

ADB-Artikel

Piloty: *Ferdinand P.*, Lithograph, wurde am 28. August 1786 zu Homburg in der Rheinprovinz geboren. Sein aus dem Venetianischen stammender Vater siedelte frühzeitig mit dem Kurfürsten Karl Theodor aus der Pfalz nach München über, wo er Schauspieler am Hoftheater wurde. Hier in München wurde P. zuerst von Moriz Kellerhoven, dann von dem Galeriedirector Chr. v. Mannlich in der Malerei unterrichtet, allein die Erfindung der Lithographie bestimmte ihn bald, ausschließlich diesem neuen Kunstzweig seine Thätigkeit zu widmen. Und er that dies mit so großem Erfolg, daß sein Name bald neben denjenigen Senefelder's, Mannlich's und Strixner's mit Achtung genannt wurde. Nachdem er mehrere kleinere Arbeiten veröffentlicht, ging er mit Strixner an ein für die damalige Zeit epochemachendes Unternehmen, an die Herausgabe lithographischer Nachbildungen von Handzeichnungen aus dem kgl. Handzeichnungskabinet, die 1808—15 unter dem Titel „Oeuvres lithographiques par Strixner, Piloty et Comp.“ erschienen und zu 423 Blättern in 72 Heften anwuchsen. Nach der Vollendung dieses Werkes erhielt er 1815 die Erlaubniß, in Verbindung mit Mannlich, Strixner, Dorner, Muxel, L. u. D. Quaglio, Heideck, Auer und andern Künstlern ausgewählte Meisterwerke der kgl. Gemädegalerien von München und Schleißheim herauszugeben, und auch dieses Unternehmen erregte allgemeines Interesse. Die Reproduction von Werken der kgl. bairischen Galerien blieb seitdem seine Hauptthätigkeit. Auf dem Felde der neuen Erfahrungen rüstig fortschreitend, gründete er 1833 mit Joseph Löhle die heute noch blühende Kunstanstalt, welche durch ihre Steindruckzeichnungen und Copien nach den Meisterwerken der Pinakothek allmählich wahre Musterleistungen lieferte. Dem breiten Stil eines Rubens, van Dyk, Honthorst, Snyders, Murillo, Zurbaran, Quercino, Sassoferrato wurde er ebenso gerecht, wie dem sorgfältig minutiösen der älteren Meister; insbesondere Rubens ist wol nie mit größerem Verständniß in Lithographie wiedergegeben worden, als in dem großen bei Piloty und Löhle 1834 und später noch 1837 erschienenen Galeriewerk („Sammlung der vorzüglichsten Gemälde aus der kgl. Gemädegalerie zu München und Schleißheim, in Lithographien herausgegeben von F. Piloty“, München 1834 ff.). Er starb am 8. Januar 1844 vom Schlage getroffen im Copirsaal der Alten Pinakothek. Vgl. Nagler, Künstlerlexikon, Bd. 11.

→*Karl* Theodor v. P., Historienmaler, Sohn des Vorigen, wurde am 1. October 1826 in München geboren und machte unter der Anleitung des Vaters schnell solche Fortschritte, daß er bereits im 12. Jahre in die Münchener Akademie eintreten konnte. In einem Alter, wo nach dem damaligen Erziehungssystem die andern kaum zu zeichnen anfangen, war der junge P. bereits zu einem vortrefflichen Zeichner ausgebildet und ergänzte die Lücken seiner Bildung durch Lectüre in den Nebenstunden, wobei ihn Schiller und der dreißigjährige Krieg besonders beschäftigten. Sogar im Malen hatte er sich schon eine

