillern zu lassen, war hier durch die Hast des nächtlichen Ueberfalls motivirt. Die Decke ist halb vom Tisch herabgerissen und wird nur noch durch einen silbernen Armleuchter mit einer sich abwendenden Fortuna, dessen letzte Kerze noch einen leichten Dampf emporsteigen läßt, durch einen Himmelsglobus und eine Cassette mit Brieffschaften und Urkunden festgehalten. Die Vorhänge des Bettes sind auseinandergeschlagen, und über den Todten ist, vielleicht von einem der Mörder, vielleicht von ihm selbst im Moment des Sturzes, das Bett-Luch gezogen. Die eminente malerische Bravour Pilotys feierte auf diesem Bilde ihren höchsten Triumph. Wie Friedrich Hecht hervorhebt, wurde erst jetzt das Hell dunkel unter die künstlerischen Mittel der Münchener Schule eingeführt. Auch in der Charakteristik das Seni offenbarte sich eine nicht gewöhnliche Kraft, ein Geist, welcher in der Menschenbrust zu lesen und eine Fluth von Gefühlen über das Menschenantlitz zu ergießen weiß.

In dem allgemeinen Enthusiasmus, den dieses Bild hervorrief, fehlte es freilich wiederum nicht an Stimmen, welche auf manches Mißliche hinwiesen: Man deutete auf die fatale Linie, welche die stehende und die liegende Figur zusammen ausmachten; aber man griff doch nicht so sehr die Composition an, als die allzustarke malerische Betonung des Beiwerks. „Ob Sammet und Seide vorlaut mitsprechen dürfen, wenn wir einem Wallenstein die letzte Ehre erweisen?“ fragte ein Correspondent des „Deutschen Kunstblatts“ (1855). „Wenn es uns zehnmal versiegelt und verbrieft wäre, daß Seni in einem Sammetrock in des Herzogs Schlafgemach getreten sei, dünkte uns dennoch ein schlichterer Stoff, bei dem die Bravour des Malers sich nicht nebenbei geltend machen könnte, der einfachen Würde dieses Mannes besser anzustehen. Das selbstgefällige Beiwerk hat ja sonst noch Gelegenheiten genug, etwas für sich zu bedeuten, und die Nachbarschaft eines denkwürdigen Todten ist ein schlechter Platz für eine Industrieausstellung.“ Dieselben Klagen kehren von nun an bei jedem Bilde Pilotys wieder. Bei aller Bewunderung seiner glänzenden Technik empfindet

man überall das Aeußerliche dieser Richtung, der es ebenso sehr an idealem Schwung wie an schlichter Empfindung gebricht.

Wir haben schon oben darauf hingewiesen, daß Piloty eine unbezwingliche Neigung für das Düstere, das Unheimliche und das Außergewöhnliche hatte. Diese Neigung gewann bald einen solchen Einfluß auf sein künstlerisches Schaffen, daß er sich mit besonderer Vorliebe in der Schilderung von Gräueltaten und gewaltsamen Katastrophen erging. Auch nach dieser Richtung hin ist er für manchen jungen Künstler maßgebend geworden, und besonders ist es von seinen Schülern Gabriel Max, der sich das Gebiet des Grauens und Entsetzens zu seiner Specialität erkoren hat.

