

Dagmar Eichberger

## »Unter der Arena« – ein wiederentdecktes Hauptwerk Karl Pilotys in Australien

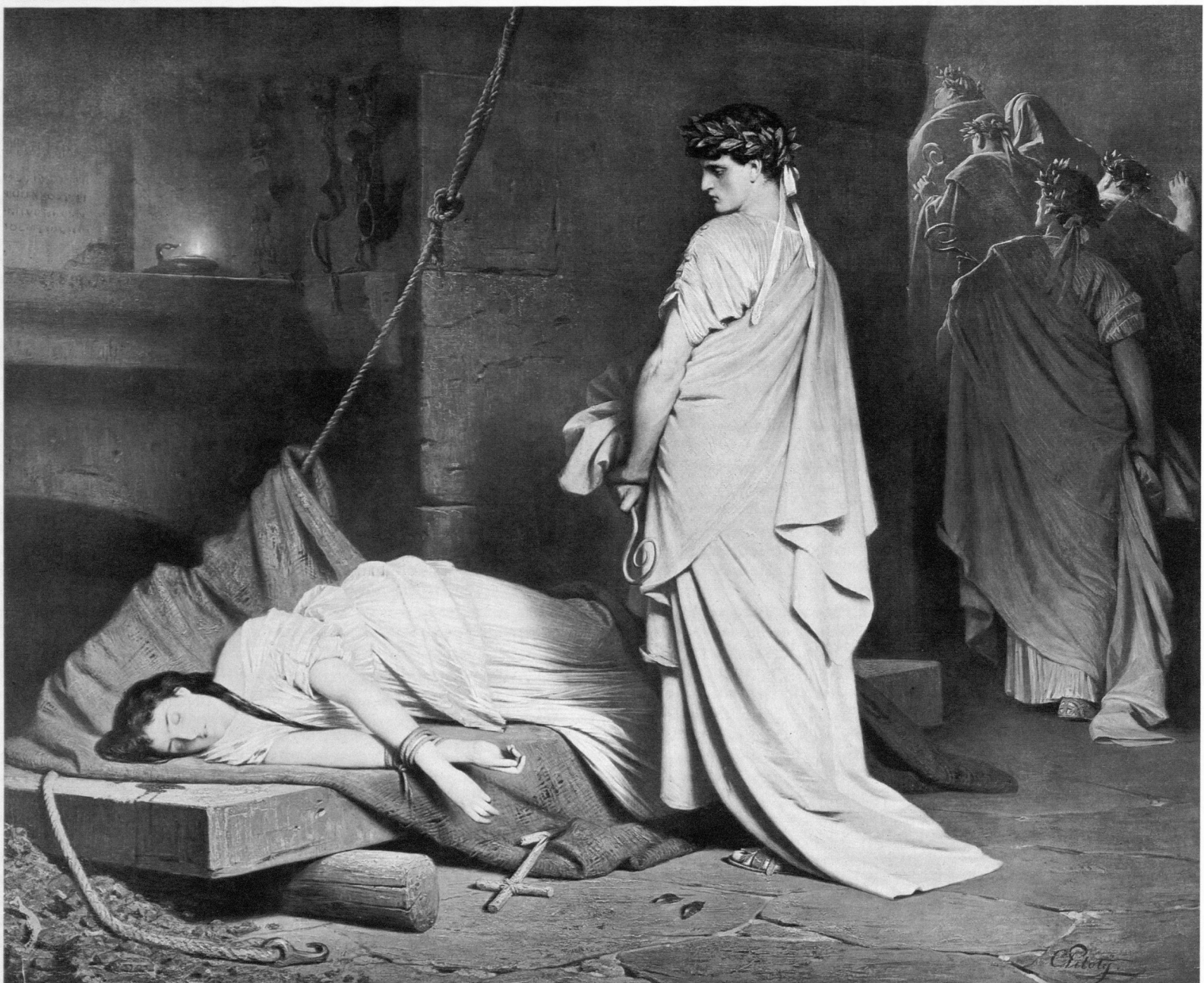
Im dritten Band von »Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert« stellt Horst Ludwig den Künstler Karl Theodor von Piloty (1826–1886) mit einer knappen Beschreibung vor und zeichnet seine künstlerische Entwicklung vom Lehrlingen in der väterlichen Lithographenwerkstatt bis zum Direktor der Münchner Akademie anschaulich nach<sup>1</sup>. Unter den fünf beigefügten Textillustrationen befindet sich eine frühe fotografische Reproduktion von Pilotys Ölgemälde »Unter der Arena«

(Abb. 1)<sup>2</sup>. Der Vermerk »Verbleib nicht bekannt« sowie das Fehlen konkreter Hinweise zu diesem Bild in der neueren Literatur machen deutlich, daß sich die Spuren dieses Gemäldes Pilotys im Laufe des 20. Jahrhunderts verloren hatten. Claudia Härtl-Kasulke, die sich in ihrer umfassenden Monographie zur frühen Historienmalerei Pilotys auch mit seinen Bildern zur römischen Geschichte beschäftigt hat<sup>3</sup>, ist eine der wenigen, die mit dieser speziellen Thematik vertraut ist. Dennoch gliederte sie gerade jenes Motiv bewußt aus

ihrem Werkkatalog aus, weil es »weder ein bestimmtes historisches Ereignis, noch eine historische Person darstellt«<sup>4</sup>.

Wie aus den Quellen und aus noch vorhandenem Bildmaterial geschlossen werden kann, beschäftigte sich der Münchner Maler über zehn Jahre mit dem Motiv der christlichen Märtyrerin in den Kerkern des Kolosseums. Piloty fertigte zu diesem Thema zwei oder vielleicht auch drei Ölbilder verschiedenen Formates und darüber hinaus mehrere Zeichnungen an. Das lan-

1 Karl Piloty, *Unter der Arena* (zeitgenössische Fotografie). Öl auf Leinwand, 250:295 cm. Ballarat Fine Art Gallery, Australien, Gift of Major and Mrs Alan Currie and Mrs Blackwood, 1932





ge verschollen geglaubte Hauptwerk Pilotys aus dieser Serie befindet sich seit über hundert Jahren in Australien (*Abb. 1 und Farbtafel*), wo es zunächst für einige Jahrzehnte in Privatbesitz gelangt war und damit fürs erste aus dem Blickfeld der breiteren Öffentlichkeit verschwand. Die noch vorhandenen Dokumente legen den Schluß nahe, daß das Bild von dem in Melbourne lebenden Großgrundbesitzer Albert Miller<sup>5</sup> im Rahmen der »Centennial International Exhibition« von 1888 erworben wurde und vorerst in seinem Besitz blieb, bis es von Lady Muriel Currie, einer seiner beiden Töchter, übernommen wurde. Nach 1920 schmückte das Bild für einige Jahre die Wohnräume des herrschaftlichen Landgutes »Ercildoune«, in dem Lady Currie mit ihrem Gatten Sir Alan Currie zu jenem Zeitpunkt residierte<sup>6</sup>. Zwölf Jahre später beschloßen die weiblichen Nachfahren Albert Millers gemeinsam mit Sir Alan Currie, das Gemälde Pilotys als Geschenk der Ballarat Fine Art Gallery zu überreichen. Dort befindet sich das Bild noch heute<sup>7</sup>.

Zieht man in Betracht, daß dieses Ölbild bereits 1888 im Rahmen des deutschen Beitrages zur »Centennial International Exhibition« nach Melbourne geschickt und dort nach Ablauf der Ausstellung von privater Hand gekauft wurde, so ist nicht weiter verwunderlich, daß der Verbleib dieses großformatigen Bildes in Deutschland weithin unbekannt ist. Selbst nachdem das Gemälde Pilotys im dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in öffentlichen Besitz überging, blieb es dennoch Kunstinteressierten nur für einen sehr begrenzten Zeitraum zugänglich.