ziemliche Uebung verschafft, als sein Vater 1844 starb. Jetzt trat an ihn die Aufgabe, die vom Vater unvollendet hinterlassene Steinzeichnung nach der großen „Trinität“ von Rubens zu vollenden. Er löste diese Aufgabe meisterhaft und ließ darauf noch mehrere andere nicht minder gelungene Platten — das jüngste Gericht, Paul's Bekehrung und Sanherib's Niederlage nach Rubens, Rinaldo im verzauberten Walde nach Alessandro Tiarini, die Kreuzabnahme nach van Dyk|u. a. — folgen. Der 16jährige führte die ganze Leitung des lithographischen Geschäfts und bildete bei der Ueberwachung der vielen Arbeiter sein Lehrtalent aus. So war er geistig kein Jüngling mehr, sondern ein ausgereister Mann, als damals in München die Werke von Gallait und Bièfve ausgestellt wurden, die durch ihre coloristische Pracht einen entscheidenden Einfluß auf sein ganzes späteres Schaffen ausübten. Das Aufsehen, welches diese Bilder damals erregten, versteht man nur, wenn man sich die damaligen Kunstzustände in Deutschland vergegenwärtigt. Noch war es Cornelius, welcher der deutschen Kunst den Stempel aufdrückte. Sein hoher Sinn, seine Poesie, sein mächtiges Pathos riß die Schüler hin. Hervorragende Dichter treten uns in einzelnen derselben entgegen, Männer, die gar gewaltige Dramen, gar tiefsinnige Epen, gar liebliche Idyllen in ihrem Geiste schufen. Doch wenn es galt, diese Idealgebilde zu verkörpern, da gehorchte nur selten die Hand. Zwischen Gewolltem und Geleistetem, zwischen Idee und Ausführung blieb eine unlösbare Dissonanz. Die Künstler waren nie angeleitet worden malen zu leinen und die Technik mit Sicherheit und Gewandtheit zu handhaben, sondern sie waren gewohnt, sich vor allen Dingen als freie Schöpfer zu betrachten, den Rechten der Phantasie nicht durch einen übertriebenen Nachdruck auf das Handwerk etwas zu vergeben, und die strenge malerische Technik als etwas Untergeordnetes bei Seite zu lassen. Alle Kraft und alles unmittelbare Leben wurde bereits im Carton ausgegeben und für die Ausführung des Bildes nur die gelangweilte Phantasie und die ermüdete Hand übrig gelassen. Man schwang die Kohle in den Händen, überließ sich dem Strom der Gedanken und schuf mit leichten Kohlenstrichen nach, was die Gedanken ersannen und dichteten; die schließliche Ausführung in Oel aber galt nur als ein Zugeständniß an den verderbten Geschmack der Masse. Die Gelehrten jubelten über die großen Gedanken, die in diesen Bildern niedergelegt waren, aber das Publicum ächzte unter der aufgedrungenen Kunstanschauung und sehnte sich nach Positiverem. Selbst König Ludwig I. erkannte allmählich die Mängel der cornelianischen Richtung und that Ernst Förster gegenüber den denkwürdigen Ausspruch: „Der Maler muß malen können“. Was das heiße „malen zu können“, das sahen die deutschen Künstler zum ersten Mal wieder bei der Ausstellung der belgischen Bilder. Wohl selten hat eine Schöpfung der bildenden Kunst in unserem Jahrhundert eine solche Revolution in den bestehenden Anschauungen, eine solche Erregung der Gemüther, einen solchen Widerstreit der ästhetischen Ansichten hervorgerufen wie diese Oelgemälde Louis Gallaits (die Abdankung Karl's V. zu Brüssel im Jahre 1555) und de Bièfve's (Der Compromiß der niederländischen Edeln), welche im J. 1842 ihren Triumphzug durch die Ausstellungen aller größeren Kunststädte Deutschlands antraten. Mochte sich die ältere Künstlergeneration und die ästhetisirende Kunstkritik auch noch so sehr vor den neuen Werken entsetzen, — die lange vernachlässigte realistische Strömung machte lauter und lauter ihre Rechte geltend. Man wiederholte immer und immer wieder das Wort König Ludwig's: „Der Maler muß malen können“, und wenn es früher heißen hatte „nach Rom und

