



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 : 4. Der Realismus. Karl Piloty und seine Schule.

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

## Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart.

### 4. Der Realismus. Karl Piloty und seine Schule.

Mit dem großen Herobilde schließt in dem künstlerischen Entwicklungsgange Pilotys die erste Periode ab, deren coloristische Seite unter der Herrschaft von Rubens, van Dyck und Velasquez, besonders unter der des letzteren stand. In dem Maße, wie er sich von den alten Meistern ab- und falschen Propheten zuwandte, nahmen seine Arbeiten zwar an blendender Wirkung zu, verloren aber immer mehr an Einfachheit und Würde, so daß man leider sagen muß, die Pilotysche Art ist völlig in eine gleichgiltige Masquerade, in ein unerfreuliches, aufregendes Spiel mit crassen Theatercoups aufgegangen.

Dieser Umschwung ist unzweifelhaft dem Einflusse der modernen französischen Historienmalerei zuzuschreiben, welche die hohle Prahlerei, die geschmacklose Prunkfucht des zweiten Kaiserreichs mit photographischer Treue reflectirte. Nach seinem glänzenden Debuts ist es immerhin bedauerlich, daß sich Piloty in diese verderblichen Bahnen ziehen ließ, die ihn bei jedem Schritte weiter abwärts führten. Einige Male flammte zwar sein alter Stern noch auf; aber im Ganzen ist der Weg, auf dem wir ihn nun zu begleiten haben, ein öder und dornenvoller.

Auf das Herobild folgte wiederum ein Gemälde aus der Geschichte Wallensteins, welches seinen verhängnißvollen Zug nach Eger darstellte. In einer Sänfte sitzt der kranke Feldherr, von seinen beiden Dämonen, von Seni und Butler, umgeben, und blickt voll trüber Ahnungen in ein offenes Grab, welches eben von zwei Todtengräbern vor den Thoren der Stadt aufgeworfen wird, denen sich der Zug bereits genähert hat. Es war ein beklagenswerther Zufall, der gerade dieses coloristisch durchaus verfehlte Bild, welches sich in Dresden in Privatbesitz befindet, 1878 nach Paris führte. Dem Meister wurde dadurch ein sehr schlechter Dienst erwiesen. Ein französischer Kritiker, welcher an diesem Bilde bloß Charakter und Originalität vermisse und die Farben für stark verblühen hielt, ist noch mit großer Courtoisie verfahren. Die Färbung war immer flau und ohne Energie und die Köpfe charakterlos und ohne Leben. Von jetzt ab ist überhaupt häufig auf den Bildern Pilotys die Ungleichheit der Ausführung zu beklagen. Schlägt er einmal wirklich einen tiefen und vollen Accord an, so findet man sicherlich gleich daneben eine Stelle von unbegreiflicher Schwäche, welche den eben gewonnenen Eindruck schädigt.

In dasselbe Jahr (1861) fällt noch eine einfachere Composition, „Galilei

im "Kerker", welche sich im Wallraf-Richarz-Museum in Cöln befindet. Vor dem Strohlager seines engen Gefängnisses steht der Astronom, eine fast überlebensgroße Gestalt, und blickt auf die Linien, die er auf den Boden gezeichnet, und über die ein Sonnenstrahl, sein Bett streifend, hinweggleitet. Durch ein vergittertes Fenster im Hintergrunde blicken zwei Mönche, welche das Treiben des gefährlichen Forschers mißtrauisch beobachten. Darauf folgte wiederum eine figurenreiche Composition für das Maximilianeum, Gottfried v. Bouillon und die Kreuzritter nach der Einnahme von Jerusalem zum heiligen Grabe pilgernd, und im Jahre 1865 die „Ermordung Cäsars“, dasjenige von Pilotys Werken, welches wenigstens in Bezug auf seine Composition als das vollendetste bezeichnet werden muß. Hier kommt wenigstens die Hauptperson, der Dictator, welcher die Zudringlichkeiten Cimbers abwehrt, zu seinem ungeschmälerten Rechte. Ihm ordnen sich die übrigen, reich bewegten Gruppen unter, und kein störendes Beiwerk lenkt den Blick des Beschauers von dem Helden des Dramas ab. Ich sage Dramas, denn an die Bühne wird man auch hier wieder erinnert. Der Dictator thront auf seinem Sessel in völlig theatralischer Attitüde; seine Bewegung ist trotz ihrer Lebhaftigkeit von vollendeter Eurythmie, und der Brutus zu seiner Linken hat seine Pose offenbar mit vieler Mühe einstudirt. Aber man würde sich mit diesem theatralischen Zuge, der hier durch die dramatisch ungemein bewegte Action eine gewisse Motivirung erhält, am Ende noch versöhnen, wenn die massige Behandlung der Gewänder, welche in breiten, gleichsam aufgeblasenen Falten die Körper umfluthen, dieses theatralisch-unwahre Element nicht noch verstärkte. Die Köpfe der Figuren tauchen, so trefflich, energisch und wahr sie auch charakterisirt sind, in diesem Gewoge von Mänteln förmlich unter. Was die Composition, Dank ihrer ursprünglichen Anlage, an Ruhe, Einheit und Klarheit gewonnen hat, büßt sie durch dieses übermäßige Hervortreten des Stofflichen wieder ein. Seine Vorliebe für die costümliche Folie hat so den Künstler in seiner glücklichsten Composition um ein gut Theil der Wirkung gebracht. Im Uebrigen hat Piloty die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, die Virtuosität seines Pinsels, die sich sonst ziemlich beschränken mußte, wenigstens an dem farbigen, kunstvoll gemusterten Mosaikpflaster der Halle zu zeigen.