Kurz nachdem das Bild Pilotys im Jahre 1932 der Ballarat Fine Art Gallery übergeben worden war, wurde das Gemälde in einer feierlichen Zeremonie enthüllt und hing bis 1944 in der »Oddie Gallery« des Museums<sup>8</sup>. Zu diesem Zeitpunkt beschloß die Leitung des Museums, das Bild aus den Ausstellungsräumen zu entfernen und es statt dessen der Stadtverwaltung von Ballarat als Dauerleihgabe anzubieten<sup>9</sup>. Diese lehnte jedoch dankend ab, und so wurde das Bild – wohl aufgrund seiner betont christlichen Themenstellung – an das katholische Loretokloster Mary's Mount weitergegeben. Aus der ursprünglich vereinbarten Periode von fünf Jahren wurden schließlich über dreißig Jahre, in denen das 250 mal 295 cm große Gemälde in der Abbey Hall des Konvents hing<sup>10</sup>. Als Pilotys Gemälde 1975 endgültig an das Museum zurückgegeben wurde, nahm man das Bild als erstes aus seinem originalen Rahmen heraus (*Farbtafel*) und lagerte es für die nächsten sieben Jahre im Magazin der Ballarat Fine Art Gallery<sup>11</sup>. Erst 1992 entschied man sich während der Vorbereitungen zu einer Ausstellung, die der Sammlung der Currie-Familie gewidmet sein sollte, für eine gründliche Restaurierung<sup>12</sup> und stellte es im darauffolgenden Jahr als ein Meisterwerk der europäischen Kunst des späten 19. Jahrhunderts in den aus gleicher Zeit stammenden Ausstellungsräumen des Ballarater Museums aus<sup>13</sup>.

Es besteht in keiner Weise Anlaß, an der Authentizität des Gemäldes zu zweifeln, zumal das Bild in verschiedener Weise als eigenhändiges Werk aus dem Œuvre Pilotys dokumentiert ist und seine Provenienz fast lückenlos gesichert ist<sup>14</sup>. In einem unvollständig datierten Brief Pilotys vom 14. Juli bezieht sich der Künstler zum Beispiel auf die Reproduktionsrechte seines Bildes mit dem Titel: »Unter der Arena«<sup>15</sup>. Die Bildbezeichnung »Unter der Arena« charakterisiert den Ort der Bildgeschehens und wird fast durchgehend in zeitgenössischen wie auch in späteren Quellen benutzt. Gelegentlich findet jedoch auch der alternative Titel »Die Märtyrerin« Verwendung, der nicht in erster Linie auf die Lokalität als vielmehr auf die weibliche Hauptfigur, eine im Kolosseum zu Tode gekommene Christin, abhebt. In ihrer 1898 verfaßten Autobiographie beschreibt die Ehefrau des Künstlers, Bertha Piloty<sup>16</sup>, das besagte Gemälde beispielsweise folgendermaßen:



Karl Piloty, *Unter der Arena* (mit Originalrahmen), 1882. Öl auf Leinwand, 250: 295 cm  
Ballarat Fine Art Gallery, Australien, Gift of Major and Mrs Alan Currie and Mrs Blackwood, 1932

fen: »Auf seinem Bilde: Die Märtyrerin ist die edle junge Gestalt der Christin, nach ihrer Tödtung in der Arena eben in die unteren Räume herabgelassen worden [*Abb. 2*], heidnische Priester kehren, nachdem sie ihre religiösen Formalitäten, bei der Leiche vollzogen haben, in die Arena zurück, sinnend bleibt ein junger Heidenpriester bei der Todesmuthigen stehen und wird – vielleicht ein Christ – [*Abb. 3*].«<sup>17</sup>

Die hier gegebene Beschreibung deckt sich vollständig mit dem Bildinhalt des heute in Ballarat befindlichen Gemäldes, und es besteht daher keine Veranlassung, den von der Autorin verwendeten Titel als einen Hinweis auf ein anderes Bildmotiv zu deuten. Derselbe

Begriff wurde ein zweites Mal für eine im Mai 1880 entstandene Bleistiftzeichnung Pilotys verwendet, die sechs Jahre später, im Todesjahr des Malers, in der Sonderausstellung der Berliner Nationalgalerie zu sehen war.<sup>18</sup>

Daß es sich bei den beiden Begriffen meistens um die Darstellung ein und desselben Themas handelt, wird auch durch die detaillierte Beschreibung des Ballarater Gemäldes im Katalog der Kunstaussstellung zur »Centennial International Exhibition« bestätigt. Dieser Sonderkatalog war im Jahre 1888 zur Eröffnung der Weltausstellung, die im Rahmen der australischen Hundertjahr-Feierlichkeiten stattfand, erschienen. Hier war der



2 Die tote Märtyrerin  
(Detail aus *Abb. 1*)





3 Ein junger Römer verweilt in Gedanken neben der Leiche der Märtyrerin (Detail aus Abb. 1)

ursprünglich deutsche Titel des Gemäldes wortwörtlich mit »Beneath the Arena« übersetzt worden<sup>19</sup>. John Lake, der Herausgeber des Kataloges, hatte Pilotys Beitrag zu der nach Nationen gegliederten Kunstausstellung mit einer detaillierten Bildbeschreibung versehen, die bereits zuvor in der Zeitschrift »Argus« erschienen war. Die Interpretation des Bildes spiegelt deutlich das viktorianische Sentiment der Zeit wider: »His [Piloty's] impressive picture, »Beneath the Arena«, shows us the lifeless form of a beautiful girl, the pallor of whose face is heightened by the crimson drapery on which the martyr's corpse has been laid. A broken cross had fallen from her nerveless hands, the wrists of which are still bound by cords. There is a look of anguish in the face, which has not yet been replaced by the serenity of death; and a young priest who has lingered behind his companions, all of whom are ascending the cavernous passage to the upper air, looks down upon the corpse with a sentiment which may be compassion, or may be the pathetic revival of an early affection. The folds of his robe are sculptural in their lines, and the draperies of the martyr are not less skilfully painted than her face and arms; the principal light of the composition falls on these and reveals the hand of a master.«<sup>20</sup>

In dem Ballarater Gemälde »Beneath the Arena« steht in der Tat die psychologische Spannung zwischen der in edles Weiß gekleideten Christin (Abb. 2) und dem jungen römischen Priester (Abb. 3) im Mittelpunkt des Bildgeschehens, während die ins dunkle Licht getauchten Kellerräume und die schemenhaft dargestellten Figuren im rechten hinteren Bildgrund eher der Orts- und Zeitbestimmung dienen als zu einem historisch rekonstruierbaren Bildthema beitragen. Piloty hatte die unerwartet menschliche Reaktion des römischen Priesters auf den Tod der jungen Märtyrerin bewußt zum Thema dieses Bildes gemacht und damit in der Folgezeit immer wieder Anlaß zu unterschiedlichen Interpretationen gegeben. Das Thema der Chri-

stenverfolgung muß Piloty über mehrere Jahre hinweg intensiv beschäftigt haben, denn er hat dieses Motiv in seinen Zeichnungen immer wieder in verschiedenen Kompositionen durchgespielt. Nur die hier beschriebene spezifische Formulierung des Themas wurde von Piloty jedoch in Öl ausgeführt und das gleich mehrere Male.

In der Gemäldegalerie in Athen befindet sich ein kleinformatiges Ölbild aus griechischem Privatbesitz, das die Komposition des Ballarater Bildes bis ins Detail wiederholt (Abb. 4)<sup>21</sup>. Bei dem 44,5 mal 55 cm großen Bild handelt es sich wohl eher um eine spätere Kopie als um eine Werkstattreplik<sup>22</sup>, wofür sowohl die geringere Qualität der Ausführung als auch die Abweichungen in der Signatur sprechen<sup>23</sup>.

