

**ALESSANDRO MAURO: EIN VENEZIANISCHER
THEATER- UND FESTDEKORATEUR DES SPÄTBAROCK
(tätig um 1694 - 1736)**

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES
IM FACHBEREICH GESCHICHTS- UND KULTURWISSENSCHAFTEN
DER
FREIEN UNIVERSITÄT BERLIN
KUNSTHISTORISCHES INSTITUT

vorgelegt

von:

Seollyeon Konwitschny
geboren in Suwon (Südkorea)

Berlin 2014

Erstgutachterin: Prof. Dr. Christiane Salge
Zweitgutachter: Prof. Dr. Sebastian Fitzner

Tag der Disputation:
08. Juni. 2015

Inhaltsverzeichnis

	Seite
<i>Danksagung</i>	9
EINLEITUNG	10
1. Problem und Methode	10
2. Stand der Forschung	11
3. Zur Quellenlage	15
4. Aufbau der Arbeit	16
I. DIE BIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS	21
1. Die Mauros: Eine der einflussreichsten Familien von Theaterdekorateuren im Barocktheater	21
2. Die Frage nach der Herkunft und den frühen Lebensumständen des Künstlers	25
3. Die frühe Tätigkeit in Dresden, Wien und Venedig vor 1716	27
4. Der Dresdner Aufenthalt zum Hochzeitsfest des Kurprinzen Friedrich August 1719	31
5. Mauros Tätigkeit in Rom als Bühnendekorateur und Festgestalter (1724-1728)	32
6. Der Aufenthalt in Turin (1730-1733) und die späteren Lebensumstände nach 1734	35
7. Zeittafel	38
II. DAS BÜHNENBILDNERISCHE UND FESTDEKORATIVE WERK	41
1. Das Bühnenbild um 1700	41
2. Der Bühnenbild für die Oper <i>Zenobia, regina de Palmireni</i> (1694)	44
3. Eine anonyme Zeichnung nach Mauro für die Szene <i>Tempio della ricchezza e caverne di Plutone</i>	51
3.1 Der Anlass und das Entstehungsdatum	54
3.2 Darstellungstypen einer Palastszene als Säulenhalle	55
3.3 Darstellungstypen der Höllenszene auf der barocken Bühne	60
3.4 Fazit	61
4. Das Bühnenbild für die Oper <i>Giove in Argo</i> (1717)	62
5. Der Bühnenbildentwurf zur Hauptszene der Oper <i>Teofane</i> (1719)	65
5.1 Die elf Abbildungen nach Mauro in der Handschrift <i>RELATION</i>	70
5.2 Das Sujet der byzantinischen Prinzessin und die Erzherzogin Maria Josepha	77
5.3 Das Verhältnis zum zeitgenössischen Bühnenbild	78
5.3.1 Mauro und die <i>Scena per angolo</i>	78
5.3.2 Ferdinando Galli-Bibienas Festmaschine für die Oper <i>Angelica vincitrice di Alcina</i> (1716)	80
5.3.3 Mauros Muschelthron und die Rocaille	83
5.3.4 Die Ruine als Ornamentmotiv	85
6. Exkurs: Der Bühnenbildentwurf für die Oper <i>Sirita</i> von Giuseppe Galli-Bibiena (1719)	87
7. Der Apparat für die Kantate <i>L'Umiltà coronata</i> (1727)	90

7.1	Die Kantate <i>L'Umiltà coronata</i>	93
7.2	Das Verhältnis des Mauroschen Apparates zu anderen barocken Festmaschinen im Freien	94
8.	Die Bühnendekoration für das Weihnachtsoratorium <i>Il componimento sacro per la Festività del SS. Natale</i> (1727)	99
8.1	Forschungsstand	102
8.2	Das Teatro Ottoboni in Rom	103
8.3	Mauros Wolkenmaschine	105
8.4	Filippo Juvarra als Co-Bühnenbildner für das <i>Il componimento?</i>	108
9.	Der Apparat des Heiligen Grabes für den Karfreitag in San Lorenzo in Damaso (1728)	110
9.1	Die Ausstattung der <i>Esposizione del SS. Sacramento</i> (1728)	112
9.2	Die Ausstattung im Verhältnis zur barocken kirchlichen Festdekoration	114
9.2.1	Die römische <i>Quarant'ore</i> und das Wiener Sepolchro-Oratorium	115
9.2.1.1	Die Entwicklung der Dekoration für die <i>Quarant'ore</i>	115
9.2.1.2	Das Wiener Sepolchro-Oratorium	118
9.2.1.3	Das Verhältnis des Wiener Sepolchro-Oratoriums zur Darstellung des Heiligen Grabes in Rom	120
9.2.2	Mauro und <i>Die Opferung Isaaks</i> von Lodovico Ottavio Burnacini	121
9.2.3	Vergleich mit dem Heiligen Grab von Johannes Andreas Wolff (um 1690)	122
9.3	Die römische Festmaschine im Freien in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts	124
9.4	Zusammenfassung	125
III.	MAURO ALS GONDELBAUMEISTER	127
1.	Die venezianische Gondelbaukunst im Barock	127
2.	Die Familie Mauro als namhafte Gondelbauingenieure Venedigs	131
3.	<i>La Cina condotta in trionfo dall'Asia</i> (1716) im Verhältnis zur venezianischen Theaterchinoiserie am Anfang des 18. Jahrhunderts	133
3.1	Der Kupferstich von Andrea Zucchi nach Mauro	133
3.2	Die zwei kleinformatischen Zeichnungen <i>La Cina</i> nach Mauro	136
3.3	Forschungsstand und Fragestellung	137
3.4	Mauros <i>La Cina</i> im Verhältnis zur frühen Phase der Chinoiserie	139
3.4.1	Mauro und das China-Sujet	139
3.4.2	Die Entfaltung der Chinoiserie in Europa	140
3.4.3	Die Chinoiserie in Venedig	142
3.4.4	Die Chinamode in der Festkultur am Anfang des 18. Jahrhunderts	142
3.4.5	Mauros Umgang mit der Chinamode	145
3.4.6	Mauros <i>La Cina</i> und die Dresdner Hoffeste	147
3.5	Zusammenfassung	148
4.	Mauros <i>Bucentauro</i> für das Hochzeitsfest von 1719 in Dresden	149
4.1	Entstehungsgeschichte	151
4.2	Die Zeichnungen für den <i>Bucentauro</i>	152
4.2.1	Ansicht, Draufsicht sowie Querschnitt von Mauro	153
4.2.2	Der Grund- und Aufriss von Raymond Le Plat	153

4.2.3	Das Modell	155
4.2.4	Der Kupferstich von August Richter	156
4.2.5	Der Kupferstich von Le Plat	157
4.2.6	Der Kupferstich von Anna Maria Werner	157
4.2.7	Fazit	158
5.	Exkurs: Matteo Calderonis Bucintoro (1730)	158
6.	Die Prunkgondelseries <i>Vier Weltteile</i> und <i>Vier Jahreszeiten</i> (1709/1719)	159
6.1	Die Serie der Lustschiffe <i>Vier Weltteile</i>	160
6.1.1	Das Thema der vier Weltteile in der barocken Festtradition	160
6.1.2	Beschreibung	161
6.1.3	Die Frage nach dem Anlass	166
6.2	Die Serie der Lustschiffe <i>Vier Jahreszeiten</i>	167
6.2.1	Beschreibung	167
6.2.2	Der Verwendungszweck	172
6.3	Die Prunkbarken von Giovanni Carboncini und Lodovico Lamberti (1688)	172
6.4	Fazit	175
7.	Der Entwurf <i>Bizona</i>	176
8.	Exkurs: Die fünf Entwürfe zur Prunkbarke von Antonio Joli (1740)	180
8.1	Die Regatta in Venedig am 4. Mai 1740	180
8.2	Beschreibung	181
8.3	Jolis Entwürfe im Verhältnis zu Mauro	186
8.4	Fazit	186
9.	Die Handzeichnung zum Dianawagen (um 1719)	187
9.1	Bestimmung des Zeichners: Mauro oder Zacharias Longuelune?	189
9.2	Die Realisierung: Zwischen den historischen Tatsachen und dem Zeitgeschmack	191
9.3	Fazit	193
10.	<i>Bateau Royal</i> (»Das königliche Lustschiff«)	194
11.	Zusammenfassung	196
IV.	TÄTIGKEIT FÜR THEATRALISCHE INNENRAUMGESTALTUNG	198
1.	Stand der Forschung	199
2.	Die Lehrjahre zum Theaterarchitekten	199
3.	Der Dresdner Redoutensaal (1718)	200
3.1	Die Lage des Redoutensaals	200
3.2	Identifizierung der Entwürfe	202
4.	Das neue Opernhaus am Zwinger in Dresden (1719)	204
4.1	Identifizierung der Entwürfe	206
4.1.1	Der Längsschnitt durch das Opernhaus	206
4.1.2	Der Grund- und Aufriss einer Bühnenmaschinerie	207
4.1.3	Entwurf für Details des Zuschauerraums	208
4.2	Zusammenarbeit mit den Künstlern	208
4.3	Deckengestaltung	210
V.	MAURO ALS FESTGESTALTER IN DRESDEN	213
1.	Das Dresdner Hochzeitsfest von 1719	216

2.	Kostüm- und Maskengestaltung	220
2.1	Stand der Forschung	221
2.2	Das Bühnenkostüm im Barock	223
2.3	Mauros Kostüm- und Maskenarbeiten	227
2.3.1	Bühnenkostüm	230
2.3.2	Figurinen zur Quadrille des Karussells <i>Vier Elemente</i>	232
2.3.2.1	Das Element des Feuers	234
2.3.2.2	Das Element des Wassers	237
2.3.2.3	Das Element der Erde	240
2.3.2.4	Das Element der Luft	242
2.3.3	Zusammenfassung	245
2.4	Figurinen zum Siebenplanetenfest	245
2.4.1	Mauro und das Planetenfest in Dresden	245
2.4.2	Die Figurinen	247
2.4.3	Das Kostüm der Diana	249
2.5	Kostümentwürfe zum Damenringrennen	250
2.6	Zwölf Monatspaardarstellungen	254
2.7	Zusammenfassung	256
3.	Die <i>Chaos</i> -Maschine für das Karussell <i>Vier Elemente</i>	257
4.	Vier Entwürfe zum Festwagen für das Karussell <i>Vier Elemente</i>	263
4.1	Forschungsstand	263
4.2	Entstehungsgeschichte	263
4.3	Beschreibung	264
4.3.1	Der Festwagen einer Folge der Elemente - <i>Le feu</i> („Feuer“)	265
4.3.2	Der Festwagen einer Folge der Elemente - <i>L'eau</i> („Wasser“)	265
4.3.3	Der Festwagen einer Folge der Elemente - <i>La terre</i> („Erde“)	270
4.3.4	Der Festwagen einer Folge der Elemente - <i>L'air</i> („Luft“)	270
4.4	Fazit	272
5.	Die Serien der Tragesessel	273
5.1	Entwurf des Tragesessels <i>Chaise a Porteur</i>	274
5.2	Zehn Entwürfe von Tragesesseln	275
6.	Entwurf zum <i>Ihro königlich kayserlichen Majestät Leib-Schlitten</i>	281
7.	Exkurs: Die drei Schlittenzeichnungen von Anna Maria Werner (1722)	287
8.	Festbrunnen mit Neptun	290
8.1	Anlass und Verwendungszweck	292
8.2	Das Verhältnis zur zeitgenössischen Festtradition	294
8.2.1	Lodovico Lambertis Neptunmaschine (1688)	294
8.2.2	Der Brunnenentwurf Das Reich des Neptun von Antonio Joli (1740)	296
8.2.3	Die Tempelszene in der Barockzeit	298
8.3	Zusammenfassung	302
9.	Zwei Zeichnungen zur Stierhetze	303
10.	Zusammenfassung	306

VI. KUNSTGESCHICHTLICHE EINORDNUNG UND WÜRDIGUNG DES STILS

VII. ANHANG	311
Abkürzungsverzeichnis	312
Abbildungsverzeichnis	313
Literaturverzeichnis	329
Die Mauros: Stammbaum	349
Bildnachweis	350
Kurzfassung der Ergebnisse / Summary of Result	352
Verfasserin	354

Danksagung

Die vorliegende Dissertation war für mich ein langer Pilgerweg auf der Suche nach den Spuren des venezianischen Künstlers Alessandro Mauro, dessen Leben und Werke größtenteils fragmentarisch überliefert worden sind. Auf diesem Weg haben mich zahlreiche Personen begleitet, ohne deren herzliche Unterstützung diese Arbeit kaum zustande gekommen wäre.

An erster Stelle bedanke ich mich bei meiner Doktormutter, Frau Prof. Dr. Christiane Salge. Die Themenauswahl dieser Arbeit geht auf meine Seminararbeit bei ihr im Wintersemester 2007/08 zurück, die von der Festkultur am Hofe August des Starken handelt. Da war mir der Name Mauro zum ersten Mal aufgefallen. Frau Prof. Dr. Salge hat mein Interesse geweckt, eine Magisterarbeit über ein Bühnenbild Mauros aus seiner Dresdner Zeit und schließlich diese monographische Arbeit über ihn zu verfassen. Für ihren Themenvorschlag und ihre engagierte und konstruktive Betreuung sei ihr ausdrücklich gedankt. Dankbar bin ich auch Herrn Prof. Dr. Sebastian Fitzner für seine Bereitschaft zum Zweitgutachten.

Weiterhin danke ich dem Deutschen Akademischen Auslandsdienst (DAAD) vom ganzen Herzen. Seine finanzielle Unterstützung ermöglichte meinen Forschungsaufenthalt in Italien im Jahre 2012, auf welchem mein Dissertationsprojekt basiert.

Danken möchte ich ebenso und allen Mitarbeitern zahlreicher Archiven, Bibliotheken, Institutionen und Museen, insbesondere Frau Angela Rietschel vom Kupferstichkabinett Dresden für ihre freundliche Hilfsbereitschaft und Genehmigung zur Veröffentlichung von Bildmaterialien, die in dieser Arbeit in Form von Abbildungen enthalten sind.

Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich Frau Christine Gerstacker für ihr sorgfältiges und geduldiges Lektorat, Frau Bettina Bartz für ihr Korrekturlesen mit kritischen Anregungen sowie Herrn Helmut Brade, der für mich die teilweise sehr schwer lesbaren Briefe August des Starken und dessen Hofbeamter in modernes Deutsch übersetzt hat.

Meiner besten Freundin Hsiu-Yin Chiu möchte ich meinen tiefsten Dank aussprechen. Sie war in schwierigen Arbeitsphasen stets für mich da.

Mein innerster Dank gilt meiner Familie, meinem Mann Peter und meinem verstorbenen Hund Sundol. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

SK

EINLEITUNG

1. Problem und Methode

Die vorliegende Arbeit thematisiert das Bühnenbildnerische und festdekorative Schaffen von Alessandro Mauro (tätig um 1694-1736). Ziel dieser Arbeit ist es, einen klaren Überblick über diesen heutzutage fast vergessenen venezianischen Künstler, der zu seinen Lebzeiten als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Theaterdekorateure hoch geschätzt wurde, und seine Werke vorzulegen. Im Zentrum dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, das Œuvre Mauros im Dresdner und italienischen Raum stilistisch zu verorten und die Stellung des Künstlers in der Entwicklungsgeschichte des Bühnenbildes und der Festgestaltung des Spätbarock zu würdigen. Um sich auf diesen Schwerpunkt zu konzentrieren, verzichtet die vorliegende Untersuchung darauf, Mauros Werk in Bezug auf die Wechselwirkung zwischen Theater und Bildender Kunst, vor allem Malerei des Barock, zu erforschen. Ebenso wird darauf verzichtet, die Bedeutung der barocken Festkultur unter den absolutistischen Herrschern in politischer und soziologischer Hinsicht zu analysieren.

In der Forschung wird Mauro als ein Vertreter des künstlerischen Stils der Galli-Bibienas, einer der bedeutendsten Familien der barocken Bühnenbildkunst, angesehen. Im Gegensatz dazu geht die Autorin der vorliegenden Arbeit von der These aus, dass Mauro eher als der bedeutendste Rezipient des französischen Stils von Jean Berain (1640-1700) in Venedig betrachtet wird. In seiner künstlerischen Entwicklung lassen sich deutliche Merkmale einer Weiterentwicklung erkennen. So stellt sich die Frage, wie man Mauros eigenen Stil charakterisieren kann und unter wessen Einfluss sich der Stil des Künstlers entwickelte.

Die Schwierigkeiten der Mauro-Forschung liegen zunächst in der Spärlichkeit des Materials begründet. Das in nur geringem Umfang überlieferte Bildmaterial des Künstlers stammt vor allem aus seiner Dresdner Zeit anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des

Kurprinzen Friedrich August (1696-1763) mit der Erzherzogin Maria Josepha (1699-1757) im Jahre 1719. Aus diesem Grund widmet sich der Großteil dieser Arbeit der Mauroschen Tätigkeit in Dresden. Es wird erörtert, ob der Künstler als Festdekorateur zu einem Wandel der Dresdner Hofkultur hin zur venezianischen Festtradition beitrug oder umgekehrt von der Dresdner Festtradition beeinflusst worden ist. Des Weiteren wird untersucht, ob Mauros Spätwerk aus seiner römischen Zeit (1724-1728) einen stilistischen Fortschritt seiner Dresdner Arbeiten bedeutet.

Die vorliegende Arbeit basiert nicht nur auf den bereits zur Verfügung stehenden Ergebnissen aus kunsthistorischen, theaterwissenschaftlichen sowie musikwissenschaftlichen Forschungen, sondern wertet auch noch nicht veröffentlichtes Material aus dem Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) sowie Literatur, die außerhalb Italiens kaum bekannt und im deutschsprachigen Forschungsrahmen nicht ausreichend besprochen worden ist, aus. Beides bietet einen erweiterten Blickwinkel auf Mauros Œuvre. Damit zielt diese Arbeit darauf ab, Mauros Verdienste um die barocke Festdekoration entsprechend zu würdigen.

2. Stand der Forschung

Bislang existiert keine Veröffentlichung, die Mauros Leben und sein Werk als ein Ganzes behandelt. Das Material im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) sowie im Dresdner Kupferstichkabinett ist in der Forschung meistens nur allgemein untersucht worden. Ebenso wenig sind die Ergebnisse seiner Tätigkeit in Italien, die in Archiven und Museen in Rom und Venedig aufbewahrt werden, Gegenstand ausführlicherer Untersuchungen gewesen.

Biographische Daten von Mauro stehen nur fragmentarisch zur Verfügung. Der Artikel Elena Povoledos in der *Enciclopedia dello spettacolo* (1960) ist beinahe die einzige Quelle,

die die chronologischen Daten des Künstlers und der Familie Mauro erschließt. Weite Strecken der Artikel von Mercedes Viale Ferrero (1963 und 1991)¹, von Marialuisa Angiolillo (1998)² sowie Lucia Casellatos (2008)³ basieren im Wesentlichen auf Povoledos Publikation.

Über das Maurosche Œuvre gibt es direkt und indirekt Literatur aus verschiedenen wissenschaftlichen Richtungen. Für einen Überblick über die Bühnenbildgeschichte des Barock sind die Publikationen von Hans Tintelnot (1939), von Heinz Kindermann (1967) und von Manfred Brauneck (1999) empfehlenswert, in denen die Autoren Mauro allerdings nur als Zeitgenossen der Familie Galli-Bibiena würdigen. Die meiste Fachliteratur im deutschen Forschungsbereich, die Mauros Werke nur oberflächlich behandelt, folgen im Grunde diesem Standpunkt Tintelnots.⁴ Die Dissertation von Harald Zielske (1965) ist hilfreich dafür, mit welcher Problematik und Methode sich die kunsthistorische Fachliteratur bis zu den 1960er Jahren mit dem Thema des barocken Bühnenbildes beschäftigt hat. Im italienischen Forschungsrahmen sind die zwei Publikationen Marialuisa Angiolillos aus den Jahren 1992 und 1998, welche die barocke Theatergeschichte in Rom und Venedig, die als wichtigste Stationen des Künstlers in Italien gelten, zusammenfassen, erwähnenswert. Ebenso zählt der Katalog zur Ausstellung *Illusione e pratica teatrale*, die in Venedig im Jahr 1975 gezeigt wurde, zur Standardliteratur über das barocke Bühnenbild in Italien. Die einführenden Publikationen über Bühnenmaschinerie und Beleuchtung des Barock stammen bislang zumeist von deutschen und italienischen Forschern.⁵

Die venezianische Theatergeschichte um 1700, die unmittelbar mit Mauro zusammenhängt,

¹ Ausst.-Kat. Turin 1963 (1), S. 14; Viale Ferrero 1991, S. 71-73.

² Angiolillo 1998, S. 146-171.

³ Casellato 2008, S. 357-361.

⁴ Baur-Heinhold 1966, S. 129.

⁵ Viale Ferrero 1995, S. 55-77; Baumann 1988; Bergmann 1977; Lazardzig 2007.

ist in der von Franco Mancini, Maria Teresa Muraro und Elena Povoledo herausgegebenen mehrbändigen Publikation *I teatri del Veneto* (1996) am besten erläutert. Diese gilt außerdem in der gegenwärtigen Forschung als die einzige Quelle, die Mauros Tätigkeit als Impresario in Venedig um 1716 beschreibt. Des Weiteren gibt es im italienischen Forschungsbereich diverse Veröffentlichungen über die venezianische Kulturgeschichte zur Zeit Mauros.⁶

Das Dresdner Hochzeitsfest von 1719, zu dem Mauro einen enormen Anteil als Festgestalter beitrug, gilt als eines der meistbeschriebenen Feste des Barock. Umfassende Berichte, nicht nur zeitgenössischer Art, sind in der Forschungsliteratur erhalten.⁷ Im Katalog zur Dresdner Ausstellung *Eine gute Figur machen* (2000), der zur Standardliteratur zählt, werden viele der Entwürfe Mauros zur gesamten Veranstaltung des Festes genau beschrieben. Der Ausstellungskatalog *Constellatio Felix - Planetenfeste August des Starken* (2014) des Dresdner Kupferstichkabinetts dokumentiert den unvollendeten Festbericht für Augusts den Starken (1670-1733). Dem Katalog liegen aktuellste Forschungsergebnisse zugrunde, die bisherige Auffassungen zum Teil revidieren.

Marcello Fagiolos *Barocco Romano e Barocco Italiano* (1985) sowie *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870* (1997) gelten als Standardliteratur über die barocke Festkultur in Rom. Sie geben Aufschluss bei der Untersuchung der festdekorativen Werke von Mauro in seiner römischen Zeit. Daneben sind die Aufsätze von Hans Joachim Marx⁸ sowie die Publikation Franco Pipernos (1986) erwähnenswert. Diese behandeln die Bühnenveranstal-

⁶ Wiel 1897; Tassini 1961; Mazzarotto 1961, S. 1-24; Mangini 1974; Muraro 1978; Brusatin 1980; Grevenbroch 1981; Arnaldi/Stocchi 1986.

⁷ GStA PK, Rep. IX, Nr. 27; Dresden, HStA 10006, OHMA Hierüber Nr. 38, 3891; HStA 10006 OHMA B 20c, Bl. 648-677; HStA 10024 Geheimes Kabinett, Loc. 10558/02 35890; HStA 12884/13410 OHMA B Nr. 20; HStA 11254 Loc. 14502/10 135; Denkmal 1719; *RELATION*; Fürstenau 1862, S. 128-153; Proelß 1878, S. 120-123; Sponsel 1924, S. 261-272; Haake 1930, S. 143-162; Becker-Glauch 1951; Ausst.-Kat. Dresden 1954, S. 21-22; Weber 1985; Jöchner 1997; Mikosch 1999; McLaughlan 1997, S. 349-351; Hochmuth 1998, S. 31 - 33; Ausst.-Kat. Dresden 2000 und 2014; Schnitzer 2011, S. 9-15.

⁸ Marx 1968; Ders. 1992; Ders. 2004.

tungen im Teatro Ottoboni und in der Kirche San Lorenzo in Damaso im Palazzo della Cancelleria zu Rom, mit deren Ausstattung Mauro in den Jahren 1727 und 1728 beauftragt wurde.

Die Untersuchung von Mauros Tätigkeit als Gondelbaudekorateur wäre ohne den Ausstellungskatalog des Museo Correr *Bissone, peote e galleggianti: Addobbi e costumi per cortei e regate* (1980) unvorstellbar. Die Publikation *Disegni antichi del Museo Correr* der Fondazione Giorgio Cini in Venedig (1996) enthält zahlreiche Entwürfe von Prunkbarken aus der Zeit Mauros. Die Publikationen von Stefania De Blasi und Luigi Griva (2012) bieten einen grundlegenden Überblick über die Gondelbaukunst Venedigs in der Frühen Neuzeit, auf der Mauros *Bucentauro* in Dresden basiert. Des Weiteren ist der Aufsatz von Barbara Marx aus dem Jahre 2005 zur Entstehungsgeschichte von Mauros *Bucentauro* erwähnenswert.

Bezüglich der Kostümentwürfe von Mauro sind die Dissertationen von Elisabeth Mikosch (1999) und von Anna Maria Ebersberger (1961) erwähnenswert. Mikoschs Arbeit thematisiert und analysiert die beim Dresdner Vermählungsfest verwendeten Kostüme, von denen einige auf Mauros Entwürfe zurückgehen, während Ebersberger die Kostüme von Antonio Daniele Bertoli (1677-1743), die mit Mauros Arbeiten vergleichbar sind, behandelt.

Im Unterschied zur nicht ausreichenden Forschungslage zu Mauro existiert über einige seiner Zeitgenossen mehr Literatur. Günter Schöne analysiert in seiner Dissertation (1933) eine theoretische Studie zum perspektivischen Bühnenbild des Spätbarock, nämlich die Schrift *L'architettura civile* von Ferdinando Galli-Bibiena (1656-1743) aus dem Jahre 1711. Auch Franz Hadamowskys Buch *Die Familie Galli-Bibiena in Wien* (1962), das Mauros Bühnenbildentwürfe mit Bühnenbildern Ferdinando Galli-Bibienas und dessen Sohn Giuseppe (1696-1757) vergleicht, war für die vorliegende Arbeit aufschlussreich. Die Kataloge zur Berliner Ausstellung *Bretter, die die Welt bedeuten; Entwürfe zum*

Theaterdekor in fünf Jahrhunderten (1978) und zur Münchner Ausstellung *Theatrum mundi* (2003) sowie zahlreiche Ausstellungskataloge über die Galli-Bibienas und Filippo Juvarra und andere Zeitgenossen im italienischen Forschungsbereich⁹ bieten umfassende Bildmaterialien, die sich mit Mauros Œuvre stilistisch vergleichen lassen.

3. Zur Quellenlage

Zur Untersuchung des Œuvres von Mauro werden neben der entsprechenden Sekundärliteratur auch die Quellen aus verschiedenen Archiven im deutschen und italienischen Raum herangezogen.

Der größte Teil der überlieferten Quellen des Künstlers liegt in den Beständen des Sächsischen Staatsarchiv, Hauptarchivs Dresden (HStA). Die Akten aus dem Bestand 10026 Geheimes Kabinett vom HStA umfassen Verträge, Berichte, Rechnungen und Schreiben von und an Mauro, die während der Vorbereitungszeit des kurprinzlichen Hochzeitsfestes im Jahre 1719 entstanden.

Weiters findet man im Bestand 10006 Oberhofmarschallamt des oben genannten Archivs (OHMA) sowie im Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) Zeichnungen und Pläne, die von Mauro stammen oder ihm zugeschrieben werden.¹⁰ Die Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), die Abteilung der Deutschen Fotothek verfügt über digitalisierte Bildmaterialien des Künstlers

⁹ Galli-Bibiena 1740 (Nachdruck 1964); Ausst.-Kat. Turin 1963 (1) und (2); Ausst.-Kat. Venedig 1975; Viale Ferrero 1970; Schnapper 1982; Comoli Mandracci/Griseri 1995; Griseri 1999 (1) und (2); Ausst.-Kat. Bibiena 1997.

¹⁰ Die Bildmaterialien im OHMA sind durch ein Online-Findbuch erschlossen. Siehe URL: <http://www.archiv.sachsen.de/cps/suche.html?q=alessandro%20mauro&anzahl=10&abteilung=&von=&bis=&bestand1=&bestand2=&>, letzter Zugriff: 21.06.2015.

aus den oben erwähnten Dresdner Sammlungsbeständen.¹¹ Die Mauroschen Bildmaterialien aus seiner Dresdner Zeit sind zwar teilweise in verschiedenen Publikationen veröffentlicht. Allerdings werden viele Handzeichnungen des Künstlers in der vorliegenden Arbeit erstmals erwähnt und untersucht.

In Italien sind ebenfalls Quellen von Mauro und die Kupferstiche nach Mauro zu seinen Arbeiten in Venedig und Rom überliefert worden. Letztere sind in der Biblioteca Nazionale Centrale in Rom, im Museo di Roma und im Museo Correr in Venedig archiviert oder dauerhaft ausgestellt. Des Weiteren findet man im Bestand des Archivio Storico della Città in Turin Verträge Mauros für die Arbeiten am Teatro Regio in den 1730er Jahren.¹²

4. Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit nimmt Abstand davon, das Leben und Werk Mauros lediglich chronologisch zu erläutern. Im Anschluss an die in der Einleitung dargelegte Problemstellung und Forschungslage behandelt das erste Kapitel die biographischen Eckdaten Mauros. Es beginnt mit Erläuterungen zu der umstrittenen Herkunft des Künstlers. Die Darstellung folgt den wichtigen Lebensspuren dieses Venezianers durch die Zeiten, die jeweils eng mit seinen Aufenthaltsorten verbunden sind.

Den folgenden vier Kapiteln (Kapitel II bis Kapitel V) widmet die Arbeit den größten Raum. Hier wird Mauros gesamtes Schaffen, unterteilt in seine Arbeit als Bühnenbildner, Gondelbauingenieur, Theaterarchitekt und Festgestalter, betrachtet. Im Kapitel II werden das Bühnenbildnerische und festdekorative Werk des Künstlers chronologisch untersucht. So beginnt das Kapitel mit der Beschreibung des Bühnenbildes der Oper *Zenobia, regina*

¹¹ Vgl. URL: <http://www.deutschefotothek.de/gallery/freitext/alessandro+mauro>, letzter Zugriff: 21.06.2015.

¹² Turin, Archivio Storico della Città, C9 12 pag 2-1, 2-2, 4-1 und 4-2; C9 1 pag 27v.

de Palmireni (1694) von Tomaso Albinoni (1671-1751), welches Mauro zusammen mit Familienmitgliedern und Gasparo Pelizzari¹³ angefertigt haben dürfte. Das Bühnenbild ermöglicht einerseits eine Annäherung an die frühe Tätigkeit des Künstlers, ist andererseits im Kontext vom Darstellungstypus der »Lagerszene« der Barockzeit zu betrachten.

Es folgt die Beschreibung einer anonymen Zeichnung nach Mauro für die Szene *Tempio della ricchezza e caverne di Plutone* aus einem unbekanntem Bühnenwerk. Die umstrittene These von Ulrich Thieme und Felix Becker, dass der Künstler um 1711 als Hoftheatermaler in Wien gewirkt haben soll,¹⁴ bildet das Hauptthema dieses Abschnittes. Möglicherweise arbeitete Mauro in Wien mit Francesco Galli-Bibiena (1659-1739) und Antonio Daniele Bertoli zusammen, während die Werke Lodovico Ottavio Burnacinis (1636-1707) einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben dürften. Die stilistische Verwandtschaft der Szene *Tempio* mit den Bühnenbildentwürfen der Familie Galli-Bibiena in Wien wirft die Frage auf, ob sie auf die Aktivität des Künstlers in Wien hindeuten könnte.

Mauros Bühnenbilder für die Opern *Giove in Argo* (1717) und *Teofane* (1719) von Antonio Lotti (1667-1740) aus seiner Dresdner Zeit werden im Kontext der Entwicklungsgeschichte der barocken Bühnenbilder untersucht. Dafür werden sie in erster Linie mit den vier Entwürfen von Giuseppe Galli-Bibiena, die fast im selben Zeitraum in Wien entstanden sind, sowie mit einigen ausgewählten Beispielen anderer Zeitgenossen Mauros verglichen.