Es ist unbegreiflich, wie diesem, im Besitz der „Verbindung für historische Kunst“ befindlichen Gemälde eine so unfählich schwache Leistung unmittelbar folgen konnte wie der „Columbus“ (1866), dessen wenig beneidenswerther Besitzer der Graf Schack ist. Piloty wollte wahrscheinlich einmal die Effecte des Lichts, denen er gelegentlich auch früher nachgegangen war, zu einem außergewöhnlichen Trumpe verwenden. In einer Mondnacht steht der Seefahrer auf dem Verdeck seines Schiffes, die Blicke auf eine Karte geheset, die von einer Laterne beleuchtet wird. Grüne und rothe Reflexe eröffnen ein seltsames Kreuz-

feuer gegen die wiederum äußerst theatralisch aufgetafelte Gestalt; aber diese doppelte Beleuchtung ist nicht im Stande, die Aufmerksamkeit des Beschauers von dem Schiffsinventar abzulenken, welches mit der Genauigkeit eines Protokollführers aufgenommen ist. Trotz der gewaltigen Lichteffekte ist das Colorit von einer ungewöhnlichen Trockenheit, und die Behandlung des Körperlichen erinnert bedenklich an die Arbeiten der Blechlackirer. Im Jahre 1865 begann Piloty auch mit der stereochromischen Ausführung von drei geschichtlichen Compositionen an der Front des Maximilianeums, der „Gründung des Klosters Ettal durch Kaiser Ludwig den Baier“, dem „Sängerkrieg Wolframs von Eschenbach mit Klingsov“ und der „Gründung der Universität Ingolstadt“, zu welcher er die Entwürfe bereits früher geschaffen hatte.

Jener verunglückte „Columbus“ beweist in seiner unmittelbaren Folge auf das Cäsarbild, wie wenig Piloty einem inneren Schaffensdrange folgt. Wäre ein solcher vorhanden, so müßte sich in seinem künstlerischen Entwicklungsgange eine gewisse Stetigkeit oder auch nur eine gewisse Consequenz offenbaren, ein naturgemäßes Keimen und Sprossen, das sich auf einen inneren Trieb zurückführen läßt. Aber nichts von alledem ist erkennbar. Nur in seinen coloristischen Tendenzen, also auf einem ganz äußerlichen Gebiete, zeigt sich, wenigstens zeitweilig, ein zielbewusstes Streben. Sonst beobachten wir ein stetes Fluctuiren und Experimentiren: heute ein kühner Aufschwung, morgen ein tiefer Fall, so daß wir niemals im Stande sind, mit einiger Sicherheit zu sagen, ob solch ein Fall das Ende, den vollständigen Bankerott bezeichnet oder den Anfang einer neuen Schaffensperiode.

So erhob sich Piloty nach dem „Columbus“ wieder zu einer relativen Höhe in zwei 1868 entstandenen Bildern, welche eine gewisse geistige Verwandtschaft zeigen. Beide verherrlichen Hoheit, Muth und Geistesgröße einer Frau. Auf dem einen tritt die Aebtissin des Klosters von Frauenschienensee an der Spitze ihrer Nonnen einer Rotte von Plünderern — die Scene spielt im dreißigjährigen Kriege — muthvoll entgegen; auf dem andern behauptet Maria Stuart, welcher der Kanzler Elisabeths soeben das Todesurtheil verkündet hat, inmitten ihrer schluchzenden Frauen den Feinden gegenüber siegreich ihre Fassung. Als das letztere Bild 1869 in München auf der internationalen Kunstausstellung erschien, erfuhr es sehr abfällige Beurtheilungen. Man fand wiederum, daß das Stoffliche sich ungehörlich in den Vordergrund dränge und den geistigen Gehalt völlig vernichte. Dieser Vorwurf ist sicherlich begründet. Auch auf diesem Bilde wird viel Komödie gespielt; insbesondere ist die Stellung des Grafen Leicester, der, schon im Gehen begriffen, sich noch einmal nach der Beurtheilten umwendet, eine unerträglich gespreizte. In der Reihe der Werke Pilotys nimmt das Bild aber doch um seiner wohlabgewogenen Composition willen einen her-