Darüber hinaus beschreibt von Boetticher jedoch in seinem detaillierten Werkverzeichnis ein weiteres Ölgemälde dieses Themas, welches die Maße 95 mal 111 cm besaß und damit fast doppelt so groß wie das Athener Bild, jedoch um etliches kleiner als die Ballarater Version gewesen sein muß<sup>24</sup>. Daß es sich hierbei um eine getreue Wiederholung des bereits genannten Bildthemas handelte, geht aus der Beschreibung der beiden relevanten Eintragungen in von Boettichers Katalog hervor<sup>25</sup>. Dort wird folgende Bildbeschreibung gegeben: »In einem Raum unter dem Circus liegt eine von wilden Tieren getötete junge Christin. Aguren durchschreiten die Stätte, während einer derselben beim Leichnam sinnend verweilt.«<sup>26</sup>

Ob es sich bei der unter Nr. 43 beschriebenen großformatigen Version um das Ballarater Bild oder um eine weitere Fassung dieses Themas handelt, kann nicht vollständig geklärt werden. Dies ist insofern von Bedeutung, als von Boetticher das Bild sowohl in seiner allgemeineren Einführung als auch im Katalogteil präzise auf das Jahr 1882 datiert und damit eindeutig dem Spätwerk Pilotys zuordnet. Für das vorgeschlagene Entstehungsdatum von Boettichers spricht sowohl die Provenienz aus Münchner Galeriebesitz als auch die Tatsache, daß besagtes Gemälde bereits im Jahr des Erwerbs durch das Kunsthaus Aumüller in der »Münchener internationalen Kunstausstellung« ausgestellt wurde<sup>27</sup>. Dieses Datum wird ebenfalls von Adolf Rosenberg bestätigt, der bereits 1887, ein Jahr nach Pilotys Tod, seine Abfassung zur Geschichte der Münchner Malerschule veröffentlichte<sup>28</sup>.

Es ist durchaus vorstellbar, daß das Kunsthaus Aumüller dieses großformatige Gemälde kurz nach der Fertigstellung durch Piloty übernahm und in den nächsten Jahren auf verschiedenen Ausstellungen – vielleicht auch in Melbourne – vorstellte, bis sich ein Käufer gefunden hatte. Immerhin war die »Centennial International Exhibition« auch mit dem Ziele ausgerichtet worden, verschiedene Waren und Erzeugnisse sowie Kunstgegenstände zum Verkauf anzubieten<sup>29</sup> – ein Angebot, das 1888 auch in großem Umfang von der australischen Käuferschaft wahrgenommen wurde. Daß sich die durch von Boetticher vorgenommene Datierung auch anhand der kompositorischen Entwicklung des Themas erhärten läßt, soll in diesem Beitrag gezeigt werden.

Das Wiederholen desselben Bildthemas in verschiedenen Formaten ist im Œuvre Pilotys kein Einzelfall, sondern ist ganz im Gegenteil typisch für die Arbeitsweise des zu Lebzeiten sehr gefragten Künstlers. Härtl-Kasulke hat dies zum Beispiel an den verschiedenen Ausführungen zum Thema »Thusnelda im Triumph-



4 Kopie nach Karl Piloty, Unter der Arena Ölauf Leinwand, 95:111 cm Athen, Pinakothek, Leihgabe aus Privatbesitz

zug des Germanicus« nachgewiesen<sup>30</sup>. An den diversen Zeichnungen Pilotys zum Thema der christlichen Märtyrerin läßt sich ablesen, daß der Maler eine Weile mit dem Thema gerungen haben muß, bevor er sich Anfang der achtziger Jahre für die in Öl ausgeführte Fassung entschied.

Bereits im Jahre 1871 fertigte Piloty eine erste Bleistiftzeichnung an, die ebenfalls den Tod einer unschuldigen Christin in den Vordergrund rückt (Abb. 5)<sup>31</sup>. Auch hier liegt die Märtyrerin mit zusammengebundenen Händen in den Kellerräumen des Kolosseums. Die Lokalität wird durch die Beschriftung am unteren Bildrand eindeutig gekennzeichnet<sup>32</sup>. In dieser signierten und datierten Zeichnung Pilotys<sup>33</sup> ist jedoch das Motiv des jungen heidnischen Priesters und seiner römischen Gefährten noch nicht entwickelt, denn 1871 hatte Piloty eine andere Episode in den Vordergrund gerückt. Hauptakteure sind hier eine Frau mit drei kleinen Kindern, die in tiefer Trauer von der jungen Frau Abschied nehmen. Eine gewisse psychologische Spannung wird auch in diesem Bildentwurf durch Piloty heraufbeschworen, diesmal durch eine effektvolle Gegenüberstellung der sich vor Schmerz krümmenden Frau mit zwei gleichgültig erscheinenden römischen Wachsoldaten. Der von Piloty gesuchte Kontrast zwischen den teilnahmslosen Heiden und der zu Unrecht Verfolgten und Getöteten wird noch weiter durch die über ihr angebrachte Schriftrolle mit den Worten »EDICT / CRISTI / ANOS« unterstrichen<sup>34</sup>.

Etliche Jahre nach dem ersten greifbaren Versuch zu diesem Thema widmete sich Piloty im Mai 1880 in einer weiteren Bleistiftzeichnung erneut dem Thema der Märtyrerin. Die signierte und datierte Zeichnung ist nur aus den Schriftquellen bekannt<sup>35</sup>. Im November desselben Jahres entstand eine weitere Zeichnung, die das bereits im ersten Entwurf von 1871 entwickelte Kompositionsschema aufgriff und weiterentwickelte<sup>36</sup>. Wenn auch die Figuren der weinenden Frau mit den drei Kindern und dem stehenden römischen Wachsoldaten wiederum die Erzählung der Bildgeschichte bestimmten, so weist doch die Anordnung der Figuren nun ganz deutlich auf die später in Öl ausgeführte Fassung hin. Die an den Händen gefesselte Märtyrerin nimmt nun eine seitliche Lage ein und ist in den linken vorderen Bildgrund gerückt worden. Die Schriftrolle mit dem Hinweis auf ihre christliche Überzeugung, die ursprünglich direkt über dem Kopf der jungen Frau hing, wurde hier weggelassen und durch christliche Bildsymbole, zum Beispiel die Märtyrerpalme und das an den vorderen Bildrand gerückte Holzkreuz, ersetzt. Die Gruppe der Frau mit den drei Kindern erscheint nun seitenverkehrt auf der rechten Bildhälfte. Während die Bewegungsrichtung der weinenden Frau in der früheren Fassung zweideutig geblieben war, ersetzte Piloty nun den dunklen Gang am linken Bildrand der früheren Zeichnung mit einer Treppe, die hinter der Toten nach oben führt. Damit wurde der Gesamtkomposition mehr Struktur verliehen, und auch die Idee des unterirdischen Verlieses trat deutlicher hervor<sup>37</sup>.

Von Boetticher erwähnt in seinem Werkkatalog eine weitere, undatierte Zeichnung Pilotys, die die Bildthematik noch einen Schritt weiter entwickelte und als wichtiges Zwischenglied zwischen den bereits besprochenen Entwürfen von 1871 und 1880 und der Komposition des Ballarater Bildes gelten muß. Von Boetticher



5 Karl Piloty, Unter der Arena, 1871. Bleistiftzeichnung, 16,8 : 25 cm. Privatbesitz

beschreibt die verschollene Zeichnung folgendermaßen: »Ein j(unger) Römer betrachtet gedankenvoll die Leiche einer j(ungen) christl(ichen) Märtyrerin; seine Gefährten schreiten im Hintergr(und) die Treppe hinauf.«<sup>38</sup>

Hier ist nun endgültig die Idee der trauernden Angehörigen zugunsten des anteilnehmenden Priesters aufgegeben worden, die für die endgültige Ausführung maßgebend wurde. Die im November 1880 entwickelte Anlage des Raumes und die veränderte Plazierung des Leichnams ging demzufolge in kaum veränderter Weise in diese Zeichnung und in die endgültige Fassung von 1882 ein.