Italien“, so galt jetzt das Losungswort „nach Antwerpen und nach Paris“. Als die Bilder im Herbst 1843 in München ausgestellt waren, befand sich unter ihren lebhaftesten Bewunderern auch der 17jährige P. Ihm war es beschieden, in München, dem Centrum der Cartonmalerei, angesichts der Fresken des Cornelius den Bann zu brechen und die Richtung, welche die vornehmen Großmaler am tiefsten verachteten, den Colorismus, ins Feld und zum Siege zu führen. In diesen coloristischen Tendenzen bestärkte ihn später noch Karl 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 Piloty's als Gattin heim und gewann so einen großen Einfluß auf seinen Schwager, der bald darauf (1847) sein coloristisches Wissen noch durch eine mit Ludwig Thiersch unternommene Reise nach Venedig erweiterte, wo er mit Entzücken Paolo Veronese studirte. Die nun aufeinanderfolgenden Bilder lassen erkennen, was ihn gerade von alten und neuen Meistern am meisten beschäftigte. Sein Erstlingswerk, ein Bild mit badenden Mädchen, das sich gegenwärtig in Leipzig in Privatbesitz befindet, erinnert in der Auffassung wie im Colorit an August Riedel, einen der beliebtesten Modemaler jener Zeit, der sich in Rom, namentlich unter dem Einflusse der Franzosen Schnetz und Leopold Robert gebildet hatte und ohne die Belgier zu kennen mit seinen coloristischen Tendenzen so ziemlich auf dasselbe Ziel lossteuerte, indem er vornehmlich die Effecte des Sonnenlichtes auf seinen eleganten Genrebildern verwerthete. Ein so freundliches Motiv hielt jedoch Piloty's ernstgestimmten zur Schwermuth geneigten Geist nicht lange gefesselt. Ein ergreifendes Familienereigniß berührte in seiner Seele verwandte Seiten. Der Tod drohte, seine Schwester, kurz nachdem sie dem Gatten ein Kind geschenkt, aus dem trauten Familienkreise zu entführen, und diese Tage der Angst inspirirten P. zu einem zweiten hervorragenden Bilde. „Die sterbende Wöchnerin“, welche bei vollem Bewußtsein in Gegenwart des schwergebeugten Gatten von dem neugeborenen Kinde Abschied nimmt, wurde 1849 vollendet und ging ebenfalls in Privatbesitz nach Leipzig über, wohin sich der Künstler noch in demselben Jahre begab. Dieser Aufenthalt in Leipzig ergab dann als Frucht eine Anzahl Porträts und die Bekanntschaft mit der Dresdener Galerie, wo Velasquez sein Ideal ward. Zurückgekehrt, malte er seines sterbenden Schwagers Sündfluth fertig und gewöhnte sich dabei an die Behandlung großer Bilder. Bald darauf besuchte er auch zum ersten Male Paris und Brüssel und lernte dort noch näher die französische und belgische Kunst kennen, die einen immer größeren Eindruck auf ihn machte. Die Resultate dieser erneuten coloristischen Studien legte er in seinem dritten, 1853 vollendeten Bilde „die Amme“ nieder, das stofflich wieder einem Vorfall in der Familie seiner Schwester die Entstehung verdankte. Seine Schwester hatte ihm erzählt, daß ihre Amme eines Tages ganz verstört nach Hause gekommen sei, weil sie ihr eigenes Kind besuchend, dasselbe bei der Ziehfrau sterbend gefunden hätte. Ergriffen und erschüttert malte P. sein höchst sorgfältig ausgeführtes Bild. Die junge hübsche Mutter, den prächtig genährten fremden Säugling im Arme, kniet verzweifelt vor dem trank, abgezehrt und elend im Korb liegenden, nach ihr die Händchen ausstreckenden Kinde. Alles ist armselig und unheimlich in der schmutzigen Behausung der theilnamlos dreinschauenden Alten, und hiermit steht in effectvollem Gegensatze der in ein spitzenbesetztes Kissen eingewickelte Baby, der ein silbernes Spielzeug in der Hand hält, und das zur Begleitung