vorragenden Platz ein. Man fühlt das Bestreben des Künstlers heraus, sich von der Zufälligkeit der realistischen Compositionsweise wieder zu emancipiren und in den Umrissen der einzelnen Gruppen wieder jenen Reiz und Schwung der Linien zu erreichen, in welchem die classisch-romantische Schule excollirte. Aber sowohl auf diesem Bilde wie auf der bald darauf vollendeten, in der Composition jedoch erheblich schwächeren „Botschaft von der Schlacht am weißen Berge“ sprach die Farbe das erste Wort. Das letztere Bild stellte den Moment dar, wie der geschlagene Feldherr dem Winterkönige während eines Hoffestes die unheilvolle Nachricht bringt. Die Composition war aber so unklar, daß der Vorgang ohne historischen Commentar unverständlich blieb, ein Mangel, den man sonst an Pilotys Bildern nicht findet. Es ist sonst nicht seine Sache, Räthsel aufzugeben und seine Compositionen durch geheimnißvolle Beziehungen zu verdunkeln.

Im Jahre 1869 erhielt Piloty einen Ruf nach Berlin, wo er an die Spitze der seit dem Tode des alten Schadow, also seit nahezu zwanzig Jahren, verwaisten Akademie treten sollte. Der König von Baiern legte jedoch großen Werth darauf, daß Piloty, der schon 1860 durch Erhebung in den Adelsstand ein Zeichen königlicher Gunst erhalten hatte, seine Thätigkeit auch fernerhin der Münchener Akademie widmete. Seine materiellen Verhältnisse wurden nicht nur verbessert, man ging auch auf eine andere, von ihm für den Fall seines Bleibens gestellte Bedingung ein. Er hatte einen großen Carton entworfen, welcher den Triumphzug des Germanicus darstellte, und diesen Carton wünschte er auf Staatskosten in Del auszuführen. Das Riesengemälde, welches später in die Neue Pinakothek gekommen ist, wurde im Jahre 1873 vollendet und ging zunächst zur Weltausstellung nach Wien, wo es wenigstens den einen Zweck erfüllte, Sensation zu erregen.

In erster Linie freilich durch seine ungewöhnliche Größe und durch das glitzernde Farbenpiel, auf welches Pilotys Schüler, Hans Makart, nicht ohne Einfluß gewesen ist. Und zwar war dieser Einfluß unzweifelhaft ein schädlicher. Sicherheit der Zeichnung und Kraft in der Modellirung konnte man bisher selbst dem verfehltesten Gemälde Pilotys noch nachrühmen. Hier fiel den aufmerksam Prüfenden zunächst eine auffallende Flüchtigkeit der Zeichnung, die unter der Farbe die Form fast verschwinden ließ, unangenehm ins Auge. Gerade die Hauptfigur, die an dem erhöhten Sitze des finsterblickenden Tiberius vorüberschreitende Thusnelda, litt unter diesen Mängeln am meisten. Es war schwer, unter dem Schwall der Gewänder ein festes Knochengeriüst und sichere Körperumrisse zu verfolgen. Unter der Wucht der Draperien ging das Körperliche völlig verloren. Und auf dieser zweifelhaften Gewandpuppe saß ein Kopf, dessen Haartracht nicht weit von den luxuriösen Frisuren der zu-