An dieser Entwicklungsgeschichte ist ablesbar, daß es Piloty in der Tat weniger um ein bestimmtes historisches Ereignis als um eine möglichst dramatische Gestaltung des gegebenen Stoffes ging. Gewisse Bildelemente, wie zum Beispiel das Seil mit dem darüberliegenden roten Tuch und die roh zusammengezimmerte Holzbahre, wurden dem Kern des Bildes erst ganz zum Schluß zugefügt. Sie können damit nur als Staffage und Mittel zur Bühnenhaften Inszenierung bezeichnet werden. Auch die Präsenz jener lorbeerbekränzten Römer, die in den zeitgenössischen Quellen als »Priester« oder »Auguren« bezeichnet werden, läßt viele Fragen offen, die eigentliche Ursache ihres Besuches ist nicht mit Sicherheit rekonstruierbar<sup>39</sup>. Bertha Piloty bestätigt in ihren Memoiren Pilotys Neigung zur Theatralik, wenn sie über ihren verstorbenen Mann schreibt: »dramatisch ist der Zug überall, das ist seine Grundnatur«<sup>40</sup>. Sie berichtet auch von Pilotys besonderem Interesse am tragischen und unausweichlichen Schicksal einzelner Individuen<sup>41</sup>, eine Geisteshaltung, die sie mit philoso-

phischen Grundströmungen seiner Zeit in Verbindung bringt<sup>42</sup>.

Das Thema der Christenverfolgung war im Œuvre des Malers nicht auf die Darstellung der Märtyrerin beschränkt gewesen, sondern wurde von Piloty immer wieder in verschiedener Weise aufgegriffen. So gehört auch seine 1860 entstandene Darstellung des »Nero auf den Trümmern Roms« in diesen Themenkreis. In seiner 1895/96 erschienenen Analyse des Gesamtwerkes Pilotys nimmt Friedrich Pecht auf dieses Bild Bezug, als er hervorhebt, daß Nero »nach durchschwelgter Nacht an den Leichen gemordeter Christen gleichgültig vorbeischießt, um sich den Brand Roms zu betrachten«<sup>43</sup>.

Wieder eine andere Interpretation gab Piloty diesem Thema in einer signierten Bleistiftzeichnung, die durch von Boetticher mit folgenden Worten beschrieben wurde: »Unter der Arena. Auf einer Steinbank sitzt ein Mann, an den sich ein schlafender Junge lehnt.« (Abb. 6)<sup>44</sup> Diese undatierte Zeichnung befand sich bis 1886 im Besitz des Münchner Kunsthändlers Maillinger und wurde 1887 auf der Dresdner Aquarellausstellung gezeigt<sup>45</sup>. Hier nun hatte Piloty die zwei Verfolgten vor ihrem Tode in den Kerkern des Kolosseums dargestellt, in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem Löwen, gegen den sie später in der Arena antreten sollten. Dramatische Hell-Dunkel-Effekte, wie im Ballarater Bild durch natürliches und künstliches Licht hervorgehoben, bestimmen auch hier das Ambiente der Szene. Dieses Motiv wurde offenbar nie als Ölbild ausgeführt<sup>46</sup>.

Im Vergleich zu der etwa zwanzig Jahre früher entstandenen blutrünstigen Darstellung der Taten Neros

Kasernenstraße 13  
D-40213 Düsseldorf  
Tel. (02 11) 13 18 05

Fax (02 11) 13 21 77  
Täglich 9–18, Samstag 9–13

**C. G. BOERNER**  
MITGLIED DER ARTEMIS GRUPPE  
GRAPHIK UND ZEICHNUNGEN

61 East 77th Street  
New York, N.Y. 10021  
Tel. (2 12) 772-7330  
Fax (2 12) 772-7334  
Monday to Friday 10 a.m.–5 p.m.



wirkt das Ballarater Bild fast zurückhaltend und in Hinblick auf die im Bild enthaltene Botschaft weniger dogmatisch. Der Tod durch wilde Tiere in der Arena des Kolosseums ist nicht in realistischer Weise ins Bild umgesetzt worden, sondern sehr dezent durch eine kleine rote Blutlache gleich neben dem Kopf der jungen Märtyrerin angedeutet worden. Diese idealisierende Darstellung Pilotys, die sich auf die Vorstellung der makellos schönen Frau in der Rolle des unschuldigen Opfers konzentriert, muß den Geschmack des viktorianischen Publikums in Melbourne getroffen haben, denn an den Reaktionen zeitgenössischer Kunsthistoriker gemessen begeisterte dieses Bild die Öffentlichkeit in besonderem Maße.

Diese Wertschätzung schlug sich auch bei der Preisverleihung am Ende der »Centennial International Exhibition« nieder, bei der Pilotys monumentales Werk mit einer Goldmedaille und dem »First order of merit« ausgezeichnet wurde<sup>47</sup>. Piloty war als wichtiger Repräsentant der Münchner Malerschule übrigens kein Neuling in Sachen internationaler Weltausstellung. Bereits an der Pariser Weltausstellung von 1867 wie an der Wiener Weltausstellung von 1873 hatten er und auch etliche seiner Schüler mit Erfolg teilgenommen<sup>48</sup>.

Insgesamt erhielten 17 der 267 Kunstwerke, die sich in der sogenannten German Gallery befanden, das Prädikat »First Order of Merit«. Damit schnitt die deutsche Delegation unter den internationalen Bewerbern mit Abstand am besten ab und wurde von der Jury auch eindeutig zum Gewinner der wettbewerbsorientierten Kunstausstellung gekürt. In dem abschließenden Report der Jury wird Piloty darüber hinaus besonders lobend erwähnt und als ein Maler mit außergewöhnlicher künstlerischer Vorstellungskraft geehrt: »Among the art exhibits upon which it was the duty of the jury to pass judgment, the German Collection takes first place. This fine gallery contains several works

which indicate the possession by the artists who executed them of high imaginative powers – as, for example, the picture by C. von Piloty, entitled »Beneath the Arena«, and »Moritur in Deo« of Bruno Piglheim.«<sup>49</sup>

Interessanterweise waren es gerade zwei Bilder mit christlichem Bildgegenstand<sup>50</sup>, die hier von der Jury ausdrücklich genannt wurden, obwohl diese Thematik in der überwiegend von Landschafts- und Genredarstellungen bestimmten Kunstausstellung insgesamt eher eine Ausnahme bildete<sup>51</sup>. Diese Bewertung steht im Einklang mit der damals vorherrschenden Meinung, daß gute Kunst charakterbildend sei und einen erzieherischen Einfluß auf das Publikum ausüben könne. Über die britischen Exponate äußerte sich die Jury zum Beispiel folgendermaßen: »Dealing with the British collection, the jury desire to place on record their sense of high educational value of this noble collection of pictures, and the important effect its exhibition must have in elevating and purifying the public taste, besides enlarging the experience of those students of art who are unavoidably denied access to great collections of works of ancient and modern masters which European travel can alone secure.«<sup>52</sup>

Es ist anzunehmen, daß in den Augen der Jury diese Bemerkung in ähnlicher Weise auch auf die prämierten Gemälde Pilotys und Piglheims anwendbar war<sup>53</sup>. Wie wichtig es für die Bewohner der jungen Kolonie Victoria gewesen sein muß, durch eine solche Weltausstellung das Niveau lokaler Kunstproduktion und Sammeltätigkeit zu heben, geht aus den einleitenden Worten der Jury eindeutig hervor. Wenn auch die zur gleichen Zeit stattfindende Leihausstellung, die aus dem Privatbesitz viktorianischer Kolonialisten hervorgegangen war, vor den kritischen Augen der Jury nur mit Einschränkungen Gnade fand, so wird doch deutlich, daß man sich für die Zukunft vor allem von den wohl-

habenden privaten Sammlern viel Unterstützung auch beim kulturellen Aufbau der Kolonie erhoffte: »It must ever be the cause of satisfaction that so many of our wealthy citizens give evidence of a desire to surround themselves with objects of art which not only indicates the possession of a refined taste, but the judgement to gratify it by the selection of works of so high a degree of merit.«<sup>54</sup>

Diese Erwartungshaltung der Jury wurde in gewissem Sinne auch erfüllt, als unmittelbar nach Beendigung der internationalen Weltausstellung viele der für diesen Zweck nach Australien gebrachten Kunstwerke von den Bewohnern der Kolonie angekauft wurden. Hier spielen neben den bereits erwähnten gutsituierten Privatsammlern auch viele der erst vor wenigen Jahren gegründeten Museen Victorias eine entscheidende Rolle, die in den vom Goldrausch reich gewordenen Städten wie Pilze aus dem Boden geschossen waren<sup>55</sup>.