mitgenommene Brüderchen, ein elegantes Herrchen mit Spazierstock und zierlichem Strohhut. Beide Werke, die sterbende Wöchnerin und die Amme, würden an sich schon hinreichen, P. eine hervorragende Stellung in der neueren Kunstgeschichte zu sichern. Zum ersten Male sah man in Deutschland wieder Bilder, die wirklich „gemalt“ waren und in ihrem düstern Colorit geradezu an die großen Spanier Murillo und Velasquez erinnerten. Außer im Colorit zeigte sich das Neue aber auch in dem durchaus realistischen Vortrag. Inmitten einer Zeit, die von den Hinterlassenschaften eines Cornelius, eines Overbeck, eines Schnorr u. a. zehrte, erhob der junge P. begeistert die Fahne des Realismus. Nicht nur in der Wahl des Gegenstandes machte sich dieser geltend; man bemerkte auch schon die ungewöhnliche Virtuosität in der Behandlung und in der Charakteristik des Stofflichen. Mit breitem Pinsel, mit Bravour und Sicherheit war Ton neben Ton gesetzt und überall eine kräftige Wirkung erzielt. Aber noch mächtiger als alles dies wirkte die ergreifende Wahrheit des dargestellten Moments und die tiefe, eindringliche Charakteristik der Figuren — Eigenschaften, die auf die damalige Zeit, die bisher nur die abstracten Schemen eines Cornelius vor Augen gehabt, gleich einem neuen Evangelium wirken mußten. Der Erfolg, den der Künstler mit der „Amme“ erzielte, äußerte sich sofort darin, daß König Maximilian ihm den Auftrag ertheilte, für das Maximilianeum die „Gründung der katholischen Liga durch Herzog Maximilian“ zu malen — allerdings ein unglückliches Thema, an dessen fesselnder Lösung auch eine erprobtere Kraft als die des jungen P. hätte scheitern müssen. Denn wol war der Beitritt des Herzogs von Baiern zur Liga gegen die protestantische Union ein folgenschweres Ereigniß. Aber die bildende Kunst muß sich auf Existenzen, auf dramatische Momente beschränken; den Causalnexus zwischen Ursache und Wirkung bildlich darzustellen oder errathen zu lassen ist sie außer Stande. Der Beitritt des Herzogs an sich war nur ein steif ceremonieller diplomatischer Act, mit dem selbst der routinirteste Künstler nichts hätte anfangen können, und unter diesen Umständen ist es um so mehr anzuerkennen, daß wenigstens die einzelnen Figuren voll individuellen Lebens, dabei tüchtig gezeichnet und gut gemalt sind. Dabei ist der Ton des Ganzen von überraschender Energie, die Bemächtigung des Helldunkels eine solche, wie sie bis dahin noch nie gelungen, so daß nach der Seite der Technik hin das Bild unzweifelhaft einen Fortschritt darstellt. Außerdem war dasselbe für die weitere Entwicklung des Künstlers von der größten Bedeutung. Die zeitgenössische Wirklichkeit wollte der farbenfrohen Phantasie des jungen Meisters auf die Dauer nicht genügen. Nachdem er in der „Stiftung der Liga“ einmal gelernt hatte große Flächen zu beherrschen, war seine Richtung auf das Historische bestimmt. Diese Richtung hing mit dem allgemeinen Zuge der Zeit zusammen. Die deutsche Bildung stand damals voll und ganz unter dem Zeichen unserer classischen Dichter. An zwei Generationen hatte Schillers Geist sein gewaltiges Erziehungswerk geübt. Seine geschichtlichen Helden waren die ersten Träume der Jugend, und selbst die Philosophen suchten zu beweisen, daß das entgötterte Zeitalter seine Ideale, ja seine Religion in der Geschichte und ihren Heroen wiederfinden werde; die Aesthetiker aber lehrten, für die Kunst sei nur auf diesem Felde noch eine Art von Frist zu erhoffen, da sie doch Mangels einer Mythologie eigentlich zum Tode verurtheilt sei. Als darum 1855 P. mit seinem „Seni vor der Leiche Wallensteins“ zum ersten Mal vor weiteste Kreise trat, galten nicht nur die erstaunlichen Offenbarungen der Farbe, des Lichts und der Technik, sondern auch das Gegenständliche,

die historische Auffassung selbst für etwas Unerhörtes und unbedingt Vollkommenes. Während selbst die Historienbilder Lessings in ihrem Colorit nicht hatten befriedigen können, übte jetzt ein geborener Colorist an dem ersten Helden unserer Nationaldichtung die ganze verführerische Kunst einer völlig ungewohnten Palette. Wie das Morgengrauen in das unheimliche Zimmer um den Ermordeten spielte, wie die Kleider und die seidenen Vorhänge durch einander schimmerten, war das Entzücken der Künstler, während der Laie mit dem gedankenvollen Seni über Heldengröße und Weltgeschick philosophirte. P. galt mit einem Schlage als der erste deutsche Maler im eigentlichen Sinne des Wortes. Das Bild wurde von König Ludwig für die neue Pinakothek erworben, P. selbst aber 1855 zum Ehrenmitglied der Akademie und bald daraus, 25. März 1856 zum Professor an der Kunstakademie ernannt, und begann nun jene umfangreiche Lehrthätigkeit, welche bald die Münchener Schule zur ersten in Deutschland machte. Nur wenn man sich den damaligen Stand der Münchener Akademie vor Augen hält, kann man Piloty's damalige Verdienste würdigen. Auf der einen Seite hatte man an der Akademie die Paradelehrer, unschätzbare Meister ihrer Kunst, die sich aber monatelang um ihre Schüler nicht kümmerten. W. Kaulbach war viel zu genial an gelegt, als daß ihn eine Lehrthätigkeit angezogen hätte. Schwind hatte höchstens 2—3 Schüler, über deren Ausdauer er am meisten erstaunt war, wenn er sie nach halbjähriger und längerer unschmerzlicher Trennung noch in der Schule vorfand. Der eigentliche Unterricht lag in den Händen alter Herren, deren Zeit vorbei war, die dies aber nicht begreifen wollten. Der Zeichenunterricht befand sich in den Händen dreier Cornelianer, Hiltensperger, Anschütz und Strähuber, die abwechselnd in den Classen corrigirten und im Jahre etwa 5—6 Actstudien zu Stande brachten. Erst P., dem die Wirthschaft in den Malclassen ein Greuel war, brachte eilten frischen Zug in die Akademie, indem er den trefflichen Raab veranlaßte, ohne Anspruch auf Entschädigung eine Antiken- und Naturclassen zu eröffnen, und indem er eine neue unschätzbare junge Kraft — Wilhelm Diez — als Hilfslehrer an die Akademie zog. Während Kaulbach und Schwind wesentlich nur durch ihre Schöpfungen selbst und durch den Glanz ihres Namens wirkten, war es P., der durch seine Thatkraft schon als Hilfslehrer die Richtung der ganzen Anstalt bestimmte. Schon seine Art zu sprechen war für den Schüler hinreißend. Jeden wußte er durch sein lebendiges Wort zu begeistern, da er selbst von Liebe zur Sache durchdrungen war. Klar und bewußt in seinen Zielen war er ein Mann von ganz ungewöhnlicher Energie, der dem einmal feurig gewählten Ziele mit eiserner Consequenz nachstrebte, keinerlei Rücksicht, selbst nicht die auf seine Gesundheit kennend. So ging es wie ein Frühlingswehen durch die alten Säle des Jesuitenklosters, als P. seine Lehrthätigkeit eröffnete, und von allen Seiten strömten die Schüler ihm zu. Einer der ersten, der sich an P. anschloß, war Franz Lenbach, nachdem schon vorher Wilhelm Diez eine Zeitlang bei P. gearbeitet. 1861 kam der Wunderknabe aus Salzburg, der bald durch den musikalischen Farbenzauber seiner Bilder die Welt in Entzücken setzte, Hans Makart; 1863 derjenige, der den pessimistischen Zug Piloty's zu einem besonderen Charakterkopf ausbildete, Gabriel Max, 1864 Franz Defregger und Wilhelm Leibl. An diese Jünger schlossen sich 1866 Ed. Grützner, Rud. Seitz und H. Lossow, 1868 Ed. Kurzbauer und Toby E. Rosenthal, 1869 Matth. Schmid und Alois Gabl. Die Ungarn Alexander Liezenmayer, Alex. Wagner und Jul. Benezur, die Polen Joseph Brandt und Siemiradzky, der Schwede Hellquist, der Böhme Brozik und die Griechen Gysis und Lytras verdankten