Weiters werden Mauros Ausstattungen für festliche Veranstaltungen in Rom erörtert. Der Apparat für die anonyme Kantate *L'Umiltà coronata* (1727) wird in Bezug auf die Darstellung einer ephemeren Festmaschine im Freien im Rom der Barockzeit betrachtet. Bei der Ausstattung für das Weihnachtsoratorium *Il componimento sacro per la Festività del SS. Natale* von Giovanni Costanzi (1704-1778) im Jahre 1727 liegt der Schwerpunkt der Untersuchung in der Frage nach dem Verhältnis des Künstlers sowohl zum Kardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) als auch zum Künstler Filippo Juvarra (1678-1736) in Bezug

¹³ Wenn keine Angabe genannt sind, sind Geburts- und Sterbedatum der Personen, die in der vorliegenden Arbeit erwähnt werden, unbekannt.

¹⁴ Thieme-Becker 1930, S. 283-284.

auf die Arbeit für das Teatro Ottoboni. Ein Vergleich des von Mauro geschaffenen Apparates des Heiligen Grabes für den Karfreitag in San Lorenzo in Damaso (1728) mit dem Werken Andrea Pozzos (1642-1709), Lodovico Ottavio Burnacinis sowie von Giuseppe Galli-Bibiena macht deutlich, dass Mauro versuchte, die Spätphase der römischen *Quarant'ore*-Tradition und das Wiener Sepolchro-Oratorium im 18. Jahrhundert zu vereinigen.

Kapitel III widmet sich Mauros Arbeiten als Lustschiffdekorateur. Zur allgemeinen Einführung wird die venezianische Gondelbaukunst des Barock sowie die Tätigkeit der Familie Mauro als namhafte Gondelbauingenieure Venedigs kurz erläutert, in denen Mauros Tätigkeit als Lustschiffdekorateur wurzelt. Ein großformatiger Kupferstich von Andrea Zucchi (1679-1740) nach Mauros *La Cina condotta in trionfo dall'Asia* (1716) gilt nicht nur als die früheste nachweisbare eigene Prunkbarke des Künstlers, sondern liefert vielfältige Argumente zu Mauros chinesischer Barke in Bezug auf die venezianische Chinoiserie um 1700. Andererseits darf man nicht übersehen, welchen großen Einfluss die Werke Burnacinis sowie jene von Jean Berain auf Mauro ausübten. Das führt zur Fragestellung, wie sich Mauros Barke zu seinen anderen Lustschiffen anlässlich der Dresdner Festlichkeiten verhält.

Des Weiteren werden der *Bucentauro* (1719), die zwei Serien von Prunkbarken *Vier Weltteile* (um 1709 oder um 1719) und *Vier Jahreszeiten* (um 1719) sowie Entwürfe zu anderen Lustschiffen des Künstlers untersucht. Anschließend wird erwogen, inwiefern sich die venezianische Gondelbautradition, repräsentiert durch Mauro, bei den Dresdner Hoffesten des 18. Jahrhunderts niederschlug. Dafür ist es unverzichtbar, die im Festbericht *I numi diporto su l'Adriatico* („Die Götter vergnügen sich auf der Adria“, in Folge: *I numi*) von Bernardo Canonico Sartorio (tätig um 1688) abgebildeten Prunkgondeln bei der Regatta 1688 in Venedig sowie die fünf Entwürfe der Prunkbarke von Antonio Joli (1700-1777) aus dem Jahre 1740 zu beschreiben. Es folgt ein Exkurs über den von Matteo Calderoni für den Herzog Carlo Emanuele III. von Savoyen (1701-1777) im Jahre 1730 entworfenen Bucintoro. Die stilistische Verwandtschaft zwischen dem Mauroschen

Dresdner *Bucentauro* und dem Bucintoro von Calderoni – letzterer eine sogenannte *Peota real* – wirft die Frage nach der eventuellen Teilnahme Mauros am Schiffbau um 1730 auf.

Kapitel IV behandelt die theaterarchitektonischen Arbeiten des Künstlers am Dresdner Hof. Trotz Mangels an überliefertem Material wird diese Arbeit versucht, Mauros Anteil am Umbau des Redoutensaals im Jahre 1718 sowie der Innenraumdekoration des neuen Opernhauses von Dresden (1719) zu untersuchen. Im Zentrum dieses Abschnittes steht die Frage nach dem künstlerischen Austausch Mauros mit Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736) und Balthasar Permoser (1652-1732), mit denen zusammen er den Innenraum des neuen Opernhauses von Dresden gestaltete.

Kapitel V erörtert die Tätigkeiten Mauros als Festgestalter beim Dresdner Vermählungsfest von 1719. Sowohl stilistisch als auch ikonographisch zeigen Mauros Kostümentwürfe einen direkten Einfluss der französischen Festtradition am Hofe Ludwigs XIV. (1638-1715) in Versailles auf die Dresdner Hoffeste seiner Zeit. So wird untersucht, wie man in den Mauroschen festdekorativen Arbeiten eine Mischung aus dem französischen Geschmack seines Auftraggebers und der venezianischen Festtradition erkennen kann. Mauros Entwürfe für die Aufzüge und die Kostüme sind allerdings nur teilweise realisiert worden. Daher wird erläutert, welche stilistische Innovativität der Mauroschen Entwürfe zur Ablehnung des Auftraggebers, Augusts des Starken, führte und wie der König die Ideen des Künstlers stark geändert übernahm. Abschließend werden zwei Entwürfe Mauros für die Stierhetze vorgestellt, die bisher in keiner Forschungsliteratur veröffentlicht worden sind. Diese Zeichnungen werden im Verhältnis zur *Caccia dei tori* in der venezianischen Festtradition des Barock untersucht.

In der Schlussbetrachtung wird Mauros Werk im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen positioniert und seine Stellung in der Kunstgeschichte bewertet. Damit wird versucht, Mauros Bedeutung als Rezipient von Jean Berain hinsichtlich der Ausbreitung der französischen Grotteske auf das venezianische Frührokoko zu klären.

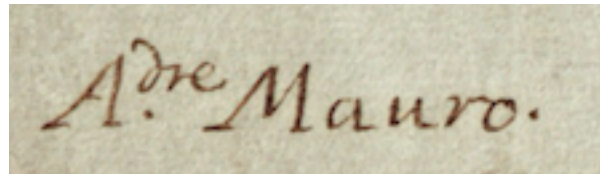
A close-up photograph of a handwritten signature in brown ink on aged, yellowish paper. The signature reads "A. Mauro." in a cursive script. The letter "A" is large and has a decorative flourish. The word "Mauro" follows in a similar cursive style, ending with a period.

Abb.1

Unterschrift von Alessandro Mauro. Detail aus der Abb. 91.

I. DIE BIOGRAPHIE DES KÜNSTLERS

1. Die Mauros: Eine der einflussreichsten Familien von Theaterdekorateuren im Barocktheater

Seit Anfang des 17. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird der Name der venezianischen Bühnenbildnerfamilie Mauro aufgrund herausragender Leistung auf dem Gebiet der Bühnen- und Festdekoration, der Bühnenmaschinerie und der Theaterarchitektur im Barocktheater überliefert. Die Familie setzte ihre Akzente in den größten zentralen Theatern im nördlichen Italien und in Süddeutschland. Die Mauros arbeiteten zwar in verschiedenen Städten, nämlich in Mailand, Turin, Padua, Vicenza, München, Dresden und wahrscheinlich auch Wien, allerdings entwickelte sich ihr Ansehen vor allem in Venedig.¹⁵

Wie schon erwähnt, sind die biographischen Daten der Familie in der wissenschaftlichen Forschung kaum erarbeitet, selbst der Stammbaum der Mauros ist noch nicht vollständig erforscht.¹⁶ Das ist besonders erstaunlich, wenn man bedenkt, dass bei den anderen führenden Familien von Theaterdekorateuren, wie z. B. den Galli-Bibienas, die Lebensumstände umfassend ermittelt und die jeweilige Tätigkeit der einzelnen Bibienischen Künstler eingehend untersucht worden sind.¹⁷

Unter den Familienmitgliedern der Mauros sind Francesco (tätig 1662-1692), die Brüder Gaspare (in manchen Quellen: Gasparo oder Gaspero; tätig ab 1657, gestorben 1719) und

¹⁵ Povoledo 1960, S. 314-316; Angiolillo 1998, S. 146.

¹⁶ Der oben erwähnte Artikel von Elena Povoledo zählt zur relativ detaillierten Sekundärliteratur über die Mauros. Jedoch gibt die Autorin keine genaue Information zu Geburts- und Todesdaten der einzelnen Familienmitglieder. Sie erwähnt nur, in welchem Zeitraum die Mauros tätig waren. Siehe unten Anhang („Die Mauros: Stammbaum“).

¹⁷ Zur einführenden Bibliographie für die Bibiena-Forschung siehe URL: <http://bibienainscena.xoom.it/index.htm>, letzter Zugriff: 21.06.2015.

Domenico (tätig 1669-1707), die Brüder Antonio I. (tätig 1692-1733), Gerolamo I. (in manchen Quellen: Girolamo; tätig 1692-1719), Romualdo (tätig 1699-1756) und Alessandro, deren Cousin Giuseppe (tätig 1699-1722), Alessandros Söhne Gerolamo II. (1725-1766) und Domenico II. (tätig 1733-1780) sowie Romualdos Sohn Gerolamo III. (tätig 1750-1788) diejenigen, deren Tätigkeiten am umfangreichsten überliefert wurden und in verschiedenen Quellen nachgewiesen sind. Basierend auf der Zeit ihrer Tätigkeit vermutet die gegenwärtige Forschung, dass Domenico I. wahrscheinlich der Vater der Brüder Gerolamo, Romualdo und Alessandro war, während Giuseppe möglicherweise Gasparens Sohn war.¹⁸

Wie die wenig bekannten Lebensumstände der Familie Mauro bereits andeuten, wird ihrer Tätigkeit als Theaterarchitekten und Bühnendekorateure in der gegenwärtigen Forschung nur geringe Bedeutung zugesprochen. Diese Tatsache kann auf mehrere Gründe zurückgehen: Erstens sind heutzutage nur wenige Materialien, die auf die umfassende Tätigkeit der Mauros hinweisen können, vorhanden. Es war den Mauros offensichtlich kein Anliegen, ihre Bildmaterialien selbst zu sammeln und ihr künstlerisches Credo schriftlich zu überliefern.¹⁹ Zweitens existieren kaum noch Bauwerke, an denen sich die Mauros als Architekten bzw. Ausstatter beteiligten.²⁰ Solch mangelhafte Überlieferung der Mauroschen Bauwerke macht es schwer, mittels Nachforschungen zu beweisen, wie qualifiziert die Mauros als Architekten waren.

¹⁸ Siehe Anm. 15.

¹⁹ Dies im Gegensatz zur Familie Galli-Bibiena; so beschrieb Ferdinando Galli-Bibiena (1656-1743) in seiner Publikation *L'Architettura civile* (1711) seine theoretischen Anmerkungen zur Perspektivbühne, während sein Sohn Giuseppe 1740 seine Entwürfe und Kupferstiche unter dem Titel *Architettura e prospettive* veröffentlichte. Die heutige Bibiena-Forschung basiert auf diesen beiden Publikationen.

²⁰ Nach dem Wissen der Verfasserin dieser Arbeit sind die Deckenfresken von Romualdo Mauro für die Kirche San Michele in Isola in Murano bei Venedig (1712) das einzige überlieferte Werk der Mauros für die Innenraumdekoration. Das Münchner Opernhaus am Salvatorplatz, dessen Innenraum die Brüder Gaspare und Domenico I. Mauro im Jahre 1688 umbauten, existiert nicht mehr. Es sind weder Pläne, z. B. der Grundriss, noch eine Beschreibung der Innenraumgestaltung überliefert. Gleiches gilt für das neue Opernhaus am Zwinger in Dresden, für dessen Innenraumgestaltung Alessandro Mauro verantwortlich war, da dieses Opernhaus nach seinem Brand 1849 keine Spuren hinterließ. Vgl. Hammitzsch 1906, S. 124; Siehe unten Kapitel IV.4.3.

Der dritte Grund liegt wohl darin, dass die meisten Mitglieder der Familie Mauro in der Fachliteratur lediglich als bemerkenswerte Handwerker betrachtet werden. Die Geringschätzung der Mauros mag nicht absolut zu Unrecht bestehen, da es den Bühnenbildern der Brüder Gaspare und Domenico I. Mauro²¹ an Kreativität mangelt: Sie scheinen einfach dem normativen Gesetz des zentralperspektivischen Bühnenbildes, welches wie eine Mode die Opernbühne in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrschte, zu folgen. Im Vergleich dazu überstieg Alessandro Mauros künstlerische Leistung das Niveau des einfachen Handwerks.²²

Die Mauros und ihre Tätigkeit als Theaterdekorateure zeigen musterhaft, wie die Theaterarbeit der Barockzeit zumeist in Form eines Familienbetriebs durchgeführt wurde.²³ Das erste Familienmitglied, das den Weg zu großem Ruhm in der Theatergeschichte einschlug, war Francesco Mauro. Francesco Mauro scheint eher als Ingenieur im Bereich der Theatermaschinerie tätig gewesen zu sein. Das heißt, dass er vielmehr dazu beitrug, die Ideen eines Bühnenbildners technisch zu verwirklichen, als seine eigenen Bühnenbilder zu erschaffen. Über die frühen Tätigkeiten Francesco Mauros in Venedig vor 1662 ist wenig bekannt. Trotzdem kann man annehmen, dass er in Venedig und Umgebung zu einem der führenden Theateringenieure zählte. Sonst hätte Francesco Santurini (1627-1682) nicht gerade ihn nach München berufen: Francesco Santurini, der das Münchner Hoftheater mit der Familie Mauro eng verband, kam selbst aus Venedig und widmete sich von 1654 bis zu seinem Tode am bayerischen Hof der Tätigkeit eines Festdekorateurs und Theaterarchitekten. Besonders in den 1660er Jahren arbeiteten Francesco Santurini und Francesco Mauro in München zusammen. Nach dem Tod Francesco Santurinis 1682 wurden die Brüder Domenico I. und Gaspare Mauro, die Söhne Francesco Mauros, als Nachfolger Francesco

²¹ Die Bühnenbilder der Brüder Mauro für die Hochzeitsopern *Servio Tullio* von Agostino Steffani (1654-1728) im Jahre 1686 und *Il Favore degli dei* von Bernardo Sabadini (um 1650-1718) im Jahre 1690 sind in Form eines Kupferstichs überliefert worden. Siehe Anm. 26 und 27.

²² Tintelnot 1939, S. 86 und S. 89-90; Baur-Heinhold 1966, S. 129; Berthold 1986, S. 308.

²³ Vgl. Viale Ferrero 1991, S. 69-92.

Santurinis berufen.²⁴ Es ist nicht geklärt, was zu diesem Engagement der Brüder Gaspare und Domenico I. Mauro am Münchner Hoftheater führte. Zum Zeitpunkt von Francesco Santurinis Tod war Francesco Mauro vermutlich selbst zu betagt für eine weitere Beschäftigung, sodass er seine Söhne nach München in seine Nachfolge berief.²⁵

Die Brüder Gaspare und Domenico I. Mauro arbeiteten dadurch so häufig zusammen, dass sie ihre Aufgaben untereinander aufteilten. Scheinbar war Domenico I. eher als Theatermaler und Bühnenbildner tätig, während Gaspare als Theaterarchitekt und Bauingenieur arbeitete. Zu einem repräsentativen Beispiel ihrer Zusammenarbeit zählen die Feste am Münchner Hof 1686: Wie sich Alessandro Mauro bei den Hochzeitsfeierlichkeiten am Dresdner Hof 1719 einen Namen als Theaterdekorateur erwarb, so schrieben sich die Brüder Gaspare und Domenico I. Mauro durch die Hochzeitsfestlichkeiten am Münchner Hof 1686 in die Geschichte des Bühnenbildes ein: Die Hochzeitsoper *Servio Tullio*, für deren Bühnendekoration die beiden verantwortlich waren, stellte den Höhepunkt des mehrtägigen Festes anlässlich der Vermählung des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel (1662-1726) mit Erzherzogin Maria Antonia (1669-1692) dar. Die Kupferstiche Michael Wennigs (1641-1717) nach der Bühnenausstattung der Brüder Mauro geben einen Einblick in die Bühnenausstattung der Oper *Servio Tullio* bei deren Uraufführung.²⁶ Auch zeigen die Bühnenbilder für die Hochzeitsoper *Il Favore degli dei* von Bernardo Sabadini, die im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Odoardo Farnese (1666-1695) mit Dorothea von Pfalz-Neuburg (1670-1748) im Jahre 1690 am Hof von Parma uraufgeführt

²⁴ Vgl. Hammitzsch a. a. O., S. 123-126.

²⁵ Der Berufseinstieg der Brüder Mauro in München ist mit dem der Galli-Bibienas vergleichbar. Als Ferdinando Galli-Bibiena 1723 wegen seiner Augenschwäche auf seine Position als erster Theaterarchitekt am Wiener Hof verzichtete, wurde sein Sohn Giuseppe, der seinerzeit schon der zweite Theaterarchitekt war, als Nachfolger von Ferdinando genannt. Vgl. Hadamowsky 1962, S. 10.

²⁶ Vgl. Hammitzsch a. a. O., S. 123-126, Abb. 81-84; Weiterhin siehe die Dissertation von Arthur Neisser (1902), S. 139-146.

wurde, die Leistung der Brüder Gaspare und Domenico I. Mauro als Bühnenausstatter.²⁷ Darüber hinaus belegen diese Bühnenbilder, dass die Brüder Gaspare und Domenico I. Mauro mit Ferdinando Galli-Bibiena zusammengearbeitet haben.

Es existiert keine Quelle, die Aufschluss darüber gibt, wie stark die Brüder Gaspare und Domenico I. Mauro den jungen Alessandro Mauro beeinflussten. Außerdem ist nicht zu belegen, ob Alessandro Mauro vor seiner eigenen Berufstätigkeit bei seinem Vater oder Onkel seine Lehrjahre verbrachte. Für die Verfasserin dieser Arbeit besteht aber kein Zweifel, dass Alessandro Mauro während seiner Jugendzeit bei ihnen Theatererfahrung sammeln konnte.

2. Die Frage nach der Herkunft und den frühen Lebensumständen des Künstlers

Wie bei den meisten Mitgliedern der Familie Mauro sind das Geburtsdatum und der Geburtsort von Alessandro Mauro unbekannt.²⁸ Eine der ältesten Angaben zu Mauros Geburtsort findet sich in Pietro Zanis *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti* (1820), doch dass Mauro in der piemontesischen Kleinstadt Tortona geboren wurde, ist unwahrscheinlich. Alle weiteren Mitglieder der Familie stammten aus Venedig, und es gibt

²⁷ Die Bühnenbilder für die Oper *Il Favore degli dei* wurden von Domenico I. Mauro und Ferdinando Galli-Bibiena entworfen. Die zwei Brüder Domenicos, Gaspare und Pietro, zu dem sonst nichts bekannt ist, waren für die technische Einrichtung der Bühnenmaschine und Ausstattung zuständig (Siehe Aureli 1690, S. XII). Diese Bühnenbilder wurden von Carlo Virginio Draghi (1638-um 1673), Antonio Lorenzini (1655-1740), Lodovico Mattioli (1662-1747), Domenico Bonavera (um 1640/50-um 1700) und Francesco Maria Francia (1657-1735) als Kupferstiche nachgezeichnet. Das Libretto, das diese Kupferstiche in Form einer Abbildung enthält, ist digitalisiert. Siehe URL: <http://archive.org/stream/ilfavoredegliidei00aure#page/n3/mode/2up>, letzter Zugriff: 21.06.2015. Die heute im Bestand des Deutschen Theatermuseums in München archivierte Serie von Stichen *Il Favore degli dei* nach Domenico I. Mauro umfasst elf Blätter von insgesamt vierzehn zur Oper existierenden Stichen. Vgl. München, Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nr. IV 1028, 1029, 3471-3477, 4321 und 5616. Hiermit danke ich Frau Dr. Susanne de Ponte, die aktuelle Konservatorin des Deutschen Theatermuseums in München, für ihre freundliche Hilfe bei der Recherche des oben genannten Materials.

²⁸ Vgl. Tintelnot a. a. O., S. 86; Povoledo 1960, S. 314-315; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 330; Ausst.-Kat. München 2003, S. 154.

keinen Beleg dafür, dass sein Vater jemals in Tortona tätig war.²⁹ Dennoch haben viele Autoren die Behauptung Zanis ohne weitere Untersuchung zitiert.³⁰ Allerdings ist es unklar, ob der von Zani erwähnte Künstler Alessandro Mauro tatsächlich mit jenem Venezianer, der um 1719 in Dresden tätig war, identisch ist. Es ist auch möglich, dass der Autor entweder einen gleichnamigen Künstler meinte oder sich lediglich irrte. Darauf basierend trägt Georg Kaspar Nagler in seinem *Künstlerlexikon* (1839) den Piemonteser Alessandro Mauro vom gleichnamigen venezianischen Künstler getrennt ein.³¹ Dennoch besteht theoretisch die Möglichkeit, dass der Künstler tatsächlich in den 1690er Jahren – im Zusammenhang mit einem Aufenthalt von Domenico I. Mauro, dem Vater des Künstlers, in Turin, wo jener mehrere Bühnenbilder für das Teatro Regio entwarf³² – im ca. 100 km entfernten Tortona geboren wurde.

Im Hinblick auf die frühe Tätigkeit von Mauro in Venedig und die Herkunft seiner Familie ist die Stadt Venedig als sein Geburtsort jedoch wahrscheinlicher als Tortona. Obwohl die Forschung Mauro entweder Tortona oder Venedig als Geburtsort zuschrieb, ist auch eine andere Annahme möglich, nämlich dass er in den 1680er Jahren in München zur Welt kam. Das Libretto der Oper *Zenobia, regina de Palmireni* von Tomaso Albinoni (1694) legt nahe, dass Mauro als einer der »Signori Mauri« mit seinen Familienangehörigen zusammen für die Bühnenausstattung dieser Oper verantwortlich war.³³ In diesem Fall muss der Künstler

²⁹ Das städtische Archiv in Tortona hat die Verfasserin der vorliegenden Arbeit informiert, dass Geburtsurkunden aus den Jahren vor 1700 schon vor Langem vernichtet worden sind. Laut Mitteilung des städtischen Archivs von Tortona im Jahre 2011 besteht dennoch die Möglichkeit, dass eine der dortigen Pfarrkirchen die Geburtsurkunde des Künstlers aufbewahrt haben könnte.

³⁰ Alberto De Angelis nennt in seiner Publikation von 1951 Alessandro Mauro Tortonaer. Die Dresdner Ausstellungskataloge von 2000 und 2014 bestimmen »Torona« als Geburtsort Mauros. Der Name »Torona« ist sicher nichts anderes als ein Schreibfehler der Stadt Tortona. Die Beschreibung im *Benezit Dictionary of Artists* (2006), dass Mauro in Tortona geborener österreichischer Maler war, ist nicht glaubwürdig. Vgl. De Angelis 1951, S. 5; Benezit 2006, S. 594; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 330; Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 350.

³¹ Nagler 1839, S. 500-504.

³² Viale Ferrero 1978 (1), S. 245-251.

³³ Marchi 1694, S. 6; Siehe unten Kapitel II.2.

viel früher als in den 1690er Jahren, d. h. spätestens um 1680, geboren worden sein. Zu jener Zeit war nämlich sein Vater, Domenico I. Mauro, hauptsächlich in München beschäftigt. Interessanterweise beweist der Briefwechsel Mauros mit dem Grafen August Christoph von Wackerbarth (1662-1734) im Januar 1719 in Dresden, dass der Künstler die deutsche Sprache in Schrift und Wort beherrschte.³⁴ Das könnte bedeuten, dass er tatsächlich in München geboren wurde und dort seine ersten Lebensjahre verbrachte.

3. Die frühe Tätigkeit in Dresden, Wien und Venedig vor 1716

Ohne Zweifel hat Mauro seine Lehrjahre im Familienbetrieb – bei seinem Vater Domenico I. und seinem Onkel Gaspare – verbracht. Außerdem muss er sehr gebildet gewesen sein. Denn seine Schreiben zwischen 1717 und 1719 im Bestand des Sächsischen Staatsarchiv, Hauptarchiv Dresden (HStA) beweisen seine Vielsprachigkeit (Italienisch, Französisch und Deutsch).³⁵

Es ist dennoch schwer zu erforschen, ab wann der Künstler seine eigenen Bühnendekorationen erschuf. Mauros mutmaßlicher Aufenthalt in Dresden im Jahre 1709³⁶ und seine Tätigkeit als Impresario des Teatro San Giovanni Grisostomo zu Venedig um 1716 suggerieren, dass der Künstler Anfang der 1710er Jahren nicht nur seine Ausbildung absolviert, sondern vielmehr als selbstständiger Künstler genügend Erfahrungen in seinem Arbeitsbereich gesammelt hatte. Demzufolge ist es durchaus vorstellbar, dass Mauro um 1680 in München geboren wurde und sich spätestens ab Mitte der 1690er Jahre in Venedig aufhielt. Im Gegensatz zur Annahme Ulf Küsters, dass Mauro seine Tätigkeit im Jahre 1709 aufnahm, muss der Künstler bereits ab 1700 seine Karriere als selbstständiger Bühnenbildner begonnen haben.³⁷ Spätestens bei der Regatta anlässlich des Besuchs des

³⁴ Dresden, HStA, 10006 Geheimes Kabinett, Loc. 2095, fol. 185-187.

³⁵ Ebd.; Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 1386/1.

³⁶ Tintelnot a. a. O., S. 86.

³⁷ Vgl. Ausst.-Kat. München 2003, S. 154.

dänischen Königs Friedrich IV. (1675-1757) im April 1709 war er wahrscheinlich mehr als der Gehilfe seines Vaters und wirkte als selbstständiger Gondeldekorateur mit. Vermutlich erregte die von Mauro gestaltete Prunkgondel die Aufmerksamkeit des dänischen Königs.³⁸ Folglich dürfte der junge Künstler bald nach Dresden berufen worden sein, wo in demselben Jahr auch große Feierlichkeiten anlässlich des Besuchs dieses dänischen Königs stattfanden.

Erstaunlicherweise hat es die Forschung bisher wenig interessiert, dass Mauro im Jahre 1709 nach Dresden berufen worden sein dürfte, um die großen Feierlichkeiten zu Ehren des Besuchs des Königs Friedrich IV. von Dänemark zu gestalten.³⁹ Trotz des Mangels an überlieferten Quellen suggerieren zunächst die Entwürfe des Künstlers für die Prunkgondeln *Vier Weltteile* seine Teilnahme an dem Fest von 1709.⁴⁰ Denn das Thema der gesamten Veranstaltung waren die vier Weltteile. Daraus lässt sich schließen, dass Mauros gleichnamige Entwürfe für die Prunkbarken im Jahre 1709 entstanden sein dürften.⁴¹

Davon abgesehen gilt der unnachweisbare Dresdner Aufenthalt Mauros im Jahre 1709 als ein Schlüssel, der auf eine Wiener Tätigkeit des Künstlers um 1711 hinweisen kann. Ulrich Thieme und Felix Becker liefern in ihrem *Künstlerlexikon* (1930) zwar keinen Nachweis zum Wiener Aufenthalt Mauros um 1711,⁴² doch Teile der Forschung halten weiterhin an Thieme-Beckers umstrittener Annahme fest.⁴³ Vielleicht verbrachte Mauro nach seiner ersten Tätigkeit in Dresden im Zeitraum zwischen 1710 und 1711 eine kurze Zeit am Wiener Kaiserhof, zunächst als Mitarbeiter von Francesco Galli-Bibiena, dem damaligen ersten kaiserlichen Theaterarchitekten. Aufgrund des familiären Austauschs

³⁸ Siehe unten Kapitel III.3 und III.6.

³⁹ Ausst.-Kat. Turin 1963, S. 25.

⁴⁰ Siehe unten Kapitel III.6.1.

⁴¹ Ebd.

⁴² Thieme-Becker 1930, S. 283-284.

⁴³ Povoledo 1960, S. 315; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 330.

zwischen den Mauros und den Bibienas⁴⁴ könnte es leicht zu einer Begegnung der beiden Künstler in Wien gekommen sein. Auf jeden Fall bleibt die Möglichkeit bestehen, dass der junge Alessandro an der von Francesco Galli-Bibiena entworfenen Bühnenausstattung für die Oper *La vittoria dell'amicizia e dell'amore* von Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732) am Wiener Hoftheater 1711 mitwirkte oder zumindest die Bibienische Ausstattung vor Ort erlebte.⁴⁵

Die Entlassung Francesco Galli-Bibienas vom Wiener Hof 1712 nach der Krönung des Kaisers Karl VI. (1685-1740) mag als Grund dafür gelten, dass Mauro im selben Jahr Wien verließ und sich in seiner Heimat Venedig niederließ. Möglich ist auch, dass Mauro nicht mit Francesco Galli-Bibiena, sondern mit Ferdinando Galli-Bibiena, dem älteren Bruder und Nachfolger Franciscos, in Wien zusammengearbeitet hat. In diesem Fall wäre anzunehmen, dass Mauro sich bis 1714 in Wien aufhielt und mit der Oper *Alba Comelia e i satiri in Arcadia* von Francesco Bartolomeo Conti (1681-1732) beschäftigte, deren Bühnenbild Ferdinando Galli-Bibiena anfertigte. Dennoch muss diese Annahme mit Skepsis betrachtet werden, da Mauro bereits im Jahre 1713 als Impresario des Teatro San Giovanni Grisostomo in Venedig tätig war. Das heißt, dass der Künstler spätestens 1712 in seine Heimat zurückkehrte. Außerdem war er wahrscheinlich als Mitarbeiter seines Bruders Romualdo bei der Anfertigung des Deckenfreskos in San Michele in Isola in Murano beteiligt, das 1712 entstand.⁴⁶

Einer der frühesten konkreten Nachweise der Tätigkeit des Künstlers ist laut dem Libretto die Bühnenausstattung für die Oper *Semiramide* von Carlo Francesco Pollarolo (1653-1723) am Teatro San Giovanni Grisostomo (1714), für welche der Künstler mit seinem Cousin Giuseppe zusammenarbeitete.⁴⁷ Bevor Mauro von August dem Starken nach Dresden berufen wurde, war der Künstler hauptsächlich in Venedig tätig. 1716 fertigte er

⁴⁴ Vgl. Anm. 27.

⁴⁵ Mariani 1954, S. 474-476.

⁴⁶ Siehe unten Kapitel IV.2.4.3.

⁴⁷ Povoledo 1960, S. 315; Viale Ferrero 1991, S. 78.

die Prunkbarke *La Cina condotta in trionfo dall'Asia* für die Regatta zu Ehren des sächsischen Kurprinzen Friedrich August (1696-1763) an, der die Stadt auf seiner Kavaliertour besuchte.⁴⁸ Vermutlich bot sich Mauro bei diesem Anlass eine direkte Gelegenheit, vom Kurprinzen Friedrich August, einem großen Bewunderer der italienischen Kunst, für dessen Hochzeitsfest in Dresden engagiert zu werden.

Italienische Autoren vermuten, dass Mauro um 1717 mit Sebastiano Galeotti (1675-1741) die Deckenfresken der Kirche Santa Maria della Visitazione in Pinerolo nahe bei Turin anfertigte.⁴⁹ Diese Annahme ist aber wenig wahrscheinlich. Wie Rita Dugoni in ihrer monographischen Arbeit über Galeotti (2001) untersuchte, führte Galeotti mit Pietro Righini (1683-1742) die Deckengemälde in der Kirche Visitazione zwischen 1723 und 1724 aus. Dugonis Untersuchung basiert auf einem zeitgenössischen Bericht von Louis Bosso (1724), in welchem nur Righini als Mitarbeiter Galeottis für die Deckenfresken der Kirche Visitazione genannt wird.⁵⁰ Außerdem weist ein Brief von Giuliano Meana⁵¹ an den Herzog Francesco Farnese von Parma (1678-1727) vom 19. Februar 1724 darauf hin, dass die kompletten Bauarbeiten für die Kirche Visitazione im Jahre 1723 begannen und am 19. April 1724 abgeschlossen wurden. Laut Meana verließ Righini bereits drei Tage vor Vollendung der Bauarbeiten – d. h. am 16. April – Turin, um nach Mailand abzureisen. Zu dieser Zeit war Mauro in Venedig und in Rom tätig, sodass er wahrscheinlich an der Anfertigung der Deckengemälde für die Kirche Visitazione nicht beteiligt war.