Das älteste und bedeutendste Museum Victorias, die National Gallery of Victoria, erwarb 1888 zwei Landschaftsbilder, Carl Ludwigs »Kastanienhain« und Hermann Baischs »Holländische Weiden«<sup>56</sup>. Die Bendigo Art Gallery, die nur ein Jahr vor der »International Centennial Exhibition« gegründet worden war<sup>57</sup>, kaufte drei Bilder deutscher Maler: Friedrich Ortliebs »Der Postillion«<sup>58</sup>, Paul Borgmanns »Der Schreihals«<sup>59</sup> und Franz Hochmanns »Pferdemarkt in einem deutschen Dorf«<sup>60</sup>. Die Warrnambool Art Gallery erweiterte ihre Bestände gleich um fünf deutsche Gemälde: Hermann Plathners »Großmutterns Lieblinge«<sup>61</sup>, Josef Schmitzbergers »Kätzchen«<sup>62</sup>, Felix Possarts »Portal einer Abtei, Engelberg, Schweiz«<sup>63</sup>, Eduard Weichbergers »Frühlingsabend«<sup>64</sup> und Reinhard Zimmermanns »In der Küche«<sup>65</sup>.

Was die privaten Sammler in Victoria anbetrifft, so konnte man hier ebenfalls ein reges Interesse an den deutschen Ausstellungsstücken verzeichnen. T. W.

## MITDENKEN! VEREINSBANK.

# »Immobilien darlehen?«

# »Und Beratung obendrauf.«

Wenn Sie Ihren Traum vom Eigenheim lieber heute als morgen verwirklichen möchten, greifen wir Ihnen unter die Arme. Mit einem Vereinsbank Immobiliendarlehen und unserer ganzen Erfahrung. Wie sich die aktuellen Konditionen für Sie rechnen, sagen wir Ihnen gern.

## Vereinsbank

BAYERISCHE  
VEREINSBANK AG

Stanford zum Beispiel kaufte Friedrich Kallmorgens »Der Bau des Nordseekanals«<sup>66</sup>, Molesworth Greene erstand das mit einer Goldmedaille ausgezeichnete Bild »Nach dem Sturm« von Hans Gude<sup>67</sup>.

Das allgemeine Interesse an deutscher Kunst des späten 19. Jahrhunderts in der britischen Kolonie Victoria erklärt sich nicht nur durch die hohe Prämierung der deutschen Exponate in der »Centennial International Exhibition«, sondern muß im Lichte eines breiteren deutsch-britischen Kulturaustausches gesehen werden, der bereits einige Jahre früher seinen Anfang nahm. Schon während der »Melbourne International Exhibition« von 1880 war von den Organisatoren der Kunstausstellung ein Publikum für europäische Kunst – das heißt unter anderem auch deutsche Malerei – herangezogen worden. Hierbei standen vor allem die Kunst der Düsseldorfer und der Münchner Malerschule häufig im Vordergrund<sup>68</sup>. Auch darf nicht übersehen werden, daß zu jener Zeit der Anteil deutscher Einwanderer in der Kolonie Victoria besonders groß war und damit ein natürliches Interesse dieser Bevölkerungsgruppe an der kulturellen und wirtschaftlichen Entwicklung des europäischen Kontinents bestand.

Der Handel mit europäischer Kunst wurde nach der ersten Melbournner Weltausstellung auch in der australischen Kolonie langsam zu einem lukrativen Geschäft, und somit organisierte beispielsweise die in London residierende Kunsthändlerfamilie Koekkoek 1885 eine kommerzielle Ausstellung für das kunstinteressierte Publikum Victorias<sup>69</sup>. Der Melbournner Kunsthändler Fletcher bot bereits ein Jahr später Kunst der Düsseldorfer Schule zum Verkauf an<sup>70</sup>. Wichtige Melbournner Sammler wie zum Beispiel F. W. Armytage und R. H. Kinnear spezialisierten sich aufgrund ihres direkten Kontaktes zum europäischen Kunstmarkt und wegen ihrer persönlichen Familiengeschichte in besonderem Maße auf zeitgenössische deutsche Malerei<sup>71</sup>.

Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Ire George Folingsby (1828–1891), der fünfundzwanzig Jahre lang als Porträt- und Historienmaler in München arbeitete, bevor er 1882 in Melbourne zum Direktor der National Gallery of Victoria und zum Leiter der daran angeschlossenen Kunstschule ernannt wurde<sup>72</sup>. Folingsby war mit einer deutschen Landschaftsmalerin namens Clara Wagner verheiratet, deren Ölbilder sich heute im Besitz der National Gallery of Victoria befinden<sup>73</sup>. In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre war Folingsby selbst für einen längeren Zeitraum Schüler Karl Pilotys gewesen und war deshalb nachhaltig von Pilotys Stil und Maltechnik geprägt worden<sup>74</sup>. Obwohl Folingsby selbst nicht zum Mitglied der internationalen Jury ernannt worden war, ist es durchaus vorstellbar, daß seine enge Verknüpfung mit der Münchner Malerschule zu einer so positiven Bewertung Pilotys beigetragen hatte.

Wie diese letzten Bemerkungen gezeigt haben mögen, war der Boden für eine Rezeption deutscher Kunst in Victoria lange vor der Eröffnung der »Centennial International Exhibition« bereitet worden. Die umfassenden Ankäufe durch private Sammler und öffentliche Museen nach den Ausstellungen von 1880 und 1888 bestätigen diesen allgemeinen Trend. In dem hier skizzierten Kontext wird nun auch das Schicksal des Pilotyschen Bildes »Unter der Arena« besser verständlich, das im Jahre 1888, wie die vielen anderen mit Piloty ausgestellten Werke, von jener Welle der Begeisterung erfaßt wurde. Diese Haltung kam jedoch mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs zunächst zu einem jähen Ende und blieb somit eine kurze Episode in der kulturgeschichtlichen Entwicklung der jungen australischen Nation. Der kürzlich vorgenommenen Restaurierung und Rehabilitierung des Werkes durch die Ballarat Fine Art Gallery soll mit diesem Beitrag über die Grenzen Australiens hinweg Anerkennung gezollt werden.

6 Karl Piloty,  
Unter der Arena  
Lichtdruck nach einer  
Bleistiftzeichnung  
Hamburger Kunstballe



Dieser Aufsatz ist Dr. Ursula Hoff, Melbourne, gewidmet.

Die Fertigstellung dieses Aufsatzes wäre ohne die vielfältige Unterstützung meiner australischen Kollegen nicht möglich gewesen. Ich möchte hier vor allem Margaret Rich, Martin Hogan, Anne Duke, Dr. Ann Galbally, Prof. Dr. Margaret Manion, Robyn Sloggett, Alison Inglis und David Belzycki danken. Darüber hinaus bin ich Dr. Härtl-Kasulke zutiefst zu Dank verpflichtet für ihre wertvollen Hinweise und ihr reges Interesse an diesem Thema. Sie war mir auch bei der Beschaffung von Dokumenten in Privatbesitz sehr behilflich.