schauenden römischen Damen abwich. Hoheit und ungebeugten Stolz las man in diesen Mienen nicht, nur kleinlichen Trotz, Verbissenheit und ohnmächtigen Ingrimm. So ging es durch das ganze Bild: trotz des riesigen Apparates, trotz des Massenaufgebotes von Menschen und Thieren, nirgends ein Zug von wahrer Größe. Das Ganze erinnerte wiederum an die Bühne, an die Wagner'schen Opern mit ihren prunkvollen Aufzügen, die ja in München zuerst nach dem Sinne des „Meisters“ in Scene gingen. Die Thuznelda kam wenigstens unter dem Troß der Gefangenen und der begleitenden Soldaten zu einer gewissen Geltung. Aber der Triumphator verschwand ganz im Getümmel des Hintergrundes, und der finstre Liberius oben auf der Tribüne, in dessen Charakteristik der Künstler einen Anlauf zu einer tieferen, psychologischen Analyse genommen hatte, sah mit seinem auf die Brust gesenkten Haupte, welches einen Bruch der Wirbelsäule vermuthen ließ, so unglücklich aus, daß er eine entschieden komische Rolle spielte. Die Einzelgruppen des Vordergrundes fesselten auch hier wiederum das Interesse der Beschauer in höherem Grade als die Hauptpersonen, deren historische Bedeutung auch nicht annähernd wiedergegeben war. Dem Zuge wird mit symbolischer Absicht ein Bär an einer Kette voraufgeführt. Ein römischer Soldat zerrt einen greisen germanischen Varden unter dem Hohngeschrei von Weibern aus dem Volke am Barte. Und damit sich die Virtuosität des Pinsels auch wiederum an glänzender Etalage zeigen konnte, war links im Vordergrund unter der ehernen Wölfin, der Amme Roms, ein Haufe von eroberten Waffen, Gefäßen, Kostbarkeiten und anderen Trophäen aufgeschichtet.

Freilich ergoß sich über das Ganze ein bezauberndes Farbenspiel, in welchem nur gelbe und violette Töne zu stark dominirten, und die Wirkung des durch ein weißes Velarium gedämpften Sonnenlichtes war von außerordentlichem malerischen Reiz. Gleichwohl steht das Gemälde coloristisch nicht auf der Höhe jener Schöpfungen Pilotys, welche seinen Ruf als Maler begründet haben. Die Falschheit der Färbung machte sich stellenweise zum Schaden der Harmonie der Gesamtwirkung sehr bemerklich. Es schien fast, als wollte sich Piloty in der Farbe einem gewissen Idealismus zuneigen, den man sogar in der Composition deutlich bemerken konnte. Mit Recht wurde darauf aufmerksam gemacht, daß Piloty in dem Streben nach monumentalem Charakter einen Aufbau der Composition im Stile Kaulbachs versucht hatte. Woltmann fand sogar mit sicherem Blick noch andere Eigenschaften des Kaulbach'schen Stils heraus: „das Streben nach rein sinnlichem Effect, besonders bei den weiblichen Gestalten, den zur Schau getragenen Schein der Größe, nur daß Piloty alle diese Elemente nicht in dem Maße wie Kaulbach durch den Rhythmus der Linien zu bändigen im Stande ist“.

So war also der Vorkämpfer des Realismus nach fünfundzwanzig Jahren

wieder zu den Hauptprincipien einer Richtung zurückgekehrt, die er im Beginn seiner Laufbahn mit so energischen Mitteln bekämpft hatte. Wir haben diese Unsicherheit des künstlerischen Bewußtseins schon früher als charakteristisch für Piloty hervorgehoben. Wir haben auch die Momente aufgezählt, durch welche sich Piloty von seinen classisch-romantischen Vorgängern unterscheidet. Zu einer Verschmelzung seiner Neuerungen, also seiner coloristischen Grundsätze, mit den ernstesten Stilprincipien jener gebracht es ihm an der geistigen Kraft. Auch ist für Piloty selbst die Zeit vorüber, wo er eine solche Amalgamirung zweier Metalle von verschiedenem Werth zu guter Harmonie hätte vollziehen können. Wenn wir den heutigen Stand der deutschen Malerei betrachten, gelangen wir zu der Ueberzeugung, daß Piloty nur eine Entwicklungsphase oder einen Entwicklungsmoment repräsentirt, der längst überholt ist. Durch sein wuchtiges Eingreifen in den Gang der deutschen Malerei hat diese einen so starken Impuls auf der Bahn des Realismus erhalten, daß eine Umkehr nicht eher möglich erscheint, als bis diese Bahn bis an ihre äußersten Pole durchgemessen ist. Und so ist auch die deutsche Malerei über denjenigen zur Tagesordnung übergegangen, der ihr diese Bahn eröffnet hat, über Piloty selbst.