dem neuen Professor ebenfalls ihre ganze oder doch einen wesentlichen Theil ihrer Ausbildung. Ein begeisterter Freund der Jugend, verstand es P., einen jeden seiner Schüler nach dessen Individualität zu führen und auszubilden, und es muß in der That eine Freude gewesen sein, den Meister von Zimmer zu Zimmer, von Staffelei zu Staffelei unter einem solchen Nachwuchs wandeln zu sehen, wie er leuchtenden Auges und mit feierlichem Ernste docirte. Ja, selbst die bedeutendsten altern Künstler Münchens konnten sich allmählich dem Einfluß Piloty's nicht entziehen und begannen ein größeres Gewicht als bisher auf die Technik zu legen. Und, was noch mehr sagen will, alle Künstler, die aus seiner Schule hervorgingen, sind sämmtlich von ihm, sämmtlich unter einander verschieden, worin ein Beweis für die vernünftige Lehrmethode des Meisters gegeben ist. Jeder Individualität lehrte er, was sie lernen mußte, aber jeder gewährte er ihren freien Lauf. P. ist der erfolgreichste Lehrer, seine Schule die an Talenten reichste gewesen, seitdem es in Deutschland Akademien gibt. Wie in seiner Kunst, erlebte er auch in seiner Familie, nachdem er sich am 2. Juni 1860 verheirathet hatte, nur Glück und Freude, und sein gastliches Haus in der Briennerstraße neben der Schack'schen Galerie war der Sammelplatz aller berühmten Männer von nah und fern. Dabei war P. einer der wenigen Künstler, deren eigene Productivität nicht durch die Lehrthätigkeit geschmälert wurde. Man kann ihn darin nur mit Rubens vergleichen, der freilich nur Schüler heranbildete, um ihre Kräfte für seine Werkstattarbeiten auszunützen, während P. nur selten und erst in späteren Jahren für nebensächliche Dinge fremde Mitwirkung in Anspruch nahm. Auf den Seni folgten zunächst noch einige andere Bilder aus dem verwandten Repertoire des dreißigjährigen Krieges, so der Morgen vor der Schlacht am weißen Berg im Besitze des Frhrn. v. Frankenstein auf Schloß Ullstadt in Franken, Seni erschreckt zum Wegschleppen von Wallenstein's Leiche kommend, Wallenstein krank in der Sänfte auf dem Wege nach Eger an einem Kirchhof vorbeipassirend u. dgl. Im J. 1857 reiste P. mit Friedr. Voltz und M. Schwind im Auftrage des Königs Max II. nach Paris und Manchester. Im folgenden Jahre ging er nach Florenz und Rom, wo er schon die Vorstudien zu dem 1861 vollendeten Nerobilde machte, welches den lorbeerbekränzten Kaiser darstellt, wie er mit seinem Gefolge am frühen Morgen nach durchschwelgter Nacht den Brand Roms beobachtet und dabei gleichgültig an den Leichen verbrannter Christen vorbeischreitet. Mit Hülfe der antiken Büsten des Capitols ist Nero selbst auf diesem Bilde sehr glücklich gestaltet, und auch für die den Kaiser begrüßenden Römer fand P. in dem heutigen römischen Volk passende Modelle. Und neben einer solchen den ganzen Geist aufwühlenden Arbeit behielt er noch Zeit und Kraft zu kleineren, immerhin nicht unbedeutenden Leistungen, indem er u. a. die Illustrationen zu der durch die Cotta'sche Verlagshandlung 1859 veranstalteten Prachtausgabe Schillers entwarf, darunter des Mädchens Klage, die Kraniche des Ibykus, die Schlacht, die Kindesmörderin, Hero und Leander u. s. w. Immer neue Probleme in Angriff nehmend überraschte er durch die Vielseitigkeit seiner Erzeugnisse, indem er unmittelbar hintereinander so weit auseinanderliegende Stoffe bearbeitete, wie: Galilei, der im Gefängniß den Kreislauf eines Sonnenstrahls beobachtet, im Wallraff-Richartz Museum in Köln, die Chiemseer Nonnen 1868, Columbus, der Land sieht, in der Galerie des Grafen Schack, die Kreuzfahrer in Jerusalem, die zum heil. Grabe ziehen, in der historischen Bildersammlung des Maximilianeum. 1865 folgte der Tod Cäsars, dasjenige von Piloty's Werken, das in Bezug auf die Composition als das vollendetste gelten kann, 1868 das

