



schmack der Zeit entsprachen. Auch auf dem Gebiete der monumentalen Malerei hat er sich mit Fresken im Nationalmuseum zu München und im Konzilssaale zu Konstanz versucht. Am Ende gewann aber die literarische Richtung seines Geistes so sehr das Uebergewicht, dass er den Pinsel mit der Feder vertauschte und sich einer kunstliterarischen Thätigkeit hingab, welche, von einem starken nationalen Zuge beherrscht und von einer anerkennenswerthen Unabhängigkeit des Urtheils geleitet, auf die Entwicklung der Münchener Malerei von erheblich grösserem und zwar segensreichem Einfluss geworden ist als seine künstlerischen Schöpfungen.

Wenn überhaupt ein einziger von diesen und den anderen in Paris gebildeten Münchenern auf das Wachsthum der heimischen Kunst fördernd eingewirkt hat, so kann dies nur in bedingtem Grade Karl *Schorn* (1803 bis 1850) zugestanden werden. Wir haben seine ziemlich eng begrenzte Begabung schon oben (Bd. II. S. 455 f.) charakterisirt und nennen ihn hier nur deshalb noch einmal, weil er seinem Schwager Karl Piloty die Mittel und Wege zur Ausbildung seines Kolorits gewiesen und ihm dasjenige, was er sich selbst in Paris angeeignet, überliefert hat.

2. Karl von Piloty.

Als Cornelius im Frühjahr 1841 München verliess, um nach Berlin überzusiedeln, war bereits die Strömung im Gange, welche die klassisch-romantische Richtung, die in Cornelius und Schnorr von Carolsfeld ihre bedeutendsten Vertreter gefunden und noch eine Zeitlang, gehalten durch Aufträge des Königs sowie durch allerlei Zugeständnisse an das Kolorit, ein bescheidenes Dasein fristete, überfluthen sollte. Sie kam von Belgien her, wo die Kunst, insbesondere die Malerei, durch die politische Umwälzung 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 Kabinette 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 Kriegs- und Freiheitspoesie, die einzige, künstlerische Frucht jener ruhmvollen Jahre, wurde als staatsfeindlich und aufrührerisch verpönt, und unter dem lähmenden Eindruck der Demagogen-Verfolgungen und des durch sie grossgezogenen Denunziantenthums flüchteten sich die edelsten und tüchtigsten Geister der Nation aus der unerquicklichen und ungemüthlichen Gegenwart in die romantische Vergangenheit, eine Schwärmerei, welche den Macht-



habern 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 erweckt und auferzogen, 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 Wirkung auf die Menge, so suchte sie auf der anderen Seite diesen Mangel auch nicht durch eine lebenswahre Auffassung des Gegenständlichen und durch die Reizmittel des Kolorits, 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, darbot. 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 Korrektur, sondern geradezu die Opposition gegen die Wirklichkeit, das Höhere über dem Niederen, das Ewige über dem Endlichen.

Diese stark idealistische Richtung hat, wie wir gesehen haben, eine grosse Zahl der besten und edelsten Kunstwerke geschaffen. Aber ihre Einseitigkeit rief eine ebenso schroffe Gegenrevolution 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. Die belgischen Bilder von Gallait und de Bièfve waren es, welche die Gegenrevolution beschleunigten. In München brachten sie das Talent Karl Pilotys zur Entwicklung und in Berlin riefen sie eine Bewegung hervor, die wir bereits oben (Bd. II. S. 471 f.) geschildert haben. Wir haben auch bemerkt, dass wir heute vor den in Brüssel befindlichen Bildern den Enthusiasmus nicht begreifen können, welchen sie vor vierzig Jahren erregt haben, und lassen deshalb