Seine Stellung als Lehrer wurde noch einflußreicher, als er 1874 nach dem Tode Kaulbachs zum Director der Münchener Kunstakademie ernannt wurde. Bald darauf nahm er ein großes allegorisch-historisches Gemälde in Angriff, welches für den Festsaal des neuen, von Hauberrisser in gothischem Stile erbauten Münchener Rathhauses bestimmt war. Es sollte die Personification der Stadt, Monachia, umgeben von den Allegorien der Fruchtbarkeit und der Fiar, darstellen, und um sie zu mannigfaltigen Gruppen vereinigt alle Personen, welche jemals zum Ruhme der Stadt beigetragen. Neben Geistlichen, Gelehrten, Kriegern und Künstlern fehlten auch nicht Repräsentanten der Brauerzunft, und so konnte Piloty wenigstens diese Gruppen seinem realistischen Sinne entsprechend gestalten. Das Bild wurde im Jahre 1879 vollendet und noch während der internationalen Kunstausstellung dem Publikum gezeigt. Die Composition schloß sich wiederum an die Kaulbachsche Manier an, namentlich an das Reformationsbild im Berliner Museum, das seinerseits allerdings auch nicht auf Originalität Anspruch erheben kann, sondern vielmehr ein directer Sprößling von Raffaaels „Schule von Athen“ und Paul Delaroches Hemicycle ist. Aus einer Halle, deren Nischen mit Statuen bairischer Fürsten geschmückt sind, tritt Monachia in prächtiger mittelalterlicher Tracht, von Pagen begleitet, hervor. Auf den Stufen, die zur Halle führen, ruht links die Fruchtbarkeit, und neben ihr steht ein Brauknecht, rechts die Fiar und neben ihr ein Holzflößer. An diese Mittelgruppen reihen sich auf beiden Seiten die Vertreter von Kunst und Wissenschaft, geistliche und weltliche Würdenträger, Staatsmänner, Krieger und andere Persönlichkeiten, deren

Verdienste zwar in der Münchener Stadtchronik verbrieft sind, deren Bedeutung aber sonst rein localer Natur ist. Wir dürfen ein Gemälde, dessen Composition durch den patriotischen Zweck bestimmt wurde, nicht mit dem höchsten Maßstabe der Kritik messen. Hundert Rücksichten und ein detaillirtes Programm banden die Schaffenskraft des Meisters. Piloty mochte diese lästige Beschränkung selbst unangenehm empfinden. Denn zu gleicher Zeit arbeitete er an einem figurenreichen Gemälde, welches die Fahrt der Girondisten zum Schaffot darstellte und mit dem Rathhausbilde fertig wurde.

Es war also wiederum ein Moment des Grauens und der Furcht, welcher seine Phantasie gereizt hatte, ein blutiges Nachtstück, in welches kein Strahl reinen menschlichen Empfindens hineinbricht. Der Zug der Verurtheilten ist gerade vor dem Richtplatze angekommen. Im Hintergrunde erhebt sich das Blutgerüst mit der Guillotine, Leute sind beschäftigt, rohgezimmerte hölzerne Särge auf dasselbe hinaufzuschaffen, und der Henker Samson, mit einer rothen Schärpe umgürtet, stemmt in Erwartung seiner Opfer die Hände auf die Brüstung. Zwei zweirädrige Karren mit den Verurtheilten durchschneiden, von Soldaten begleitet, die Menge. In der Mitte steht Vergniaud, wie ein Theaterheld das Haupt zum Himmel emporgehoben. Ein Freund drückt seine Rechte, und an seiner linken Seite sitzt ein Abbé, der den Todgeweihten als geistlicher Trost mitgegeben ist. Auf dem Hintertheile des Karrens liegt die Leiche Balaze's, der sich erschossen hat, und der gleichwohl noch guillotinirt werden soll. Einige Gamins folgen dem Wagen und stieren auf den Todten. In den Mienen des Einen flackert wohl noch ein Funke menschlichen Gefühles auf, und auch auf den Angesichtern der Frauen, die sich von links an den Karren drängen, zeigt sich hie und da ein Zug menschlicher Theilnahme. Aber die Mehrzahl dieser verthierten Physiognomien, insbesondere die der Sansculotten, welche das traurige Gefährt bewachen, verrathen die Bestie, und dieses bestialische Element hat die Menschengestalt schon derartig imprägnirt und unterjocht, daß man nur mit Widerwillen diese Scheusale, diese blödsinnigen Cretins betrachtet. Aber selbst innerhalb dieser Musterkarte von verkommenen Subjecten hat Piloty noch eine Steigerung vermocht. Rechts sitzt auf einem Gerüste eine Schaar jener frechen Hallenweiber, die unter dem Namen der „Ericoteusen“ während der Schreckenszeit ein so furchtbares Renommée erlangt haben. Unter großen Schirmen sitzen diese Hyänen der Revolution mit ihren Strickstrümpfen und verfolgen mit gellendem Hohngeschrei den Zug der Verurtheilten. Leider ist es dem Meister nicht gelungen, für diese in dem Beschauer ein lebhafteres Interesse zu erwecken. Nachdem die deutsche und französische Geschichtsforschung, insbesondere H. v. Sybel und Adolf Schmidt, die innere Geschichte der Revolutionszeit, die geheimen Motive dieses und jenes