⁴⁸ Siehe unten Kapitel III.3.

⁴⁹ Povoledo 1960, S. 315; Ausst.-Kat. Turin 1963 (1), S. 9; Ausst.-Kat. Turin 1963 (2), S. 25; Angiolillo 1998, S. 160.

⁵⁰ Dugoni 2001, S. 55-56, S. 163.

⁵¹ Dugoni erwähnt keine Lebensdaten von Bosso und von Meana. Wegen der mangelhaften Quellen ist es der Autorin dieser Arbeit nicht möglich, die Lebensdaten der beiden genannten Personen hier zu nennen.

4. Der Dresdner Aufenthalt zum Hochzeitsfest des Kurprinzen Friedrich August 1719⁵²

Mauro hielt sich zwischen 1717 und Februar 1720 zur Vorbereitung der Hochzeitsfestlichkeiten in Dresden auf. Bereits Anfang 1717 reiste er mit seinen Mitarbeitern, die seinen Bruder Gerolamo I., sechs Maler,⁵³ fünf Zimmerleute und zwei Dolmetscher umfassten, nach Dresden. Seine erste Arbeit in diesem Zeitraum war wahrscheinlich die Bühnenausstattung für die Oper *Giove in Argo* von Antonio Lotti (1717), die auf der Behelfsbühne im Redoutensaal des Schlosses uraufgeführt wurde. Im Gegensatz zu den meisten Autoren steht die Verfasserin der vorliegenden Arbeit der Annahme skeptisch gegenüber, dass Mauro von 1717 bis 1718 am Umbau des Redoutensaaals beteiligt war.⁵⁴

Als »Theatralist« und »Machinist« gestaltete Mauro den Bühnenraum und das Deckengemälde des zwischen 1718 und 1719 gebauten Opernhauses am Zwinger, für das er auch die Bühnenausstattung zur Hochzeitsoper *Teofane* von Lotti (1719) anfertigte. Als Gondelbauingenieur entwarf Mauro das große Prunkschiff, den *Bucentauro*, und zahlreiche Lustschiffe, die offensichtlich nur teilweise realisiert wurden.⁵⁵ Außerdem fertigte er die Entwürfe für die Festwagen und die Figurinen für das Siebenplanetenfest, das Hauptthema der gesamten Vermählungsfeierlichkeiten, an. Des Weiteren zeichnete er die Entwürfe für den Neptunbrunnen, den man für das »Erholungsfest« im Oktober 1719 im Jagdschloss von Moritzburg errichtet haben dürfte, sowie für eine Stierhetze, zu der keine näheren Details überliefert sind.⁵⁶

⁵² Sofern keine andere Publikation erwähnt ist, folgen die Ausführungen hierzu: Proelß 1878, S. 122; Hammitzsch 1906, S. 138; Angiolillo 1998, S. 166.

⁵³ Unter diesen sechs Malern findet man die Namen Gaspare Diziani (1689-1762) und Johann Baptist Grone (1682-1748). Diziani wurde später mit seinen eigenen Deckenfresken in Venedig bekannt, während Grone als Theater- und Kirchenmaler sowie kursächsischer Hofmaler tätig war. Siehe Zugni-Tauro 1971; Löffler 1966, S. 126.

⁵⁴ Siehe unten Kapitel IV.3.

⁵⁵ Siehe unten Kapitel III.4.

⁵⁶ Siehe unten Kapitel V.8.

Nach dem Hochzeitsfest blieb Mauro bis Februar 1720 in Dresden, um einen Anbau an das Opernhaus auszuführen.⁵⁷ Marialuisa Angiolillo vermutet, dass der Tod seines Bruders und Mitarbeiters Gerolamo I. im Jahre 1719 und der Neid der einheimischen Künstler eine große Rolle für Mauros Rückkehr nach Venedig spielten.⁵⁸ Dennoch ist die These Angiolillos nur teilweise verbürgt. Das im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) aufbewahrte Schreiben vom 1. Februar 1720⁵⁹ beweist, dass August der Starke den abgelaufenen Vertrag von Mauro und dessen italienischen Mitarbeitern, der im Jahre 1717 für zwei Jahre abgeschlossen worden war, nicht verlängerte. Nach der Beendigung des Vertrags ohne neuen Auftrag, hatte Mauro sicher keinen Grund mehr, weiter in Dresden zu bleiben.

5. Mauros Tätigkeit in Rom als Bühnendekorateur und Festgestalter (1724-1728)

Nach der Rückkehr nach Venedig blieb Mauro bis Ende 1723 in seiner Heimat. Es ist unbekannt, womit sich der Künstler zwischen 1720 und 1723 beschäftigte. Man weiß nur, dass er im Jahre 1723 die nicht überlieferte Bühnenausstattung für die Oper *Timocrate* von Leonardo Leo (1694?-1744) am Teatro San'Angelo in Venedig entwarf.

Es folgt ein vierjähriger Aufenthalt von Mauro in Rom zwischen 1724 und 1728, der aufgrund seiner erfolgreichen Ergebnisse große Beachtung fand. Mauros erste nachweisbare Arbeit in Rom war das Bühnenbild für die Oper *La virtù trionfante dell'amore e dell'odio ovvero il Tigrane* (in Folge: *La virtù*) von Benedetto Micheli (1699-1784), Antonio Vivaldi (1678-1741) und Nicola Romaldi (tätig um 1720) im Januar 1724 am

⁵⁷ Hammitzsch a. a. O., S. 138; Hochmuth 1998, S. 31-32.

⁵⁸ Angiolillo 1998, S. 166.

⁵⁹ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc 383/4, fol. 251-252.

Teatro Capranica.⁶⁰ Aus dem Datum der Uraufführung ergibt sich, dass Mauros Vertrag für das Teatro Capranica spätestens Ende 1723 abgeschlossen worden sein muss. Der Auftraggeber war offensichtlich der Fürst Capranica, d. h. entweder Federico Capranica (1665-1723) oder sein Sohn und Nachfolger Camillo (1686-1754). Vermutlich vermittelte der Komponist Antonio Vivaldi den Kontakt zwischen Capranica und Mauro. Die Karriere dieses venezianischen Komponisten begann zwischen 1710 und 1714 in seiner Heimatstadt, und dort vor allem im Teatro San Giovanni Grisostomo, wo Mauro um 1713 als Impresario tätig war. Zudem zählte Antonio Mauro, der in der Forschung entweder als Bruder oder als Sohn Alessandros genannt wird, zu den bevorzugten Bühnenbildnern dieses Komponisten. Antonio Mauro entwarf z. B. das Bühnenbild für die Opern *Teuzzone* und *Tito Manlio* Vivaldis im Jahre 1719 in Mantua.⁶¹ Anfang der 1720er Jahre war der Komponist hauptsächlich für das Teatro Capranica tätig, sodass er seinen ehemaligen Impresario Mauro dem Fürsten Capranica empfohlen haben dürfte. Es ist sicher kein Zufall, dass das erste Auftragswerk Mauros in Rom das Bühnenbild für die teilweise von Vivaldi komponierte Oper *La virtù* war.

Es ergibt sich jedoch noch eine andere Möglichkeit, nämlich dass der Librettist Francesco Silvani (um 1660 - um 1744) für die Berufung Mauros nach Rom eine Rolle spielte. Silvani kam ebenfalls aus Venedig und schrieb im Zeitraum zwischen 1708 und 1714 zahlreiche Libretti für das Teatro San Giovanni Grisostomo, die zum Teil im Auftrag von Mauro, dem damaligen Impresario des Theaters, entstanden sein mögen. Silvani war in den 1720er Jahren in Rom und dort vor allem für das Teatro Capranica tätig. So könnte Mauro auch durch die Vermittlung Silvanis als Bühnenbildner zum Teatro Capranica eingeladen worden sein.

Nach Anfertigung der Bühnenausstattung für die Oper *La virtù* entwarf Mauro die Bühnendekoration für die Opern *Valdemaro* von Domenico Sarri (1679-1744) im Jahre 1724, *Didone abbandonata* von Leonardo Vinci (1726), *Siroe, re di Persia* von Nicola

⁶⁰ Diese Oper wurde von den drei Komponisten komponiert. Benedetto Micheli war für den ersten Akt verantwortlich, während Vivaldi den zweiten Akt und Nicola Romaldi den dritten Akt komponierte. Vgl. Mamy 2011, S. 326-327.

⁶¹ Ebd., S. 468-469.

Porpora (1686-1768), *Cantone in Utica* desselben Komponisten (1727) sowie *Ipermestra* von Francesco Feo (1691-1761) im Jahre 1728 am Teatro Alibert. Die künstlerische Schaffenspause Mauros im Jahre 1725 liegt höchstwahrscheinlich im Umbau der beiden Theater begründet. Bedauerlicherweise ist keiner der Bühnenbildentwürfe von Mauro aus seiner römischen Zeit erhalten. Die Tatsache, dass er für jene beiden Theater arbeitete, die als führende Opernhäuser im damaligen Rom galten, beweist jedoch, wie hoch Mauros Ansehen als Bühnenbildner damals war.

Von 1727 bis 1728 entwarf Mauro neben den oben genannten Bühnenbildern die Dekorationen für diverse feierliche Veranstaltungen. Im September 1727 errichtete der Künstler einen ephemeren Apparat für die Kantate *L'Umiltà coronata* zu Ehren des Papsts Benedikt XIII. (1649-1730) anlässlich des Besuchs des venezianischen Botschafters Pietro Capello (1676-1729) im Palazzo Venezia.⁶² Außerdem beauftragte der Kardinal Pietro Ottoboni Mauro mit der Ausstattung für vier verschiedene religiöse Veranstaltungen, die in Form von Kupferstichen überliefert sind. Dazu zählen zwei Kupferstiche von Vittorio Franceschini nach Mauro, die die Ausstattung für die Weihnachtskantate *Il componimento sacro per la Festività del SS. Natale* von Giovanni Costanzi (1727) im Teatro Ottoboni bebildern.⁶³ Der Stecher Filippo Vasconi (ungefähr 1687-1730) fertigte zwei Kupferstiche nach Mauro, die die Festmaschine für die Kantate *L'Umiltà coronata* (1727) im Palazzo Venezia zeigen, sowie jeweils einen Kupferstich vom Apparat für das Heilige Sakrament und vom Heiligen Grab für Karfreitag (1728) in der Kirche San Lorenzo in Damaso.⁶⁴

Es ist unbekannt, warum Mauro die Entscheidung traf, Rom im Jahre 1728 zu verlassen. Die Annahme Elena Povoledos, dass Mauro in diesem Jahr für den Umbau des Opernhauses am Zwinger und für das Fest zu Ehren des Besuchs des preußischen Königs Friedrich Wilhelm I. (1688-1740) und dessen Sohnes Friedrich II. in Dresden verantwort-

⁶² Siehe unten Kapitel II.7.

⁶³ Siehe unten Kapitel II.8.

⁶⁴ Siehe unten Kapitel II.9.

lich war und deswegen von Rom nach Dresden reisen musste,⁶⁵ ist wenig glaubwürdig. Der Umbau des Opernhauses und das Fest in Dresden fanden im Januar 1728 statt. Genau in demselben Zeitraum führte Mauro die Aufträge im Dienste von Kardinal Ottoboni in Rom aus, sodass er die Stadt sicher nicht verlassen konnte. Vermutlich liegt der entscheidende Grund für Mauros Rückkehr nach Venedig darin, dass der Kardinal dem Künstler keinen weiteren Auftrag erteilte, während in der Heimat des Venezianers neue Angebote warteten.

6. Der Aufenthalt in Turin (1731-1733) und die späteren Umstände nach 1734

Mauro war von 1729 bis 1730 hauptsächlich am Teatro San Cassiano in Venedig als Bühnenbildner tätig. Er entwarf die Bühnenausstattung für die Opern *La Generosita di Tiberio* und *La Fede in Cimento* von Santo Lapis (geboren um 1700) sowie für *Adelaide* von Giuseppe Maria Orlandini (1676-1760).

Es folgte die Berufung Mauros nach Turin, das als eine der wichtigsten Stationen für die späteren Arbeiten des Künstlers gilt. Nach Mercedes Viale Ferrero stehen Mauros Turiner Aufenthalt (1730-1733) und sein Engagement am Teatro Regio in Verbindung mit Filippo Juvarra.⁶⁶ Im Zeitraum zwischen 1725 und 1730 war Juvarra hauptsächlich mit Bauprojekten in Turin beschäftigt, trotzdem war er oft bei den Veranstaltungen des Kardinals Ottoboni vor Ort in Rom. Juvarra erlebte Mauros Bühnenausstattungen in Rom und empfahl den Venezianer seinem gut befreundeten Turiner Auftraggeber, Graf Carlo Giacinto Roero di Guarene Graf Guarene, der damalige Impresario des Teatro Regio zu Turin, engagierte Mauro mit dessen Bruder Romualdo für die Spielzeit 1730/31.⁶⁷ Offensichtlich befriedigte die Leistung der Brüder Mauro die Ansprüche des Grafen

⁶⁵ Povoledo 1960, S. 315-316; auch der Kunsthistoriker Hans Tintelnot bestimmt Mauros Aufenthalt in Dresden im Jahre 1728, jedoch ohne entsprechenden Nachweis. Vgl. Tintelnot a. a. O., S. 86.

⁶⁶ Viale Ferrero 1978 (1), S. 262-263; Dies., 1978 (2), S. 48-49; Angiolillo 1998, S. 167.

⁶⁷ Viale Ferrero 1978 (1), S. 262-263.

Guarene. Die beiden Venezianer wurden nämlich im folgenden Jahr zu besseren Konditionen erneut verpflichtet, was auch das Engagement eines zusätzlichen, von ihnen geforderten professionellen Mitarbeiters beinhaltete.⁶⁸ Leider weiß man nicht genau, für welche Produktion die Brüder Mauro die Bühnenausstattung anfertigten. Ihre Bühnenbildner, die noch bei der ersten szenische Probe Verwendung gefunden hatten, wurden in der Spielzeit 1732/33 nicht eingesetzt, da die geplante Aufführung fristlos abgesagt worden war. Wegen des Todes des Herzogvaters Vittorio Amadeo II. (1666-1732) herrschte Hoftrauer, und zudem war der Polnische Erbfolgekrieg ausgebrochen.⁶⁹ Die Dekorationen der Brüder Mauro wurden jedoch aufbewahrt, bis sie endlich in der Spielzeit 1736/37 für die Opern *Demetrio* von Geminiano Giacomelli (1692-1740) sowie *Eumene* von Giovanni Antonio Gai (1690-1764) verwendet wurden. Bedauerlicherweise ist kein Bildmaterial zu diesen beiden Aufführungen überliefert, weshalb man sich lediglich aufgrund der schriftlichen Beschreibung im Libretto Mauros Bühnenbilder aus seiner Turiner Zeit vorstellen kann.⁷⁰

Der *Bucintoro* von Matteo Calderoni für den Savoyer Herzog Carlo Emanuele III. (1730) besitzt stilistisch große Ähnlichkeit mit dem Mauroschen *Bucentauro* (1719). Daher stellt sich die Frage, ob Calderonis *Bucintoro* unter dem Einfluss von Mauro, der sich seinerseits in Turin aufhielt, entstanden sein könnte. Allerdings scheint die Möglichkeit einer Zusammenarbeit von Calderoni und Mauro gering zu sein. Wie Luigi Griva untersuchte, wurde Calderonis *Bucintoro* nicht in Turin, sondern in Venedig gebaut und nach Turin transportiert.⁷¹ Mauro hielt sich damals vorwiegend in Turin auf und reiste wahrscheinlich nicht extra nach Venedig, um die Erbauung des Calderonischen *Bucintoros* zu betreuen.

Spätestens Anfang 1734 kehrte Mauro wieder nach Venedig zurück, wo er im selben Jahr

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Vgl. unten Kapitel III.5.

das Bühnenbild für die Opern *Merope* von Geminiano Giacomelli, *Berenice* von Francesco Araja (1709-1762) sowie *Artaserse* von Adolf Hasse (1699-1783) am Teatro Giovanni Grisostomo anfertigte.

Die späteren Lebensumstände von Mauro nach 1734 bleiben umstritten. Die Annahme von Hans Tintelnot (1939), dass Mauro bereits nach 1730 gestorben sei,⁷² scheint einem Irrtum zu unterliegen. Laut dem Artikel Elena Povoledos (1960) war der Künstler bis spätestens 1748 tätig. Die Bestimmung Ulf Küsters (2003), dass Mauros Geburtsdatum um 1680 und sein Todesdatum um 1749 anzusetzen seien, lässt sich nicht bestätigen. Bemerkenswerter ist die Annahme von Mercedes Viale Ferrero (1978): Im Hinblick auf die Vorworte in den Libretti der Opern *Demetrio* und *Eumene*, in denen der Bühnenbildner der Aufführung »il fu sig. Alessandro Mauro« genannt wird, dürfte Mauro vor 1736 in Turin oder dessen Umgebung gestorben sein.⁷³ Im Gegensatz zur Annahme von Viale Ferrero vermutet die Autorin dieser Arbeit, dass der Künstler nicht in Piemont, sondern spätestens 1736 in Venedig starb. Nach der Ausstattung der drei oben erwähnten Opern für das Teatro Giovanni Grisostomo im Jahre 1734 hatte er wahrscheinlich keinen neuen Auftrag aus Turin, weshalb kein Anlass für ihn bestand, sich wiederum in Turin aufzuhalten.

Hier nun kommt die nicht korrekte Behauptung von Francesco Bertoli (1776) ins Spiel, dass sich Mauro um 1737 zur Anfertigung des Deckenfreskos in der Kirche Visitazione zu Pinerolo aufgehalten hätte.⁷⁴ Wie bereits erwähnt, beschäftigte sich Mauro wahrscheinlich nie mit der Innendekoration dieser Kirche. Somit kann man sagen, dass die Überlieferung von Zani (1820), dass Mauro in Tortona geboren sei und um 1737 in Piemont tätig war, in wissenschaftlicher Hinsicht keinen Wert mehr besitzt.⁷⁵

⁷² Tintelnot, a. a. O., S. 86.

⁷³ Siehe Anm. 67.

⁷⁴ Bertoli 1776, S. 75.

⁷⁵ Zani 1820, S. 130-131.

Im Zentrum der Diskussion um das umstrittene Todesdatum Mauros steht der Bericht seines Zeitgenossen Antonio Groppo.⁷⁶ Demnach leiteten der Künstler und sein Bruder Romualdo im Jahre 1748 zusammen den Wiederaufbau des abgebrannten Teatro San Samuele in Venedig. Während Viale Ferrero Groppos Bericht als wenig glaubwürdig erachtet, hält Angiolillo ihn schlicht für falsch.⁷⁷ Der Auffassung von Angiolillo entsprechend ist Mauros anderthalb Jahrzehnte während Schaffenspause nach seiner Turiner Zeit – von 1734 bis 1748 – nicht zu erklären. Vermutlich verwechselt Groppo diesen Venezianer mit dem gleichnamigen Bühnenbildner, Alessandro II. Mauro (tätig bis 1788). Alessandro II., der entweder ein Sohn oder ein Neffe Mauros war, betätigte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Venedig. Im Hinblick darauf, dass Alessandro II. im Jahre 1755 für das Teatro San Benedetto in jener Stadt verantwortlich war, ist es glaubwürdiger, dass Romualdo Mauro und Alessandro II. sich mit dem Umbau des Teatro San Samuele im Jahre 1748 beschäftigten.

7. Zeittafel

um 1680	geboren in Venedig, Tortona oder in München als Sohn des namhaften venezianischen Theaterdekorateurs Domenico I. Mauro.
vor 1700	Ausbildung und Lehrjahre als Bühnenbildner sowie Gondelbaugestalter im Familienkreis, vor allem bei seinem Vater und seinem Onkel Gaspare in Parma, München und Venedig.
1694	Mitarbeit als Gehilfe bei der Anfertigung des Bühnenbildes der Oper <i>Zenobia, regina de Palmireni</i> am Teatro Grimani dei SS. Giovanni e Paolo in Venedig.
ab ca. 1700	Selbstständige Tätigkeit als Bühnenausstatter in Venedig.
1709	Vermutlich erste Berufung nach Dresden im Auftrag von August dem Starken anlässlich des Besuchs des dänischen Königs Friedrich IV.:

⁷⁶ Povoledo 1960, S. 314-315.

⁷⁷ Ausst.-Kat. Turin 1963 (1), S. 14; Angiolillo 1998, S. 167-168.

- Arbeiten als Prunkgondeldekorateur und Festgestalter, vor allem zum Thema der vier Weltteile.
- um 1710-1711 Aufenthalt in Wien, möglicherweise als Mitarbeiter Francesco Galli-Bibienas, des damaligen ersten kaiserlichen Theaterarchitekten.
- 1712 Rückkehr nach Venedig, vermutlich Mitarbeit an der Anfertigung der Deckenfresken in S. Michele in Isola in Murano bei Venedig, im Rahmen einer Zusammenarbeit mit seinem Bruder Romualdo.
- 1713-1716 Impresario des Teatro S. Giovanni Grisostomo, anschließend Tätigkeit als Bühnenbildner im selben Theater.
- 1716 Mai: Gestaltung der Prunkbarke *La Cina condotta in trionfo dall' Asia* zu Ehren des sächsischen Kurprinzen Friedrich August, infolgedessen Engagement zur Vorbereitung von dessen Hochzeit in Dresden im Jahre 1719.
- 1717-1720 Aufenthalt in Dresden aufgrund eines zweijährigen Vertrages von König August dem Starken.
- Anfang 1717 Reise nach Dresden mit einer venezianischen Theatertruppe. Mitarbeit am Umbau des Redoutensaals einschließlich der Anfertigung einer Bühnenausstattung der Oper *Giove in Argo* für die Behelfsbühne im Redoutensaal.
- 1718 November: Beginn mit dem Entwurf des *Bucentauro*.
- 1719 März: Vollendung der Erbauung des *Bucentauro*; vor Ende August: Entwurf der vier Festwagen, der *Chaos*-Maschine, der Serie der Prunkbarken einschließlich der Kostüme für das Siebenplanetenfest. Anfertigung des Bühnenraums sowie der Deckengemälde des neuen Opernhauses am Zwinger im Rahmen einer Zusammenarbeit mit Matthäus David Pöppelmann und Balthasar Permoser; Entwurf der Bühnenausstattung für die Oper *Teofane*; Entwurf des Neptunbrunnens sowie elf Entwürfe von Tragesesseln; Ende August/Anfang Oktober: verantwortlich für den ganzen Verlauf des Hochzeitsfestes des Kurprinzen mit der Erzherzogin Maria Josepha; Ende des Jahres: Mitwirkung beim Anbau des neuen Opernhauses am Zwinger.
- 1720 Februar: Rückkehr nach Venedig.
- 1723 Entwurf der nicht erhaltenen Bühnenausstattung der Oper *Timocrate* am Teatro Sant'Angelo zu Venedig.

- 1724-1728 Aufenthalt in Rom.
- 1724-1726 Arbeiten als Bühnenbildner am Teatro Capranica sowie am Teatro Alibert in Rom. Allerdings ist kein Bühnenbildentwurf aus dieser Zeit überliefert.
- 1727 September: Errichtung eines Apparates für die Kantate *L'Umiltà coronata* zu Ehren des Papstes Benedikt XIII im Palazzo Venezia. Beginn einer engen Zusammenarbeit mit Kardinal Pietro Ottoboni; Dezember: Entwurf der Dekoration für das Weihnachtsoratorium *Il componimento sacro per la Festività del SS. Natale* im Teatro Ottoboni.
- 1728 Januar: Anfertigung des Apparates für *Esposizione del Santo Sacramento* („das Heilige Sakrament“) in San Lorenzo in Damaso; April: Gestaltung des Apparates des Heiligen Grabes für den Karfreitag in derselben Kirche; spätestens Ende des Jahres: Niederlassung in Venedig.
- 1729-1730 Arbeiten am Teatro San Cassiano als Bühnenbildner. Aus dieser Zeit ist kein Material erhalten.
- 1730-1732 Aufenthalt in Turin; Entwurf der zwei unbekanntten Opern im Auftrag von Graf Guarini, dem damaligen Impresario des Teatro Regio in Turin.
- 1734 Entwurf des Bühnenbildes der Opern *Merope*, *Berenice* sowie *Artaserse* für das Teatro Giovanni Grisostomo in Venedig.
- um 1736 Tod des Künstlers in Venedig.

II. DAS BÜHNENBILDNERISCHE UND FESTDEKORATIVE WERK

Im Folgenden wird das bühnenbildnerische und festdekorative Werk von Mauro chronologisch untersucht. Wie die meisten Bühnenbildner des Barock entwarf Mauro sowohl Bühnenbilder für die theatralische Aufführung als auch Dekorationen für verschiedene Feierlichkeiten. Es ist nicht leicht, die beiden Arten der Ausstattung – Bühnenbild und Festdekoration – voneinander getrennt zu betrachten. Der Begriff der Festdekoration umfasst verschiedene Komponenten, wie z. B. plastische und bemalte Dekorationen für einen Schauplatz, Kostüme und Festmaschinen. Oft wurde die bemalte Dekoration für eine von kostümierten Sängern gesungene Veranstaltung – etwa die Aufführung einer Kantate oder eines Oratoriums in der Kirche – nicht nur als Schauwand, sondern wie eine Kulisse im Theater eingerichtet. So lässt sich die zweidimensionale Festdekoration des Barock schwer vom Bühnenbild für eine theatralische Aufführung unterscheiden. Deshalb werden die bühnenbildnerischen und festdekorativen Arbeiten von Mauro in diesem Abschnitt zusammen untersucht.⁷⁸

1. Das Bühnenbild um 1700⁷⁹

In der Geschichte des Bühnenbildes gilt der Zeitraum zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Übergangszeit zwischen Spätbarock und Frührokoko. Im 17. Jahrhundert erreichte das Bühnenbild das Prinzip des grundsätzlichen und modernen Bühnenbildes, indem die

⁷⁸ Hier beschränkt sich der Begriff »Festdekoration« auf die Art der Ausstattung, die so ähnlich wie das Bühnenbild für eine darstellende Aufführung am Schauplatz entworfen wurde. Die übrigen Arbeiten Mauros zu festlichen Anlässen – Kostüm, Maske und Festwagen – werden im Kapitel V.2. der vorliegenden Arbeit untersucht. Seine Gondelbauarbeit wird im Kapitel III dieser Arbeit behandelt.

⁷⁹ Wenn keine andere Literatur erwähnt, werden die folgenden Publikationen in diesem Abschnitt zitiert. Schöne 1933, S. 66-88; Tintelnot a. a. O., S. 298; Ausst.-Kat. Wien 1956, S. 3-5; Kindermann 1959, S. 511-512; Berthold 1968, S. 303-313; Ausst.-Kat. Berlin 1978, S. 105-106; Larson 1980, S. 448-457; Ausst.-Kat. Venedig 1975; Müller 1986, S. 356-375; Viale Ferrero 1991, S. 69-71; Ausst.-Kat. Berlin 2007, S. 9-13; Lazardzig a. a. O., S. 27-86; Reus 2008.

Bühnenausstattung sich von ihrem Vorbild, der Tafelmalerei, befreite und sich mit der Erfindung der Kulissenbühne architektonischer Elemente bediente. Die räumliche Perspektive, die als Erfindung der Renaissance gilt, wurde in die Bühnendekoration übernommen und durch die von Giovanni Battista Aleotti (1546-1636) erfundene Kulissenbühne weiterentwickelt. Folglich bildete die Bühne des 17. Jahrhunderts einen streng symmetrischen Raum, in dem die zentral ausgerichtete Perspektive eine unendliche Raamtiefe vortäuschte.

Die Entwicklung des symmetrischen und perspektivischen Bühnenbildes geht auf die Arbeiten der italienischen Theaterarchitekten, zunächst Nicola Sabbatini (1574-1654) sowie Giacomo Torelli (1608-1678) zurück. Sabbatini, dessen 1638 veröffentlichtes Buch *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri* seinen Namen bekannt machte, entwarf innovative Bühnenmaschinen, die die Natur vortäuschten und spektakuläre Effekte – wie z. B. Meer, Feuer, Donner, Blitze, Wolken und Stürme – auf der Bühne ermöglichten. Sabbatinis Erfindung führte zur Etablierung von sechs Ausstattungstypen. Sie umfassen Wolkenszene, Gartenszene, Felsenhöhle mit Drachen, Höllenszene, Wasserszene mit Meereswesen sowie Schiff, welche in der Barockzeit bevorzugt dargestellt wurden.⁸⁰ Der vielseitige Theaterarchitekt Torelli erfand Unterbühnenwagen, die mit Seilen an der zentralen Walze verbunden wurden, und schlitze den Bühnenboden auf. Jede Kulisse wurde in einen hohen Rahmen gestellt, der zusammen mit der Kulisse in den Schlitzen des Bühnenbodens bewegt wurde. Unterhalb der Bühne, auf dem Boden des Theatergebäudes, brachte Torelli Schienen an, in denen der Rahmen geführt wurde. Im Unterschied zu vorherigen Bühnenverwandlungen, bei denen jede Kulisse von einem Bühnenarbeiter in der Schiene vorwärts bewegt werden musste und die viel Umbauzeit kosteten, ermöglichte Torellis Erfindung mit einem Flaschenzugsystem einen raschen Szenenwechsel, für den man nur einen Bühnenarbeiter brauchte. Diese Erfindung fand in den europäischen Theatern schnell Verbreitung und wurde vor allem durch die italienischen Bühnendekora-

⁸⁰ Näheres zur Funktionsweise der Sabbatinischen Maschinerie in der Praxis siehe Schöne, a. a. O., S. 39-45.

teure eingeführt. Neben Torelli, der seine späteren Arbeiten in Paris ausführte, zählen der Venezianer Lodovico Ottavio Burnacini am Wiener Hof und Francesco Santurini in München zu den führenden Theaterdekorateuren der Zeit.

Burnacinis Tod im Jahre 1707 bedeutete einen Einschnitt in der Bühnenbildgeschichte. Man begann, sich vom Diktat des streng zentralperspektivischen Bühnenbildes zu lösen. Zugleich bewirkte Ferdinando Galli-Bibiena durch seine Erfindung der Diagonalachse und der Winkelperspektive einen Wendepunkt. Er fixierte seine Bühnenbildnerischen Prinzipien in seiner 1711 publizierten *L'Architettura civile* schriftlich.⁸¹ Mit seiner neuen Methode, die der Künstler selbst »la maniera di veder le scene per angolo« nannte und die heutzutage als *Scena per angolo* bekannt ist, bereicherte Ferdinando Galli-Bibiena die Bühnengestaltung um einen neuen Begriff von Raumtiefe. Er verzichtete auf die zentrale Hauptachse und ließ zwei sich kreuzende Diagonalachsen einen größeren Raum in der Winkelperspektive gestalten. Diese Überschneidung gehörte zum neuen Raumeffekt des Spätbarock. Im Vergleich zur ganzheitlichen Darstellung des Bühnenbildes im 17. Jahrhundert bedarf der von der Bühnenrampe abgeschnittene Szenenraum im Spätbarock der aktiven Vorstellungskraft des Zuschauers. Dank der Bibienischen Raumgestaltung empfand das Publikum die Bühne als größer und tiefer, als sie tatsächlich war; das Bühnenbild ermöglichte einen hochentwickelten Illusionismus. Die Innovationen Ferdinando Galli-Bibienas wurden von seiner Familie, vor allem seinem Bruder Francesco und seinem Sohn Giuseppe, fortgesetzt. Giuseppe Galli-Bibiena eröffnete mit seinen architektonisch überwältigenden Bühnenbildern eine neue Epoche. Im gleichen Zeitraum stellte der Bühnenbildner Filippo Juvarra eine freie und asymmetrische Bühnengestaltung vor, in der die unendlich große Raumtiefe allmählich zu verschwinden begann, während in den Spätwerken Francesco Galli-Bibienas eine Zuwendung zur dekorativen Raumgestaltung zu erkennen ist.

⁸¹ Im deutschsprachigen Forschungsbereich zählen die Dissertation von Günter Schöne (1933) und der Aufsatz von Claudia Müller (1986) zu den wichtigsten Arbeiten, die sich mit der Publikation Ferdinando Galli-Bibienas beschäftigen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass in der ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts verschiedene Stile des Bühnenbildes gleichzeitig existierten und aufeinander wirkten. Die diagonale winkelperspektivische Bühnenausstattung von Ferdinando Galli-Bibiena prägte noch die Bühne, während Francesco Galli-Bibiena und Filippo Juvarra mit der pittoresken und dekorativen Raumgestaltung neue Wege beschritten.