Nach dem großen Erfolge seines Wallensteinbildes wurde Piloty am 25. März 1856 zum Professor an der Akademie der bildenden Künste ernannt, und nun begann er jene umfangreiche Lehrthätigkeit, die nach einer Richtung hin auf die Förderung des technischen Könnens in München so ersprießlich eingewirkt, die nach der andern Seite aber auch durch die einseitige Bevorzugung mechanischer Prozesse jene geistige Verflachung innerhalb der Münchener Schule mit veranlaßt hat, die auf der internationalen Kunstausstellung von 1879 so erschreckend zu Tage trat. Regnet hat in seiner Biographie des Meisters die Licht- und Schattenseiten in Pilotys Lehrthätigkeit mit vollkommen richtigem Maße gegen einander abgewogen. Als einen Vorzug Pilotys hebt er hervor, daß er die Schüler durch seine Lehrmethode nicht zwingt, sich ihrer eigenen Individualität zu entäußern und der seinigen unterzuordnen, sondern daß er sich vielmehr der Anschauungs- und Empfindungsweise seiner Schüler anschließt. Auf der anderen Seite gelingt es ihm aber nicht immer, „auf die Erfindung der Schüler einzuwirken, ihre Phantasie fruchtbar anzuregen, ihnen den Ernst der Kunst und die Höhe ihrer Aufgabe vor Augen zu führen“. Um nicht der Voreingenommenheit bezichtigt zu werden, führe ich zur Unterstützung meiner Charakteristik des Meisters nur Münchener Stimmen an. Regnet, den ich eben citirt habe, trifft auch den Hauptmangel Pilotyscher Art, indem er in der Darlegung seiner Lehrthätigkeit weiter sagt: „Ueber der Bedeutung, welche man der Technik beilegt, wird die innerliche und bedeutame Seite der Kunst nicht beachtet und so das Mittel zum Zweck erhoben. Innerlich geht jeder Schüler seinen eigenen Weg und beweist dadurch, daß das Band, welches Meister und Schüler umschlingt, kein geistiges ist.“ Wenn man der Sache tiefer auf den Grund geht, ist mit diesen Worten zugleich der Cardinalfehler der Pilotyschen Richtung gekennzeichnet. Es konnte sich zwischen ihm und seinen Schülern kein geistiger Rapport bilden, weil das geistige Element in seiner eigenen künstlerischen Physiognomie einen untergeordneten Zug bildet. Wir haben gesehen, daß die Neuerungen, die sich an seinen Namen knüpfen, ausschließlich

technischer Art waren. Freilich hat er der Natur gegenüber eine andere Stellung eingenommen als die Idealisten und Stilisten, zu welchen er in Gegensatz trat. Indem er aber der Wahrheit, dem Ausdruck und dem Charakter die Schönheit und den Adel künstlerischer Gestaltung opferte, war seine Stellung zur Natur eine durchaus unselbständige. Als bloßer Nachahmer der Natur ließ er demnach die Idee, die er sich jeweilig zu verkörpern vornahm, nicht jenen geistigen Läuterungs- und Umbildungsproceß durchmachen, der immer als die höchste Vollendungsstufe im künstlerischen Schaffen angesehen wird. Bezeichnet er nach dieser Richtung hin in dem historischen Entwicklungsgange der Kunst einen Rückschritt, so sollen auf der anderen Seite seine großen Verdienste um die Fortbildung der Technik nicht verkannt werden. Nur gelang es ihm selten oder niemals, sein technisches Können mit den Stoffen, den Motiven, den Situationen seiner Gemälde so in Einklang zu bringen, daß das Darstellungsmotiv durch sich selbst eher auf uns wirkt als die Farbe. Die Wirkung seiner Gemälde ist demnach immer eine grobsinnliche. Tiefere Empfindungen werden von ihnen fast niemals wachgerufen. Seine Mittel sind ausschließlich äußerlicher Natur: Farbe, Tonwirkung, ein glänzender Apparat und theatralisch-pathetische Bewegungen.

Piloty steht ebensosehr nach der stofflichen wie nach der technischen Seite unter dem Einfluß der Belgier. Während die „Gründung der Liga“ eine gewisse Verwandtschaft mit de Biefves „Compromiß der Edlen“ nicht verleugnen konnte, zeigte „Seni vor Wallensteins Leiche“ das unverkennbare Bestreben des Künstlers, mit Gallaits „Brüsseler Schützengilde vor den Leichen Egmonts und Hoorn’s“ zu wetteifern. Man fühlte auch seiner Zeit sehr schnell die geistige Verwandtschaft dieser beiden Leichenparaden heraus.