Helden aufgeklärt, erscheint uns dieses blutige Drama als ein ekelhaftes Satyrspiel, in welchem nur die niedrigsten Leidenschaften der Menschheit handelnd auf die Schaubühne treten. Und so fehlt auch heute bereits den Girondisten die Gloriole, welche Lamartine um ihre Häupter gewunden. Schönrednerische Schwärmer, die von einer idealen Republik träumten, scheuten sie vor den letzten Consequenzen der Terroristen zurück, und an dieser Halbschheit gingen sie zu Grunde. Ihre Jugend, ihr geistiger Schwung in einer brutalen, allen geistigen Regungen abgekehrten Zeit und die außerordentliche Rednergabe Vergniauds, ihres Führers, haben ihnen bei der Nachwelt Sympathien erworben, die sie, genau betrachtet, nicht verdienen. Sie waren eben nur um eine Nuance weniger roth als die Schreckensmänner, die ihren Untergang beschlossen.

Hätte Piloty diesen Stoff dreißig Jahre früher behandelt, so wäre ihm das Licht der Geschichte weniger unbequem geworden. Damals hätte die Malweise, die er für sein Bild beliebt hat, auch den Ansprüchen mehr genügt als heute. Gegen den „Triumphzug des Germanicus“ bezeichnet dieses Gemälde coloristisch einen sehr bedenklichen Rückschritt. Kaum einige Figuren des Vordergrundes — es sind, wie gewöhnlich, die gleichgiltigsten — zeigen noch Spuren des alten Glanzes, der ehemals von der Palette Pilotys ausstrahlte. Schon Vergniaud ist flau und energielos behandelt, und gegen den Hintergrund zu gewinnen die durch einen grauen Schleier gebrochenen Farben völlig die Oberhand. Auch coloristisch ist dieses Bild also eine unerfreuliche Leistung. Vielleicht hat zu seinem Mißerfolge auch der Umstand beigetragen, daß Piloty einen zu kleinen Maßstab gewählt hat. Der Künstler bedarf lebensgroßer Figuren, um den ganzen Reichthum seiner Farben auszubeuten. Um im Kleinen Großes zu leisten, dazu fehlt ihm die Feinheit der Durchbildung des Einzelnen, die z. B. seinem Schüler Defregger in hohem Grade eigen ist. Wie dieser strauchelte, als er ein Historienbild mit Figuren in Lebensgröße ausführte, weil ihm die Kraft fehlt, große Flächen malerisch zu beleben, so vermag Piloty nicht, sein coloristisches Können wirksam auf einem kleinen Raume zu concentriren. Schon seine „Ermordung Cäsars“ hätte eine große Wirkung erzielt, wenn sich Piloty nicht auch hier im Maßstabe vergriffen.

Ein Münchener Kunsthändler ist auf den unglücklichen Gedanken gekommen, dieses Bild zugleich mit dem Gemälde des französischen Kriegsmalers Alphons de Neuville, Le Bourget, auf die Wanderschaft zu schicken. Dem deutschen Maler konnte kein schlimmerer Dienst erwiesen werden als eine solche Zusammenstellung mit einer Schöpfung aus der neuesten Realistenschule. Neuville hat den Stoff zu seinem Bilde aus der Münchhausenjade gewählt, welche der General Ducrot unter dem Titel La défense de Paris herausgegeben hat. An dem blutigen Tage des 30. October 1870 spielte der Kampf um die Kirche des

Dorfes, in welcher sich zwanzig Offiziere, Mobilgarden und Franc tireurs verschanzt hatten, thatsächlich eine sehr untergeordnete Rolle. Der Maler hat eine Art von Thermophylae daraus gemacht und eine ganze Division der preußischen Garde auf die Beine gebracht, um die französischen Leonidasse überwältigen zu lassen. Aus unseren strammen Gardisten, aus unsern schön gewachsenen, eleganten Gardeoffizieren hat der Maler klobige, ungeschlachte Gesellen mit dicken Schädeln, Glogaugen und breiten Mäulern gemacht, während seine Landsleute wahre Ausbünde von Schönheit, Ritterlichkeit und Wohlerzogenheit sind. So lächerlich jene Präension und diese Malicen sind, die specifisch künstlerischen Vorzüge dieses Bildes sind außerordentlich. Eine Lebendigkeit im Ausdruck und in den Bewegungen, eine Schärfe der Beobachtung, eine Wahrheit und Kraft des Tons und eine Sicherheit der Zeichnung, die in ihrer Vereinigung eine Wirkung ausüben, der sich nicht leicht Jemand entziehen kann.