eine gleichzeitige Stimme reden, welche uns das Verständniss für den mächtigen Eindruck eröffnet, den die Bilder in den vierziger Jahren aller Orten hervorriefen. 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 vorthailhaft unterschieden. »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?« Auf diese Frage fand Burckhardt schon damals die richtige Antwort. »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 Oelmalerei zu Gebote steht. Und hier fehlt es unseren Malern an den nöthigen Mitteln, an Keckheit, an Farbe, an Zeichnung. Man schneide aus dem »Compromiss« (dem Bilde de Biéves) 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 Satze, 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 Strixner, dann mit Löhle die hervorragendsten Gemälde der Münchener Pinakothek in lithographischen Nachbildungen herausgab, künstlerische Eindrücke empfangen. Sein Vater war besonders geschickt in der Wiedergabe der koloristischen Eigenthümlichkeiten von Rubens und van Dyck, und diese Meister 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 Komponirklasse 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 Reproduktionen 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 stets wachsende Kenntniss der alten Meister. Schon früher hatte er Rubens' »jüngstes Gericht« stückweise kopirt und war auf diesem Wege tief in die künstlerische Individualität des vlämischen Malers eingedrungen. In diesen seinen koloristischen Tendenzen bestärkten ihn, wie erwähnt, später noch Karl Schorn und eine 1847 unternommene Reise nach Venedig.

Das erste Bild, mit welchem er 1849 vor die Oeffentlichkeit trat, verrieth jedoch von allen diesen Studien noch wenig. Es war eine Gruppe badender Mädchen, welche ganz in dem Geschmacke der pikant beleuchteten Bilder des oben erwähnten Riedel gehalten waren, die sich damals eines grossen Beifalls erfreuten. Schon früher hatte er ein ähnliches Motiv in einer schlafenden, von Gnomen belauschten Nymphe behandelt. Doch hielten so heitere Stoffe seinen ernstgestimmten, zur Schwermuth geneigten Geist nicht lange gefesselt. Ein ergreifendes Familienereigniss 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 Pein machten einen

*) F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts III. S. 202—228.



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 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 derselbe 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 Kontraste schärfer zu, als er zum zweiten Male vor die Oeffentlichkeit 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 sozialen Missstand aufmerksam zu machen, vielleicht auch nur eine Anklage gegen die Ungerechtigkeit 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 abgezehrten Antlitz ihres Lieblings, der ohne sorgsame Pflege und ausreichende Nahrung elend dahinsiechen muss, während das Kind der Fremden von Kraft und Gesundheit strotzt. Dieses Bild bezeichnet wiederum einen Fortschritt Pilotys, weil sich in demselben die Studien nach den modernen belgischen und französischen Meistern spiegeln, welche er 1852 während eines längeren Aufenthaltes in Antwerpen und Paris gemacht hatte. In Paris scheint besonders Delaroche, eine ihm verwandte Natur, von Einfluss auf seine weitere koloristische Entwicklung geworden zu sein. Daneben fesselten ihn aber auch die alten Spanier, besonders Murillo und Velazquez. Auf dem Bilde der »Amme« machte sich der Realismus, als dessen energischer Vorkämpfer Piloty nunmehr auftrat, auch noch anders geltend als in der Wahl des Gegenstandes. 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 seidenen 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 nicht wieder erreichte. Der Erfolg dieses Bildes offenbarte sich in der für den Künstler erspriesslichsten Art darin, dass König Maximilian von Bayern 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 Bayern (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 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 die Darstellung von Existenzen, von dramatischen Momenten beschränken; den inneren Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung bildlich darzustellen oder wenigstens errathen zu lassen, ist sie ausser Stande. Alles, was ausserhalb, diessseits 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 oder politischen Acte überhaupt vorhanden war, in gewissen 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. Obwohl am Eingang der Laufbahn Pilotys stehend, hat das Gemälde doch bereits alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Künstlers, seine Vorzüge und Fehler und unter den letzteren auch die Mängel der Komposition aufzuweisen, welche ihm wie fast allen modernen, auf der Bahn des Realismus einherschrei-