2. Das Bühnenbild für die Oper *Zenobia, regina de Palmireni* (1694)

Das Libretto der Oper *Zenobia, regina de Palmireni* von Tomaso Albinoni (in Folge: *Zenobia*) (Abb. 2)⁸² enthält eine anonyme Illustration in Form eines Kupferstichs, die sicher nach der Bühnenausstattung bei der Uraufführung in Venedig im Jahre 1694 gezeichnet wurde. Das kleinformatige Blatt vermittelt zwar nur wenige Informationen über die gesamte Ausstattung, ist allerdings dennoch beachtenswert. Erstens gibt es einen Eindruck von den frühen Arbeiten Mauros in den 1690er Jahren. Zweitens ist die im Blatt bebilderte Szene als Exempel für den Darstellungstypus der »Lagerszene« des Barock zu erörtern.

Der Bühnenbildner für die Ausstattung der Oper *Zenobia* ist umstritten. Im Libretto werden als Bühnenausstatter die »Signori Mauri e Gasparo Pelizzari« genannt.⁸³ Man weiß nicht, ob Alessandro Mauro als einer der »Signori Mauri« bei der Anfertigung des Bühnenbildes mitwirkte. Vielleicht arbeitete der Künstler als Gehilfe seines Vaters Domenico I. mit seinen Brüdern Romualdo und Gerolamo I. sowie seinem Cousin Giuseppe zusammen. So dürfte er bereits in den 1690er Jahren seine Laufbahn als Bühnenbildner begonnen haben. Dies stände in Einklang mit dem zeitgenössischen Bericht, dass er zwischen 1713 und 1716 als Impresario des Teatro San Giovanni Grisostomo in Venedig tätig war.⁸⁴ Das Teatro San

⁸² Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Musikgeschichtliche Abteilung.

⁸³ Marchi 1694, S. 6.

⁸⁴ Mancini/Muraro/Povoledo 1996, S. 63, S. 102-103.

Giovanni Grisostomo zählte zu den größten Opernhäusern Venedigs jener Zeit, und wer dort als Impresario wirken konnte, musste zweifellos eine fundierte Berufserfahrung mitbringen. Es liegt also nahe, dass Mauro seinerzeit nicht nur beruflich genügend Erfahrungen gesammelt hatte, sondern sich in seiner Heimat einen Namen gemacht haben muss. Demzufolge müsste Mauro – im Gegensatz zum Stand der bisherigen Forschung – der ältere Bruder Romualdos sein und in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts den theaterdekorativen Betrieb der Familie Mauro geführt haben.



Abb. 2
Bühnenbild für die Oper *Zenobia, regina de Palmireni*. Anonym nach »Signori Mauri« und Gaspare Pelizzari. Venedig 1694. Kupferstich im Libretto. Rom, Deutsches Historisches Institut.

Betrachten wir nun das Blatt. Das Bild zeigt nur einen Teil der gesamten Bühnenausstattung für eine Zeltszene aus der Oper *Zenobia*. Im Vordergrund sitzt eine prächtig gekleidete Frau – zweifellos die Titelheldin Zenobia – auf einem Pferd und ergreift die Zügel. Sie wird von einem Mohrenknaben begleitet, dessen Blick auf das Pferd seiner Herrin gerichtet ist. Hinter der Königin bilden mehrere Zelte ohne bestimmte Ordnung eine horizontale Reihe. Eine solche Komposition unterscheidet sich von der zentralperspektivischen Zeltdarstellung, die bei der barocken Bühne üblich war.

Laut dem amerikanischen Bühnenbildner und Kunstsammler Donald Oenslager (1902-1975) zählt die königliche Lager- bzw. Zeltszene zu den wichtigsten und beliebtesten Sujets auf der Opernbühne des Barock.⁸⁵ Laut Oenslager stellte sie eine spektakuläre Schlachtenszene mit hero-

⁸⁵ Oenslager 1975, S. 84.

ischen Protagonisten der Antike und des Mittelalters dar, die für die königliche Etikette kämpfen. So entsprach die Lagerszene des Barock dem Geschmack der Herrscher, die zu jener Zeit überwiegend als Auftraggeber von Veranstaltungen fungierten. Eine typische königliche Lagerszene bestand aus zentralperspektivisch eingerichteten Zelten in der Seitenbühne, während sich die auf Leinwand gemalte pastorale Szene im hinteren Prospekt befand. Oft zierte eine Zwiebelkuppel oder eine goldene Pagode mit Blumen die Spitzen der Zelte, auf die Brokat- sowie Seidenstoffe üppig drapiert wurden. Auf dem Boden waren Helme, Trommeln oder Flaggen zu sehen.⁸⁶

Zahlreiche Entwürfe für die Lagerszene von verschiedenen Künstlern des Barock entsprechen der oben erwähnten Beschreibung von Oenslager. Eine Zeltszene aus dem Wiener Jesuiten-Drama *Pietas Victrix* von Nicolaus Avancini (1611-1686) aus dem Jahre 1657, deren Ausstattung Giovanni Burnacini – dem Vater Lodovico Ottavios – zugeschrieben wird, enthält eine streng symmetrische Komposition (Szene II,8) (Abb. 3).⁸⁷ Eine andere Lagerszene Giovanni Burnacinis für dasselbe Werk (Szene III,4) bildet zwar ebenso eine Symmetrie, allerdings nicht aus zwei Reihen von Zelten auf der Seitenbühne, sondern aus einer Zeltreihe im rechten Vordergrund und dem Festungswall links (Abb. 4). Auch stellen eine Zeltszene aus der Oper *Il pomo d'oro* Antonio Cestis (1623-1669) von 1688 (Abb. 5) und die Szene des brennenden Zeltlagers aus der Oper *Il Pelope geloso* von Giovanni Francesco Marcello,⁸⁸ beide von Lodovico Ottavio Burnacini, eine zentralperspektivische Zeltszene dar. Bei einer anderen Lagerszene desselben Künstlers für das anonyme Oratorium *Die heldenmütige Judith* (Abb. 6) ist die asymmetrische Anlage auffällig: Ein großes Zelt, das Zelt von Holofernes, steht in der Bühnenmitte, flankiert von

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Universitätsbibliothek Wien; die von Lothar Mundt und Ulrich Seelbach herausgegebene Publikation von 2002 enthält diese Kupferstiche aus der Erstausgabe des Librettos (1659). Siehe Mundt/Seelbach 2002, S. 299-308.

⁸⁸ Das Libretto der Oper *Il Pelope geloso* enthält einen Kupferstich von Nikolaus van Hoy (1631-1679), der Lodovico Ottavio Burnacinis Ausstattung für die Szene eines brennenden Zeltlagers aus dieser Oper behandelt. Van Hoys Kupferstich ist in der Publikation von Flora Biach-Schiffmann (1931) in Form einer Abbildung veröffentlicht. Siehe ebd., S. 94, Abb. 13.

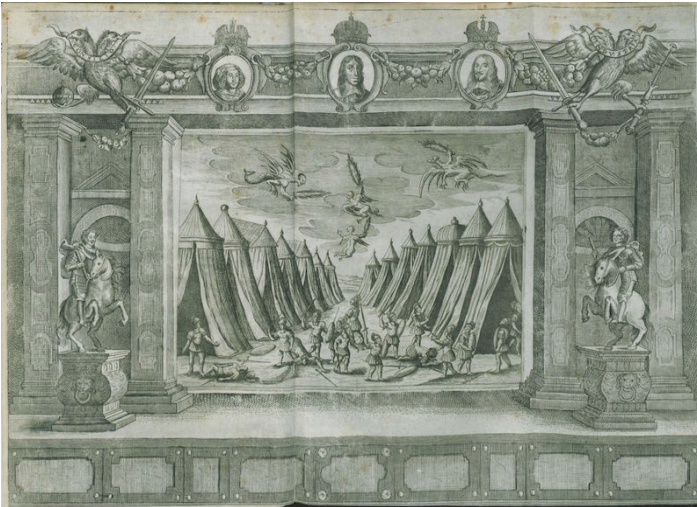


Abb. 3
Lagerszene aus dem Drama *Pietas Victrix* (Szene II,8).
 Anonym nach Giovanni Burnacini (zugeschrieben). Wien 1657. Kupferstich im Libretto. Wien, Universitätsbibliothek.



Abb. 4
Lagerszene aus dem Drama *Pietas Victrix* (Szene III,4).
 Anonym nach Giovanni Burnacini (zugeschrieben). Wien 1657. Kupferstich im Libretto. Wien, Universitätsbibliothek.



Abb. 5
Zeltszene aus der Oper *Il pomo d'oro*. Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien 1688. Kupferstich. London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 6 (links)
Lagerszene für das Oratorium *Die heldenmütige Judith*. Lodovico Ottavio Burnacini. Wien, o. Dat.
 Bleistiftzeichnung. Wien, Österreichisches Theatermuseum.

Abb. 7 (oben)
Lagerszene aus der Oper *Camillo generoso* (3. Akt, 1. Szene). Moritz Bodenehr nach Martin Kletzel.
 Dresden 1693. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

seitlichen Fluchten von Zelten. Des weiteren ist eine von Martin Kletzel (gestorben 1699) entworfene Zeltszene aus der Oper *Camillo generoso* von Carlo Luigi Pietragrua (1665-1726) aus dem Jahre 1693 (Abb. 7) hier erwähnenswert. Die Zelte auf beiden Seitenbühnen wurden aus an Zweigen gehängten Stoffen provisorisch eingerichtet. In der Bühnenmitte ist ein großes Zelt zu sehen. Diese Komposition Kletzels ist interessanterweise mit der Lagerszene Mauros für die Oper *Teofane* (1719) (Abb. 31) sehr verwandt.⁸⁹ Die Oper *Camillo generoso* wurde beim Karneval 1693 im Opernhaus des Dresdner Taschenbergpalais uraufgeführt. Wahrscheinlich nutzte Mauro die Nachzeichnung von Moriz Bodenehr (1665-1748) nach Kletzel im Libretto⁹⁰ als direktes Vorbild für seine Lagerszene in *Teofane*, deren Uraufführung ebenfalls in Dresden erfolgte.

Filippo Juvarra entwarf zwischen 1710 und 1713 in Rom verschiedene Zeltszenen. Sein Entwurf für die Zeltszene der Oper *Ifigenia in Aulide* von Domenico Scarlatti (1685-1757)

⁸⁹ Siehe unten Kapitel II.5.1.

⁹⁰ Das Libretto ist von Beinecke Rare Book and Manuscript Library an der Yale University in New Haven digitalisiert. Siehe URL: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3440274>, der letzte Zugriff: 01.07.2015.



Abb. 8
Lagerszene aus der Oper *Ifigenia in Aulide*.
 Filippo Juvarra. Rom 1713. Federzeichnung. Turin,
 Biblioteca Nazionale Universitaria.



Abb. 9
Königliche Kaserne aus der Oper *Ifigenia in Aulide*.
 Filippo Juvarra. Rom 1713.
 Federzeichnung. Turin, Biblioteca Nazionale
 Universitaria.

im Jahre 1713 (Abb. 8)⁹¹ repräsentiert die typische Lagerszene der Zeit. Auf beiden Seitenbühnen ist jeweils eine Reihe von Zelten sichtbar. Das Zelt in der Mitte des Prospektes wirkt wie eine zentrale Achse, die den Endpunkt der Zeltreihe berührt. Eine andere Zeichnung von Juvarra für dieselbe Oper (Abb. 9)⁹² fokussiert eine königliche Kaserne im Zentrum des Bühnenbildes. Hinter dem aufgezogenen Wandschirm der Kaserne ist die Zeltgruppe im Hintergrund zu sehen. Eine Zeltszene desselben Künstlers aus der Oper *Ciro* von Alessandro Scarlatti (1660-1725) im Jahre 1712 (Abb. 10) präsentiert den Innenraum eines prächtigen königlichen Lagers. Das Dach besteht aus kostbaren, schwer wirkenden Stoffen, die durch Raffungen und Drapierungen voluminös arrangiert sind. Auf den beiden Seitenbühnen befindet sich jeweils eine Reihe pyramidenförmiger, mit Keramik ausgekleideter Säulen, die ebenfalls eine symmetrische Perspektive bilden.

Eine Abbildung aus dem Libretto der Oper *Carlo Magno* von Giovanni Costanzi (1727), welche die Bühnenausstattung von Nicola Michetti (1675-1758) bebildert, gibt ebenfalls

⁹¹ Der Entwurf legt vermutlich die erste Szene des dritten Aktes dieser Oper – nach dem Libretto die Lager am Strand (»Accampamento generale su le spiagge«) – dar. Vgl. Capece 1713, S. 45. Das Libretto ist von der University of North Carolina at Chapel Hill digitalisiert. Siehe URL: <http://archive.org/details/ifigeniainaulide77cape>, letzter Zugriff: 30.06.2015.

⁹² Die Zeichnung entspricht der vierten Szene des ersten Aktes der Oper, dessen Spielort ein ländlicher Pavillon von Agamemnon (»Campagna padiglioni di Agamennone«) ist. Vgl. Capece 1713, S. 10.



Abb. 10
Zeltszene für die Oper *Ciro*. Filippo Juvarra.
 Rom 1712. Kupferstich. Dresden, SKD,
 Kupferstichkabinett.



Abb. 11
Bühnenbild für die Oper *Carlo Magno*. Filippo
 Vasconi nach Nicola Michetti. Rom 1727. Kupferstich.
 London, Victoria and Albert Museum.

eine Lagerszene aus dem zweiten Akt der Oper wieder (Abb. 11). Michetti dürfte sich nicht besonders dafür interessiert haben, die Zelte tiefenperspektivisch zu platzieren; so bleiben sie ohne besonderes kompositorisches Merkmal. Die Lagerszene war bis Mitte des 18. Jahrhunderts auf der Opernbühne beliebt. Eine Tuschzeichnung von Vincenzo Re (1695-1762), deren Entstehungsdatum zwischen 1740 und 1750 anberaumt wird, gilt als Beispiel für die spätere Phase der barocken Lagerszene.⁹³ Im Vergleich zur Lagerszene von Michetti, in der sich nur ein Zelt auf der linken Seite der Bühne befindet, enthält jene von Re eine perspektivische, symmetrische Komposition mehrerer Zelte.

Das Bühnenbild für die Oper *Zenobia* wirft die Frage auf, ob die schlichte Lagerdarstellung mit der Bühnengröße des Theaters zusammenhing. Um diese Frage zu klären, sind Mauros Bühnenbild für die Oper *Giove in Argo* von Antonio Lotti (1717) (Abb. 24) und ein

⁹³ Der Bühnenbildentwurf von Vincenzo Re ist im Privatbesitz und in der Publikation von Donald Oenslager (1975) veröffentlicht. Siehe ebd., S. 57, Abb. 31.

Kupferstich von Johann Ulrich Kraus (1655-1719), der das Bühnenbild zu einem *Ballet Von Camillo und dem Faliscer Schulmeister* (1684)⁹⁴ darstellt, aufschlussreich. Aufgrund des begrenzten Bühnenraums der Heidelberger Hofbühne waren „schlanke“ Entwürfe nötig. Im Gegensatz dazu spielte die Größe des Bühnenraums im Teatro Grimani dei SS. Giovanni e Paolo, wo die Oper *Zenobia* aufgeführt wurde, zweifellos keine Rolle für das reduzierte Bühnenbild. Denn dieses Theater – als eines der größten Opernhäuser in Venedig – konnte fünf Kulissenpaare auf der Bühne zur Verfügung stellen.⁹⁵ Vielleicht entwarf der Zeichner auch nur einen Teil der gesamten Ausstattung für die Oper *Zenobia*, sodass die Szene im Libretto reduziert erscheint.

In jedem Fall gibt das überlieferte Bühnenbild für *Zenobia* einen ersten möglichen Aufschluss über die frühe Tätigkeit von Mauro in den 1690er Jahren. Darin liegt die Bedeutung dieses Bühnenbildes.

3. Eine anonyme Zeichnung nach Mauro für die Szene *Tempio della ricchezza e caverne di Plutone*

Das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt eine anonyme Bühnenbildzeichnung nach Mauro auf, welche nach der Bezeichnung des Blattes *Tempio della ricchezza e caverne di Plutone* („Tempel des Reichtums und Höhle des Pluto“, in Folge: *Tempio*) (Abb. 12)⁹⁶ betitelt wird. Von dieser 55,3 cm hohen und 82,8 cm breiten Zeichnung kennt man weder den Anlass

⁹⁴ Berlin, SMB, Kunstbibliothek - PK. Lipp Sbc 15. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1978, S. 90-91, Kat.-Nr. 67.

⁹⁵ Viale Ferrero 1978 (1), S. 240.

⁹⁶ Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Kupferstichkabinetts, Staatlicher Museen zu Berlin (SMB).

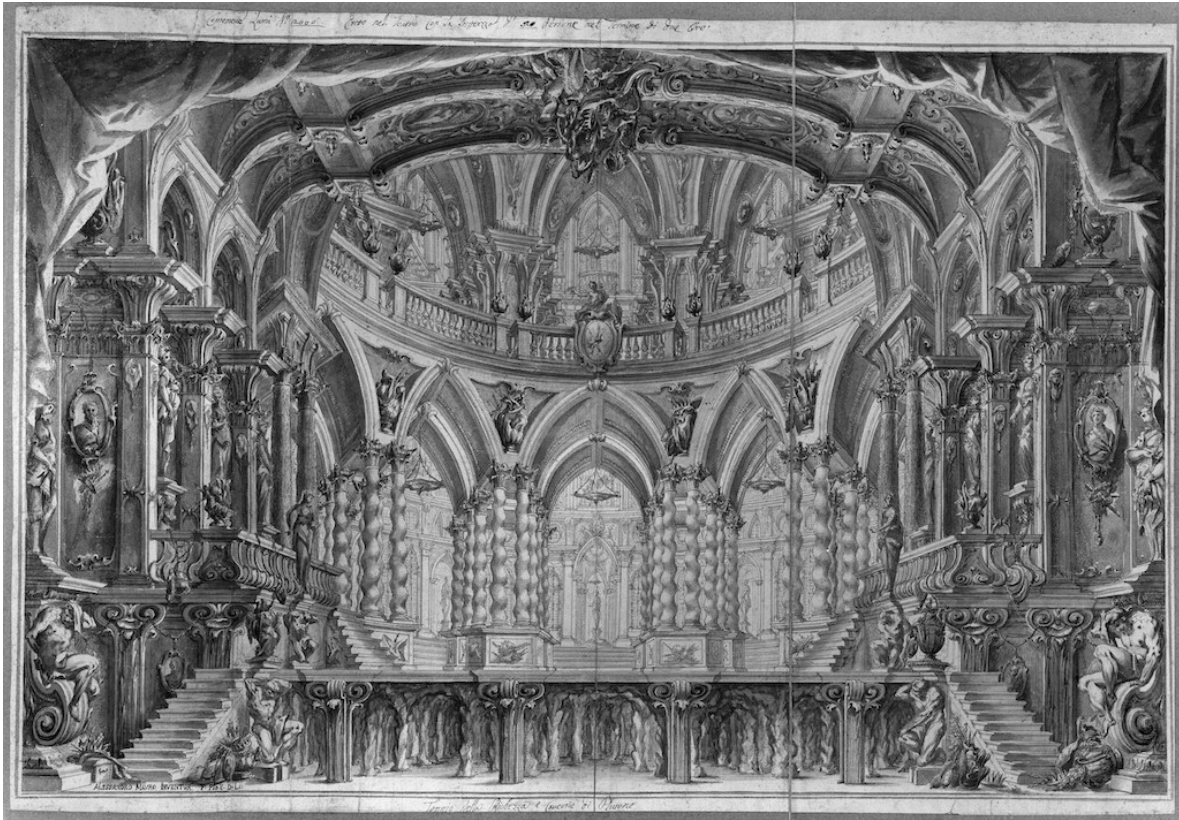


Abb. 12

Bühnenbild für die Szene *Tempio della ricchezza e caverne di Plutone*. Anonym nach Alessandro Mauro. o. Dat. Federzeichnung. Berlin, SMB, Kupferstichkabinett.

noch das genaue Entstehungsdatum noch den Zeichner.⁹⁷ Das Blatt wurde erst im Jahre 2003 bei einer Münchner Ausstellung zum ersten Mal veröffentlicht und seitdem in der Forschung noch nicht ausreichend untersucht.⁹⁸ Die obere Beschriftung des Blattes, die teilweise schwer lesbar ist, vermittelt eine technische Anweisung für die Realisierung der Bühnenausstattung.⁹⁹

Das Blatt zeigt eine Bühnendekoration, die zwei Bühnenbildtypen simultan darstellt. Auf

⁹⁷ Laut der Beschriftung des Blattes unten links entwarf Mauro das Bühnenbild, während ein Zeichner mit den Initialen »F.Pi.« die Zeichnung ausführte. Hier ist aber nicht der Ort, den Zeichner »F.Pi.« zu identifizieren. In diesem Abschnitt werden der Anlass und das Entstehungsdatum des Bühnenbildes für die Szene *Tempio* untersucht.

⁹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. München 2003, S. 154.

⁹⁹ »Contenera [?] Lumi No. 2000 Eretto nel Teatro con la Assistenza d'520 Persone nel termine di due ore«. Zit. n. der Beschriftung des Blattes mithilfe der Beschreibung aus dem Ausst.-Kat. München 2003, S. 154.

einem Podest befindet sich der „Tempel des Reichtums“, der einer Palasthalle gleicht. Der Tempel des Reichtums sieht wie der Längsschnitt eines zweistöckigen Dekagons aus. Der untere Teil der Bühnenausstattung, die „Höhle des Pluto“, befindet sich unter dem Podium. Wahrscheinlich wollte Mauro die Höhle des Pluto, des Gottes der Unterwelt, bewusst unter dem irdischen Tempel des Reichtums einrichten. Eine solche Kombination des irdischen Reichtums mit unterweltlichen Höhlen erinnert daran, dass man Pluto mit Plutos, dem Gott der aus der Erde stammenden Reichtümer, manchmal – irrtümlicherweise – gleichgesetzt hat.¹⁰⁰ Von den Seiten der Halle öffnen sich fünf Perspektivachsen dadurch, dass fünf lange Galerien im Hintergrund errichtet sind. Jeder Spitzbogen im Erdgeschoss der Halle, hinter dem sich die perspektivische Tiefe in die Unendlichkeit fortsetzt, wird von gedrehten Säulen mit korinthischen Kapitellen gestützt. Die Halle ist mit Motiven von Münzen und Kronen ausgeschmückt, die Reichtum symbolisieren. Mehrfach findet man einen Krug, neben dem Münzen liegen. Die zu Bündeln zusammengebundenen Kronen zieren die Kapitelle der gedrehten Säulen. Die großen Figuren in der Halle und am Bühnenportal, die auf den Voluten sitzen und das Podium stützen (Abb. 13), erinnern an jene in der Medici-Kapelle und auf den Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo (1475-1564).



Abb. 13
Figuren. Details aus der Abb. 12.

¹⁰⁰ Vgl. Von Geisau 1972, S. 957-958.

3.1 Der Anlass und das Entstehungsdatum

Nach der Recherche der Verfasserin der vorliegenden Arbeit beinhaltet keine Oper, für die Mauro die Ausstattung entwarf, die Szene *Tempio*. Man weiß auch nicht, ob der Entwurf für die Szene als eine reine Idealdarstellung für die Bewerbung um einen Auftrag oder als Nachzeichnung einer bestimmten Aufführung angefertigt wurde. Jedoch bietet die Beschriftung im Blatt einen Schlüssel für die Bestimmung der Szene *Tempio* an. Die obere Beschriftung informiert sowohl über die Zahl der Lampen als auch die der benötigten Hilfskräfte und die Dauer der Bühnenumbauzeit. Die Zahl von 2000 Kerzen, die für die Szene *Tempio* verlangt wird, entspricht in etwa jener Menge, die bei einem hochrangigen höfischen Fest im 18. Jahrhundert zum Einsatz kam: Bei einer Opernaufführung im Münchner Residenztheater im Jahre 1776 wurden ca. 1300 Kerzen verwendet, während man bei einer Opernaufführung am Mannheimer Hof im Jahre 1779 ca. 170 Wachskerzen sowie 1176 Talgkerzen verbrauchte. Außerdem wurden bei einer königlichen Veranstaltung anlässlich der Hochzeit des Dauphins in Versailles (1770) ca. 3000 Kerzen verwendet.¹⁰¹ Daraus lässt sich schließen, dass Mauros Szene *Tempio* für eine Opernaufführung im Rahmen eines großen Hoffestes – z. B. eines Hochzeits- bzw. Krönungsfestes am königlichen oder großfürstlichen Hof – entstand. Dementsprechend kann man Turin als der Entstehungsort für die Szene *Tempio* annehmen. Die prächtige Ausstattung jener Szene entspricht dem elaborierten Stil einer höfischen Veranstaltung, vielleicht entstand die Szene *Tempio* anlässlich der Aufführung einer unbekanntenen Oper am Teatro Regio in Turin. Wie Viale Ferrero untersuchte, hatte man sogar mit der Ausstattung Mauros probiert, allerdings wurde die Uraufführung abgesagt¹⁰² und ihre Ausstattung erst in der Saison 1736/37 für zwei andere Opern, *Demetrio* und *Eumene*, verwendet.¹⁰³ Wenn der Künstler laut Viale Ferrero bereits um 1736 gestorben war,¹⁰⁴ hätte der Zeichner »F. Pi.« die Zeichnung zum

¹⁰¹ Baumann 1988, S. 2-4.

¹⁰² Siehe oben Kapitel I.6.

¹⁰³ Viale Ferrero 1978 (1), S. 262.

¹⁰⁴ Ebd.

Wiederaufbau der alten Bühnenausstattung Mauros angefertigt. In dem Fall könnte die Beschriftung des Blattes als eine szenische Anweisung gelten, die aus den zeitgenössischen Quellen während der Probezeiten im Jahre 1732 stammt. Dennoch bleibt diese Annahme unnachweisbar, solange keine entsprechende neue Quelle entdeckt wird.

3.2. Darstellungstypen einer Palastszene als Säulenhalle

Die Szene *Tempio* entfernt sich noch weiter von der asymmetrischen, offenen Gestaltung, die Mauro in seinem Bühnenbild für die Oper *Teofane* von Antonio Lotti (1719) zeigt.¹⁰⁵ Der überwältigende architektonische Innenraum der Szene *Tempio* durch die Perspektivachsen ist mit dem Bühnenbildtypus der Familie Galli-Bibiena, der die Bühnendekoration des Spätbarock stark prägte, zu verknüpfen. Die gedrehten Säulen, die prächtigen Soffitten und die tiefen Diagonalachsen in der Szene *Tempio* erinnern an einen namenlosen Bühnenbildentwurf (Abb. 14) und die Szene *Reggia delle virtù* („Palast der Tugend“) für das Ballett *L'Età dell'oro* („Das goldene Zeitalter“) im Jahre 1690 (Abb. 15), beide von Francesco Galli-Bibiena,¹⁰⁶ jenen namens *Zweigeschossige Rotunde mit Waffentrophäen* Ferdinando Galli-Bibienas¹⁰⁷ sowie an Giuseppe Galli-Bibienas Bühnenbilder für die Oper *Le nozze d'Aurora* („Auroras Hochzeit“) von Johann Joseph Fux (1660-1741) aus dem Jahre 1722 (Abb. 16).¹⁰⁸ Außerdem stehen die gotischen Spitzbögen von Mauro mit jenen im Entwurf

¹⁰⁵ Siehe unten Kapitel II.6.

¹⁰⁶ Siehe Ausst.-Kat. Venedig 1970, S. 12.

¹⁰⁷ Wien, Albertina, Inv.-Nr. 2529. Diese Zeichnung ist von den Sammlungen Online der Albertina digitalisiert. Siehe URL: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[2529\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[2529]&showtype=record), der letzte Zugriff: 27.06.2015.

¹⁰⁸ Dieser Kupferstich von Johann Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli-Bibiena im Victoria and Albert Museum in London, der auch in der Publikation des Künstlers (Siehe Galli-Bibiena 1740, Abb. 9) veröffentlicht wurde, ist im Hinblick auf dessen Beschriftung (»Scena della Festa Teatrale in occasione degli Sponsali del Principe Elettorale di Baviera«) als Bühnenbild für die Oper *Le nozze d'Aurora* zu bestimmen. Unter den Nachzeichnungen der Bühnenbilder Giuseppe Galli-Bibienas für die Oper *Le Nozze d'Aurora* gilt der Kupferstich von Ambrogio Orio (1737-1825) zweifelsohne als der bekannteste. Orios Kupferstich nach Giuseppe Galli-Bibiena ist in mehreren Archiven aufbewahrt, z. B. im Berliner Kupferstichkabinett (OS 4145) sowie den Musei Civici di Arte e Storia, Pinacoteca Tosio Martinengo in Brescia, wo dieser Kupferstich auch digitalisiert ist (siehe URL: <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/D0080-04695/>), letzter Zugriff: 27.06.2015).

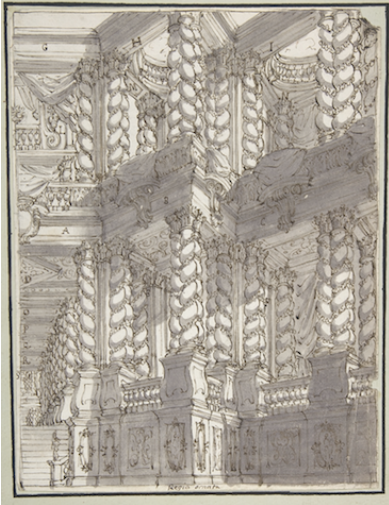


Abb. 14
Bühnenbildentwurf mit gedrehten Säulen und Balustraden. Francesco Galli-Bibiena. o. Dat. New York, The Metropolitan Museum of Art.



Abb. 15
Bühnenbild für das Ballett *L'Età dell'oro* in Parma 1690. Johann Andreas Pfeffel nach Francesco Galli-Bibiena. Kupferstich. London, Victoria and Albert Museum.

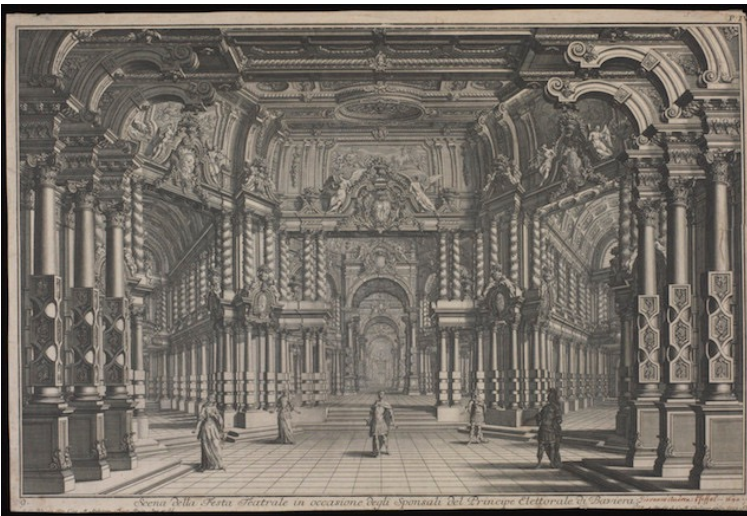


Abb. 16
Bühnenbild für die Oper *Le nozze d'Aurora* in Wien 1722 («*Scena della Festa Teatrale in occasione degli Sponsali dei Principe Elettorale di Baviera*«). Johann Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli-Bibiena. Kupferstich. London, Victoria and Albert Museum.

Gotische Halle mit zwei seitlichen Galerien von Giuseppe Galli-Bibiena in Verbindung.¹⁰⁹

Laut Hellmuth Vriesen hängt die aus einer oktogonalen Halle bestehende Raumform als Bühnenbild in symbolischer Hinsicht mit der höfischen Zeremonie zusammen. Die Form des Oktogons setzt Assoziationen an kaiserliche Orte frei, wie zum Beispiel die Kirche San

¹⁰⁹ Wien, Albertina, Inv.-Nr. 14402. Diese Zeichnung ist von den Sammlungen Online der Albertina digitalisiert. Siehe URL: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[14402\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[14402]&showtype=record), der letzte Zugriff: 05.09.2015.