Auf Veranlassung eines amerikanischen Kunstfreundes gab er dem Wallensteinbilde noch eine andere, bedeutend erweiterte Fassung. Er stellte den Moment dar, wie der Leichnam von Soldaten in Gegenwart Butlers aus dem Gemache herausgeschleift wird, während einer der Mörder, der noch im Zimmer zurückgeblieben ist, an dem seidenen Bettvorhange das Blut von seiner Hellebarde wischt. Für amerikanische Nerven mag dieser brutale Zug eine willkommene Nuance gewesen sein. In München fand man an dieser zweiten Version der unheimlichen Katastrophe ein ungleich geringeres Vergnügen als an der ersten, knapper und doch wirkungsvoller erzählten, die einen Ehrenplatz in der neuen Pinakothek erhielt.

Ungefähr in dieselbe Zeit (1856—1858) fällt die Vollendung eines zweiten figurenreichen Bildes aus der Geschichte des Herzogs Maximilian: „Der Morgen vor der Schlacht am weißen Berge.“ Unter einem Zeltdache steht Maximilian in Berathung mit seinen Feldherren. Die Entscheidung scheint eben gefallen zu

sein. Denn rechts feuert ein spanischer Mönch, Pater Dominikus de Jesu Maria, auf einem von Maulthieren gezogenen Wagen stehend, die Soldaten zum Kampfe an. Das Gemälde befindet sich auf Schloß Uhlstadt in Franken, im Besitze des Freiherrn v. Frankenstein.

Während der Jahre 1856—1858 unternahm Piloty mehrere Reisen nach Paris und Rom; letzteres betrat er 1858 zum ersten Male. Das genauere Studium der französischen Schule war zwar auf seine Technik von weiterbildendem Einfluß; andrerseits aber gewann auch durch das Beispiel der französischen Maler das theatralisch-pathetische Element so sehr bei ihm die Oberhand, daß es selbst durch die erhabene, einfache Größe Roms nicht mehr zurückgedrängt werden konnte. In Florenz war es, wo ihm nach der Erzählung Friedrich Pechts zuerst die Idee zu dem großen Merobilde aufging, welches ihn während der nächsten zwei Jahre beschäftigen sollte. In Rom angelangt, begann er sogleich an den Trümmern alter Herrlichkeit seine Vorstudien, die er nicht gerade zum Vortheil der Gesamtwirkung seines Gemäldes verwertete.

Beim ersten Morgengrauen, während noch die Flammen des brennenden Roms im Hintergrunde mit dem Nebel kämpfen, schreitet der Imperator in weißem Gewande, das sich in compacten Massen mehr als nöthig um seinen Körper haufcht, das Haupt mit einem Rosenkranze geschmückt, über die rauchenden Trümmer. Sklaven mit Fackeln und bewaffnete Krieger gehen ihm voran, und mehrere hohe Würdenträger folgen ihm. Gemordete Christen liegen auf seinem Wege; um den Leichnam ihrer Mutter steht eine Gruppe von wehklagenden Kindern. Leute aus dem Volke, die hie und da neben den Trümmern empor-tauchen, blicken angstvoll auf den gekrönten Brandstifter und die Opfer seines Wahnsinns.

Von neuem wiederholen sich vor diesem Gemälde die bereits öfter gehörten Klagen: allzustarke Hervorhebung der Details und der nebensächlichen Figuren. Die Bewaffneten, die dem Cäsar voranschritten, drängten sich ungebührlich in den Vordergrund, so daß die sonst so vortreffliche und wahr charakterisirte Gestalt des Imperators unter seinen Trabanten litt. Nicht minder aufdringlich gaben sich die verbrannten Trümmer, namentlich das Relief mit der das Brüderpaar säugenden Wölfin, über das der Fuß des Kaisers gerade hinwegschreitet. Aber die Stimmungsgewalt und die coloristische Bravour verhalfen auch diesem Bilde trotz seiner empfindlichen Mängel in der Composition zu einem großen Erfolge, der freilich nicht von langer Dauer war. Piloty sorgte indessen bald wieder dafür, dem Streite der Parteien, der sich von Jahr zu Jahr immer lebhafter für und wider seine Schöpfungen erhob, neue Nahrung zuzuführen.

Berlin.

Adolf Rosenberg.