Todesurtheil der Maria Stuart und die Botschaft von der Schlacht am weißen Berge. Im J. 1869 erhielt er einen Ruf nach Berlin, um dort an die Spitze der seit dem Tode des alten Schadow verwaisten Akademie zu treten, und es war nur dem entschlossenen Vorgehen König Ludwig's II. zu danken, daß der Meister der Stadt München erhalten blieb. Seine materielle Lage an der Akademie — er hatte bisher nur 600 Fl. Gehalt gehabt — wurde verbessert und gleichzeitig von Staatswegen ein großes Bild bei ihm bestellt, der Triumph des Germanicus in der neuen Pinakothek, den er 1873 vollendete. Auch in diesem Werke ist das stolze ungebrochene Wesen der gefangen vorüber geführten Thusnelda gegenüber der verfaulten römischen Welt gut charakterisirt. Nachdem er noch den Tod der Anna Boleyn gemalt hatte, erhielt er endlich 1874 auch nominell die Stellung, die er thatsächlich schon seit vielen Jahren inne gehabt hatte; er wurde nach Kaulbach's Tode zum Director der Akademie ernannt. Jetzt bethätigte er seine nie genug gewürdigte, unschätzbare Kraft als Organisator, und die Münchener Akademie hat wol nie so vortheilhafte Wandlungen durchgemacht als unter der Direction Piloty's. Während die Bibliothek früher nur ein kleines Zimmer füllte und sonstige akademische Kunstsammlungen nicht einmal dem Namen nach bestanden, wurde jetzt für die Ausfüllung dieser Mängel gesorgt. Mit zäher Energie wurde die Errichtung des neuen Akademiegebäudes und die Anstellung hervorragender jüngerer Kräfte — wie des ausgezeichneten Ludwig Löfftz — betrieben, so daß die Schülerzahl der Akademie bald auf das Doppelte stieg. Ja noch mehr, es wurde überhaupt erst die Basis für einen ersprießlichen Unterricht geschaffen durch das große Gewicht, das man von jetzt an auf das Actstudium legte. Daß ohne eifriges Studium des nackten Körpers eine correcte und präzise Zeichnung auch bekleideter Figuren nie zu Stande kommt, wußte man ja damals in vielen Münchener Kreisen noch nicht. Es gehörte die ganze rücksichtslose Energie eines P. dazu, um trotz der maßlosen Angriffe einiger Münchener Blätter von der baierischen Kammer einen besonderen Posten für Actmodelle und den Ankauf von „Nuditäten“ zu erwirken. Piloty's künstlerisches Schaffen erlitt auch durch diese organisatorische Thätigkeit keinen Eintrag. Bald nach seiner Ernennung zum Director nahm er das große 1879 vollendete allegorisch-historische Gemälde für den Festsaal des neuen Münchener Rathhauses in Angriff, das ohne Zweifel zu den bedeutendsten modernen Ceremonienbildern in Deutschland gerechnet werden muß. Das 17 Meter lange und 6 Meter hohe Bild, das auch coloristisch den vorzüglichsten Leistungen des Meisters zur Seite steht, scheidet sich in zwei einander zuschreitende Reihen von berühmten Münchenern aus verschiedenen Jahrhunderten, die sich um die räumlich erhöhte Monachia schaaren, und steht, was die Composition anlangt, dem berühmten Hemicycle von Delaroche würdig zur Seite. Gleichzeitig arbeitete er an einem kleinen figurenreichen Gemälde, das die Fahrt der französischen Girondisten zum Schaffot darstellt und zugleich mit dem Rathhausbild fertig wurde. Darauf folgte 1881 die „Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen“, ein Bild, das als der einzige von P. bearbeitete biblische Stoff etwas fremd anmuthete, dafür aber eine bis ins nebensächliche Detail sich erstreckende technische Vollendung auswies, wie sie sonst bei Gemälden von so gewaltigen Dimensionen nur selten wahrzunehmen ist. Bald darauf wurde der „Rath der Drei in Venedig“ ausgestellt. Den Abschluß endlich machte 1883 die mit feierlichem Pathos vorgetragene Märtyrerszene „Unter der Arena“. Diese letzten Arbeiten Piloty's haben bekanntlich von