Vitale in Ravenna oder den Aachener Kaiserdom.¹¹⁰ In der Tat entwarf Giuseppe Galli-Bibiena für die Oper *Le nozze d'Aurora* eine überwältige Halle in Form eines Oktogons¹¹¹ anlässlich der Hochzeit der Kaisertochter Maria Amalia (1701-1756) mit dem bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht (1697-1745) im Jahre 1722 in Wien.¹¹² Das suggeriert, dass die Szene *Tempio*, die ebenfalls eine oktogonale Halle darstellt, für eine Hofoper entstand. Allerdings war es sicher nicht das Wiener Hoftheater, denn – nach Untersuchung der Verfasserin der vorliegenden Arbeit – gab es zu Lebzeiten Mauros keine Oper in Wien, die von ihm ausgestattet wurde.

Mauros Darstellungstyp des Palasts des Reichtums ist nicht nur mit den Entwürfen der Galli-Bibienas vergleichbar. Zahlreiche Künstler entwarfen als Zeitgenossen Mauros eine hallenartige Palastszene. Bereits 1675 entwarfen die Brüder Gaspare und Domenico I. Mauro ein der Szene *Tempio* ähnelndes Bühnenbild für die Oper *La divisione del mondo* von Giovanni Legrenzi (1626-1690), die am Teatro San Salvador – zu jener Zeit das private Theater der Familie Vendramin – uraufgeführt wurde.¹¹³ Der Jean Berain zugeschriebene Bühnenbildentwurf für eine Palastszene ist in diesem Zusammenhang besonders beachtenswert (Abb. 17).¹¹⁴ Berains Bühnenbild, das eine prunkvolle Säulenhalle mit Treppenaufgang darstellt, muss kein direktes Vorbild für Mauros Szene *Tempio* sein. Jedoch ist die kompositorische Verwandtschaft der beiden Blätter mit dem Thema der Palastszene unstreitig. Ebenso ist ein anderer Bühnenbildentwurf von Berain für die Oper *Hesione* von André Campra (1660-1744) und Antoine Danchet (1671-1748) im Jahre

¹¹⁰ Vriesen 1963, S. 316.

¹¹¹ Siehe Anm. 108.

¹¹² Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1978, S. 113-114.

¹¹³ Laut der Publikation von Marialuisa Angiolillo (1998), die den Bühnenbildentwurf von Gaspare und Domenico I. Mauro in Form einer Abbildung enthält, gehört er zu den Beständen der Biblioteca Palatina in Parma. Bedauerlicherweise ist es der Autorin dieser Arbeit nicht gelungen, sich über die Inventar-Nummer sowie die genauen Maße des Bildes zu informieren. Siehe Angiolillo 1998, f. 98.

¹¹⁴ Vgl. Ausst.-Kat. München 2003, S. 152.



Abb. 17 (oben)
Palastszene. Jean Berain (zugeschrieben). Feder und
 laviert. o. Dat. Berlin, SMB, Kunstbibliothek – PK.



Abb. 18 (rechts)
Szene des Sonnentempels aus der Oper *Ciro*.
 Anonym nach Filippo Juvarra. Rom 1712. Kupferstich.
 Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

1701¹¹⁵ hier erwähnenswert. Der Entwurf bebildert zwar eine Gartenszene mit Wolkenmaschine, allerdings ähnelt die halbrunde Gestaltung einer Halle im Hintergrund, die an das römische Pantheon erinnert, dem Palasttyp in der Szene *Tempio*. Erwähnenswert sind auch die ornamentierten Soffitten aus einem Bühnenbildentwurf von Daniel Marot (1661-1752), der um 1680 datiert wird.¹¹⁶ Marots Deckengestaltung in dieser Palastszene ähnelt sehr dem Mauroschen Entwurf für die Szene *Tempio*.

Die Hallendarstellung in der Szene *Tempio*, die das Podium mit Treppen und gedrehten Säulen bildet, erinnert an die Szene des großen Sonnentempels von Filippo Juvarra für die Oper *Ciro* (Abb. 18). Außerdem zeigen Juvarras Entwürfe für Szenen aus den Opern *Il Constantio Pio* und *Tito Manlio* von Carlo Francesco Pollarolo (1710), *Giunio Bruto* von

¹¹⁵ Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMH THC 688. Der Münchner Ausstellungskatalog von 2003 enthält diese Berainsche Zeichnung. Siehe ebd., S. 152-153.

¹¹⁶ München, Deutsches Theatrumuseum, Inv.-Nr. Sig. A.K. 236. Diese Zeichnung Marots ist im oben erwähnten Münchner Ausstellungskatalog veröffentlicht. Vgl. ebd.



Abb. 19
Höllenszene aus der Oper *Il Sant'Alessio*
(1. Akt, 4. Szene). François Collignon nach Pietro da Cortona. Rom 1634. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



Abb. 20
Die Gräber des Königs auf Naxos («Les Tombeaux du Roy de l'Isle de Naxos») aus dem 1. Akt der Oper *Venere gelosa*. Pierre Avelin nach Giacomo Torelli. Venedig 1643. Kupferstich. London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 21
Höllenszene aus der Oper *Fedra incoronata*
(2. Akt, 1. Szene). Matthäus Küsel nach Francesco Santurini. München 1662. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



Abb. 22
Höllenszene aus dem 5. Akt der Oper *Armide*. Jean Berain. Paris 1686. Federzeichnung. London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 23
Maschine für das Ferkelfest («La festa della porchetta»). Giuseppe Maria Mitelli. Bologna 1665. Bologna, Archivio di Stato.

Antonio Caldara (1670-1736)¹¹⁷ und *Teodosio il Giovane* von Filippo Amadei (1690-1730) im Jahre 1711 eine ähnliche Komposition für eine majestätische Hallenszene.¹¹⁸

3.3 Darstellungstypen der Höllenszene auf der barocken Bühne

Die Höllenszene war einer der beliebtesten Szenentypen des Barock. Das Höllenmotiv tauchte im Barock üblicherweise in Form einer unterweltlichen Höhle auf, die den Bühnenraum ganz ausfüllte. Die Höhle wurde wie ein Nest der Dämonen ausgestattet und war oft Schauplatz eines wilden Tanzes. Zunächst entwickelte sich die Höllenszene im italienischen Festbereich des 17. Jahrhunderts, wie die Bühnenbildentwürfe der führenden Bühnenbildner der Zeit – Pietro da Cortona (1596-1669), Giulio Parigi (1571-1635), Giacomo Torelli, Francesco Santurini sowie die Brüder Mauro – belegen (Abb. 19-21).¹¹⁹ In Frankreich entwarf Jean Berain die Höllenszene für den Hof des Sonnenkönigs (Abb. 22). Zur Realisierung der Höllenszene benötigte man pyrotechnische Kenntnisse, um durch den Einsatz von Feuerwerk und Beleuchtung die stimmungsvollsten Effekte zu erzielen.¹²⁰ Die spektakuläre Höllenszene entsprach dem Geschmack der Fürsten, die durch die prachtvollen und aufwendigen Festivitäten ihre Macht demonstrieren wollten. So konnte sie sich sehr rasch auf der barocken Opernbühne verbreiten.

Üblicherweise nahm eine unterweltliche Höllenszene im Barock den kompletten Bühnenraum ein. Im Gegensatz dazu entwarf Mauro für die Szene *Tempio* durch die vier das Podest stützenden Säulen mehrere kleine Höhlen. Diese besitzen ihrerseits jede zwei oder drei miteinander verschränkte Eingänge. Ein solcher Darstellungstyp der Höhle ist in dieser Zeit einzigartig. Mauro entwarf die Höhle des Pluto, des Herrschers der Unterwelt,

¹¹⁷ Wien, ÖNB, Musiksammlung, Mus. Hs. 16.692.

¹¹⁸ Siehe Viale Ferrero 1970, S. 160, S. 182, S. 203, S. 206-207, S. 212-213 und S. 218-219.

¹¹⁹ Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 1975, Abb. 9 und Abb. 39; Oenslager a. a. O., S. 37 und S. 40; Schnapper a. a. O., Abb. 37; Angiolillo 1998, f. 70-72 und f. 97-98; Davide Daolmi 2006, Tav. Ia und Tav. IIb.

¹²⁰ Über die Pyrotechnik und das Feuerwerkfest in der Frühen Neuzeit siehe Kohler 1988.

unter dem irdischen Tempel des Reichtums.

Der Vergleich mit einer Maschine von Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) für *La festa della Porchetta* („das Ferkelfest“) in Bologna aus dem Jahr 1665 (Abb. 23)¹²¹ wirft die Frage auf, wie hoch das Podium in der Szene *Tempio* war. Der Vulkan in dieser Maschine wurde mit kleinen Höhlen verknüpft, die eine bogenartige Quere bilden. Hinsichtlich der Größe der Darsteller dürften diese Höhlen viel höher als die durchschnittliche Menschengröße gewesen sein, damit die Darsteller in den Höhlen spielen konnten.

Im Vergleich zur Maschine von Mitelli scheint Mauro die Höhlen in der Szene *Tempio* niedriger als die Größe eines normalen Menschen gestaltet zu haben. Wenn ein erwachsener Darsteller in einer höhlenartigen Ausstattung spielen sollte, müsste die Höhle mindestens ca. 1,60 m hoch gewesen sein. Wenn das Podest auf der Höhle in Höhe von 1,60 m errichtet wurde, hatte das Publikum in der ersten Parkettreihe Schwierigkeiten, die Bühne sowie das Bühnengeschehen zu betrachten. Aus diesem praktischen Grund dürfte Mauro die Höhlen unter dem Podest nur für die Pyrotechnik oder äquivalente Beleuchtungseffekte entworfen haben. Vielleicht behandelte er die Höhlen nicht als zentrales, sondern eher als nebensächliches Motiv, das einen Kontrast zum Tempel des Reichtums bildete. Auch dieser Ansatz wäre sehr ungewöhnlich für jene Zeit.

3.4 Fazit

Im Hinblick auf archivalische Notizen zur Anzahl der abgebrannten Kerzen und die ausführliche praktische Regieanweisung ist anzunehmen, dass der Entwurf für die Szene *Tempio* als Bühnenbild anlässlich der Uraufführung einer unbekanntenen Oper im Teatro Regio in Turin für die Spielzeit 1730/31 oder nach dessen Wiederaufbau für die Spielzeit 1736/37 entstand. Mauro zeigt durch diesen Entwurf seine ungewöhnliche künstlerische Haltung auf, seine eigene Idee mit den dominanten Darstellungsmodi seiner Zeit zu verknüpfen. Der obere Teil des Entwurfs präsentiert eine überwältigende Palastszene mit

¹²¹ Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Archivio di Stato di Bologna.

der imaginären Raumkomposition nach Art der Galli-Bibienas, während der untere Teil eine Reihe der kleinen Höhlen, als die damals originelles Motiv, umfasst. Eine solche Mischung ließ das im Blatt vorliegende Bühnenbild bestimmt weder anachronistisch noch extrem fremd auf die Zuschauer wirken.

4. Das Bühnenbild für die Oper *Giove in Argo* (1717)

Die lavierte Federzeichnung von Carl Heinrich Jacob Fehling (1683-1753), die nach der Beschriftung des Blattes *Elevation du grand Theatre roial· pris de façade* („Bühnenansicht des großen königlichen Theaters“) betitelt wird, zeigt das Bühnenbild für eine Opernaufführung (Abb. 24). Die Identifizierung der in dieser Zeichnung dargestellten Szene ist umstritten. Irmgard Becker-Glauch bezeichnet sie als eine Szene aus der Oper *Teofane* von Antonio Lotti (1719).¹²² Im Gegensatz dazu bestimmt Werner Hönsch, dass das Blatt die Eröffnung des Opernhauses am Zwinger bebildert. Das Opernhaus am Zwinger wurde mit der Aufführung von *Giove in Argo* von Lotti am 3. September 1719 eröffnet. Bei diesem Anlass fand die von Mauro entworfene Ausstattung für die Uraufführung dieser Oper im Redoutensaal im Jahre 1717 erneut Verwendung.¹²³

Interessanterweise ist keine der elf Abbildungen in der Handschrift *RELATION DES FESTES DE SAXE que le Roy de Pologne AUGUSTE II: [...] à Dresde l'Année 1719* (in Folge: *RELATION*),¹²⁴ die das Bühnenbild Mauros für die Uraufführung der Oper *Teofane* bebildern,¹²⁵ mit der oben genannten Zeichnung von Fehling identisch. So kann man vermuten, dass Fehlings Zeichnung *Elevation du grand Theatre roial· pris de façade*

¹²² Becker-Glauch 1951, S. 103.

¹²³ Hönsch 1996, S. 50; siehe unten Kapitel IV.3.

¹²⁴ Berlin, Staatsbibliothek - PK, Ms. germ. fol. 304. Siehe URL: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN654052301&DMDID=DMDLOG_0001, letzter Zugriff: 30.09.2014.

¹²⁵ Siehe unten Kapitel II.6.

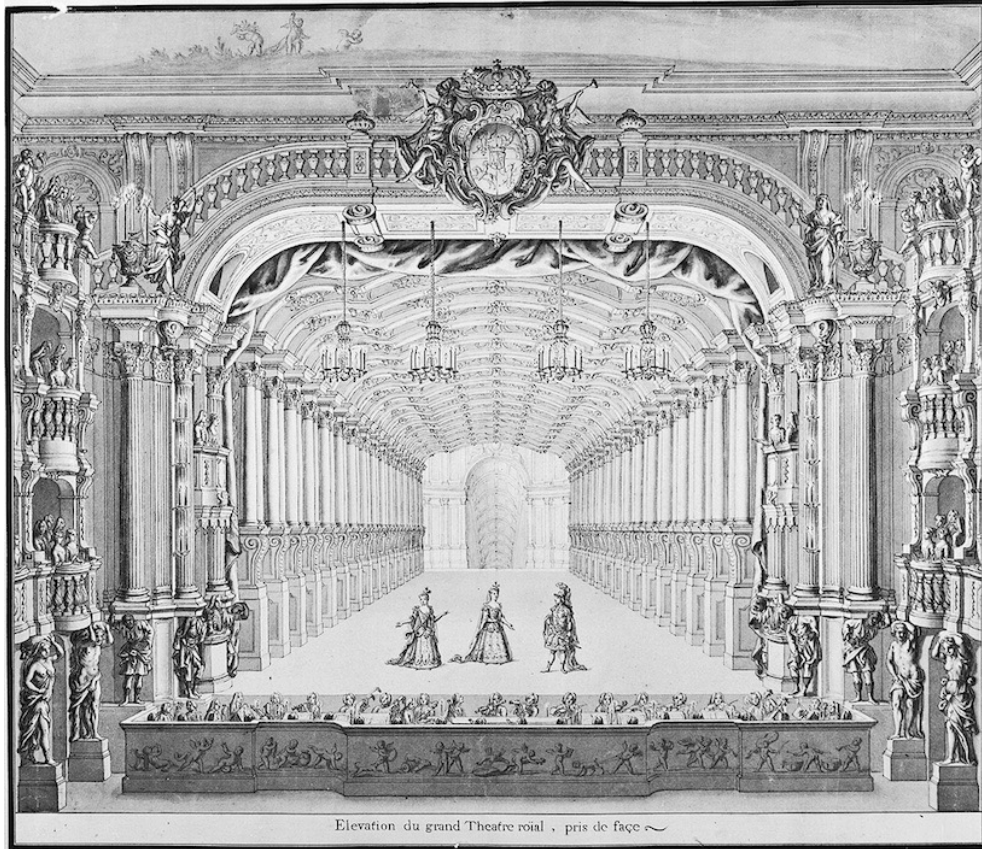


Abb. 24

Bühnenansicht des großen königlichen Theaters 1719 in Dresden. Carl Heinrich Jacob Fehling nach Alessandro Mauro. Dresden zwischen 1728 und 1730. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

wahrscheinlich – Hönschs Bestimmung zufolge – eine Szene aus der Oper *Giove in Argo* darstellt.

Das Blatt zeigt einen königlichen Saal in einer einfachen zentralperspektivischen Komposition, die um 1717 bereits als anachronistisch empfunden wurde. Die beiden Seitenbühnen bilden je eine Galerie von Säulenreihen. Jede Säule besitzt ein korinthisches Kapitell und steht auf einem Postament. Zwischen Säule und Postament ist eine Volute sichtbar. Die Soffitten sind mit krummlinigen Rippen verziert. Im Hintergrund ist das nach unten geneigte halbkugelförmige Dach zu sehen, das dem Zuschauer den Eindruck vermittelt, der Hintergrund sei mit einer unsichtbaren Treppe verbunden. Die vom Bühnenportal herabhängenden vier Kronleuchter zeigen, wie die Bühnenbeleuchtung der Zeit eingerichtet wurde.

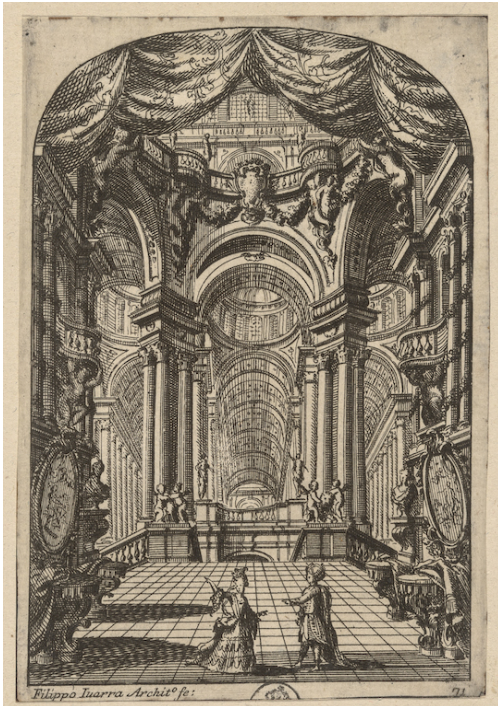


Abb. 25
Bühnenbild für die Oper *Ciro*. Anonym
 nach Filippo Juvarra. Rom 1712.
 Kupferstich. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

entwerfen, deren Prospekt aufgrund der scheinbar tief nach hinten reichenden Decke und dem schrägen Boden dem Mauroschen Bühnenbild sehr ähnelt.

Die These, dass Mauro nur aufgrund des beschränkten Bühnenraums ein schlichtes Bühnenbild für die Oper *Giove in Argo* wählte, muss jedoch mit Vorsicht betrachtet werden. Denn die in der *RELATION* abgebildeten Bühnenbilder Mauros für die Oper *Teofane* zeigen ebenfalls vorwiegend eine simple symmetrische Gestaltung. Die Oper *Teofane* wurde jedoch im Opernhaus am Zwinger, das einen den größten und technisch innovativsten Bühnenräume jener Zeit besaß,¹²⁷ uraufgeführt. Es war somit nicht erforderlich, für diesen

Die Tatsache, dass Mauro, der zwei Jahre später ein innovatives Bühnenbild für die Oper *Teofane* (Abb. 26) schuf, ein nicht mehr zeitgemäßes Bühnenbild für die Oper *Giove in Argo* entwarf, hängt möglicherweise mit den Bühnenmaßen zusammen. Die provisorische Behelfsbühne im Redoutensaal war sicher zu klein und zu eng, um ein überdimensioniertes und winkelperspektivisches Bühnenbild mit komplizierten Bühnenmaschinen zu errichten. Auch bei dem Bühnenbild von Filippo Juvarra für eine Innenraumszene der Oper *Ciro* (Abb. 25) spielte der beschränkte Bühnenraum – das Teatro Ottoboni, wo die Oper uraufgeführt wurde – eine entscheidende Rolle.¹²⁶ Juvarra musste den Bühnenmaßen entsprechend eine einfache zentralperspektivische Ausstattung

¹²⁶ Vgl. unten Kapitel II.8.2; Zur Beschreibung des Teatro Ottoboni siehe Schiavo 1964, S. 37-45; Gritella 1992, S. 113-119.

¹²⁷ Hammitzsch a. a. O., S. 136-137.

Anlass besonders bescheidene Bühnenbilder zu entwerfen. Trotzdem schuf Mauro – außer für die vierte Szene des ersten Aktes (Abb. 26) – äußerst anachronistische Dekorationen. All diese werden nachfolgend erläutert.

5. Der Bühnenbildentwurf zur Hauptszene der Oper *Teofane* (1719)

Die eben erwähnte vierte Szene des ersten Aktes ist durch eine Handzeichnung von Mauro überliefert, die laut Beschriftung des Blattes *Decoration de la Scene principale de l'Opera Theophane* betitelt ist (Abb. 26). Sie wird im Dresdner Kupferstichkabinett aufbewahrt und gilt als eine der wenigen überlieferten Handzeichnungen von Mauro.¹²⁸ Der 57,9 cm hohe und 86,7 cm breite Entwurf wurde mit Feder in Braun sowie Pinsel in Grau und Braun über Graphit gezeichnet, während die Einfassungslinien mit Feder in Braun und mit Pinsel in Grau angefertigt wurden. Die Signatur des Bühnenbildes links unten sowie die Bezeichnung unten in der Mitte durch Feder in Schwarz bestimmen sowohl den Zeichner als auch den Anlass des im Entwurf dargestellten Bühnenbildes.

Auf dem Blatt ziehen die majestätischen Galerien auf der rechten und linken Seite den Blick auf sich. Diese bilden eine aufgelockerte zentralperspektivische Komposition. Die rechte Galerie ist mit Reiterstatuen und einer das Dach bildenden Stoffdrapierung ausgestaltet, die stark an die Bühnenausstattung von Gaspare und Domenico I. Mauro für die Oper *Servio Tullio* (Abb. 27) sowie das Bühnenbild von Francesco Galli-Bibiena für die Oper *Il Saleuco* im Jahre 1693 (Abb. 28) erinnern.¹²⁹ Ganz links ist eine Schauwand zu sehen, die an eine andere prächtige Galerie grenzt. Vor der Schauwand befindet sich ein

¹²⁸ In diesem Abschnitt wird diese Zeichnung – der Beschriftung des Blattes entsprechend – als Bühnenbildentwurf zur Hauptszene der Oper *Teofane* bezeichnet, damit man sie von den elf Abbildungen nach Mauroschen Bühnenbildern für denselben Anlass in *RELATION* (Siehe unten Kapitel II.5.1) unterscheiden kann.

¹²⁹ Ein anderer Entwurf Francesco Galli-Bibienas für dieselbe Oper, der ein Amphitheater behandelt, dessen Dachgestaltung aus drapierten Stoffen jener aus dem Mauroschen Bühnenbild sehr ähnelt, ist in der Collezione Ing. A. Sciolla in Rom archiviert. Vgl. Ausst.-Kat. 1970, Abb. 40.

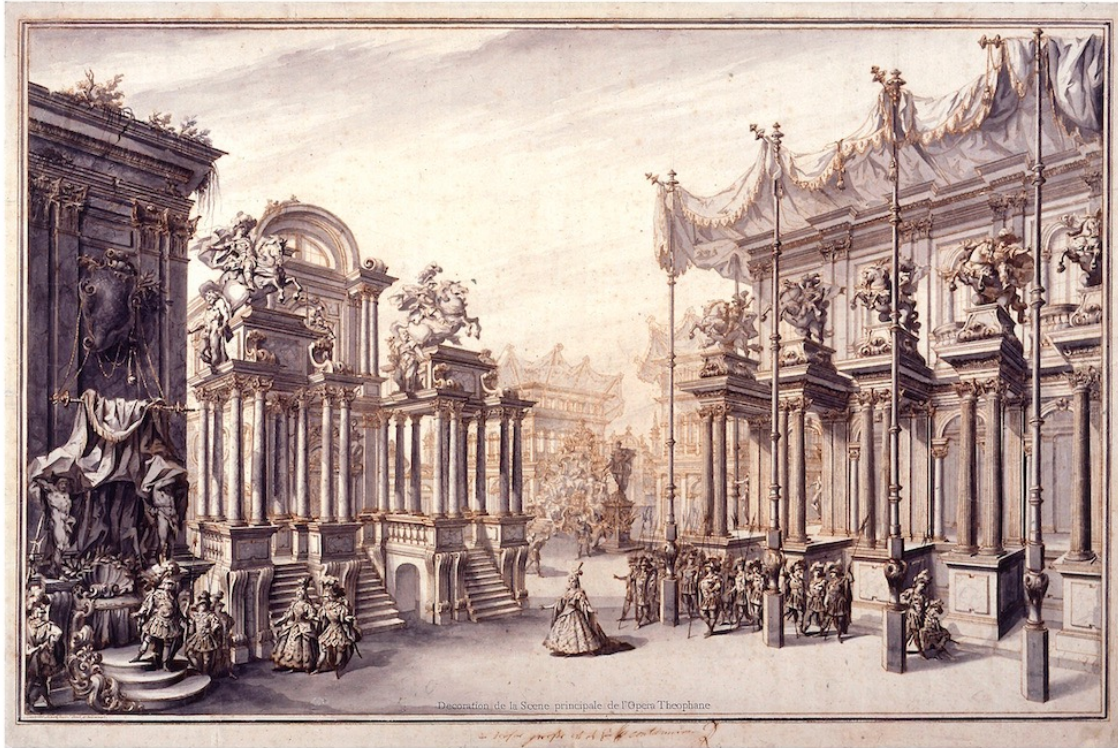


Abb. 26
Bühnenbild zur Hauptszene der Oper *Teofane* (1719). Alessandro Mauro. Um 1728. Feder und Pinsel über Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 27
Bühnenbild für die Oper *Servio Tullio*. Ausschnitt. Michael Wennig nach Gaspare und Domenico I. Mauro. München 1686. Kupferstich. München, Deutsches Theatrumuseum.

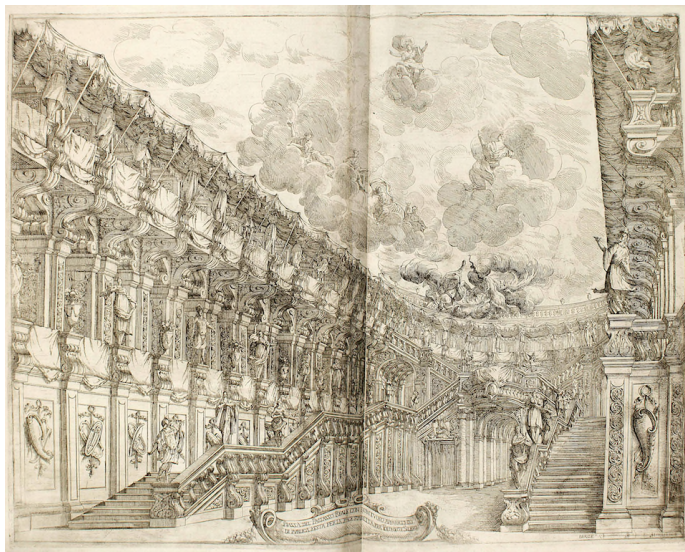


Abb. 28
Bühnenbild für die Oper *Il Saleuco*. Anonym nach Francesco Galli-Bibienna. Rom 1693. Kupferstich. Rom, Biblioteca dell'Instituto di Archeologia e Storia dell'Arte.

Thron. Auf der Treppe vor dem Thron steht ein Protagonist. Um ihn herum gruppieren sich vier Gefolgsleute mit Speeren. Vor ihnen etwas entfernt, steht ein Paar und blickt in Richtung Thron. Inmitten der Bühne befindet sich eine weitere, allein stehende Protagonistin. Sie ist sicher mit der Titelfigur der Oper, Teofane, identifizierbar. Hinter dem Rücken von Teofane versammelt sich ein großes Gefolge vor der rechten Galerie. Auf den Galerien befinden sich weitgehend identisch aussehende Reiterstatuen. Das Pferd steht dabei auf seinen Hinterbeinen, während die Vorderbeine in die Luft ragen. Der Reiter verstärkt die dynamische Haltung durch seinen in der Luft flatternden Mantel. Im Hintergrund, zwischen den beiden Galerien, ist der Teil eines weiteren Gebäudes sichtbar. Vor diesem steht eine Statue. Vor der Statue verbeugt sich ein Statist vor zwei weiteren Statisten. Hinter der Statue befindet sich ein prachtvoller Thron mit einer Treppe, welche mit Muschelornamenten ausgeschmückt ist. Die Spitze des Throns ziert eine große Krone.

Lange wurde angenommen, dass Mauros Entwurf als Vorlagezeichnung für das Bühnenbild um 1719 entstanden ist.¹³⁰ Die Unterschrift Augusts des Starken am unteren Rand des Blattes – »in dieser Größe ist es zue continuiren AR« – wurde in dem Sinne interpretiert, dass der König die Erlaubnis erteilte, die Bühnenausstattung nach dem Entwurf umzusetzen. Im Gegensatz dazu wird das Blatt im Dresdner Ausstellungskatalog aus dem Jahr 2014 als um 1728 angefertigte Nachzeichnung für den unvollendeten Festbericht von 1719 bestimmt.¹³¹ Auf der Liste von 1730, die sowohl vervollständigte als auch noch fehlende Zeichnungen für den Festbericht anführt, wurde eine vollendete Handzeichnung Mauros aus einer Szene der Oper *Teofane* vermerkt. Diese Zeichnung muss mit dem oben genannten Entwurf identifiziert werden. Die Unterschrift des Königs im Blatt bedeutet, dass die seinerzeit noch nicht vorliegenden fünf weiteren Szenenbilder aus der Oper *Teofane* in der gleichen Größe wie der vorgelegte Entwurf angefertigt werden sollten. Die fünf geplanten Zeichnungen wurden nicht ausgeführt, sodass die Handzeichnung im Dresdner Kupferstichkabinett das einzige Szenenbild aus der Oper *Teofane* blieb, das

¹³⁰ Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 274.

¹³¹ Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 28 und S. 267.

Mauro selbst zeichnete.¹³²

Interessant ist, dass sich im Libretto keine Szene, die der im Blatt dargestellten Szene genau entspricht, finden lässt. Claudia Schnitzer vermutet jedoch, dass der Entwurf die erste Szene der Oper *Teofane* repräsentiert.¹³³ Laut der Regieanweisung im Libretto zeigt die Bühne von der ersten bis zur fünften Szene des ersten Aktes eine mit Statuen ausgestattete Galerie mit einer Loge und einer majestätischen Treppe.¹³⁴ Der Entwurf von Mauro entspricht zwar der Regieanweisung, allerdings gibt es keine Szene im Stück, in der die vier Protagonisten und ihre Gefolge gleichzeitig auf der Bühne auftreten.¹³⁵ Der Widerspruch zwischen dem Libretto und der im Blatt bebilderten Szene lässt sich dadurch erklären, dass das Ziel der Nachzeichnung einer Festveranstaltung in der Barockzeit üblicherweise nicht in einer historisch korrekten Dokumentation lag.¹³⁶ In erster Linie sollte sie der Idealdarstellung des Auftraggebers entsprechen, sodass Mauro vermutlich bewusst viele Darsteller ins Blatt zeichnete, damit das Bild möglichst voll und prächtig wirkte.

Eine Zeichnung von Carl Heinrich Jacob Fehling, *Vüe laterale du grand Theatre roïel, avec les loges et le Parterre* („Seitenansicht des großen königlichen Theaters, mit den Logen und Parterre“) (Abb. 29) bebildert eine Vorstellung der Oper *Teofane* im Jahre 1719. Leider zeigt das Blatt von Fehling nur einen Teil des Proszeniums, und zwar seitlich vom

¹³² Das Projekt zum Festbericht von 1719 wurde nach dem Tode Augusts des Starken im Jahre 1733 abgebrochen. Auch starb Mauro wahrscheinlich zwischen 1734 und 1736, sodass die weiteren geplanten fünf Bilder nicht nachgezeichnet werden konnten.

¹³³ Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 274.

¹³⁴ »Galleria ornata di statue con logge e scale maestose«, zit. n. Pallavicini 1719; Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 63 und S. 274.

¹³⁵ In der ersten Szene des ersten Aktes treten Adelberto und Gismonda auf, dann geht Gismonda ab. Die zweite Szene beginnt mit dem Auftritt Teofanes und ihrer Gefolgsleute. Die Szene verläuft weiter mit dem Gespräch zwischen Adelberto und Teofane. Nachdem Adelberto abgegangen ist, bleibt die Prinzessin während der dritten Szene allein. In der vierten Szene empfängt sie Isaurus. Bezüglich der Handlung der Oper siehe URL: [http://imslp.org/wiki/Teofane_\(Lotti,_Antonio\)](http://imslp.org/wiki/Teofane_(Lotti,_Antonio)), letzter Zugriff: 06.09.2015.