tenden Historienmalern anhaften. Sobald es sich darum handelt, figurenreiche Gruppen in den Rahmen zu fassen und anzuordnen, wird stets die Hervorhebung eines Mittelpunktes nothwendig sein, der nicht bloss zu den übrigen Figuren in Beziehung tritt, sondern der auch eine dominierende Stellung einnimmt, die ihn auf den ersten Blick als das bewegende Moment der Handlung oder des Vorgangs kennzeichnet. Dieses Grundgesetz wird, wie selbstverständlich es auch ist, gerade am meisten von Piloty und seinen Schülern übertreten. 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 anzuordnen, dass der Blick des Beschauers sich zuerst der Hauptperson zuwendet und gezwungen wird, immer wieder zu ihr zurückzukehren. Auf dem Bilde der »Liga« spielt der ganz in den Hintergrund gerückte Herzog thatsächlich die untergeordnetste Rolle. Die gleichgiltigen Figuren im Vordergrunde, auf welche der Maler den ganzen Reichthum seiner Palette ausgegossen hat, nehmen das Interesse des Beschauers so vollständig in Anspruch, dass er für den Vorgang im Hintergrunde kaum einen Blick übrig hat. Neben diesen Mängeln der Komposition zeigte das erste grosse Historienbild Pilotys auch schon jenen verhängnissvollen Zug zum Declamatorischen und Theatralischen, der für seine ganze Schule charakteristisch werden sollte, voll entwickelt. Der Herzog und zwei Bischöfe, welche auf eine hellblauseidene Fahne mit der Schutzpatronin Bayerns deuten, als wollten sie sagen: In diesem Zeichen wirst du siegen! tragen durchaus das Gepräge von Theaterhelden, die eben eine schwungvolle Rede halten. Diese und andere Mängel hinderten die damalige Kritik nicht, den Glanz des Kolorits, die ernste Harmonie des Gesammttons, überhaupt die Virtuosität des technischen Vermögens unumwunden anzuerkennen. Wie wenig man aber auch schon damals mit der Richtung Pilotys einverstanden war, beweist der Schlusssatz einer ebenso maassvollen 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 seine 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 seiner 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« (1855, neue Pinakothek zu München). Hier bot die Komposition ungleich geringere Schwierigkeiten 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 durch einen silbernen Armleuchter mit einer sich abwendenden Fortuna, dessen letzte Kerze noch einen leichten Dampf emporsteigen lässt, durch einen Himmelsglobus und eine Kassette mit Briefschaften 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 Betttuch gezogen. Die malerische Bravour Pilotys feierte auf diesem Bilde ihren höchsten Triumph. Wie Friedrich Pecht hervorhebt, wurde erst jetzt das Helldunkel unter die künstlerischen Mittel der Münchener Schule eingeführt. Auch in der Charakteristik des 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 Komposition 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 Korrespondent 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 empfand man überall das Aeusserliche dieser Richtung, der es ebensosehr an idealem Schwung wie an schlichter Empfindung gebrach. Pilotys Neigung für das Düstere, Unheimliche und



Aussergewöhnliche gewann bald einen solchen Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen, dass er sich wie Delaroche mit besonderer Vorliebe in der Schilderung von Gräuelthaten und gewaltsamen Katastrophen oder von spannenden und aufregenden Momenten vor solchen Ereignissen erging. Auch nach dieser Richtung hin ist er für manchen jungen Künstler vorbildlich geworden, und besonders ist es von seinen Schülern Gabriel Max, der sich das Gebiet des Grauens und Entsetzens zu seiner Domäne 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 auf die Förderung des technischen Könnens in München äusserst vortheilhaft eingewirkt hat, wenngleich er seiner ganzen Natur nach der Münchener Malerei keinen neuen geistigen Inhalt geben konnte. Regnet hat in seiner Biographie des Meisters*) die Licht- und Schattenseiten in Pilotys Lehrthätigkeit mit vollkommen richtigem Maasse gegen einander abgewogen. Als einen Vorzug Pilotys hebt er hervor, dass er die Schüler durch seine Lehrmethode nicht zwang, sich ihrer eigenen Individualität zu entäussern und der seinigen unterzuordnen, sondern dass er sich vielmehr der Anschauungs- und Empfindungsweise seiner Schüler anschloss. Auf der anderen Seite gelang 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. Ueber der Bedeutung, welche man der Technik beilegt, wird die innerliche und bedeutsame 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 die Ursache bezeichnet, weshalb die Piloty'sche Richtung nicht fortpflanzungsfähig war, sondern mit dem Tode ihres Urhebers auch erlosch. Es konnte sich zwischen ihm und seinen Schülern kein geistiger Zusammenhang bilden, weil das geistige Element in seiner eigenen künstlerischen Physiognomie einen untergeordneten Zug ausmachte. Die Neuerungen, die sich an seinen Namen knüpfen, waren ausschliesslich technischer Art. Freilich hatte 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,

*) C. A. Regnet, Münchener Künstlerbilder. 2 Bde. Leipzig 1871.