<sup>1</sup> Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 3, München 1982, S. 283–287.

<sup>2</sup> Bei dieser Reproduktion handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Fotografie, die zwischen der Fertigstellung des Gemäldes im Jahre 1882 und dem Versand nach Australien entstanden ist. Diese Fotografie stimmt bis ins Detail mit dem Original in Ballarat überein. Damit handelt es sich bei der Fotografie um ein wichtiges Dokument, das bestimmte Partien des Bildes, wie z. B. die Inschrift am oberen linken Bildrand, besser erkennen läßt, als es heute der Fall ist.

<sup>3</sup> C. Härtl-Kasulke, Karl Theodor Piloty (1826–1886), *Miscellanea Bavarica Monacensia*, Bd. 152, München 1991, S. 158.

<sup>4</sup> *Ibid.* Auf diese wichtige Beobachtung, die mit der thematischen Einordnung des Bildes eng verknüpft ist, wird zu einem späteren Zeitpunkt eingegangen werden.

<sup>5</sup> M. Hogan, *The Currie Collection, 18th and 19th Century Fine Art Objects and Furniture*, Ballarat 1993, keine Seitenangabe. Wie viele Pastoralisten Victorias hatte Albert Miller einen Wohnsitz in der Stadt. Seine Residenz »Wherside« lag im Stadtteil Toorak. Testament Albert Millers, gestorben am 27. Mai 1915, Public Record Office, Laverton; siehe auch: *A Biographical Register 1788–1939*, Canberra: Australian National University 1987, Bd. II, S. 104. Für weitere Informationen zur einflußreichen Miller-Familie siehe U. Hoff, »The Edward Studley Miller Bequest«, in: A. Bradley / T. Smith (Hrsg.), *Australian Art and Architecture. Essays presented to Bernard Smith*, Melbourne 1980, S. 153.

<sup>6</sup> Muriel Miller heiratete im Jahre 1902 den wohlhabenden Alan Currie, der 1920 für seine Familie das im schottischen Stil gebaute Landgut »Ercildoune« erwarb. Nach den Angaben einer Verwandten der Currie-Familie wurde das Bild jedoch später für zu groß und zu düster für »Ercildoune« gehalten und wurde wohl auch aus diesem Grunde einige Jahre später der Ballarat Fine Art Gallery vermacht. Diese Informationen wurden von der Ballarat Fine Art Gallery zur Verfügung gestellt, Brief von Martin Hogan, 3. April 1995.

<sup>7</sup> Das Protokoll vom 14. Juli 1932, S. 62, berichtet Folgendes: »Mr Cotton reported that Major Currie M. L. C., Mrs. Currie and Mrs. Blackwood had offered to the Gallery an oil painting »Under the Arena« by Professor Politi and desired it to be submitted to the Hanging and Selection Committee for approval and that he would send the picture to Ballarat before the end of the month [...].« Mrs. Mary Irene Blackwood, geborene Miller, war die Schwester von Lady Muriel Currie, und aus der Tatsache, daß hier beide Schwestern genannt werden, kann geschlossen werden, daß beide das Bild Pilotys geerbt hatten und es damit aus dem Besitz der Millerfamilie stammte. M. Hogan vermutet den Einfluß Daryl Lindsays hinter der Entscheidung, das Gemälde der Ballarat Fine Art Gallery zu vermachen. Daryl Lindsay, der damalige Direktor der National Gallery of Victoria, war häufiger Besucher der Curries auf dem Landgut »Ercildoune«.

<sup>8</sup> Alan Currie war in Ballarat ein Mann von hohem gesellschaftlichem Ansehen und war von dem Ballarater Museum dazu eingeladen worden, bei der Zeremonie vom 20. März 1933 auch die Einrichtung des »Crouch Memorial Prizes« zu verkünden. Diese Informationen sind in dem Protokoll der Ballarat Fine Art Gallery vom 13. September 1933 enthalten und wurden mir durch Herrn Martin Hogan vermittelt.

<sup>9</sup> Protokoll vom 19. April 1944.

<sup>10</sup> Briefliche Mitteilung von Prof. Margaret Manion (14. März 1995); Margaret Manion war fünf Jahre lang Direktorin des Loreto College, Mary's Mount, Ballarat.

<sup>11</sup> Protokoll vom 19. Februar 1975: »Mr. Gilbert reported that he and Mr. Binns had looked at the Gallery's large picture »Beneath the Arena« and they felt that if it were taken out of its frame it could be put into most buildings. They stated that Mr. Michael Young be consulted and a report made of the next meeting.«

<sup>12</sup> Hogan 1993, Brief (wie Anm. 5). Die Restaurierung des Bildes wurde vom »Victorian Centre For the Conservation of Cultural Material« ausgeführt. Nach Angaben des unveröffentlichten Restaurierungsberichtes wurden die Oberfläche und die Rückseite des Ölbildes gründlich gereinigt, der verfärbte Firnis stellenweise entfernt und erneuert. Die jahrelange Lagerung des ungerahmten Bildes hat zu erheblichen Schäden geführt, z. B. zu Wasserflecken auf der Leinwand selbst sowie in gewissem Maße zu Verfärbungen und geringfügigen Farbverlusten der gemalten Bildoberfläche. Der Bericht verzeichnet unter anderem sieben Löcher und Risse in der Leinwand. Diese Schadstellen wurden während der Behandlung ausgebessert.

<sup>13</sup> Die Ballarat Fine Art Gallery wurde 1884 gegründet, und das heutige Museumsgebäude wurde zwischen 1887 und 1890 von Tappin, Gilbert und Dennehy erbaut; siehe D. Hall, *Ausstellungs-*

# S. MEHRINGER

## Bedeutende Skulpturen und Gemälde

Merzstraße 12, 81679 München  
Telefon 987431, Telefax 9827543

katalog »Victorian Victoria«, Bendigo Fine Art Gallery, Bendigo 1984, keine Seitenangabe.

<sup>14</sup> Der Münchner Maler hatte das fertige Bild in der rechten unteren Bildecke mit »C. Piloty.« signiert.

<sup>15</sup> Hamburg, Staatsarchiv, Altona 94, Mappe 74: »Sehr geehrter Herr! Zu meinem Bedauern muß ich Ihnen mitteilen, daß ich bei Anknüpfung Ihrer werthen Zuschrift, das Vervielfältigungsrecht durch Holzschnitt, von meinem Bild: »Unter der Arena« schon der Leipziger Illustrierten überlassen hatte. Hochachtungsvoll [...] Euer Hochwohlgeborener ergebenster, Carl von Piloty.« Leider kann nicht ermittelt werden, in welchem Jahr dieser Brief verfaßt wurde. In einer 1887 in Leipzig erschienenen Abhandlung zur Münchner Malerschule befindet sich ebenfalls eine Holzschnittillustration von Pilotys Gemälde; A. Rosenberg, Die Münchner Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871, Leipzig 1887, S. 4.

<sup>16</sup> Bertha Piloty, geb. Hellerman (1838–1918).

<sup>17</sup> B. Piloty, »Biographie Karl Th. v. Piloty«, Maschinenmanuskript der handgeschriebenen Aufzeichnungen, Maderno 1898 (Privatbesitz), S. 17.

<sup>18</sup> F. v. Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts.

Beitrag zur Kunstgeschichte, Bd. 2, unveränderte 2. Auflage Leipzig 1942 (1. Auflage München 1891–1901), S. 275, Nr. 18. Leider können über den Bildinhalt dieser Zeichnung keine genaueren Angaben gemacht werden. Der Aufbewahrungsort der Bleistiftzeichnung ist nicht bekannt.