¹³⁶ Vgl. Marx 2005, S. 180-185.

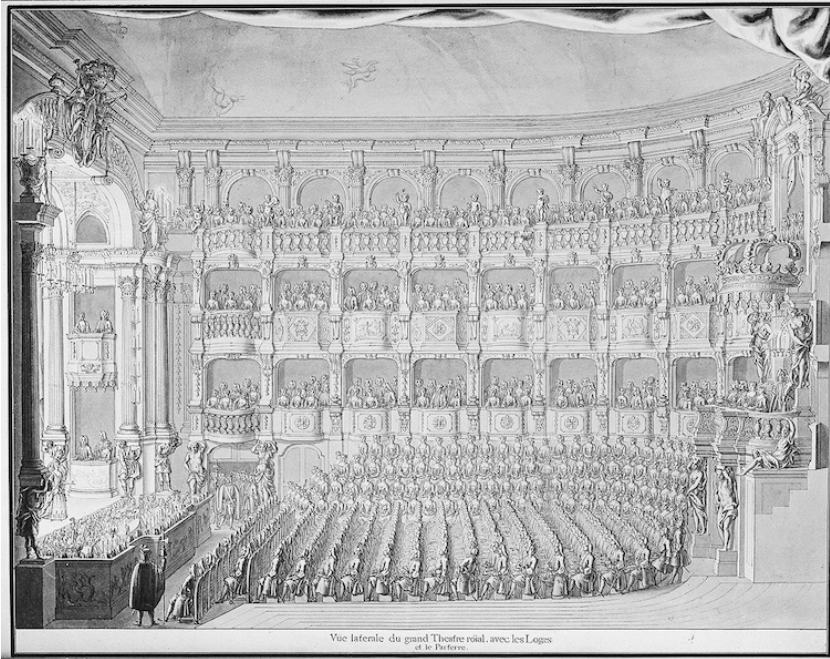


Abb. 29
Seitenansicht des großen königlichen Theaters, mit den Logen und Parterre.
 Carl Heinrich Jacob Fehling. Dresden zwischen 1728 und 1730. Feder und Pinsel in Grau und Schwarz. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

Zuschauerraum aus gesehen. Auf der Zeichnung erkennt man lediglich eine an der Fußrampe stehende Darstellerin. Der Bericht von Friedrich Wilhelm Graf von Posadowsky (1672-1730), dem damaligen preußischen Gesandten in Dresden, muss als einzige Beschreibung zur Aufführung der Oper *Teofane* gelten. Darin erläutert Posadowsky nur die Schlusszene, in der die Wolkenmaschine von Mauro erwähnt wird (Abb. 40).¹³⁷

Es stellt sich die Frage, mit welchem Material die Ausstattung nach dem Entwurf realisiert wurde. Wie üblich¹³⁸ müsste sie – die architektonische Dekoration, Säulen und Draperien – zweidimensional bemalt eingerichtet worden sein. Die reduzierten Farben dürften im Zusammenhang mit der zu jener Zeit noch wenig entwickelten Beleuchtungstechnik stehen.

¹³⁷ »Die Dekorationen und Maschinen waren von Mauro, «Wovon insonderheit die letzte Decoration, welche einen Himmel voll Götter vorstellte und auß verschiedenen sehr wohl illuminirten Etagen von Gallerien und Treppen bestand, sehr wohl zu sehen war; weil aber derselben Producirung etwas Zeit erforderte, so wurde inzwischen vor die königliche Herrschaft im Parterre eine Taffel serviret.»«, zit. n. Haake 1930, S. 153 [Originalquelle: Berlin, GStA PK, Rep. IX, Nr. 27, *Secrete Correspondenz aus Dresden, Mai bis Oktober 1719*]. Vgl. unten Kapitel II.5.5.1, Abb. 40.

¹³⁸ Ein Vergleich mit der Kulissenbühne im Markgräflichen Opernhaus zu Bayreuth gibt Hinweise zum Aussehen des Bühnenbildes von Mauro. Die Bayreuther Kulissenbühne ist zwar eine Rekonstruktion nach dem Entwurf Giuseppe Galli-Bibienas, der ungefähr zwanzig Jahre später als die Dekoration Mauros entstand. Allerdings haben sich ansonsten kaum vergleichbare Beispiele erhalten; daher ist ein Vergleich legitim. Die rekonstruierte Kulissenbühne Giuseppe Galli-Bibienas besteht aus einem Holzgerüst und wird auf die bemalten Leinwände gespannt und geklebt. Die Vermutung liegt nahe, dass das Bühnenbild von Mauro im Wesentlichen ähnlich wie diese realisiert worden ist.

Vor der Erfindung des Gaslichts gegen Mitte des 19. Jahrhunderts konnte man bei einer theatralischen Aufführung keine raffinierten Beleuchtungseffekte erwarten.¹³⁹ Obwohl man bei den damaligen Opernaufführungen mithilfe zahlloser Wachskerzen möglichst starke Lichteffekte zu bewirken versuchte, waren die Farben bei der schwachen Kerzenbeleuchtung nur schlecht zu erkennen.¹⁴⁰ Folglich konnte man bei der Ausstattung auf intensive Farben verzichten. Außerdem ermöglichte die in matten Gelbtönen gehaltene Kulissenbühne den Darstellern, die prunkvoll kostümiert waren, stärker hervorzutreten.

Aus dem Blatt erkennt man, dass die Bühne im natürlichen Tageslicht inszeniert wurde. Hinsichtlich der Beleuchtungstechnik der Barockzeit war es sicher nicht einfach, mit bloßem Kerzenlicht die Lichtwirkung der Sonne nachzubilden. Es könnte sein, dass Mauro durch das auf Kulissen gemalte Licht die natürliche Lichtwirkung ausdrückte.¹⁴¹ Die oben genannten zwei Zeichnungen von Carl Heinrich Jacob Fehling (Abb. 24 und Abb. 29) vermitteln, wie die Beleuchtung des neuen Dresdner Opernhauses eingerichtet wurde. Sie zeigen, dass vier Kronleuchter mit Kerzen von der Proszeniumarchivolte herabgehängt wurden, während Leuchter in Form einer großen Vase jeweils zu beiden Seiten der Portalarchivolte – d. h. auf Höhe des dritten Rangs – aufgestellt wurden. So wurde die größte Helligkeit im Vordergrund der Bühne konzentriert; die einzelnen Leuchter, die sich zwischen den Kulissen befanden, dürften dafür nicht ausreichend gewesen sein. Daraus ist zu folgern, dass sich die Gänge der Protagonisten nicht nur aus akustischem Grunde, sondern auch aufgrund der Beleuchtung auf den Fußrampenbereich beschränken mussten.

5.1 Die elf Abbildungen nach Mauro in der Handschrift *RELATION*

Die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte Handschrift *RELATION* ist die einzige Quelle, die sowohl elf Abbildungen nach den Mauroschen Bühnenbildern für die

¹³⁹ Vgl. Krückmann 2010, S. 106-107; Baumann 1988, S. 1-60.

¹⁴⁰ Baumann a. a. O., S. 14-15.

¹⁴¹ Vgl. Gregor 1923, S. 97; Baumann a. a. O., S. 2-19 und S. 33.

Uraufführung der Oper *Teofane* als auch eine Abbildung der *Chaos-Maschine* desselben Künstlers für das Karussell der *Vier Elemente* beim Jupiterfest¹⁴² enthält. So besitzt die *RELATION* eine große Bedeutung für die Mauro-Forschung.

Der Dresdner Ausstellungskatalog aus dem Jahr 2014 nennt Raymond Le Plat (1664-1742) als Zeichner der elf Abbildungen.¹⁴³ Es ist nicht bekannt, ob Le Plat eine Vorstellung von *Teofane* im Jahre 1719 in Dresden besuchte und die Mauroschen Bühnenbilder nachzeichnete. Möglicherweise gestaltete er seine Abbildungen entsprechend den Vorlagen von nicht überlieferten Entwürfen des Venezianers.

Le Plats elf Abbildungen nach Mauro werden in den Dresdner Ausstellungskatalogen von 1954 und 2014 nur sehr allgemein erwähnt. Alle Blätter sind nummeriert – von XXVII bis XXXVII – und werden gemeinsam mit dem Text des Librettos präsentiert. Die meisten Blätter – außer den Bildern XXXIII und XXXVII – enthalten zusätzlich noch eine Beschriftung, die die im Blatt bebilderte Szene bestimmt. Alle Bilder zeigen die Bühnendekorationen sowie den Portalbereich und das Parkett im Zuschauerraum. Im Gegensatz zur Zeichnung von Carl Heinrich Jacob Fehling (Abb. 29), die wiedergibt, dass die königliche Familie während der Vorstellung der Oper *Teofane* in der königlichen Loge saß, findet man auf den Abbildungen Le Plats fünf große Stühle für die königliche Familie in der ersten Reihe des Parketts. Dies entspricht der Beschreibung von Posadowsky: »[...] weil aber derselben Producirung etwas Zeit erforderte, so wurde inzwischen vor die königliche Herrschaft im Parterre eine Taffel serviret [...]«.¹⁴⁴

Das Bild XXVII (1. Akt, 1. Szene) (Abb. 30)¹⁴⁵ stellt den Saal eines Palasts dar, der ohne Zweifel die Residenz von Adelberto ist. Das Bild XXVIII (1. Akt, 6. Szene) (Abb. 31) zeigt

¹⁴² Vgl. unten Kapitel V.3.

¹⁴³ Auss.-Kat. Dresden 2014, S. 37-38.

¹⁴⁴ Vgl. Anm. 138.

¹⁴⁵ Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin - PK.



Abb. 30
Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1719). 1. Akt, 1. Szene.
 Raymond Le Plat (zugeschrieben)
 nach Alessandro Mauro. Um 1735.
 Berlin, Staatsbibliothek - PK.



Abb. 31
Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1719). 1. Akt, 6. Szene.
 Raymond Le Plat (zugeschrieben)
 nach Alessandro Mauro. Um 1735.
 Berlin, Staatsbibliothek - PK.



Abb. 32
Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1719). 1. Akt, 9. Szene.
 Raymond Le Plat (zugeschrieben)
 nach Alessandro Mauro. Um 1735.
 Berlin, Staatsbibliothek - PK.



Abb. 33
Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1719). Szene »Felicita«.
 Raymond Le Plat (zugeschrieben)
 nach Alessandro Mauro. Um 1735.
 Berlin, Staatsbibliothek - PK.

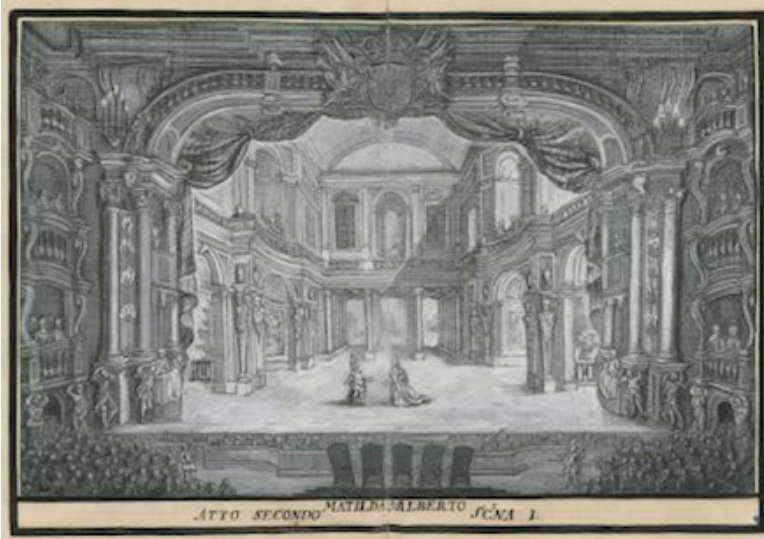


Abb. 34
Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1719). 2. Akt, 1. Szene.
 Raymond Le Plat (zugeschrieben)
 nach Alessandro Mauro. Um 1735.
 Berlin, Staatsbibliothek - PK.

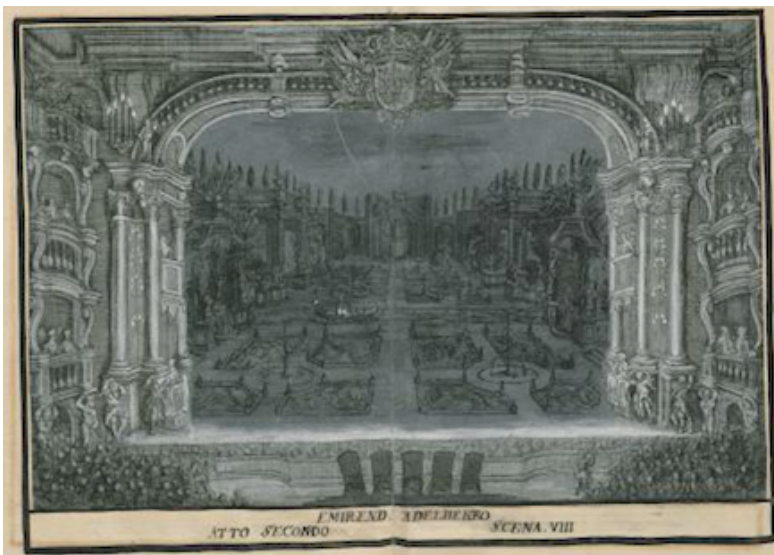


Abb. 35
Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1719). 2. Akt, 8. Szene.
 Raymond Le Plat (zugeschrieben)
 nach Alessandro Mauro. Um 1735.
 Berlin, Staatsbibliothek - PK.



Abb. 36
Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1719). 2. Akt, 8. Szene.
 Raymond Le Plat
 (zugeschrieben) nach
 Alessandro Mauro. Um 1735.
 Berlin, Staatsbibliothek - PK.

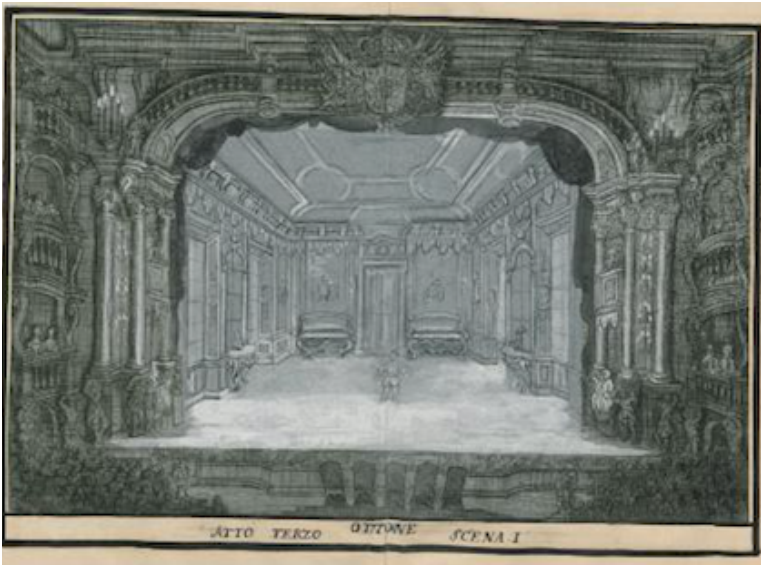


Abb. 37
Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1719). 3. Akt, 1. Szene.
 Raymond Le Plat
 (zugeschrieben) nach Alessandro
 Mauro. Um 1735. Berlin,
 Staatsbibliothek - PK.



Abb. 38
Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1719). 3. Akt, 5. Szene.
 Raymond Le Plat (zugeschrieben)
 nach Alessandro Mauro. Um 1735.
 Berlin, Staatsbibliothek - PK.



Abb. 39
**Bühnenbild für die Oper
 Teofane (1719). 3. Akt, 9. Szene.**
 Raymond Le Plat (zugeschrieben)
 nach Alessandro Mauro. Um
 1735. Berlin, Staatsbibliothek -
 PK.



Abb. 40
**Bühnenbild für die Oper
 Teofane (1719). Schlusszene.**
 Raymond Le Plat (zugeschrieben)
 nach Alessandro Mauro. Um
 1735. Berlin, Staatsbibliothek -
 PK.

eine Lagerszene am Ufer. Im Hintergrund sind drei Kriegsschiffe auf dem Meer zu sehen. Das Bild XXIX (1. Akt, 9. Szene) (Abb. 32) ist fast identisch mit der oben erwähnten Handzeichnung Mauros (Abb. 26), mit dem Unterschied, dass die gesamte Szene seitenverkehrt dargestellt ist. Das Bild XXXI (Abb. 33) ist *Felicita* betitelt. In *RELATION* folgt dieses Bild auf das Bild XXX, das die erste Szene des zweiten Aktes darstellt. Jedoch ist die Szene *Felicita* ohne Zweifel die Schlusszene des ersten Aktes, in der eine „Felicita“ benannte Figur eine Arie singt.

Das Bild XXX (2. Akt, 1. Szene) (Abb. 34) zeigt ein königliches Atrium. Die architektonische Gestaltung mit Bogen, Nischen sowie Kuppeldach entspricht dem

Innenhof eines Palasts. Es folgen die Bilder XXXII und XXXIII (2. Akt, 8. Szene) (Abb. 35 und 36), die beide die gleiche Gartenszene zeigen, ersteres bei Nacht, das zweite am Tag.

Das Bild XXXIV (3. Akt, 1. Szene) (Abb. 37) stellt ein königliches Kabinett dar. Das Bild XXXV (3. Akt, 5. Szene) (Abb. 38) präsentiert eine stürmische Meeresszene mit einem Schiff. Das Bild XXXVI (3. Akt, 9. Szene) (Abb. 39) zeigt einen prächtigen Vorsaal, der jenem des Bildes XXVII (1. Akt, 1. Szene) (Abb. 30) stark ähnelt. Der Unterschied der beiden Ausstattungen liegt in der Dachgestaltung. Auf dem Bild XXVII sind die Dachrippen mit zwei Kreisen verbunden, während der Prospekt im Hintergrund wie eine Wand gestaltet wurde. Auf dem Fries gibt es lediglich einen Rundbogen. Im Unterschied zu Bild XXVII (Abb. 30) ist im Bild XXXVI (Abb. 39) nur ein Kreis in der Mitte des Dachs zu sehen. Über der Tür am Saalende befindet sich eine zweistöckige Balustrade mit drei Rundbögen.

Im Anschluss folgt das Bild XXXVII (Abb. 40), das die Außenseite eines Palasts mit einer großen Wolkenmaschine darstellt, auf welcher sich der Chor befindet. Die Bühnendekoration der Schlusszene entspricht ebenfalls der oben erwähnten Beschreibung von Posadowsky, dass »[...] Wovon insonderheit die letzte Decoration, welche einen Himmel voll Götter vorstellte und auß verschiedenen sehr wohl illuminierten Etagen von Gallerien und Treppen bestand, sehr wohl zu sehen war;[...]«.¹⁴⁶ Interessanterweise erinnert die in diesem Blatt dargestellte Wolkenmaschine an jene in der Prologszene des Weihnachtsoratoriums *Il componimento sacro per Festività del SS. Natale* (Abb. 61), für das Mauro die Ausstattung entwarf.¹⁴⁷

Die in Le Plats Abbildungen gezeigten Bühnenbilder Mauros – ausgenommen das Bild XXIX (Abb. 32), das mit der Handzeichnung des Künstlers identisch ist – weisen eine strenge Symmetrie auf. Die rechte und linke Bühnenseite scheinen sich an einer unsichtbaren Vertikalachse gegenseitig zu spiegeln. Stilistisch wirkte eine derart einfache Komposition zu jener Zeit zweifellos anachronistisch. Daher werden diese Bühnenbilder

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Siehe unten Kapitel II.8.

nach Mauro im Folgenden nicht näher untersucht. Vielmehr wird genauer auf seine Handzeichnung zur Hauptszene von *Teofane* eingegangen.

5.2 Das Sujet der byzantinischen Prinzessin und die Erzherzogin Maria Josepha

Die Oper *Teofane* entstand für das Dresdner Hochzeitsfest im Jahre 1719, sodass die Handlung der Oper selbstverständlich auf ihren Anlass anspielt. Die Oper handelt von einem historischen Ereignis, der Vermählung des sächsischen Kaisers Otto II. (955-983) mit der byzantinischen Prinzessin Theophanu (960-991), und preist das frisch vermählte Kurprinzenpaar durch die Bühnenfigur »Germania«, die ihm in der Schlusszene eine glückliche Ehe wünscht.

Die Vermählung des Kurprinzen Friedrich August mit der habsburgischen Erzherzogin Maria Josepha stärkte die politische Stellung der Wettiner und bedeutete die Vereinigung der beiden führenden Monarchien Europas. Dafür war die Braut Maria Josepha, deren kaiserlicher Vater ohne Erbsohn starb, als potenzielle kaiserliche Thronerbin politisch sehr wichtig.¹⁴⁸ Aus der Stoffauswahl der Oper ist ersichtlich, welche Bedeutung August der Starke der Hochzeit seines Sohnes beimaß. Ohne Zweifel beabsichtigte der König, mit der Oper *Teofane* seinen politischen Ehrgeiz zu demonstrieren.

Fiona McLaughlan erläutert in ihrem Aufsatz aus dem Jahr 1977, dass es vor 1719 keine Oper über die historische Theophanu gegeben habe und Lottis Oper *Teofane* daher als erste Oper über diese Kaiserin – als Spiegelfigur Maria Josephas – in der Operngeschichte gelte.¹⁴⁹ Im Gegensatz zur These von McLaughlan waren die Ottonen im venezianischen Theaterbereich kein unbekanntes Sujet. Bereits 1683 wurde die Oper *Ottone il grande* von Paolo Biego (tätig um 1680) am Teatro SS. Giovanni e Paolo uraufgeführt. Es folgte die Oper *Ottone* von Carlo Francesco Pollarolo, deren Uraufführung im Jahre 1694 am Teatro

¹⁴⁸ Vgl. Czok 1989, S. 99.

¹⁴⁹ McLaughlan 1997, S. 353-354.

San Grisostomo stattfand. Die Idee zur Oper *Teofane* von Lotti entstand sicher aus seinem eigenen früheren Werk *Foca superbo* (1716). Wie *Teofane* handelt die Oper *Foca superbo* von der Eheschließung des Kaisers Otto II. mit Theophanu und steht somit in enger Verbindung mit dem Kurprinzen Friedrich August. Als Friedrich August sich im Zuge seiner Kavaliertour zwischen 1716 und 1717 in Venedig aufhielt, empfing ihn die venezianische Republik sehr festlich.¹⁵⁰ Darüber hinaus liegt die Vermutung nahe, dass die Aufführung der Oper *Foca superbo* erfolgte, um dem Kurprinzen zu schmeicheln, der ein großer Verehrer der italienischen Oper war. Das Werk spielt eindeutig positiv auf den ehrgeizigen Heiratsplan Friedrich Augusts an, der seit 1711 in der Öffentlichkeit kein Geheimnis mehr war.¹⁵¹

Lottis Oper *Foca superbo* steht zweifellos in Verbindung mit Mauro. Dieser war um 1716 der Impresario des Teatro San Giovanni Grisostomo, an dem diese Oper uraufgeführt wurde. So dürfte er derjenige gewesen sein, der Lotti mit einer neuen Oper über die Kaiserin Theophanu beauftragte.¹⁵² Fraglich ist nur, warum er nicht selbst das Bühnenbild für die Oper *Foca superbo* anfertigte. Vermutlich hatte er aufgrund seiner Tätigkeit als Impresario und Festgestalter zu Ehren Friedrich Augusts keine Zeit, das Bühnenbild selbst zu entwerfen.¹⁵³

5.3. Das Verhältnis zum zeitgenössischen Bühnenbild

5.3.1 Mauro und die *Scena per angolo*

Mauros Bühnenbildentwurf für die Oper *Teofane* zeigt in erster Linie die Auflösung der

¹⁵⁰ Staszewski 1996, S. 76-86.

¹⁵¹ Ebd., S. 31.

¹⁵² Vgl. Mancini/Muraro/Povoledo 1996, S. 67 und S. 107-108. Außerdem enthalten die Publikationen von Andreina Griseri (1999) und von Mercedes Viale Ferrero (1970) diverse entsprechende Abbildungen.

¹⁵³ Siehe unten Kapitel III.3.



Abb. 41a (links) / b (rechts)
Bühnenbildentwürfe für die Oper *Ciro*. Filippo Juvarra. Rom 1712. Federzeichnung.
 Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria (a) / London, Victoria and Albert Museum (b).



Abb. 42a (links) / b (rechts)
Zwei Studien für die Palastszene. Filippo Juvarra.
 a o. Dat. Feder in Braun, Pinsel und braun laviert, über Graphit. New York, The Metropolitan Museum of Art.
 b Rom 1713. Feder in Braun, Pinsel und grau und braun laviert, über schwarze Kreide. Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

Symmetrieachse. Die grenzenlose Tiefe des Bühnenraums nach *Scena per angolo* wurde aufgegeben, und die Bühnentiefe ist beinahe wie jene der unverkleideten Bühne wahrnehmbar. Der Fluchtpunkt ist schwer zu erkennen, da die beiden Schauwände sich nicht kreuzen, um eine Diagonalachse zu bilden. Daraus folgend ergibt sich die Frage, ob Mauro der einzige bzw. früheste Künstler der Zeit war, der gegen die Bibienische Übereckperspektive eine andere stilistische Richtung des Bühnenbildes zeigte. In Zusammenhang mit dieser Frage sind die Bühnenbildentwürfe von Filippo Juvarra aus seiner römischen Zeit (1706-1714) erwähnenswert. Für die Szene im Freien schuf Juvarra einen offenen und asymmetrischen Bühnenraum und verzichtete auf große Raumtiefen (Abb. 41a/b). So unterscheiden sich Juvarras Bühnenbilder sowohl von der tiefen einräumigen Kulissenachse des 17. Jahrhunderts als auch von der Bibienischen Diagonalachse. Folglich ist die Abkehr von der illusionistischen Übereckansicht deutlich erkennbar. Man kann sagen, dass Mauro im Wesentlichen dem Stil von Juvarra folgte. Beachtenswert ist, dass Juvarra – im Gegensatz zu seiner naturalistischen Landschaftszene – für die Szene eines architektonischen Innenraums noch die Übereckräume mit Diagonalachse gestaltete (Abb. 42a/b¹⁵⁴). Daraus ergibt sich der Unterschied zwischen Juvarra und Mauro: Mauro konstruierte die Szene, die die architektonische Ausstattung benötigt, ohne winkelperspektivische Raumdarstellung, während die üblichen Bühnenbildner der Zeit für eine solche Szene noch einen Übereckraum als selbstverständlich hinnahmen.

5.3.2 Ferdinando Galli-Bibienas Festmaschine für die Oper *Angelica vincitrice di Alcina* (1716)

Betrachten wir nun den Thron im Bühnenbildentwurf für die Oper *Teofane* (Abb. 43), welcher im Hintergrund der Bühne sichtbar ist. Im Hinblick auf die ephemere Festmaschine der Barockzeit, die nicht nur zur theatralischen Aufführung, sondern auch zum festlichen Anlass im fürstlichen Festsaal bzw. im Freien eingerichtet wurde, mag der Thron plastisch

¹⁵⁴ Abbildungen mit freundlicher Genehmigung von The Getty's Open Content Program.



Abb. 43
Thron. Detail aus der Abb. 26.

gebaut worden sein. Dennoch ist es auch möglich, dass der Thron auf den Hintergrundbehang gemalt wurde.

Auf der barocken Bühne waren Festmaschinen, die beim Auftritt der antiken Götter oder des heldenhaften Protagonisten zum Einsatz kamen, nicht selten zu sehen. Der Triumphwagen von Jacopo Chiavistelli (1621-1698) für die Oper *Il Greco in Troia* von Giovanni Maria Pagliardi (1637-1702) im Jahre 1689 (Abb. 44), die Triumphmaschine von Lodovico Ottavio Burnacini für eine Huldigungsszene (Abb. 45) sowie der Triumphwagen von Gaspare und Domenico I. Mauro für die Oper *Servio Tullio* im Jahre 1686

(Abb. 46) sind die in zeitlicher Nähe zur Mauroschen thronartigen Maschine stehenden Beispiele.

Beachtenswerter ist aber ein anonymer Kupferstich nach Ferdinando Galli-Bibiena (Abb. 47). Seine im Blatt bebilderten zwei Festmaschinen entstanden für die 1716 uraufgeführte Prunkoper *Angelica vincitrice di Alcina* von Johann Josef Fux (1660-1741). Von den zwei Maschinen besitzt die vordere links große Ähnlichkeit mit dem Mauroschen Thron. An der Spitze der Festmaschine befindet sich ein sonnenartiges Dekor, das von zwei Figurinen flankiert wird. Unter der Sonnendekoration sitzt eine weibliche Figur – vermutlich die Personifizierung der »Felicità pubblica« – in einer Muschelschale. Unter der »Felicità pubblica« gibt es Figuren, die von zahlreichen Volutenranken umklammert sind.

Trotz eindeutiger Bezüge ist schwer zu beweisen, ob Mauro vor 1719 Francesco Galli-Bibienas Maschine kannte oder die Wiener Aufführung von 1716 vor Ort erlebte. Aufgrund seiner vielfältigen Tätigkeiten in Venedig wäre ihm damals wenig Zeit geblieben, im September jenes Jahres nach Wien zu reisen. Außerdem war er sicher noch nicht auf dem Weg an den sächsischen Hof über Wien. Vielleicht nahm er die Festmaschine von Francesco Galli-Bibiena durch die graphische Reproduktion zur Kenntnis. Von Belang ist



Abb. 44
Triumphwagen («Carro Trionfale»).
 Detail aus dem Bühnenbild für die Oper *Il Greco in Troja* (2. Akt, 1. Szene). Arnold van Westerhout nach Jacopo Chiavistelli. Florenz 1689. Kupferstich. Washington, National Gallery of Art.



Abb. 45
Huldigungsszene. Detail aus dem Bühnenbild für die Oper *Il pomo d'oro*.
 Lodovico Ottavio Burnacini. Wien um 1668. Graphit. Wien, Österreichisches Theatermuseum.



Abb. 46
Triumphmaschine. Detail aus dem Bühnenbild für die Oper *Servio Tullio*. Michael Wennig nach Gaspare und Domenico I. Mauro. München 1686. Kupferstich. München, Deutsches Theatermuseum.



Abb. 47
Festmaschine. Detail aus dem Bühnenbild für die Oper *Angelica vincitrice di Alcina*. Anonym nach Ferdinando Galli-Bibiena. Wien 1716. Kupferstich. London, Victoria and Albert Museum.

weitere, dass Francesco Galli-Bibienas Festmaschine für die Verwandlungsszene, die Schlusszene des ersten Aktes der Oper, entworfen wurde.¹⁵⁵ Der thronartige Apparat von Mauro mag in diesem Kontext auch für die Schlusszene des ersten Aktes der Oper *Teofane*, die ebenso als die Verwandlungsszene gilt,¹⁵⁶ eingerichtet worden sein.

5.3.3 Mauros Muschelthron und die Rocaille

Das Muschelmotiv auf der Rückenlehne des Throns (Abb. 43) zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Es gilt als eines der am häufigsten verwendeten Ornamente im Mauroschen Œuvre, wie die Handzeichnung für den Dianawagen (Abb. 113)¹⁵⁷, die Figurine des Elements des Wassers zum Karussell *Vier Elemente* (Abb. 134) und der Entwurf für die Neptunmaschine des Künstlers (Abb. 168) belegen.¹⁵⁸

Mauro war aber nicht der einzige Künstler der Zeit, der das Muschelmotiv verwendete. In seiner Heimat Venedig war die Muschel als Ornament gebräuchlich. Wie Cesare Cunaccia erwähnt, symbolisiert die Muschel in Venedig traditionell das Meer. Dementsprechend bezeichnete Cesare Ripa in seiner *Iconografia* (1603) die Muschel und die Meeresfrüchte als Symbole der Fruchtbarkeit und des Reichtums für das Element des Wassers.¹⁵⁹

Das Muschelmotiv steht in Verbindung mit dem kunsthistorischen Begriff »Rocaille« und beschränkt sich nicht auf die venezianische Kunst. Es geht auf die Zeit der Renaissance zurück und gilt allgemein als eines der beliebtesten Dekorationsmotive im Europa des 18. Jahrhunderts. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde das Muschelmotiv mit der französischen Grotteske vermischt und schließlich als Rocaille weiterentwickelt. Die

¹⁵⁵ Ausst.-Kat. München 2003, S. 34-37.