Beide Bilder sind zur Zeit, wo ich diese Zeilen schreibe, in Berlin ausgestellt und fordern zu Vergleichen förmlich heraus, die für Piloty keineswegs schmeichelhaft sind. Neben dem Franzosen spielt sein Bild eine klägliche Rolle. Anfang und Höhepunkt derselben künstlerischen Entwicklung sind in zwei handgreiflichen Beispielen in unmittelbare Nähe gebracht. Dort der Beginn, hier die Blüthe realistischer Kunstweise. Unter diesen historischen Gesichtspunkten betrachtet erscheint uns dann freilich das Bild Pilotys wiederum in günstigerem Lichte, und wenn die vierschrötigen Burschen auf dem Gemälde des Franzosen berechnigte patriotische Gefühle verletzen, ist es nicht unangenehm, auf das Bild Pilotys zu blicken, der seinerseits Revanche geübt und die Helden der französischen Revolution in ihrer wahren Gestalt, als Bestien, gezeigt hat.

Um das Bild von Pilotys künstlerischer Thätigkeit abzuschließen, bedarf es noch eines Hinweises auf seine Portraits, unter denen die des Grafen Schack und des Grafen Balffy die bedeutendsten sind, und auf seine Illustrationen besonders zu Shakespeare und Schiller, seinen Lieblingsdichtern, die theils selbstständig in sogenannten „Galerien“, theils durch den Holzschnitt reproducirt in Prachtausgaben jener Classifier erschienen sind.

Für die Geschichte der Malerei ist Pilotys Thätigkeit als Lehrer ungleich wichtiger als seine eigenen künstlerischen Schöpfungen. Sein eminentes Lehrtalent hat nicht bloß die Münchener Schule zwanzig Jahre lang vollkommen beeinflusst; auch aus dem Auslande, aus Schweden, Rußland und Griechenland, besonders aber aus Oesterreich, kamen Kunstjünger, um sich unter seiner Leitung etwas von dem leuchtenden Glanze seiner Palette anzueignen. Es ist bekannt, bis zu welchem Grade von Virtuosität Hans Makart das Pilotysche Colorit ausgebildet hat, wie er die halbe Welt, selbst ganz vernünftige Leute, über seine geistige Hohlheit, sein leeres Maskenwesen hinweg getäuscht und

durch seinen musikalischen Farbenzauber berauscht und in Verzückungen versetzt hat. Wir haben erst im vorigen Jahre ihm und Gabriel Max, der den pathologischen Zug Pilotys zu einem besondern Charakterkopf ausgebildet hat, in den „Grenzboten“ eine besondere Studie gewidmet, sodas wir in unseren gegenwärtigen Betrachtungen von einer nochmaligen Würdigung derjenigen Schüler Pilotys, die am meisten von sich reden gemacht, absehen können.

Nächst Maxart und Gabriel Max sind Lenbach, Defregger, Kurzbauer, Liezen-Mayer, Alexander Wagner, Hermann Schneider, Otto Seitz und Adamo zu nennen und von der jüngeren Generation Eduard Grügner, Rudolf Seitz, v. Pöglheim. Der Ungar Benczur, die Polen Joseph Brandt und Siemiradzki, der Schwede Hellquist und die Griechen Gysis und Vytras verdanken Piloty ebenfalls ihre ganze oder doch einen wesentlichen Theil ihrer Ausbildung.