<sup>19</sup> J. Lake (Hrsg.), Centennial International Exhibition, Melbourne. Official Guide to the Picture Galleries and Catalogue of Fine Arts, Melbourne 1888, S. 77. Während für die meisten Beiträge der in Melbourne anwesende Vertreter des deutschen Kunstverbandes (»German Art Association«), Herr Schnars-Alquist, verantwortlich zeichnete, ist die hier zitierte Beschreibung ein Zitat aus der Melbourneer Zeitschrift »Argus«, gekennzeichnet durch das Kürzel A. = Argus.

<sup>20</sup> Ibid. Zu einem ähnlichen Schluß kommt auch A. Rosenberg (1887 [wie Anm. 15], S. 3), der auf die Bedeutung des Blickes in Pilotys Bildern verweist: »[...] noch in dem jungen römischen Augur, welcher einen Liebe und Wehmut zurückstrahlenden Abschiedsblick auf die Leiche einer im Circus getöteten, christlichen Märtyrerin wirft (»Unter der Arena«, 1882, s. die Abbildung auf S. 4), übertraf.«

<sup>21</sup> Dieses Gemälde wird heute in der Nationalpinakothek in Athen aufbewahrt. Das Athener Bild ist in der gesamten Ausführung, insbesondere aber in der Modellierung der Gesichter und Gewänder wesentlich schwächer als das großformatige Bild in Ballarat, und es muß angenommen werden, daß es sich hierbei um die Arbeit eines anonymen Kopisten handelt, der das Bild entweder nach dem Original oder nach einer der frühen Reproduktionen angefertigt hat. Dr. Härtl-Kasulke hat mich freundlicherweise auf die Existenz und den Aufbewahrungsort dieses Bildes aufmerksam gemacht.

<sup>22</sup> Das Verhältnis von Höhe zu Breite hat sich im Athener Bild leicht verschoben, was zu einer geringfügigen Zusammendrängung der beiden bestimmenden Figurengruppen geführt zu haben scheint. Dieses Bild findet in dem von Friedrich von Boetticher verfaßten Katalog keine Erwähnung.

<sup>23</sup> Die Signatur neigt sich nicht nach rechts, sondern nach links.

<sup>24</sup> Boetticher 1942 (wie Anm. 18), S. 274, Nr. 44. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Kataloges befand sich dieses Bild in Berliner Privatbesitz, es wurde jedoch im November 1886 in der Sonderausstellung der Berliner Nationalgalerie ausgestellt. Der Verbleib des Bildes ist nicht bekannt.

<sup>25</sup> Ibid., S. 274, Nr. 43 und Nr. 44.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Ibid. Von Boetticher gibt an, daß sich besagtes Bild seit 1883 im Besitz des Münchner Kunsthausees Aumüller befand.

<sup>28</sup> Rosenberg 1887 (wie Anm. 15), S. 3, mit Abbildung.

<sup>29</sup> G. Davidson, »Festivals of Nationhood: The International Exhibitions«, in: S. L. Goldberg / F. B. Smith (Hrsg.), Australian Cultural History, Cambridge 1989, S. 158–177.

<sup>30</sup> Härtl-Kasulke 1991 (wie Anm. 3), S. 165–178.

<sup>31</sup> Privatbesitz, Blatt: 33,6:20,7 cm, Zeichnung: 16,8:25 cm. Vielleicht war diese Zeichnung identisch mit einer 1877 in Dresden ausgestellten Bleistiftzeichnung, die ebenfalls den Titel »Die Märtyrerin« trug. Boetticher 1942 (wie Anm. 18), S. 275, siehe Nr. 19.

<sup>32</sup> Hier hat Piloty das Wort »Colosseum« eingetragen.

<sup>33</sup> Linker unterer Bildrand: »CPiloty 1871.«

<sup>34</sup> Die Inschrift wirkt skizzenhaft und unsicher in der Ausführung, und ihr Sinn läßt sich eher erraten als mit Sicherheit bestimmen. Die Idee, durch eine Inschrift auf die Hintergründe der Martyriumsszene hinzuweisen, hat sich in der endgültigen Fassung erhalten. Wie die frühe Fotografie (Abb. 1) deutlich erkennen läßt, befindet sich links neben der brennenden Ollampe eine quadratische Nische mit einer mehrzeiligen Inschrift in lateinischen Großbuch-

staben. Die Buchstaben in der ersten Zeile »DICTUM« nehmen wahrscheinlich auf die Inschrift in der Zeichnung von 1871 Bezug.

<sup>35</sup> Boetticher 1942 (wie Anm. 18), S. 275, Nr. 18.

<sup>36</sup> Diese Zeichnung befindet sich heute in Privatbesitz und konnte aus diesem Grunde hier nicht reproduziert werden.

<sup>37</sup> Der vormals am rechten Bildrand kauende Soldat erscheint nun schemenhaft hinter dem nach rechts gewandten stehenden Soldaten mit Lanze.

<sup>38</sup> Boetticher 1942 (wie Anm. 18), S. 275, Nr. 19. Es ist sehr wahrscheinlich, daß von Boetticher selbst mit dieser Zeichnung vertraut war, da seine Maßangaben (26:32 cm) sowie seine Beschreibung besonders detailliert sind.

<sup>39</sup> Dies trifft auch für die einzelne, mit einem Schleier bedeckte Frau zu, die sich unter den »Priestern« befindet. Ludwig vermerkt zu der historischen Genauigkeit der Pilotyschen Bilder Folgendes: »Seine großformatigen Historienbilder, bei denen die Inszenierung vordergründig Geschichtlichen wichtiger wird als der psychologische und politische Zusammenhang, sind Meilensteine gründerzeitlicher Malerei.« Lexikon Münchner Maler im 19. Jahrhundert 1982 (wie Anm. 1), S. 285.

<sup>40</sup> Piloty 1898 (wie Anm. 17), S. 4.

<sup>41</sup> Ibid.: »Des Menschen Elend regte seine Seele auf, das Geschick, das Theil, das er mitbringt in das Erdenleben, an dem er keine Schuld trägt, und das auf ihm lastet, oft so schauerlich.«

<sup>42</sup> Ibid.: »Derselbe sagt, während seines langen Verkehr mit dem Verbrecher mischte sich mehr und mehr in seine Auffassung das Mitleid, mit den Erben, der Macht des Schicksals gegenüber. Diese Fragen drängten sich Papa auch beim Studium der Geschichte, oft mächtig entgegen und es ist merkwürdig, wie diese ausgeprägte philosophische Richtung mit dem Maler im Zusammenhang, ja verwachsen war.«

<sup>43</sup> F. Pecht, »Karl von Piloty. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages, 21. Juli 1886«, in: Kunst für Alle, Heft 21 (1895/96), S. 322; siehe auch Härtl-Kasulke 1991 (wie Anm. 3), S. 178–188.

<sup>44</sup> Boetticher 1942 (wie Anm. 18), S. 275, Nr. 28.

<sup>45</sup> Ibid. Den Hinweis auf diese verschollene Zeichnung verdanke ich Dr. Härtl-Kasulke; siehe August Maillinger, Bilderchronik der Königlichen Haupt- und Residenzstadt München. Verzeichnis einer Sammlung von Ereignissen der graphischen Künste zur Orts-, Cultur- und Kunst-Geschichte der bayerischen Capitale vom fünfzehnten bis in das neunzehnte Jahrhundert aus dem Nachlasse des Kunsthändlers Joseph Maillinger in München, Augsburg 1886, Bd. 4 N. F., S. 218, Nr. 2760.

<sup>46</sup> Möglicherweise wurde diese Zeichnung soviel vollständiger als die Vorzeichnung für die Märtyrerin ausgeführt, weil sie von Anfang an zur Reproduktion vorgesehen war. Der Lichtdruck nach der Originalzeichnung wurde in Dresden von Römmler und Jonas angefertigt, und eine Kopie befindet sich heute im Stadtmuseum von München.