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 Umbildungsprozess durchmachen, der immer als die höchste Vollendungsstufe im künstlerischen Schaffen angesehen werden wird. Bezeichnet er nach dieser Richtung hin in dem historischen Entwicklungsgange der Kunst einen Rückschritt, so hat er sich auf der anderen Seite die grössten Verdienste um die Fortbildung der Technik und um die Förderung der realistischen Anschauungsweise erworben. 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. Seine Mittel sind ausschliesslich äusserlicher Natur: Farbe, Tonwirkung, ein glänzender Apparat und theatralisch-pathetische Bewegungen. Er stand übrigens in seinen ersten Bildern ebenso sehr nach der stofflichen wie nach der technischen Seite unter dem Einfluss der Belgier. Während die »Gründung der Liga« eine gewisse Verwandtschaft mit de Bièfves »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 Hoorns« zu wetteifern. Man fühlte auch seiner Zeit sehr schnell die geistige Verwandtschaft dieser beiden Leichenparaden heraus.

Auf Veranlassung eines amerikanischen Kunstfreundes behandelte er das dem Senibild zu Grunde liegende Motiv 1858 noch in einer anderen, erweiterten Fassung. Er stellte den Moment dar, wie der Leichnam von Soldaten in Gegenwart Butlers aus dem Gemache geschleift 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. 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« (bei Freiherrn v. Frankenstein auf Schloss Uhlstadt in Franken). Unter einem Zeltdache steht Maximilian in Berathung mit seinen Feldherren. Die Entscheidung scheint eben gefallen zu sein, da bereits auf der rechten Seite des Bildes ein spanischer Mönch, Pater Dominikus de Jesu Maria, auf einem von Maulthieren gezogenen Wagen stehend, die Soldaten zum Kampfe anfeuert.



Während der Jahre 1856—1858 unternahm Piloty mehrere Reisen nach Paris, England und Italien. Das weitere Studium der französischen Schule war zwar auf seine Technik von weiterbildendem Einfluss; andererseits 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 Pechts zuerst die Idee zu dem grossen Nerobilde aufging, welches ihn während der nächsten zwei Jahre beschäftigen sollte. In Rom angelangt, begann er sogleich an den Trümmern alter Herrlichkeit Vorstudien, die er nicht gerade zum Vorthail der Gesamtwirkung des 1861 vollendeten Gemäldes verwerthete. 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 bauscht, das Haupt mit einem Rosenkranze geschmückt, über die rauchenden Trümmer. Sklaven mit Fackeln und bewaffnete Krieger gehen ihm voran, und mehrere Würdenträger seines Hofes folgen ihm. Gemordete Christen liegen auf seinem Wege; den Leichnam ihrer Mutter umgiebt eine Gruppe von wehklagenden Kindern. Leute aus dem Volke, die hie und da über den Trümmern empor tauchen, blicken angstvoll auf den gekrönten Brandstifter und die Opfer seines Wahnsinns. Von neuem wiederholten sich vor diesem Gemälde die bereits öfter gehörten Klagen: allzustarke Hervorhebung der Details und der nebensächlichen Figuren. Die Bewaffneten, die dem Cäsar voranschreiten, drängen sich ungebührlich in den Vordergrund, so dass die sonst so vortrefflich und wahr charakterisirte Gestalt des Imperators unter seinen Trabanten leidet. Nicht minder aufdringlich geben 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 koloristische Bravour verhalfen auch diesem Bilde trotz seiner empfindlichen Mängel in der Komposition 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.

Mit dem Nerobilde schliesst in dem künstlerischen Entwicklungsgange Pilotys die Periode ab, während welcher sein Kolorit unter der Herrschaft von Rubens, van Dyck und Velazquez, besonders unter der des letzteren stand. In dem Maasse, wie er sich von den alten Meistern ab- und den modernen Franzosen zuwandte, nahmen seine Arbeiten zwar