¹⁵⁶ Vgl. Pallavicini 1719.

¹⁵⁷ Siehe unten Kapitel III.8.

¹⁵⁸ Siehe unten Kapitel V.8.

¹⁵⁹ Ripa 1603, S. 121-124; Cunaccia 2003, S. 87.

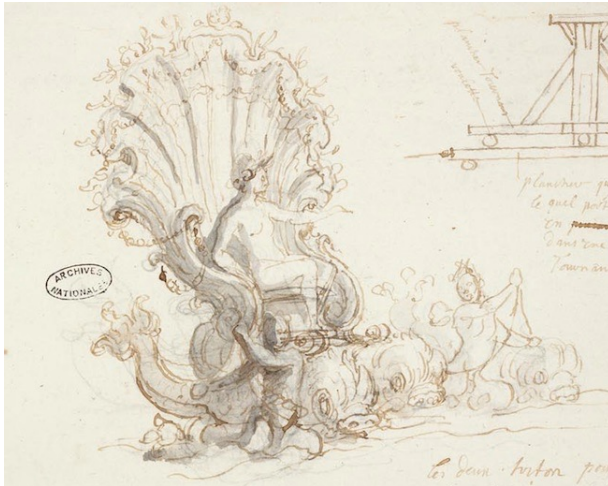


Abb. 48 (links)
Venuswagen. Ausschnitt. Jean Berain. Paris 1696.
 Feder in Braun, grau laviert und schwarze Kreide.
 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales.



Abb. 49 (rechts)
Thétiswagen. Ausschnitt. Jean Berain. Paris 1689.
 Feder in grauer Tinte und grau laviert.
 Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales.

Rocaille tauchte insbesondere in verschiedenen Kunst- und Kulturbereichen in Frankreich vielfältig variiert auf.¹⁶⁰ Laut Jérôme de La Gorce hat die Muschel in der barocken Bühnendekoration eine ikonographische Bedeutung für die Erscheinung der Meerestöchterinnen – wie z. B. Venus, Thetis sowie Galathea –, die meistens von Delfinen begleitet werden. Die Entwürfe von Jean Berain gelten dafür als entsprechende Beispiele (Abb. 48 und 49).¹⁶¹ Im Gegensatz zu Berain verwendete Mauro für das Bühnenbild der Oper *Teofane* das Muschelmotiv – unabhängig von der traditionellen Ikonographie – rein zur Dekoration. Der von Mauro mit Muscheln verzierte Thron bezieht sich dramaturgisch wenig auf die Meerestöchterinnen.¹⁶² Ebenso weicht Mauros Entwurf für den Dianawagen (Abb. 113) von der konventionellen Muscheldarstellung des Barock ab. Die antike Mond- und Jagdgöttin Diana ist mythologisch nicht explizit mit dem Meer verbunden, jedoch

¹⁶⁰ Zur Entwicklungsgeschichte der Rocaille siehe Bauer 1962.

¹⁶¹ Vgl. Bauer 1962, S. 8; La Gorce 1982, S. 44 und S. 65-71, Abb. 44-48.

¹⁶² Mauros Haltung, das Ornament ohne ikonographische Motivation zu benutzen, erinnert an das Kostümschaffen von Antonio Daniele Bertoli, einem der bedeutendsten Kostümbildner und Zeitgenossen des Künstlers. Über die Kostümarbeit Bertolis siehe die Dissertation von Anna Maria Ebersberger (1961) und unten Kapitel V.2.



Abb. 50
Ruine. Detail aus dem Abb. 26.



Abb. 51
Bühnenbild für den zweiten Akt aus der Oper *Sigismondo Primo al diadema*. Alessandro Dalla Via nach Domenico I. Mauro. Venedig 1696. Kupferstich im Libretto. Rom, Deutsches Historisches Institut.

taucht sie mit dem Muschelwagen auf, welcher nicht von Delfinen, sondern von Seepferden (bzw. Hirschkühen, wie der Berliner Ausstellungskatalog aus dem Jahre 1978 angibt¹⁶³) gezogen wird. Für den Dianawagen setzte Mauro das Muschelmotiv nicht als Attribut Dianas ein, sondern als Symbol der Wasserjagd und der Fruchtbarkeit.

5.3.4 Die Ruine als Ornamentmotiv

Der obere Teil der Schauwand im linken Vordergrund (Abb. 50) ist ebenfalls bemerkenswert. Der Entwurf zeigt, dass sich in dem grasbewachsenen Epistyl und dem Fries Risse auftun; es wirkt, als ob sich dieser Teil des Gebäudes bald in eine Ruine verwandeln würde. So stellt sich die Frage, mit welcher Absicht Mauro das antike Ruinenmotiv in sein Bühnenbild einbrachte. Im Hinblick darauf, dass die antike Ruine erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts ihre Blütezeit erlebte, ist die Ruinendarstellung von Mauro außergewöhnlich.

Peter O. Krückmann kennzeichnet die Darstellung der Ruine als ein Merkmal des

¹⁶³ Ausst.-Kat. Berlin 1978, S. 130, Kat.-Nr. 130.



Abb. 52

Insel des Grauens (»*Isole orride*«). Bühnenbild für die Oper *Angelica vincitrice di Alcina*. Elias Schaffhauser nach Giuseppe Galli-Bibiena. Wien 1716. Kupferstich. London, Victoria and Albert Museum.

Barocktheaters.¹⁶⁴ Die Ruinendarstellung auf der Bühne geht auf das 17. Jahrhundert zurück. Anfangs beruhte sie auf einem inhaltlichen Kontext, sodass sie sich von der als rein dekoratives Motiv bewusst künstlich angelegten Ruine in der Mitte des 18. Jahrhunderts unterscheidet. Domenico I. Mauros Bühnenbild für den zweiten Akt der Oper *Sigismondo Primo al diadema* von Pietro Romulo Pignatta aus dem Jahre 1696 (Abb. 51)¹⁶⁵ zeigt die Ruine im Hintergrund. Die Szene handelt von der Heimkehr des ruhmbedeckten Protagonisten nach dem Krieg; die Ruine steht hier für die vorangegangene Kriegsszene.

Giuseppe Galli-Bibienas Bühnenentwurf für den zweiten Akt der Oper *Angelica vincitrice di Alcina* von Fux, der *Isole orride* („Insel des Grauens“) betitelt ist (Abb. 52), zeigt eine Ruine auf der Insel der Zauberin Alcina, die die Handlung benötigt. So wird deutlich, dass die Ruinen von Domenico I. Mauro und Giuseppe Galli-Bibiena der Handlung dienen und ein zerfallenes Bauwerk naturalistisch darstellen. Diese naturalistische Ruinendarstellung unterscheidet sich von der antiken Ruinendarstellung als

¹⁶⁴ Krückmann 2010, S. 12.

¹⁶⁵ Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Musikgeschichtliche Abteilung.

das Symbol der idealisierten Vergangenheit im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts.¹⁶⁶

Mauro verwendete das Ruinenmotiv für die Szene aus der Oper *Teofane* ohne inhaltlichen Zusammenhang. Die Ruine wirkt als rein dekoratives Motiv innerhalb der gesamten Ausstattung. Die im Blatt abgebildete Galerie ist laut Regieanweisung ein römischer Kaiserpalast des 10. Jahrhunderts. So steht bei Mauros Ruine weder die naturalistische Darstellung noch ein Antikenbezug im Vordergrund. Eher besteht eine Verbindung zur Ruinendarstellung in der Mitte des 18. Jahrhunderts, die nach Hermann Bauer künstlich motiviert war und eine Phantasiewelt schaffen sollte.¹⁶⁷

Es ist sicher kein Zufall, dass Mauro, der 1719 die Ruine als Dekor auf die Bühne brachte, im Jahre 1728 in Rom eine grottenartige Dekoration zum Heiligen Grab entwarf (Abb. 66).¹⁶⁸ Das entspricht der Entwicklungsgeschichte der Grottendarstellung des 18. Jahrhunderts, in der die mit dem Muschel- und Ruinenmotiv verschmolzene Grotte ein künstliches Bild darbot.

6. Exkurs: Der Bühnenbildentwurf für die Oper *Sirita* von Giuseppe Galli-Bibiena (1719)

Der bedeutendste Bühnenbildner und Architekt des Barock Giuseppe Galli-Bibiena (1696-1757) gestaltete vier Bühnenbildentwürfe, die in Form eines Kupferstichs von Johann Andreas Pfeffel (1674-1748) in *Architettura e Prospettiva* (Augsburg 1740)

¹⁶⁶ Vgl. Bauer 1962; Anthony Blunt u. a.: *Kunst und Kultur des Barock und Rokoko*. Freiburg/Basel/Wien 1979; Jürgen Klein: *Die neugotische Burg als symbolische Form des romantischen Denkens*. in: *Zeitschrift für Religions- und Geistes Geschichte*, Band XXXIV, 1982, S. 28-45; Andrea M. Kluxen: *Die Ruinen-„Theater“ der Wilhelmine von Bayreuth*. in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken* (1987), S. 187-236.

¹⁶⁷ Bauer 1962, S. 26-27.

¹⁶⁸ Siehe unten Kapitel II.9.

Abb. 54 (rechts)
**Bühnenbildentwurf
für die Oper *Sirita***
(» *Scena della festa
teatrale ...*«). Johann
Johann Andreas
Pfeffel nach Giuseppe
Galli-Bibiena.
Kupferstich. Augsburg
1740. London,
Victoria and Albert
Museum.



veröffentlicht wurden.¹⁶⁹ Nach der Beschriftung des Blattes¹⁷⁰ entstanden die Entwürfe für die Vermählung des sächsischen Kurprinzen. Diese Beschriftung bestimmt einerseits den Anlass der Entwürfe, hat jedoch andererseits in der Forschung zu irrtümlichen Schlüssen geführt. Getrud Rudloff-Hille (1954) und Winfried Hönsch (1996) behaupten, dass die Entwürfe von Galli-Bibiena für die Dresdner Feste von 1719 entstanden seien, jedoch vom Auftraggeber abgelehnt und nicht realisiert wurden.¹⁷¹ Dieser These von Rudloff-Hille und Hönsch widerspricht Hellmuth Vriesen in seinem Aufsatz aus dem Jahre 1963. Nach Vriesen zeichnete Pfeffel das Bibienische Bühnenbild, welches für das Hochzeitsfest des Kurprinzen mit Maria Josepha in Wien im August 1719 angefertigt wurde, nach. Sich auf den zeitgenössischen Festbericht sowie die Szenenanweisung des Librettos berufend, folgert Vriesen, dass Giuseppe Galli-Bibienas Bühnenbild für die Uraufführung der Hochzeitsoper *Sirita* von Antonio Caldara in Wien am 20. August 1719 entstand.¹⁷² So steht

¹⁶⁹ Die Publikation *Architettura e Prospettive* wurde unter dem Titel *Architectural and Perspective Designs: Designs Dedicated to His Majesty Charles VI, Holy Roman Emperor by Giuseppe Galli Bibiena* (New York 1964) nachgedruckt.

¹⁷⁰ »Scena della festa teatrale in occasione delle sponsali del principe reale di Polonia ed elettorale di Sassonia«. Zit. n. dem Kupferstich von Pfeffel.

¹⁷¹ Hönsch a. a. O., S. 53.

¹⁷² Vriesen a. a. O., S. 317-318.

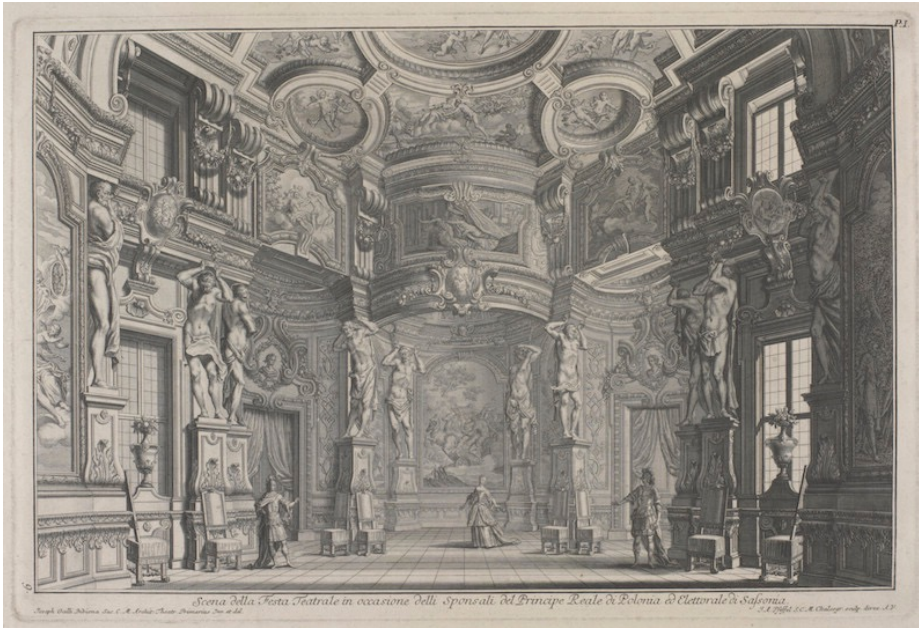


Abb. 53 (links)
Bühnenbildentwurf für die Oper *Sirita*
 («*Scena della festa teatrale ...*«).
 Johann Andreas Pfeffel nach
 Giuseppe Galli-Bibiena. Kupferstich.
 Augsburg 1740.
 London, Victoria and
 Albert Museum.

das Bühnenbild zur Oper *Sirita* in zeitlicher Nähe zum Mauroschen Entwurf für die Oper *Teofane*.

Ein Vergleich zwischen den oben genannten Bühnenbildern von Mauro und Giuseppe Galli-Bibiena macht deutlich, wie unterschiedlich die beiden Künstler gemäß ihrer eigenen stilistischen Haltung die Bühnenausstattung für die Hochzeitsopern, die im gleichen Jahr uraufgeführt wurden, anfertigten. Vor allem erkennt man, dass Giuseppe Galli-Bibiena dem Prinzip der Übereckperspektive folgte und die Winkelperspektive in komplizierter Form anwandte. Der Bühnenraum im ersten Blatt von Pfeffel sieht wie der Längsschnitt eines Oktogons, welches nach Hellmuth Vriesen der Ort des Kaisers ist,¹⁷³ aus. Die Apsis in der Dekoration ist hier zwar unsichtbar, allerdings scheint sie in Richtung des Zuschauerraums zu weisen. Die drei Galerien auf der Bühne schaffen je eine scheinbar ins Unendliche reichende Raumtiefe. Außerdem werden Kuppeln und gedrehte Säulen, die zwischen den Galerien zu sehen sind, sowie zahlreiche Voluten als Dekor verwendet. Der zweite Entwurf stellt den Innenraum eines kaiserlichen Palasts dar. Zahlreiche Voluten an Bögen und Pfeilern zieren den Bühnenraum. Von den vier Galerien öffnen sich vier Perspektivachsen, wobei die Tiefenwirkung hier geringer ist. Der Dachteil des Bühnenbildes, welcher durch

¹⁷³ Ebd.

das Bühnenportal abgeschnitten wird, und die nah fokussierte Raumgestaltung vermitteln dem Zuschauer den Eindruck, er würde den Bühnenraum und das Bühnengeschehen ganz aus der Nähe betrachten. Das dritte Blatt (Abb. 53) zeigt ein königliches Kabinett, in dem ein runder, mit einem Baldachin versehener Bau in der Mitte sowie die riesigen männlichen Figurensäulen ins Auge stechen. Der Raum sieht prächtig ausgemalt aus. Der letzte Entwurf (Abb. 54) zeigt die Außenseite eines Gebäudes. Zwei einander kreuzende Galerien bilden eine Diagonalachse. Zwischen den zweistöckigen Galerien sind der Himmel und der Garten sichtbar. Die parallel dargestellten Galerien in der Querachse sind überwältigend. Wie der zweite Entwurf wird das Gebäude teilweise durch die Bühnenrampe abgeschnitten. Die hier dargestellte Raumgestaltung repräsentiert den Bühnentypus der »Kerkerszene« Giuseppe Galli-Bibienas. Er gestaltete in seiner späten Zeit vielfältige Kerkerszenen, in denen die Winkelperspektive in komplizierter Form erscheint.¹⁷⁴

7. Der Apparat für die Kantate *L'Umiltà coronata* (1727)

Zwei Kupferstiche von Filippo Vasconi, die im Museo di Roma aufbewahrt werden,¹⁷⁵ stellen eine Festmaschine von Mauro für eine Kantate im Palazzo di S. Marco in Rom dar. Die beiden Blätter von Vasconi bebildern zwar eine identische Veranstaltung, allerdings enthält nur eines davon eine Bezeichnung (Abb. 55). Die Bezeichnung, die heutzutage aufgrund der Beschädigung teilweise schwer lesbar ist, vermittelt einführende Informationen über den im Bild gezeigten Apparat Mauros.¹⁷⁶ Diesen fertigte der Künstler für die feierliche Veranstaltung anlässlich des Besuchs des venezianischen Botschafters Pietro Capello am 8. September 1727 zu Ehren des Papstes Benedikt XIII. im Innenhof des

¹⁷⁴ Der Typus der Bibienischen Kerkerszene hatte großen Einfluss auf die sogenannte Bibiena-Nachfolge. Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1978, S. 114.

¹⁷⁵ Rom, Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe, GS 246 und GS 247.

¹⁷⁶ Hiermit bedanke ich mich für die freundliche Hilfe von Frau Maria Angela d'Amelio, der aktuellen Abteilungsleiterin vom Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo di Roma. Sie unterstützte mich besonders bei der Untersuchung der Bezeichnung im Vasconischen Blatt, als ich im Januar 2012 das Blatt vor Ort studierte.

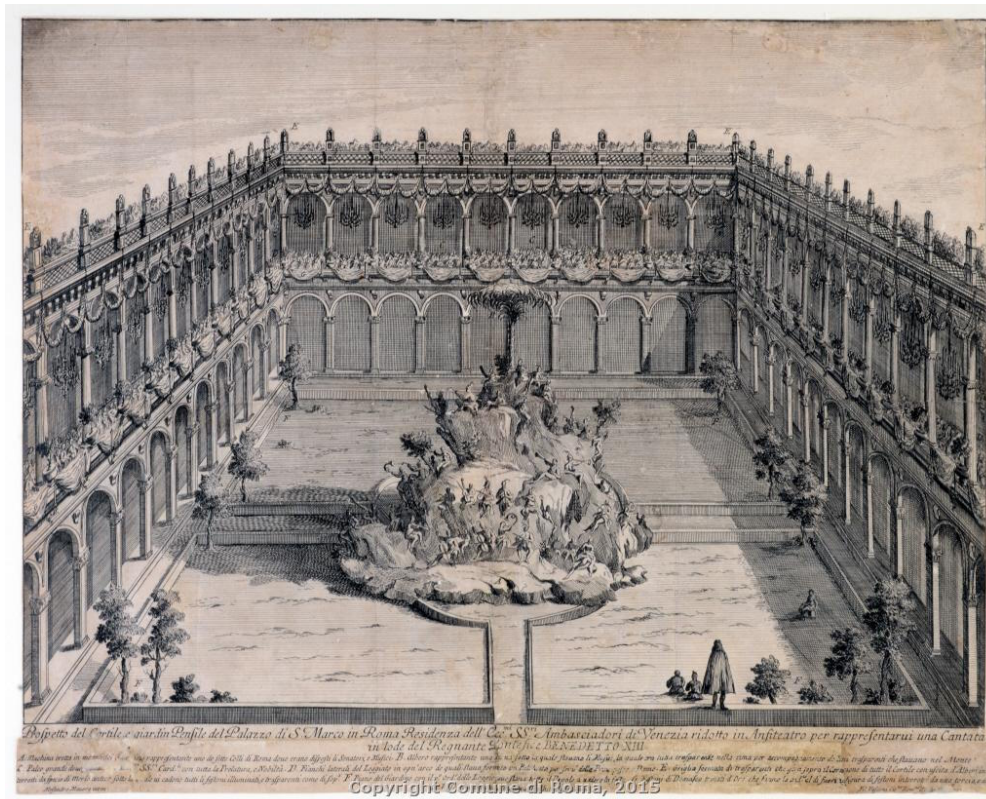


Abb. 55
Apparat für die Kantate *L'Umiltà coronata* 1727 in Rom. Filippo Vasconi nach Alessandro Mauro. Kupferstich. Rom, Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

Palazzo di S. Marco an.¹⁷⁷

Der Veranstaltungsort, der im Blatt »Palazzo di S. Marco« genannt ist, war ohne Zweifel der große Innenhof des heutigen Palazzo Venezia. Nach dem erweiterten Umbau des Palasts unter der Leitung Lorenzo Tiepolos im Jahre 1711 wurde der Innenhof als Veranstaltungsort für Feste im Freien bevorzugt, unter denen sowohl religiöse als auch

¹⁷⁷ »Prospetto del cortile e giardin pensile del Palazzo di S. Marco in Roma Residenza dell'Ecc.mi SS.ri Ambasciatori di Venezia ridotto in anfiteatro per rappresentarvi una cantata in lode del regnante pontefice Benedetto XIII. A. Machina eretta in mezzo dei giardino rappresentate uno de sette colli di Roma doue erano disposti li sonatori, e musici. B. Albero rappresentante una [...] sotto la quale stauano li musei, la quale era [...] trasparente nella cima per accompagnamento di [...] trasparenti che stauano del monte. C. Palco grande doue [...] SS.ri Card.li con tutta la Prelatura e Nobilità. D. Franchi laterali del Loggiato in ogn'arco de quali staua formato un Palchetto per [...] delle Principesse, e Dame. E. Griglia fermata di trasparenti che gira sopra il Corocione di tutto il Cortile con uscita d'Alberi in terrotti da specie di Merlo antico sotto la quale ui cadono tutti li festoni illuminati, e trasparenti come di Sop. F. Piano del Giardino con il p.o Ord.e delle Loggie [...] tutto il Popolo a [...]. G. Gastoni di Domaseo trinati d'oro che fanno le ord [...] di fuori figura di festoni [...]da una torcia, e da un Vaso con limoni, [...]«. Zit. n. der Bezeichnung im Kupferstich von Vasconi.

profane waren. Im Gegensatz zu den größten Plätzen in Rom – wie z. B. der Piazza di Spagna oder der Piazza di Navona –, wo zu der Zeit vielfältige öffentliche Feste stattfanden, wurden im Innenhof des Palazzo Venezia private Veranstaltungen abgehalten.

Der heutige Zustand des Innenhofs des Palazzo Venezia entspricht nicht mehr jenem zur Zeit Mauros, da ein Großteil des Bogengangs beschädigt und nicht wiederaufgebaut wurde. Dennoch kann man bei der Besichtigung vor Ort Spuren der Zeit Mauros erkennen. Das Blatt von Vasconi zeigt, dass der Garten des Innenhofs in vier Teile gegliedert war. Inmitten des Gartens ist eine ephemere Festmaschine zu sehen. Die Maschine ist in Form eines Hügels oder eines kleinen Berges gestaltet. Nur anhand des Blattes ist schwer zu erkennen, aus welchen Materialien der Apparat angefertigt wurde. Wie üblich dürfte er aus Erde, die innen mit hölzernen Streben gestützt wurde, bestanden haben. Wie Hans Joachim Marx erwähnt, ist eine solche Materialwahl in praktischer Hinsicht günstig, da man nicht nur die Kosten gering halten, sondern den Apparat nach der Veranstaltung auch schnell demontieren konnte.¹⁷⁸ Auf der Maschine, an deren Spitze eine Palme steht, befinden sich Gesangssolisten sowie ein klein besetztes Orchester aus Geigern, Cellisten, Trompetern, Flötisten und Bläsern. Im oberen Bogengang des Palasts, der eine zweistöckige Loggia bildet, stehen prächtige Sitzplätze für die Zuschauer zur Verfügung. Laut der Bezeichnung wurde jeder Bogen mit Wandteppichen aus Samt und zahlreichen Gemälden prächtig verziert, allerdings kann man auf dem Blatt die Details der Verzierung schlecht erkennen. Zugleich beleuchten Kronleuchter aus Kristall sowie Fackeln den ganzen Bogengang, sodass die abendliche Veranstaltung in prachtvoller Atmosphäre stattfinden konnte. Es ist auffällig, dass die Simse des Gebäudes von kleinen Bäumen dekoriert sind. Im Zentrum der oberen Loggia saßen die Ehrengäste, die den Papst, Kardinäle, römische Aristokraten sowie venezianische Gesandte umfassten. In den seitlichen Bogengängen nahmen die Fürstinnen mit ihren Damen Platz.

Vasconis Kupferstiche nach Mauro wurden in der Forschung noch nicht untersucht. Bisher

¹⁷⁸ Marx 2004, S. 350.

ist jener mit der Bezeichnung versehene Stich lediglich in der italienischen Fachliteratur, die sich mit der römischen barocken Festkultur beschäftigt, in Form einer Abbildung publiziert,¹⁷⁹ ohne etwaige Untersuchung. Mauros Apparat gestaltet sich – im Vergleich zu den gewaltigen Festmaschinen seiner Zeit – sehr schlicht und vermittelt zugleich ikonographisch keine Besonderheit.

7.1 Die Kantate *L'Umiltà coronata*

Wie oben erwähnt, beschreibt die Bezeichnung des Blattes ausführlich die besondere Ausstattung der Veranstaltung. Dem Blatt fehlt es trotzdem an Informationen über das gespielte Stück. Dank Saverio Franchis Publikation von 1997¹⁸⁰ weiß man, dass das Stück die Kantate *L'Umiltà coronata* („Die gekrönte Bescheidenheit“) eines anonymen Komponisten war. Während die Nachzeichnung einer Bühnendekoration im Barock oft für die Abbildung im Libretto entstand, erhält das Libretto zu *L'Umiltà coronata*¹⁸¹ keine Abbildung. Vasconis Kupferstiche wurden unabhängig vom Libretto, wahrscheinlich zur archivalischen Dokumentation einer wichtigen Veranstaltung entworfen.

Die Kantate *L'Umiltà coronata* besteht aus zwei Teilen und stellt die Frage nach dem höchsten Wert der irdischen Welt. Es agieren vier allegorisierte Hauptdarsteller, nämlich »Umiltà („Bescheidenheit“), »Onore („Ehre“), »Invidia („Neid“) und »Disprezzo („Verachtung“). Zum Schluss triumphiert die »Umiltà als höchster Wert über den »Disprezzo und den »Invidia. Während der Chor die »Umiltà lobt, widmet sie ihr eigenes Lob dem Papst im Zuschauerraum.¹⁸²

¹⁷⁹ Povoledo 1960, Tav. XXXIV; Pietrangeli a. a. O., S. 132; Fagiolo 1997 (2), S. 64, Abb. 37.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Die Partitur ist verloren, deswegen gilt das Libretto als das einzige überlieferte Material über das Stück. Interessanterweise ist das Libretto nicht an seinem Uraufführungsort Rom, sondern in der Fondazione Giorgio Cini in Venedig archiviert worden. Man kann annehmen, dass der venezianische Botschafter Pietro Capello oder einer seiner Gefolgsleute ein Exemplar bei der Rückkehr mitbrachte und dann in das Archiv eingehen ließ. Es ist ungewöhnlich, dass das Vorwort des Librettos die Namen des Librettisten und des Komponisten nicht erwähnt.

¹⁸² Die oben zusammengefasste Handlung wurde von der Verfasserin dieser Arbeit aus dem Libretto extrahiert.

Angesichts der vier Protagonisten stellt sich die Frage, warum keiner dieser Gesangssolisten im Vasconischen Blatt zu sehen ist. Man findet auf dem Bild nur die Orchestermusiker auf der Maschine. Wahrscheinlich waren die Gesangssolisten während der Aufführung auf der anderen Seite der Maschine, die dann die Vorderseite gewesen wäre, positioniert, um im direkten Gegenüber vor dem Papst und seinen Ehrengästen zu singen. Die Orchestermusiker, die im Bild zu sehen sind, begleiteten die Gesangssolisten auf der anderen Seite der Maschine.

7.2 Das Verhältnis des Mauroschen Apparates zu anderen barocken Festmaschinen im Freien

Es folgt die Frage, ob man aus dem Mauroschen Apparat für die Kantate *L'Umiltà coronata* stilistische Wechselwirkungen mit den Frühwerken des Künstlers aus seiner venezianischen und Dresdner Zeit ableiten kann oder dieser enger mit der römischen Festtradition im Barockzeitalter verknüpft ist.

Mauros Apparat ist nicht nur als das früheste Werk aus der römischen Zeit bemerkenswert. Im Vergleich zu seinen Œuvres aus Venedig und Dresden, die sich zum großen Teil auf Wasserfeste beziehen, entstand dieser Apparat als eine bergartige Form aus Erde, wie sie bei einer Veranstaltung im Freien im Rom jener Zeit üblich war.¹⁸³ Die Festmaschine im Freien mit Musikbegleitung beschränkte sich aber nicht nur auf den italienischen Raum. Bereits 1594 konnte man in Antwerpen ein Allegorientheater in Form eines Wagens (»Theatrum pacis«) sehen, auf dem die Musiker sitzend spielten (Abb. 56).¹⁸⁴ In Rom wurden sowohl bei öffentlichen Festen für königliche und fürstliche Anlässe als auch beim „China“, dem jährlich veranstalteten Fest der Apostel Petrus und Paulus, das zu den

¹⁸³ Marcello Fagiolos Publikation aus dem Jahr 1997 (2) enthält diverse Abbildungen, die mit dem Mauroschen Apparat vergleichbar sind.

¹⁸⁴ Vgl. Gregor 1933, S. 353 und S. 821; Ausst.-Kat. Berlin 1978, S. 58 und S. 240.



Abb. 56 (oben)
Drehbares Allegorientheater («Theatrum pacis»).
 Ausschnitt. Peter van der Borcht nach Otto van Veen.
 Antwerpen 1594. Kupferstich. Berlin, SMB, Kupferstich-
 kabinet.



Abb. 57 (rechts)
Pyrotechnische Maschine 1725 in Rom. Anonym nach
 Pier Leone Ghezzi und anderen. Kupferstich. Rom, Museo
 di Roma, Gabinetto dei disegni e delle Stampe.

Besonderheiten der römischen Festivitäten im Barock zählte,¹⁸⁵ aufwendige Festmaschinen eingerichtet. Für die Gestaltung der Maschinen wurde die Form eines Berges oder einer Grotte bevorzugt; gefertigt wurden sie üblicherweise aus mittels hölzerner Stützen stabilisierter Erde. Bei einer abendlichen Veranstaltung – wie z. B. einer Serenade – versuchte man, mit transparentem Stoff und unter Einsatz von Pyrotechnik wirkungsvolle Beleuchtungseffekte zu erzielen, um so eine festliche Atmosphäre zu erzeugen.¹⁸⁶ Hier lohnt es sich, eine pyrotechnische Maschine für das Fest anlässlich der Vermählung Ludwigs XV. von Frankreich (1710-1774) mit Maria Leszczyńska von Polen (1703-1768) im Palazzo Altamps in Rom am 4. Oktober 1725 (Abb. 57) zu erwähnen.¹⁸⁷ Die Maschine wurde im Auftrag des Kardinals Melchior de Polignac (1661-1741) durch die

¹⁸⁵ Das Wort »China« bezeichnet ein weißes Pferd bzw. später auch ein Maultier. Das China-Fest leitet sich von dem Umstand her, dass seit dem Mittelalter der König von Neapel dem Papst ein Pferd schenkte, als Dank für die geringe steuerliche Belastung des Königreichs. Näheres zum China-Fest siehe Tintelnot a. a. O., S. 290; Pietrangeli 1971, S. 121-124; Marx 2004, S. 350-352.

¹⁸⁶ Vgl. Marx 2004, S. 350.

¹⁸⁷ Vgl. Pietrangeli a. a. O., S. 133; Fagiolo 1997 (2), S. 57.

Zusammenarbeit von Künstlern wie Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Ambrogio, Antonio und Raimondo Bonari sowie Creccoli angefertigt.