Von den Genannten hat sich Franz Lenbach sicherlich am weitesten von der Mal- und Auffassungsweise des Meisters entfernt. Geboren am 13. December 1836 zu Schrobenhausen in Oberbaiern als der Sohn eines Maurermeisters, der ihn zur Erlernung seines Handwerks bestimmte, kam er zuerst auf die Gewerbeshule nach Landshut und in späteren Jahren auf die polytechnische Schule in Augsburg. Der künstlerische Trieb regte sich schon frühzeitig in ihm, kam aber erst, ihm unbewußt, zum Durchbruch, als der Münchener Thiermaler Hofner, ebenfalls ein Schüler Pilotys, der besonders als Schafmaler renommirt ist, nach seinem Heimatsorte Schrobenhausen kam, um dort Studien zu machen. Lenbach that es zunächst dem Thiermaler nach, wagte sich aber bald an Menschen, in deren Portraittirung er schnell eine solche Treffsicherheit erlangte, das er sogar für Geld zu malen begann. Indessen durfte er erst nach des Vaters Tode, der ihm ein für seine Begriffe gewiß sehr stattliches Erbtheil von 1500 Gulden hinterlassen hatte, ernstlich an eine regelrechte künstlerische Ausbildung denken. Er ging nach München und besuchte die Akademie, die ihm aber so wenig genügte, das er zuerst in das Atelier des Portraitmalers Gräfle, eines Schülers von Winterhalter, und dann definitiv in dasjenige Pilotys eintrat. Wie Friedrich Pecht, der Münchener Vasari, erzählt, dachte er gar nicht daran, Portraitmaler zu werden, sondern er wollte das Genre cultiviren, und mit einem Genrebilde, welches eine vor drohendem Gewitter in eine Feldcapelle geflüchtete Bauernfamilie darstellte, debütirte er auch im Jahre 1857. Wie Pecht erzählt, machte dieses und einige andere Genrebilder, die übrigens eine geringe Geschicklichkeit in der Composition verriethen, gleichwohl „durch die gänzlich neue, fast abstoßende Kühnheit und Ursprünglichkeit naturalistischer Mache“ großes Aufsehen. Man bemerkte mit Erstaunen einen „ganz und gar eigenthümlichen Farbensinn, welcher Töne in der Natur sah, auf seine Palette übertrug, die, so echt sie auch erschienen, doch bisher kein Mensch wahrgenommen, die alle Welt frappirten“.

Im Jahre 1858 begleitete er Piloty auf seiner Romfahrt und machte während eines mehrmonatlichen Aufenthaltes eine Anzahl Studien, die er, heimgekehrt, in einem Bilde verwerthete, welches wiederum mit großer coloristischer Bravour das durch eine bunte Staffage belebte Forum Romanum unter der Gluth der Mittagssonne darstellt. Auch hier trat sein kräftiger Realismus in entschiedenem Gegensatz zu der romantischen Auffassungsweise, die sich in italienischen Landschaften deutscher Maler bis dahin fast ausschließlich geltend gemacht hatte. Im Colorit zeigte sich jedoch bereits eine ausgesprochene Vorliebe für schwärzliche Töne, welche seine Gegner wohl zu der Behauptung berechtigte, „er male mit Roth und Schattire mit Tinte“. Bald darauf betrat er mit dem Portrait eines Arztes auch die Bahn, auf welcher er später seine eigentlichen Erfolge erzielen sollte. Freilich war die Wirkung dieses Portraits, welches alle Zufälligkeiten, Launen und Unzulänglichkeiten der Natur mit photographischer Treue wiedergab, anfangs eine derartige, daß sich fürs erste Niemand dazu hergeben wollte, „mit brauner Sauce übergossen und dem Publikum als Rembrandt servirt zu werden“, wie Pecht trotz seines Enthusiasmus für Lenbach ebenso aufrichtig wie witzig bemerkt. Lenbach hatte nämlich inzwischen die Hohlheit und Nichtigkeit Pilotyscher Art erkannt und sich dem Studium der classischen Meister gewidmet, in deren Technik und Auffassungsart er mit großem Fleiße und ebenso großem Scharfsinn eindrang. Es ist für die Schule Pilotys übrigens charakteristisch, daß kein einziger bedeutender Portraitmaler aus ihr hervorgegangen ist. Ein großer Portraitmaler muß auch zugleich ein großer Psychologe und Menschenkenner sein, und das setzt eine geistige Schulung voraus, die nach der ganzen Anlage Pilotys von ihm nicht zu erwarten war. Lenbach ist vielleicht gerade deshalb Münchens bester Portraitmaler geworden, weil er sich im Laufe seiner Entwicklung völlig von der Pilotyschen Art emancipirt hat.

Seine ersten Arbeiten hatten, obgleich sie viele Widersacher fanden, um ihrer ungewöhnlichen Technik willen so viel von sich reden gemacht, daß der erst vierundzwanzigjährige Maler im Jahre 1860 einen Ruf an die Kunstschule in Weimar erhielt, wohin er zugleich mit Arthur v. Ramberg und Böcklin übersiedelte. Die ruhige Lehrthätigkeit behagte jedoch dem in vollster Sturm- und Drangperiode begriffenen Talente nicht lange. Schon nach anderthalb Jahren legte er sein Lehramt nieder und kehrte nach München zurück, wo er sich nunmehr ausschließlich dem Portraitsfach widmete. Damit beginnt ein zweiter Abschnitt in seinem Leben.

Berlin.

Adolf Rosenberg.