an blendender Wirkung zu, verloren aber immer mehr an Einfachheit und Würde. Es folgte zunächst ein Gemälde aus der Geschichte Wallensteins, welches seinen verhängnisvollen 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. Die flaue Färbung und der Mangel an Energie und Tiefe in der Charakteristik der Köpfe schwächen leider die tragische Stimmung ab, welche sich aus dem Motive ergibt. Noch vermochte Piloty die Buntheit nicht zu bewältigen, welche eine gefährliche Begleiterin seiner neuen koloristischen Bestrebungen war. Auf einem zweiten, im Jahre 1861 entstandenen Bilde »Galilei im Kerker« (Wallraf-Richartz-Museum zu Köln) beschäftigte er sich mit einem Beleuchtungsproblem, welches er zwar vom malerischen Standpunkte aus glücklich löste, ohne jedoch der geistigen Bedeutung seines Helden gerecht zu werden. Vor dem Strohlager seines engen Gefängnisses steht der Naturforscher 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 sein Treiben misstrauisch beobachten. 1862 folgte wiederum ein figurenreiches Geschichtsbild für das Maximilianeum, »Gottfried v. Bouillon und die Kreuzritter nach der Einnahme von Jerusalem zum heiligen Grabe pilgernd«, und, nachdem er noch drei Entwürfe zu historischen Kompositionen für die Façade des Maximilianeums angefertigt, welche, von Schülerhänden ausgeführt, jetzt ganz verwittert sind (die Gründung des Klosters Ettal durch Ludwig den Bayern, der Sängerkrieg Wolframs von Eschenbach mit Klingsor und die Stiftung der Universität Ingolstadt), im Jahre 1865 die »Ermordung Cäsars«, dasjenige von Pilotys Werken, welches in Bezug auf die Komposition das vollendetste ist. 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. An die Bühne wird man auch hier wieder erinnert. Der Dictator thront auf seinem Sessel in völlig theatralischer Haltung; seine Bewegung ist trotz ihrer Lebhaftigkeit von vollendeter Eurhythmie, und der Brutus zu seiner Linken hat seine Pose offenbar mit vieler Mühe einstudirt. Dieser theatralische Zug, der durch die dramatisch ungemein bewegte Action eine gewisse Motivirung erhält, würde übrigens weniger schwer in's Gewicht fallen, wenn die massige



Behandlung der Gewänder, welche in breiten, gleichsam aufgeblasenen Falten die Körper umfluthen, das theatralische Element nicht noch verstärkte. Die Köpfe der Figuren tauchen, wie energisch und wahr sie auch charakterisirt sind, in diesem Gewoge von Mänteln völlig unter. Was die Komposition, Dank ihrer ursprünglichen Anlage, an Ruhe, Einheit und Klarheit gewonnen hat, büsst sie durch dieses übermässige Hervortreten des Stofflichen wieder ein. 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.

Diesem, im Besitz der »Verbindung für historische Kunst« befindlichen Gemälde folgte unmittelbar eine auffallend schwache Leistung, ein »Columbus« (1866), dessen Besitzer Graf Schack in München ist. Piloty wollte hier gewisse Wirkungen des Lichts zu einem aussergewöhnlichen Trumpe verwenden. In einer Mondnacht steht der Seefahrer auf dem Verdeck seines Schiffes, die Blicke auf eine Karte geheftet, die von einer Laterne beleuchtet wird. Grüne und rothe Reflexe eröffnen ein seltsames Kreuzfeuer gegen die wiederum äusserst theatralisch gehaltene Figur des Helden; aber diese doppelte Beleuchtung ist nicht im Stande, die Aufmerksamkeit des Beschauers von dem Schiffsinventar abzulenken, welches mit der Genauigkeit eines Protokollführers aufgenommen ist. Zu diesen Schwächen gesellt sich noch eine bei dem Künstler sonst ungewöhnliche Trockenheit des Kolorits und ein Mangel an plastischer Wirkung des Körperlichen. Doch besass Piloty noch genug geistige Spannkraft, um sich bald wieder in zwei 1868 entstandenen Bildern, welche im Grundgedanken mit einander verwandt sind, zu einer gewissen Höhe zu erheben. Beide verherrlichen Hoheit, Muth und Geistesgrösse einer Frau. Auf dem einen tritt die Aebtissin des Klosters von Frauenchiemsee an der Spitze ihrer Nonnen einer Rotte von Plünderern — die Scene spielt im dreissigjährigen Kriege — muthvoll entgegen (Museum zu Königsberg); auf dem andern behauptet Maria Stuart, welcher der Kanzler Elisabeths soeben das Todesurtheil verkündet hat, inmitten ihrer schluchzenden Frauen siegreich ihre Fassung. Als das letztere Bild 1869 in München auf der internationalen Kunstausstellung erschien, erfuhr es sehr abfällige Beurtheilungen. Man fand wie gewöhnlich, dass das Stoffliche sich ungebührlich 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 Verurtheilten umwendet, eine unerträglich gespreizte. In der Reihe der