<sup>47</sup> Official Record 1890 (wie Anm. 19), S. 679.

<sup>48</sup> Piloty 1898 (wie Anm. 17), S. 11 und 15.

<sup>49</sup> Ibid., S. 674.

<sup>50</sup> Pighlheim »Moritur in Deo« zeigte Christus, der den Kuß des Todesengels empfängt. Lake 1888 (wie Anm. 19), S. 84: »He dies in God – The Christ kissed by the Angel of Death. A very noble and dignified conception. Pighlheim was the painter of the great panorama of Jerusalem with Christ at Golgotha.«

<sup>51</sup> Das dritte Bild, das ebenfalls aus der unüberschaubaren Masse von Beiträgen hervorgehoben wurde, war ein Gemälde Anton von Werners, das von dem damaligen Direktor der Berliner Kunstakademie speziell für die Melbourneer Ausstellung angefertigt worden war. Das Bild von Werners, das in der Ausstellung den Titel »Prince Bismarck Speaking in the German Reichstag« trug, hatte im Gegensatz zu Pilotys Gemälde einen höchst aktuellen Bezug zum politischen Tagesgeschehen der Zeit. Lake 1888 (wie Anm. 19), S. 73: »This fine work, painted expressly for the Centennial Exhibition, shows us the Reichskanzler, Prince Bismarck, in the German Reichstag, making his famous speech on the Bulgarian question in 1887. This, it will be remembered, involved a question of war between England and Russia.«

<sup>52</sup> Official Record 1890 (wie Anm. 19), S. 674.

<sup>53</sup> Ähnliche Worte wurden zum Beispiel für die Beschreibung von Pighlheim's Bild im Katalog von 1888 gewählt: »He dies in God – The Christ kissed by the Angel of Death. A very noble and dignified composition.« Lake 1888 (wie Anm. 19), S. 84.

<sup>54</sup> Official Record 1890 (wie Anm. 19), S. 674; siehe auch G. Vaughan, »The Armatage Collection: Taste in Melbourne in the late Nineteenth Century«, in: A. Galbally / M. Plant, Studies in Australian Art, Melbourne 1978, S. 36/37.

<sup>55</sup> Hall 1984 (wie Anm. 13); zur wechselhaften Geschichte Melbourne und Victorias in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe auch: G. Davidson, The Rise and Fall of Marvellous Mel-

bourne, 5. unver. Auflage Melbourne 1988 (1. Auflage 1978).

<sup>56</sup> Lake 1888 (wie Anm. 19), Nr. 75, 77; Prof. Carl Ludwig, »Chestnut Grove«, und Nr. 249, 85; Prof. Hermann Baisch, »Dutch Pastures« (morning). Baisch wurde wie Piloty mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Siehe auch: S. Dean, European Paintings of the 19th and Early 20th Centuries in the National Gallery of Victoria, Melbourne 1995, S. 70. Ich möchte dem Registrar des Museums, Gordon Morrison, an dieser Stelle für seine Unterstützung danken. Die damalige Regierung der Kolonie Victoria stellte im Jahre 1859 die erste Geldsumme zum Ankauf von Kunstwerken zur Verfügung, und in dem »Library, Museum and National Gallery Act« von 1869 wurde die National Gallery of Victoria wenig später offiziell begründet; siehe: A. Galbally, A. Inglis u. a., Ausstellungskatalog »The First Collections. The Public Library and the National Gallery of Victoria in the 1850s and 1860s«, The University of Melbourne Museum of Art, Melbourne 1992, S. 23/24.

<sup>57</sup> Hall 1984 (wie Anm. 13), »Bendigo Art Gallery«, keine Seitenangabe; D. Thomas, A guide to the Bendigo Art Gallery, Bendigo 1990. An dieser Stelle möchte ich David Thomas für seine Unterstützung beim Recherchieren dieses Materials danken.

<sup>58</sup> Lake 1888 (wie Anm. 19), Nr. 152, 80.

<sup>59</sup> Ibid., Nr. 104, 78.

<sup>60</sup> Ibid., Nr. 129, 79.

<sup>61</sup> Ibid., Nr. 178, 81; Hall 1984 (wie Anm. 13), Nr. 24.

<sup>62</sup> Lake 1888 (wie Anm. 19), Nr. 203, 83; Hall 1984 (wie Anm. 13), Nr. 27.

<sup>63</sup> Lake 1888 (wie Anm. 19), Nr. 23, 73; Hall 1984 (wie Anm. 13), Nr. 25.

<sup>64</sup> Lake 1888 (wie Anm. 19), Nr. 39, 74; Hall 1984 (wie Anm. 13), Nr. 34.

<sup>65</sup> Lake 1888 (wie Anm. 19), Nr. 170, 81; Hall 1984 (wie Anm. 13), Nr. 35; D. Hansen (Hrsg.), The Warrnambool Art Gallery (1886–1986), Warrnambool 1986, S. 23.

<sup>66</sup> G. Vaughan, »Art Collectors in Colonial Victoria 1854–1892«, unveröffentlichte B. A. Thesis, Melbourne 1976, Bd. II, S. 18, Nr. 109; siehe Lake 1888 (wie Anm. 19), Nr. 188, 82.

<sup>67</sup> Vaughan 1976 (wie Anm. 66), S. 57; Lake 1888 (wie Anm. 19), Nr. 10, 72. Hier wird das Bild Gudes sogar ausdrücklich als ein für den Ankauf durch eine Nationalgalerie geeignetes Objekt angepriesen; siehe auch Dean 1995 (wie Anm. 56), S. 58. M. Greene überreichte das Gemälde Gudes ein Jahr später als Geschenk an die National Gallery of Victoria.

<sup>68</sup> Melbourne International Exhibition, 1880–1881. Official Record, Melbourne 1882; noch aufschlußreicher und detaillierter ist der Abschnitt über die »German Gallery« im 1880 erschienenen Spezialkatalog: St. Thompson, Handbook to the Picture Gallery and Works of Art of the Melbourne International Exhibition, Melbourne 1880, S. 90–98; siehe auch Vaughan 1978 (wie Anm. 54), S. 39.

<sup>69</sup> Vaughan 1976 (wie Anm. 66), S. 70.

<sup>70</sup> Ibid., S. 36. Vaughan zitiert auf S. 48 das führende Melbourneer Gesellschaftsblatt »Table Talk« zu diesem Thema: »It was not until the Melbourne Exhibition of 1880 which brought people face to face with the art of other countries, that it dawned on the public that there was a force at work which was fast tending towards the multiplication of artistic homes, and the buying of pictures became recognized as a luxury not altogether reserved for a Croesus. Since then the enterprise of certain European artists in forwarding their pictures to this part of the world has had its rewards, until it is comparatively easy to bring together a loan exhibition.« Siehe: Table Talk, 17. April 1891, S. 5.

<sup>71</sup> Ibid., S. 33–43. Die Frau Kinnears beispielsweise war Deutsche; siehe auch Vaughan 1978 (wie Anm. 54), S. 40.

<sup>72</sup> R. Zubans, »Folingsby, George, Frederick«, in: B. Naire / G. Serle / R. Ward (Hrsg.), Australian Dictionary of Biography, Bd. VI: 1851–1890, 2. Auflage Melbourne 1979 (1. Auflage 1972), S. 193/194.

<sup>73</sup> Die qualitativollen Landschaftsdarstellungen Clara Wagners, die sich in großer Anzahl erhalten haben, sind bisher noch völlig unerforscht und verdienen es, in einer eigenen Studie näher untersucht zu werden. David Belzycki hat damit angefangen, an der National Gallery of Victoria ein Archiv zu den Arbeiten George Folingsbys und Clara Wagners anzulegen.

<sup>74</sup> Zubans 1979 (wie Anm. 72), S. 193; Härtl-Kasulke 1991 (wie Anm. 3), S. 309.