vielen Seiten einen harten Tadel erfahren. Der leuchtende Glanz der Palette, den man anfangs bewundert hatte, genügte nicht mehr, um gewisse Mängel der Piloty'schen Kunst vergessen zu machen. Die Kritik behauptete, daß diese Historienbilder eigentlich gar keine historischen Gemälde, sondern nur historische Stillleben seien. Denn das gediegen gemalte Beiwerk nahm die bedeutendsten Stellen der Bilder ein, im Aufbau des Materials war fast mehr Geist als in der Composition der Menschen, und P. schien das Beiwerk nicht für den Ruhm der dargestellten Personen, sondern die Personen als Vorwand für das Beiwerk zu verwenden. Gab er aber den Personen einmal besonderes Gewicht, so wurde ihr Ausdruck leicht übertrieben und theatralisch. Dieser pathetisch-decorative Zug lag in der That tief in Piloty's Wesen begründet. Um das zu erkennen, braucht man nur das Bild zu betrachten, das Lenbach von ihm gemalt hat, — wie er im Pelz mit einer groß geschlungenen Cravatte, die Hand in die Seite gestemmt, in einer melodramatischen Haltung düster blickend dasteht. Der heftige nervöse Mann, in dessen Adern vom Großvater her welsches Blut floß, empfand eben auch künstlerisch declamatorisch und pathetisch. Aber selbst coloristisch genügten seine letzten Arbeiten nicht mehr, da inzwischen mancher seiner Schüler eine höhere Stufe in der Kunst erreicht hatte. Insbesondere der genialste unter ihnen, Hans Makart, hatte in raschem Siegeslauf den Meister überholt und die Lehre vom reinen Colorismus als höchste Entwicklungsform malerischer Darstellung proclamirt. P. versuchte zwar, mit seinen Schülern gleichen Schritt zu halten, aber nur mit geringem Erfolg. Sein „Triumphzug des Germanicus“ concurrirte mit der Katharina Cornaro|Makart's und bildete zu ihr das schwächere Pendant. Sein junger Römer „unter der Arena“, der die Christin mitleidergriffen ansieht, war ein Anlehen bei Max und blieb hinter Max' Werken zurück. Seit dem Ende der 70er Jahre war es überhaupt allmählich still um den Meister geworden. Die Söhne verließen München, die Töchter verheiratheten sich, und Piloty's Krankheit, ein chronischer Magenkatarrh, trat immer heftiger auf. Der Aufenthalt in Venedig, dessen Luft anfangs beschwichtigend auf das Leiden gewirkt hatte, reichte nicht mehr aus. In der Leube'schen Klinik in Erlangen mußten wiederholt schmerzhaft Operationen gemacht werden, die ihm zeitweise Linderung schafften. Um möglichst dem Tagestreiben entrückt zu sein, baute er sich an den Ufern des Starnberger Sees in dem entlegenen Ambach an, fand aber auch dort nicht die gesuchte Ruhe. Jeder Mißerfolg — und er hatte mit seinen letzten Bildern fast nur Achtungserfolge zu verzeichnen — brachte ihn in nervöse Aufregung. Noch einmal setzte er alle Kraft ein, um das von der Berliner Nationalgalerie bestellte Bild, den „Tod Alexanders des Großen“ zu vollenden. Alltäglich in früher Morgenstunde sah man die hohe hagere Gestalt mit dem welligen kastanienbraunen Haar, dem feurigen Jünglingsauge und den scharf geschnittenen, energischen, freilich auch vom Leiden durchfurchten Zügen elastischen Schrittes der Akademie zueilen. Schon war die Arbeit nahezu abgeschlossen und nur die Ausarbeitung des sterbenden Alexanders, auf den er seine ganze Kraft concentriren wollte, noch übrig. Aber die Vollendung war ihm nicht beschieden. Seit dem 16. Juli 1886 stellten sich so bedenkliche Magenblutungen ein, daß man seinen Tod schon damals befürchtete. Am 20. Juli war das Bewußtsein entflohen, und am 21. Abends 7½ Uhr verschied er. Der „Tod Alexanders des Großen“ zeigt noch einmal alle Vorzüge seiner Kunst im hellsten Lichte. Das Gemälde stellt den Fürsten dar, wie er in seinem Palaste in Babylon halbaufgerichtet mit dem Tode ringt, rechts von ihm Rhoxane,