Werke Pilotys nimmt das Bild aber um seiner wohlabgewogenen Komposition willen einen hervorragenden Platz ein. Man fühlt das Bestreben des Künstlers heraus, sich von realistischer Zufälligkeit in der Kompositionsweise wieder loszumachen und in den Umrissen der einzelnen Gruppen jenen Reiz und Schwung der Linien zu erreichen, welche zu den Vorzügen der klassizirenden wie der romantischen Schule gehörten. Jedoch sprach sowohl auf diesem Bilde wie auf der zu gleicher Zeit entstandenen, in der Komposition erheblich schwächeren »Botschaft von der Schlacht am weissen Berge« die Farbe das erste Wort. Letzteres Bild stellt den Augenblick dar, wo der geschlagene Feldherr dem Winterkönige während eines Hoffestes die unheilvolle Nachricht bringt.

Im Jahre 1869 erhielt Piloty einen Ruf nach Berlin, wo er an die Spitze der Akademie treten sollte. Der König von Bayern legte jedoch grossen Werth darauf, dass Piloty 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 Thusnelda im Triumphzug des Germanicus darstellte, und diesen Carton wünschte er auf Staatskosten in Oel auszuführen. Das Gemälde, welches später in die neue Pinakothek gekommen ist, wurde im Jahre 1873 vollendet und ging zunächst zur Weltausstellung nach Wien, wo es vornehmlich durch seine ungewöhnliche Grösse und durch das glitzernde Farbenspiel, auf welches Pilotys Schüler, Hans Makart, von Einfluss gewesen war, allgemeines Interesse erregte. Doch war der Einfluss des letzteren ein schädlicher. Richtigkeit der Zeichnung hatte man selbst bei verfehlten Bildern Pilotys anerkennen müssen. Auf dem »Triumphzug des Germanicus« herrscht aber eine Flüchtigkeit der Zeichnung, die unter der Farbe die Form fast verschwinden lässt. Gerade die Hauptfigur, die an dem erhöhten Sitze des finsterblickenden Tiberius vorüberschreitende Thusnelda, leidet unter diesem Mangel am meisten. Es ist schwer, unter dem Schwall der Gewänder ein festes Knochengerüst und sichere Körperumrisse herauszufinden. Unter der Wucht der Draperien verschwindet das Körperliche. Hoheit und ungebeugten Stolz liest man in diesen Mienen nicht, nur kleinlichen Trotz, Verbissenheit und ohnmächtigen Ingrim. So geht es durch das ganze Bild: trotz des riesigen Apparates, trotz des Massenaufgebotes von Menschen und Thieren nirgends ein Zug von wahrer Grösse. Thusnelda kommt wenigstens unter dem Tross der Gefangenen und der begleitenden Soldaten zu einer gewissen Geltung. Aber der Triumphator verschwindet im Getümmel des Hintergrundes, und der



finstre Tiberius oben auf der Tribüne, bei dessen Charakteristik der Künstler einen Anlauf zu einer tieferen, psychologischen Analyse genommen hat, ruft mit seinem schlaff auf die Brust herabsinkenden Haupte keineswegs den furchterregenden Eindruck eines Unheil brütenden Tyrannen wach. Die Einzelgruppen des Vordergrundes fesseln wie stets auch hier das Interesse der Beschauer in höherem Grade als die Hauptpersonen, deren Bedeutung nicht ausreichend wiedergegeben ist. Dem Zuge wird offenbar in symbolischer Absicht ein Bär an einer Kette voraufgeführt, und ein römischer Soldat zerzt einen greisen germanischen Barden unter dem Hohngeschrei von Weibern aus dem Volke am Barte. Und damit sich die Virtuosität des Pinsels auch wieder an glänzendem Beiwerk zeigen kann, ist links im Vordergrunde unter der ehernen Wölfin, der Amme Roms, ein Haufe von eroberten Waffen, Gefässen, Kostbarkeiten und anderen Trophäen aufgeschichtet. Freilich ergiesst sich über das Ganze ein bezauberndes Farbenspiel, in welchem nur gelbe und violette Töne zu stark vorherrschen, und die Wirkung des durch ein weisses Velarium gedeckten Sonnenlichtes ist von ausserordentlichem malerischen Reiz. Gleichwohl steht das Gemälde koloristisch nicht auf der Höhe jener Schöpfungen Pilotys, welche seinen Ruf als Maler begründet haben. Die Flauheit 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 zu-neigen, den man auch in der Komposition deutlich bemerken konnte. Mit Recht wurde darauf aufmerksam gemacht, dass der Künstler in dem Streben nach monumentalem Charakter einen Aufbau der Komposition im Stile Kaulbachs versucht hatte. Woltmann fand sogar mit sicherem Blick noch andere Eigenschaften des Kaulbachschen 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 Maasse 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 Hauptgrundsätzen einer Richtung zurückgekehrt, die er im Beginn seiner Laufbahn mit scharfen 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 klassizirenden und romantischen Vorgängern unterscheidet. Zu einer Verschmelzung seiner Neuerungen, also zumeist seiner koloristischen Grundsätze, mit den ernsten Stilprincipien jener gebrach es ihm an der geistigen Kraft.