die Hand des Gatten in der ihren haltend. Unter dem Altare des Zeus, der mit Weihgeschenken aller Art geziert ist, sitzen Heerführer, voran Perdikkas, das sorgenschwere Haupt auf die Hand gestützt, während im Vordergrunde ägyptische Pagen in kostbaren Gefäßen erfrischende Getränke kühlen. Ein arabischer Diener hat den Vorhang des Sterbelagers gelüftet und bedeutet, indem er den Finger auf den Mund legt, den andrängenden Kriegern, die Ruhe des sterbenden Feldherrn nicht zu stören. Die Vordersten sind auf die Kniee gesunken, um die dargebotene Rechte Alexanders zu küssen, während die dahinter Stehenden mit feierlichem Ernst jede Bewegung des Sterbenden verfolgen und weiter im Hintergrunde zahlreiche, den verschiedensten Nationen angehörende Krieger hereindrängen. Alle diese Vertreter der zahlreichen Völkerschaften sind mit ethnographischer Treue charakterisirt, die Geräthschaften, wie das mit Lorbeer bekränzte Feldzeichen, die auf dem Boden liegenden Citronen, die Trinkgesäße und Teppiche virtuos gemalt. Und trotz aller dieser Vorzüge, die vor dreißig Jahren die Bewunderung der Welt erregt hätten, läßt heute das Bild uns kalt. Wir Söhne einer schnelllebenden Zeit haben andere Ideale. Der Charakter unserer Litteratur wie unserer Kunst hat sich verändert. Die Gegenwart, die Wirklichkeit, das zeitgenössische Leben ist es, das uns in erster Linie fesselt. Wie auf der Bühne das moderne Kleid die historischen Prunkgewänder ablöste, so hat sich auch die Malerei seitdem auf den gesunden Boden der Gegenwart gestellt. Sie ist herabgestiegen von ihrem hohen Kothurn, und an die Stelle des großen Historienbildes ist das kleine Genrebild getreten. Die Pilotyschule ist von der Diezschule abgelöst, die ganz im Gegensatz zu Piloty nach größter Einfachheit des Vormurfs und weniger prunkender aber dafür wahrer Farbengebung strebt. Mag aber immerhin der Standpunkt Piloty's heute überholt sein, — sicher ist, daß alles, was die Größe der neuen Münchener|Schule ausmacht, mehr oder weniger auf ihn zurückgeht, der als Künstler dem Principe des Colorismus den Weg bahnte und als Lehrer weit über die Grenzen Münchens hinaus den Anspruch auf den Titel eines Praeceptor Germaniae machen darf.

Literatur

Vgl. Fr. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Nördlingen, III. Reihe. —

Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 2. Aufl. 3. Bd. —

Regnet, Münchener Künstlerbiographien, Bd. II. —

A. Rosenberg, Die Hauptströmungen in der bildenden Kunst der Gegenwart, Grenzboten 1880. —

H. Helfelich, Neue Kunst, Berlin 1887. —

H. Holland in der Allgem. Zeitung, 1886, Beilage Nr. 262. —

F. Pecht in der „Kunst für Alle“, 1886. —

Allgemeine Kunstchronik, 1886, Nr. 30. —

Chron. des Arts, 1886, Nr. 27. —

R. Muther in der Kunstchronik, 1886, Nr. 41. —

P. Jessen, K. v. Piloty und die deutsche Kunst, Gegenwart XXXI, 1. —

Deutsches Kunstblatt und Lützows Zeitschrift für bildende Kunst, passim.

Autor

R. Muther.

Empfohlene Zitierweise

, „Piloty, Ferdinand“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1888), S.
[Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html>

02. Mai 2025

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