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 Münchener Rathhauses bestimmt war. Es sollte die Personification der Stadt, Monachia, umgeben von den Allegorien der Fruchtbarkeit und der Isar, darstellen, und um sie zu mannigfaltigen Gruppen vereinigt alle Personen, welche jemals zum Ruhme der Stadt beigetragen: neben Geistlichen, Gelehrten, Kriegern und Künstlern selbst Vertreter der Brauergilde, an welchen Piloty seine realistische Gestaltungskraft erproben konnte. Das 17 Meter lange und 6 Meter hohe Bild wurde 1879 vollendet. Die Composition schliesst sich wiederum an die Kaulbachsche Manier an, namentlich an das Reformationsbild im Berliner Museum. Aus einer Halle, deren Nischen mit Standbildern bayerischer 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 Isar 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 von lokalgeschichtlicher Bedeutung. War hier Piloty an ein bestimmtes Programm gebunden, welches ihm nur gestattete, den Glanz und die Kraft seines Kolorits zu zeigen, so folgte er dagegen auf einem gleichzeitig vollendeten, die »letzte Fahrt der Girondisten« zum Schaffot darstellenden Bilde völlig seinen Neigungen. Wiederum die Schilderung eines Augenblicks vor einer entsetzlichen That, welche den Beschauer zu innigem Mitgefühl bewegen, eine unheimliche Spannung in ihm erregen soll. 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 Bühnenheld das Haupt zum Himmel emporhebend. 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 Valaze's, der sich erschossen hat und der gleichwohl noch guillotiniert werden soll. Einige Gamins folgen dem Wagen und stieren auf den Todten. In den Mienen des Einen flackert wohl noch ein Funke mensch-



lichen Gefühls auf, und auch auf den Angesichtern der Frauen, die sich an den Karren drängen, zeigt sich hie und da ein Zug menschlicher Theilnahme. Aber die meisten dieser Physiognomien, insbesondere die der Sansculotten, welche das traurige Gefährt bewachen, sind die Spiegel verthierter Gemüther, und innerhalb dieser Musterkarte von verkommenen Subjecten hat Piloty noch eine Steigerung zu erreichen vermocht. Rechts sitzt auf einem Gerüste eine Schaar frecher Hallenweiber, jener unter dem Namen der »Tricoteusen« bekannten Hyänen der Revolution, mit ihren Strickstrümpfen und verfolgt mit Hohngeschrei den Zug der Verurtheilten. Dass vor diesem Bilde wie vor vielen anderen Pilotys ein wirkliches Mitgefühl mit den Opfern nicht aufkommt, liegt nicht bloss an der Kälte seines Wesens, welche es im Allgemeinen erklärt, dass die letzte Wirkung bei ihm fast immer ausbleibt, sondern auch daran, dass er einen zu kleinen Maassstab gewählt hatte und dass die zahlreichen Figuren bei der Buntheit des flauen, hie und da sogar süsslichen Kolorits den Gesamteindruck des Bildes unruhig machten. Um die ganze Tiefe und Harmonie seiner Färbung zu entfalten, bedurfte Piloty eines monumentalen Maassstabes, und so erzielte selbst ein Gemälde wie »Die klugen und thörichten Jungfrauen« (1881) trotz seines Mangels an geistigem Leben, trotz der grossen Oberflächlichkeit der Charakteristik eine bedeutendere Wirkung, weil Piloty mit breiten Farbenflächen operiren konnte, welche für die Harmonie des Ganzen eine sichere Grundlage schufen. Seine drei letzten Schöpfungen »Unter der Arena« (1882), »Der Rath der Drei in Venedig« (1885) und »Der sterbende Alexander empfängt die Huldigungen seines Heeres« (unvollendet, Berliner Nationalgalerie) sind wieder Niederschläge jener Grundstimmung, welche Pilotys künstlerisches Schaffen von Anfang bis zu Ende beherrschte. Wie bei dem Thusneldabilde die Reflexe Makartschen Farbenzaubers auf seinen Weg fielen, so gehört das Bild »Unter der Arena« jener geistigen Richtung an, deren Hauptvertreter Pilotys Schüler Gabriel Max ist. Auf einer derben Planke hat man die Leiche einer jungen, rührend schönen, von den wilden Thieren des Circus getödteten Christin in eines der unterirdischen Gewölbe herabgelassen. Ein Zug von Augurn ist an der Leiche vorübergeschritten, und der letzte von ihnen, ein junger Mann mit edlen Zügen, ist sinnend stehen geblieben und wirft einen Blick voll schmerzlicher Theilnahme auf die bleiche Märtyrerin. Für die Darstellung solcher Gemüthsaffekte reichte Pilotys Kraft gerade aus, und so gehört dieses Bild zu den wenigen Schöpfungen des Meisters, welche einen reinen Eindruck hinterlassen und auch über die bloss äusserliche Wirkung hinausgehen. Auf dem erwähnten Bilde aus der venezianischen Geheim-



geschichte, auf welchem drei gedungene Banditen unter Vorweisung blutbefleckter Kleidungsstücke den Lohn für eine im Auftrag des Raths verübte Mordthat empfangen, hat der Maler in der Absicht, das Unheimliche des Vorgangs zu erhöhen, die Charakteristik der Köpfe fast bis zur Grimasse gesteigert. Dass er trotz des schweren Leidens, welches seine Körperkraft in den letzten Jahren untergrub und seinem Leben am 21. Juli 1886 ein Ende machte, an seinem künstlerischen Vermögen bis zuletzt nicht die geringste Einbusse erlitten hatte, beweist das grosse Bild, welches den Meister in der Berliner Nationalgalerie vertritt, der Tod Alexanders des Grossen. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Seelenmalerei niemals Pilotys Stärke gewesen, wird man keinen Anstoss daran nehmen, dass die Gestalt der Hauptperson oder eigentlich nur der Kopf derselben unvollendet geblieben ist. Dieses von der typischen Löwenmähne umrahmte Antlitz sieht wie geisterhaft verschleiert aus, das noch Unbestimmte in der Ausführung erhöht nur die tragische Wirkung, die bei einer völligen Vollendung und Durchführung des Kopfes vielleicht gar nicht erreicht worden wäre. Jetzt ruht auf dem Lager des Sterbenden der Schauer des Todes, und die Gewalt desselben ist so sieghaft, dass dadurch gegen den prosaischen Realismus der Figuren im Vordergrund ein Gegengewicht geboten wird. Weder die am Lager des Gatten stehende Roxane, noch die Aerzte, Sklaven und Pagen, welche das Lager trauernd oder in mechanischer Dienstverrichtung umgeben, zeigen eine lebhaftere oder tiefere Empfindung. Die Nebenpersonen sind es wieder, welche das Hauptinteresse des Beschauers in Anspruch nehmen, die den Vordergrund füllenden Vertreter des Heeres, welche in vollem Waffenschmuck in die Halle strömen, um die Hand ihres sterbenden Feldherrn zu küssen. In der malerischen Wiedergabe ihrer äusseren Erscheinung hat Piloty noch einmal das Höchste seines Könnens entfaltet. Es war der Abschiedsgruss eines Meisters, der seine künstlerischen Grundsätze bis zum letzten Augenblicke mit zäher Beharrlichkeit vertheidigt hatte und sterbend die Genugthuung mitnehmen konnte, eine Schule begründet zu haben, deren Mitglieder nicht nur für den weiteren Entwicklungsgang der deutschen Malerei bestimmend waren und sind, sondern die auch in fremden Ländern verbreitet und gelehrt haben, was von Piloty zu lernen war.

3. Die Schule Pilotys.

Unter den zahlreichen Schülern des Meisters treten zwei in den Vordergrund, weil sie bestimmte Richtungen der Kunst Pilotys weiter ausgebildet und bis zur höchsten Blüthe gebracht haben und deshalb in