Diese Maschine, die in Form eines anonymen Kupferstichs im Museo di Roma bildlich überliefert ist, hat Gemeinsamkeiten mit dem Mauroschen Apparat. Beide Maschinen entstanden nicht nur zur gleichen Zeit in Rom, sondern besitzen auch beide die Form eines Berges, kombiniert mit Figuren. Die anlässlich der Heirat Ludwigs XV. geschaffene Maschine stellt die Hochzeit von Cupido und Psyche am Olymp dar, in Anspielung auf das frisch vermählte Königspaar. An der Spitze der Maschine sind Jupiter und Venus zu sehen, während Juno neben den beiden Göttern das Paar Cupido und Psyche segnet. In der Mitte sind Pallas Athene und Apollo mit Satyrn erkennbar. Unten zeigen sich die personifizierten Flüsse Rhône und Weichsel (Wisła), die Frankreich und Polen symbolisieren. Das Postament spiegelt den Anlass deutlich wider, indem der Liebesgott in den Händen jeweils ein Wappen der beiden Dynastien hält. Die klein gezeichneten Bewunderer unten auf der Zeichnung legen nahe, dass die Figuren auf der Maschine in übermenschlicher Größe angefertigte Statuen sind. Bedauerlicherweise erklärt das Blatt nicht, ob die Maschine für ein szenisch aufgeführtes Stück gestaltet oder lediglich als Prunkwagen eingerichtet wurde, der das antike Thema allegorisch darstellt.

Im Hinblick darauf, dass Mauros Apparat für die musizierenden Darsteller einer abendlichen Aufführung entworfen wurde, bieten ein Apparat für das Ferkelfest (»Festa della porchetta«) von Giuseppe Maria Mitelli 1667 in Bologna (Abb. 58) und zwei Maschinen von Giacomo Amato (1643-1732) aus den 1690er Jahren (Abb. 59 und 60) zusätzlichen Aufschluss an. Sie deuten darauf hin, dass eine ephemere Festmaschine unter freiem Himmel in Form eines Berges nicht nur in Rom, sondern auch in anderen Regionen Italiens der Zeit bekannt war. Vom Aussehen her ähnelt Mitellis Apparat dem von Mauro sehr. Auf der berg- bzw. felsenartige Maschine sitzen und spielen zehn Orchestermusikerinnen, kostümiert nach antiker Mode, in ihrer Mitte ein gejagtes Ferkel.

Die erste Maschine von Amato (Abb. 59), die von Antonio Grano (1660-1718) nachgezeichnet wurde, wurde für die Aufführung der Serenade *La nuova stella* im Jahre

1693 in Palermo angefertigt. Sie stellt eine pyramidische Wolke dar, die auf dem Wasser im Vordergrund eingerichtet wurde. Auf der Wolke sitzen die Orchestermusiker in drei Reihen, während die Sänger in zwei Reihen sitzen. An der Spitze der Maschine befinden sich zwei Atlanten, die eine große Weltkugel tragen. Der Stern auf der Weltkugel deutet den Titel des Stücks (*La nuova stella*) an, der auf den Vizekönig von Sizilien, Juan Francisco Pacheco Téllez-Girón Herzog von Uceda (1649-1718), anspielt. Vor den Atlanten befindet sich Apollos Wagen, der von vier Pferden gezogen wird. Auf den beiden Seiten des Apollonwagens sind zwei weibliche Figuren zu sehen, die laut Anna Tedesco links Fama mit der Trompete und rechts Diana sind.¹⁸⁸ Die Maschine erweckt kaum den Eindruck eines plastisch gestalteten Festwagens. Die allegorisierenden Figuren wurden vermutlich als Statuen angefertigt. Wie Mauros Apparat für die Kantate *L'Umiltà coronata* scheint diese Maschine eher als ein dekoriertes Podest für die Musizierenden errichtet worden zu sein.

Die zweite Maschine Amatos (Abb. 60), die Filippo Tancredi (1655-1722) nachzeichnete, entstand für die Aufführung der Serenade *Il trionfo degli dei* im Jahre 1695, anlässlich der Geburtstagsfeier von Isabel María de Sandoval y Girón, Herzogin von Uceda und Vizekönigin Siziliens (1671-1711). Die Hauptfigur der Maschine, die Liebesgöttin Venus, deutet den Anlass der Veranstaltung an. Dieser dreiteilige Apparat stellt den Berg Olymp, den Wohnort der antiken Götter, dar. Der obere Teil bildet einen Tempel mit Säulen, ähnlich einem Amphitheater. Auf der vorderen Plattform der Maschine befindet sich das Orchester. Hinter dem Orchester sind die Darsteller, die die Rollen der antiken Götter und Menschen spielen, sichtbar. Über dem Bogen ist ein hügelartiges Dach errichtet, auf dem neun Musizierende sitzen, die zweifellos die neun Musen auf dem Parnass verkörpern. Die Musen werden von Engelsfiguren mit Fackeln zu beiden Seiten des Dachs flankiert. Auf der Spitze des Dachs steht ein Tempel, auf dessen Gesims neun Vasen zu sehen sind, denen Rauch entsteigt. Am unteren Rand der Maschine führen Tritonen sowie Seepferde Venus zum Meer. Laut der Untersuchung Anna Tedescos besaß die Maschine einen Korpus aus Holz. Es ist jedoch schwer vorstellbar, dass diese tatsächlich auf dem

¹⁸⁸ Ebd., S. 573-574.



Abb. 58
Festmaschine für das Ferkelfest (»La festa della porchetta«).
 Giuseppe Maria Mitelli. Bologna 1667. Kupferstich. New Haven,
 Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



Abb. 59
Festmaschine für die Serenade *La nuova stella*. Palermo 1693. Antonio Grano nach
 Giacomo Amato. Feder in Braun und Grau.
 Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia.



Abb. 60
Festmaschine für die Serenade *Il trionfo degli dei*. Palermo 1695. Filippo Tancredi nach
 Giacomo Amato. Feder in Braun und Grau.
 Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia.

Wasser platziert wurde.¹⁸⁹ Die Wolke im Hintergrund, die die Maschine wie ein Rahmen umschließt, sieht wie eine bemalte Leinwand aus. Außerdem dürfte der Künstler zur Darstellung des Meeres im Vordergrund blaue Tücher verwendet haben.

Mauros Festmaschine für die Kantate *L'Umiltà coronata* weist auf die Tätigkeit des Künstlers in Rom in recht verschiedenen Bereichen hin. Seine Arbeit als Festgestalter beschränkte sich nicht auf venezianische Besonderheiten wie Lustschiffe für Wasserfeste. Dem Geschmack seines Arbeitsorts entsprechend erschuf Mauro eine bergartige Festmaschine für eine abendliche Veranstaltung unter freiem Himmel. Dies lässt den Schluss zu, dass neben der hohen Qualität seines Schaffens auch die Vielseitigkeit des Künstlers zu seinem Erfolg in Rom beitrug.

8. Die Bühnendekoration für das Weihnachtsoratorium *Il componimento sacro per la Festività del SS. Natale* (1727)

Die Uraufführung des *Il componimento sacro per la Festività del SS. Natale* („Das heilige Gedicht für das Weihnachtsfest“, in Folge: *Il componimento*) fand am Heiligen Abend 1727 im Rahmen der jährlichen Zeremonie bei Kardinal Pietro Ottoboni anlässlich des Weihnachtsfestes statt.¹⁹⁰ Laut dem Chronisten Francesco Valesio folgten nach der Uraufführung zwei weitere Vorstellungen am 26. Dezember 1727 und am 2. Januar 1728. Das Publikum bestand aus wenigen Ehrengästen. Die letzte Aufführung wurde zu Ehren ihres Besuchs der toskanischen Großherzogin Violante Beatrix von Bayern (1673-1731) gewidmet.¹⁹¹

Das Oratorium *Il componimento* besteht aus gesprochenen und gesungenen Textpassagen

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 582.

¹⁹⁰ Vgl. Marx 2004, S. 344.

¹⁹¹ Vgl. Valesio 1704-1728, S. 890 und S. 893; Piperno 1986, S. 154.



Abb. 61
**Bühnenbild für die Prologszene
 des Weihnachtsoratoriums //
 componimento.** Vittorio
 Franceschini nach Alessandro
 Mauro. Rom 1728. Kupferstich im
 Libretto. Rom, Biblioteca Nazionale
 Centrale.

der Protagonisten, die ein klein besetzter Chor begleitet. Als Hauptakteure fungieren vier allegorisierte Figuren, die »Genio Celeste („himmlischer Genius“), »Fede („Glauben“), »Speranza („Hoffnung“)« sowie »Amor divino („göttliche Liebe“)« heißen. Wie bei Aufführungen dieser Art üblich, preisen die Protagonisten die himmlische Liebe und die anwesenden Ehrengäste.

Das Libretto des Weihnachtsoratoriums *Il componimento* von Pietro Metastasio (1698-1782) enthält zwei Kupferstiche von Vittorio Franceschini, die Mauros Bühnenausstattung für die Uraufführung des Werks bebildern. Das erste Blatt (Abb. 61) zeigt die Prologszene, in der eine aufwendige Wolkenmaschine auf Antrieb ins Auge fällt. Hinter der

Abb. 62
Bühnenbild für den ersten und zweiten Teil des Weihnachtsoratoriums *Il componimento*.
Vittorio Franceschini nach Alessandro Mauro. Rom 1728. Kupferstich im Libretto. Rom, Biblioteca Nazionale Centrale.



Wolkenmaschine ist eine Treppe mit einer apsisartigen Ausstattung sichtbar. Laut dem zeitgenössischen Bericht *Diario di Roma* von Valesio begann das Oratorium mit dem Vorspiel des groß besetzten Orchesters.¹⁹² Im Laufe des Bühnenumbaus verschwand das Orchester langsam hinter der Wolkenmaschine. Die Wolkenmaschine ist so groß, dass sie bis zum Orchestergraben reicht. Oben auf der Wolkenmaschine sitzt ein Solist, der die »Genio Celeste« verkörpert, unten sind mehrere weitere Genien platziert. Laut der Beschreibung Valesios wurde die Maschine nach der Arie der »Genio Celeste« nach oben gezogen und verschwand im Schnürboden.¹⁹³

¹⁹² Valesio a. a. O., S. 893; Marx 2004, S. 344-345.

¹⁹³ Ebd.

Für den ersten und zweiten Teil des Oratoriums, den das zweite Blatt darstellt, entwarf Mauro einen architektonischen Bühnenraum (Abb. 62). Die Ausstattung ist axialsymmetrisch. Die in der Mitte geöffnete Kolonnade und die Gruppe der gedrehten Säulen an der Seitenbühne schaffen nicht nur eine festliche Atmosphäre, sondern auch eine illusionistische Rauntiefe. Vorne befindet sich eine amphitheaterartige Tribüne, deren Mitte genauso wie die der Kolonnade geöffnet gestaltet ist. Auf der Tribüne postiert sind ein Teil der Orchestermusiker sowie die acht Chorsolisten. Inmitten der vorderen Bühne findet man die drei Protagonisten »Fede«, »Speranza« sowie »Amor divino«.¹⁹⁴

Die beiden Kupferstiche lassen vielseitige Betrachtungsansätze zu. Die Wolkenmaschine im ersten Blatt steht in Verbindung mit der Entwicklungsgeschichte der Wolkenmaschine im Barocktheater. Sie erinnert an die Venusmaschine des Teatro Farnese in Parma aus dem 17. Jahrhundert¹⁹⁵ sowie an die Wolkenmaschine für die Serenade *La gara degli dei* von Johann David Heinichen (1683-1729) beim Dresdner Hochzeitsfest von 1719 (Abb. 63). Außerdem steht sie in enger Verbindung mit jener für die Oper *Teofane* von Mauro (Abb. 33 und 40). Der hintere Teil der architektonischen Dekoration im zweiten Blatt dürfte aus dem alten Bühnenbild von Filippo Juvarra für die Tempelszene aus der Oper *Ciro* (Abb. 64) stammen, sodass man die Frage nach dem künstlerischen Austausch der beiden Bühnenbildner stellen kann.

8.1 Forschungsstand

Die oben genannten zwei Kupferstiche von Franceschini nach Mauro sind vor allem in der musikwissenschaftlichen Forschung untersucht worden. Die Publikationen von Franco Piperno (1986) und von Hans Joachim Marx (2004) bieten einen Überblick über die

¹⁹⁴ Piperno a. a. O., S. 159.

¹⁹⁵ Parma, Archivio di Stato, Mappe e Disegni, Vol. 4/12. Die Zeichnung ist in der Publikation von Ronconi/Dall’Aqua/De Angelis/Gallico aus dem Jahre 1992 veröffentlicht. Siehe ebd., S. 194.

Maurosche Ausstattung für das *Il componimento*.¹⁹⁶ Während der Schwerpunkt des Aufsatzes von Piperno auf der Entstehungsgeschichte des Werks und der Beschreibung der Dekoration liegt, betrachtet Marx die Ausstattung von Mauro im Verhältnis zur Tradition der szenisch aufgeführten römischen Weihnachtsoratorien im Barockzeitalter. Marx untersuchte außerdem in seinem früheren Aufsatz aus dem Jahre 1992 die kulturelle Bedeutung und die Entwicklungsgeschichte der römischen Weihnachtsoratorien in der Entstehungszeit des *Il componimento*. Der Autor stellt darin die beachtenswerte Überlegung an, ob man die römischen Weihnachtsoratorien im Barock aufgrund ihrer schlichten Dekoration überhaupt theatralische Bühnenwerke nennen kann oder lediglich als »dekoriertes Konzert« bezeichnen müsste.¹⁹⁷

Die Dekoration für das *Il componimento* gilt als das erste Auftragswerk des Kardinals Pietro Ottoboni an Mauro. Sie ist mit zahlreichen Bühnenbildern bzw. Festdekorationen für ebendieses Theater zu jener Zeit vergleichbar. Die im ersten Blatt dargestellte Wolkenmaschine für die Prologszene ist im Kontext der Entwicklungsgeschichte der Wolkenmaschine des Barock zu betrachten. In der Ausstattung für den ersten und zweiten Teil des Stücks wird der Einfluss von Filippo Juvarras Arbeiten im Teatro Ottoboni in den 1710er Jahren deutlich.

8.2 Das Teatro Ottoboni in Rom¹⁹⁸

Das Teatro Ottoboni war das private Theater von Kardinal Pietro Ottoboni in seinem Wohnsitz, dem Palazzo della Cancelleria in Rom. Von diesem Theater ist kein Teil erhalten geblieben, denn nach dem Tode des Kardinals wurde es geschlossen und dann abgerissen. Der genaue Standort des Theaters bleibt umstritten, wie Gianfranco Gritella in seiner

¹⁹⁶ Piperno a. a. O., S. 151-169; Marx 2004, S. 335-347.

¹⁹⁷ Marx 1992, S. 163-197.

¹⁹⁸ Für diesen Abschnitt wurde folgende Literatur benutzt, solange keine weitere Publikation erwähnt wird: Schiavo 1964, S. 183-186; Gritella a. a. O., S. 113-119.



Abb. 63 (oben)
Wolkenmaschine für die Serenade *La gara degli dei* 1719 in Dresden. Ausschnitt. Johann August Corvinus nach Anna Maria Werner. Dresden um 1728. Radierung und Kupferstich. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 64 (rechts)
Tempelszene aus der Oper *Ciro*. Anonym nach Filippo Juvarra. Rom 1712. Kupferstich. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

Publikation von 1992 anhand zweier verschiedener Hypothesen ausführte.¹⁹⁹ Das Theater, das ursprünglich für das Marionettenspiel errichtet worden war, wurde unter der Leitung von Filippo Juvarra zwischen 1709 und 1711 umgebaut. Das Teatro Ottoboni befand sich auf der zweiten Etage des Palazzo della Cancelleria, an der Seite des heutigen Corso Vittorio Emanuele II. und zugleich direkt neben der Apside von San Lorenzo in Damaso, der Titularkirche des Kardinals. Das Dach des Theaters war von einer Kuppel bedeckt.

Wie der Innenraum des Theaters gestaltet war, ist durch die Zeichnung von Filippo Juvarra überliefert worden.²⁰⁰ Der Zuschauerraum bestand aus vier Rängen, während man auf der Bühne fünf bis maximal sechs Kulissen zur Verfügung stellen konnte. Somit konnte man dort nicht nur szenische Bühnenwerke aufführen, sondern auch eine Lesung oder ein

¹⁹⁹ Vgl. Gritella a. a. O., S. 114, Fig. 76.

²⁰⁰ Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ris. 59.1, c. 4r, dis. lato esterno (Teatro Ottoboni). Diese Zeichnung von Juvarra wurde in mehreren Publikationen veröffentlicht. Vgl. Schiavo 1964, S. 37-45; Gritella 1992, S. 117, Fig. 78.

Konzert mit kleiner Besetzung veranstalten. Die Bühnenbildentwürfe von Juvarra für die Opern *Il Constantino Pio* (1709), *Teodosio il Giovane* (1711) sowie *Ciro* (1712)²⁰¹ und die Bühnendekoration von Nicola Michetti für die Oper *Carlo Magno* von Giovanni Costanzi (1729)²⁰² vermitteln, dass die Bühnenausstattung im Teatro Ottoboni aufgrund der eingeschränkten Bühnenmaße – im Vergleich zu den großen öffentlichen Theatern – relativ reduziert entworfen und komplizierte Bühneneffekte mittels einer Maschine nach Möglichkeit vermieden werden mussten. Dementsprechend dürfte der Großteil der Ausstattung unter Verwendung von bemalter Leinwand hergestellt worden sein. Dennoch versuchten die Bühnenbildner, durch zentralperspektivische Kompositionen einen architektonischen und illusionistischen Bühnenraum zu schaffen und somit dem Zuschauer größere Bühnentiefe vorzutäuschen. Weiters beweisen die Wolkenmaschine von Mauro sowie jene Michettis für die Oper *Carlo Magno* (Abb. 11), die nur zwei Jahre später als das *Il componimento* in demselben Theater uraufgeführt wurde, dass das Teatro Ottoboni trotz der eingeschränkten Bühnenmaße den technischen und räumlichen Erfordernissen für den Einsatz einer Wolkenmaschine genügte.²⁰³

8.3 Mauros Wolkenmaschine

Die Wolkenszene zählte zu den beliebtesten Szenen auf der barocken Bühne. Nicola Sabbatini, der innovativste Theatermaschinist des Barock, ordnete sie als Kategorie unter die sechs Grundtypen der Bühnendekoration ein²⁰⁴ und erfand eine aus hölzernen Gerüsten und bemalter Leinwand bestehende Wolkenmaschine, die mithilfe der Beleuchtung zu wirkungsvollen Effekten auf der barocken Bühne führte. Aus dieser Zeit finden sich vielfältige Belege der aufwendigen Himmelsszene mit Wolkenmaschine, auf der die

²⁰¹ Die Publikationen von Viale Ferrero (1970), Millon (1984) und Griseri (1999) enthalten zahlreiche Abbildungen Juvarras aus seiner römischen Zeit.

²⁰² Siehe die Abbildungen im Libretto. Ein Exemplar des Librettos steht im Bestand der Berliner Staatsbibliothek - PK zur Verfügung.

²⁰³ Vgl. Viale Ferrero 1995, S. 60 und S. 63.

²⁰⁴ Vgl. oben Kapitel II.2.



Abb. 65
Szene mit Wolkenmaschine aus der Oper *L'idea di tutte le perfezioni*. Carlo Antonio Forti nach Ferdinando und Francesco Galli-Bibiena. Parma 1690. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beincke Rare Book and Manuscript Library.

zumeist Götter bzw. übernatürliche Wesen verkörpernden Darsteller sitzend vor dem Zuschauer auftauchten. Die führenden Bühnenbildner der Zeit, wie z. B. Torelli, Burnacini, Bibienas (Abb. 65) und Brüder Mauro²⁰⁵ erschufen ausnahmslos alle eine aufwendige Wolkenmaschine.

Die monumentale und kompliziert wirkende Wolkenmaschine der barocken Himmelsszene scheint auf den ersten Blick nur für die größten Theater geeignet gewesen zu sein. Allerdings wurde eine reduzierte, aber ebenso effektvolle Version der Wolkenmaschine oft für die kirchliche Festdekoration in einer Kapelle bzw. vor einem Altar errichtet. Sie diente zunächst der Darstellung der Erscheinung der heiligen Kommunion beim vierzigstündigen Gebet in der Fastenzeit sowie der Ausstattung des szenisch aufgeführten Oratoriums.²⁰⁶ Die Wolkenmaschinen für kirchliche Veranstaltungen sind meist jedoch lediglich in schriftlichen Quellen ohne Bildmaterial überliefert. Die Wolkenmaschinen von Pietro da Cortona

²⁰⁵ Francesco Maria Francia nach Gaspare und Domenico I. Mauro: Bühnenbild für die Ballettszene aus der Oper *Il favore degli dei*. Parma 1690. Kupferstich im Libretto. Siehe URL: <https://archive.org/stream/ilfavoredeglidei00aure#page/n22/mode/1up>, letzter Zugriff: 15.08.2015.

²⁰⁶ Siehe unten Kapitel II. 8.

(1596-1669)²⁰⁷ und von Andrea Pozzo für das vierzigstündige Gebet in Rom geben einen Eindruck davon, wie solche Apparate aussahen.²⁰⁸

Mauros Wolkenmaschine für die Prologszene des *Il componimento* erinnert vor allem an die Zeichnungen zur Wolkenmaschine für das Teatro Farnese in Parma aus dem 17. Jahrhundert.²⁰⁹ Die Gestaltung der Maschine in Parma, auf der oben eine Figur sitzt und weiter unten die anderen Figuren einzeln postiert sind, ähnelt der Wolkenmaschine Mauros. Der Künstler dürfte in den 1690er Jahren die Zeichnungen vor Ort studiert haben, als er vermutlich als junger Gehilfe seinen Vater Domenico I. begleitete. Doch war die Wolkenmaschine in Parma nicht das einzige Vorbild für den Venezianer. Die kleinformatige Wolkenmaschine für die Gartenszene der Oper *Lismaco* von Giovanni Pagliardi (1637-1702) im Jahre 1681, jene für die äußerst effektvolle Verwandlungsszene der Oper *Servio Tullio* (1686)²¹⁰ sowie jene aus der Oper *Il Favore degli dei* (1690)²¹¹ – alle drei entworfen von Domenico I. und gebaut von Gaspare Mauro – zeugen davon, dass der junge Alessandro die Fachkenntnisse des Wolkenmaschinenbaus von diesen beiden Verwandten erworben haben dürfte.

Die Wolkenmaschine für die Prologszene des *Il componimento* war gewiss weder die erste noch die einzige Wolkenmaschine, die der Künstler anfertigte. Die Kupferstiche von Raymond Le Plat²¹² und von Johann August Corvinus nach Anna Maria Werner (Abb. 63),

²⁰⁷ Anonym nach Pietro da Cortona (zugeschrieben): *Quarant'ore*-Apparat für S. Lorenzo in Damaso in Rom. Rom 1633. Kupferstich. Rom, Calcografia Nazionale.

²⁰⁸ Siehe Weil 1974 und Noehles 1978; Die Errichtung der Wolkenmaschine im Rahmen der kirchlichen Festdekoration ist mit der barocken Deckenmalerei assoziierbar. Auf eine Erörterung der Wechselwirkung zwischen der Wolkenmaschine und der barocken Deckenmalerei wird in diesem Zusammenhang jedoch verzichtet. Über den Apparat für das vierzigstündige Gebet siehe unten Kapitel II.9.

²⁰⁹ Vgl. Ronconi/Dell'Aqua/De Angelis/Gallico 1992, S. 10-13 und S. 151-220; siehe auch Anm. 195.

²¹⁰ München, Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nr. IV 3912 (Objekt F 7366).

²¹¹ Siehe Anm. 205.

²¹² Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Ca 2013-1/29 (Mappe Festlichkeiten 1719, Bl. 4a).

welche die Eröffnungsserenade *La gara degli dei* von Heinichen im Gartentheater des Holländischen Palais in Dresden im Jahre 1719 bebildern, sind aufgrund der kompositorischen Nähe zur Wolkenmaschine der Dekoration für das *Il componimento* beachtenswert. Das Blatt von Corvinus zeigt, dass man über der auf einem Podium musizierenden Hofkapelle eine kreisrunde, voluminöse Wolkenmaschine errichtete. Auf der Wolke postiert erscheinen die als antike Götter kostümierten italienischen Sänger, die das Siebenplanetenfest ankündigen.²¹³ Es ist nicht nachweisbar, ob Mauro die Wolke selbst entwarf bzw. worin seine Beteiligung an dieser Serenade bestand. Möglicherweise fertigte der Künstler mit dem Architekten Pöppelmann, der für die Erweiterung des Gartentheaters zuständig war, zusammen die Wolke an bzw. er gab handwerkliche Ratschläge. Es ist aber auch möglich, dass diese Wolkenmaschine Bestandteil der alten Ausstattung für das Dresdner Planeten-Ballett im Jahre 1678²¹⁴ war und damals erneut Verwendung fand.

8.4 Filippo Juvarra als Co-Bühnenbildner für das *Il componimento*?

Franco Piperno und Mercedes Viale Ferrero formulieren die These, dass die axialsymmetrische Architekturszene im zweiten Blatt des *Il componimento* aus der Zusammenarbeit Mauros mit Juvarra entstanden ist.²¹⁵ Die Ausstattung von Mauro erinnert an jene von Juvarra zur großen Tempelszene aus der Oper *Ciro* von Scarlatti, die 1712 in demselben Theater uraufgeführt wurde (Abb. 64). Nicht nur die mit Drehsäulengruppen verzierte Kolonnade, sondern auch der bogenartige Dachteil im Hintergrund der beiden Ausstattungen bilden eine Fluchtlinie. So weisen die beiden trotz unterschiedlicher Entstehungsjahre große Ähnlichkeiten auf.

Dennoch sind die beiden Ausstattungen nicht völlig identisch. Die Details der Bögen sind unterschiedlich gestaltet, sodass Mauro keineswegs Juvarras Dekoration für die Oper

²¹³ Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 268.

²¹⁴ Johann Oswald Harms: Schlusszene des Planeten-Balletts. Dresden 1678. Radierung, 34,3 x 47,8 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Inv. Harms AB 2; Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 266-267.

²¹⁵ Piperno a. a. O., S. 127.

Ciro unverändert wiederverwendet hat. Es kann aber sein, dass er bzw. Juvarra selbst das alte Bühnenbild für die Oper *Ciro* von 1712 für die Uraufführung des *Il componimento* im Jahre 1727 neubearbeitete. Juvarras Mitwirkung bei der Anfertigung der Dekoration des *Il componimento* ist unwahrscheinlich, denn er war damals in Turin mit Bauarbeiten beschäftigt. Möglicherweise hatte Juvarra, der die Bühne des Teatro Ottoboni von seiner früheren Arbeit sehr gut kannte, die Entwürfe von Turin nach Rom geschickt, damit Mauro oder ein ansässiger Mitarbeiter sie realisierte. Allerdings stellt sich dann die Frage, warum Mauro – als selbstständiger Bühnenbildner – Juvarras Entwürfe realisiert hätte. Vielleicht hatte der Kardinal Ottoboni ihn beauftragt, die alte Dekoration Juvarras zu übermalen, um die Gesamtkosten zu reduzieren. Im Hinblick darauf, dass Mauro ein paar Monate später seine eigene Dekoration für die Darstellung des Heiligen Sakramentes in der Fastenzeit zum Apparat des Heiligen Grabes für den Karfreitag desselben Jahres wiederverwendete (Abb. 66 und 67),²¹⁶ ist dies durchaus denkbar.

Interessanterweise ähnelt die oben beschriebene Deckengestaltung Juvarras jener in einem Bühnenbildentwurf von Jean Berain (Abb. 17), welcher vor der Juvarraschen Dekoration entstand. Sowohl Berain als auch Juvarra gestalteten einen Palast mit geschwungenen Säulen und Konsolen. Besonders die mit Balustraden ausgestatteten Bögen, die nach dem Theaterwissenschaftler Ulf Küster wohl als von der Decke herabhängende Soffitten umgesetzt wurden,²¹⁷ sind in beiden Entwürfen sehr verwandt. Das weist darauf hin, dass der Berainsche Bühnenbildtypus eines Palasts nicht nur Mauro, der Werke dieses französischen Meisters zunächst durch die Sammlung Augusts des Starken in Dresden kennenlernte,²¹⁸ sondern auch italienische Künstler in den ersten zwei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts grundlegend prägte.

²¹⁶ Siehe unten Kapitel II.9.

²¹⁷ Ausst.-Kat. München 2003, S. 152.

²¹⁸ Siehe oben Kapitel II.3. und unten Kapitel V.2.

9. Der Apparat des Heiligen Grabes für den Karfreitag in San Lorenzo in Damaso
(1728)



Abb. 66
Der Apparat des Heiligen Grabes für den Karfreitag in San Lorenzo in Damaso. Filippo Vasconi nach Alessandro Mauro. Rom 1728. Kupferstich. Berlin, Kunstbibliothek - PK.

Der Kupferstich von Filippo Vasconi nach Mauro (Abb. 66) zählt neben dem Bühnenbild zur Oper *Teofane* (1719) zu den Werken des Künstlers, die in der Forschung am häufigsten erörtert wurden.²¹⁹ Das 53,3 cm hohe und 39,2 cm breite Blatt präsentiert den Apparat für das Heilige Grab – »Sepolchro« –, welchen Mauro zum Karfreitag 1728 im Auftrag des Kardinals Pietro Ottoboni auf der Tribüne der Titularkirche des Kardinals, San Lorenzo in

²¹⁹ Tintelnot a. a. O., S. 280; Ausst.-Kat. Rom 1959, S. 391, n. 1776; Pietrangeli a. a. O. S. 92, fig. 84; Weil 1974, 243; Fagiolo 1997 (2), S. 260.

Damaso, aufbaute.²²⁰ Der mit geschwungenen Rankenornamenten verzierte Bogen wird durch dem Anschein nach plastisch errichtete Säulen gestützt und rahmt den gesamten Apparat wie ein Proszeniumsbogen ein. Die Kartusche inmitten des Bogens zeigt einen Spruch, »Operatus est salutem in medio terrae („Er [Gott] hat das Heil in der Mitte der Erde gebracht“).« Ein geraffter Vorhang hinter dem Bogen teilt wie ein Bühnenhauptvorhang den Bogen und den Apparat. Die Säulen unter dem Bogen bestehen aus jeweils zwei miteinander verbundenen Schäften auf den Postamenten. Die Oberfläche der Schäfte ist mit Steinbändern und ornamentreichen Wandleuchtern ausgeschmückt, während das korinthische Kapitell zwischen Stütze und Last vermittelt.

Die Dekoration im Vordergrund sieht wie eine Kulissenbühne aus, in der mehrere bemalte, teilweise transparente Leinwände mit Holzstützen aufeinandergesetzt eingerichtet wurden. Vorne befindet sich eine Grotte im felsigen Boden. Rechts ragt ein Teil des Bodens vor den Postamenten hervor. Diese Komposition erinnert einerseits an die Art von »Trompe-l'Œil«, die auf den Deckenfresken barocker Kirchen, wie z. B. Il Gesù und San Ignatius in Rom, zu sehen ist. Andererseits ähnelt die grottenartige Dekoration der hügelartigen Festmaschine für die Kantate *L'Umiltà coronata* desselben Künstlers (Abb. 37).²²¹

In der Grotte ist das Heilige Grab sichtbar, welches zwei Engel flankieren. Aus dem Sarkophag, der transparent gestaltet wirkt, strahlt der Glanz der Hostie in die gesamte Grotte. Auf der Grotte ist die Opferung Isaaks dargestellt. Dieses Motiv aus dem Alten Testament ist symbolisch mit der Kreuzigung Christi im Neuen Testament zu assoziieren.²²² Um die Grotte herum befinden sich abgerüstete Soldaten sowie verschiedene Figuren, die ikonographisch schwer zu identifizieren sind.

²²⁰ »Disegno del sontuoso sagra apparato ordinato nella tribuna della Basilica di S. Lorenzo in Damaso per il sepolcro di/Nro Sig. Giesu Christo nella settimana santa dall'emo Sig. cardinale Otthoboni vescovo di/salma, vie Canvellere di S. Chiesa, e Commendatore della sudetta Basilica l'Anno Bissestile 1728«. Zit. n. dem Kupferstich Vasconis.

²²¹ Siehe oben Kapitel II.6.

²²² Tintelnot a. a. O., S. 280-281.

Die Leinwand im Hintergrund war vermutlich bemalt, in blassen Farben, um die perspektivische Wirkung zu verstärken. Im oberen Teil ist die Erscheinung Gottes mit den Engeln im Himmel abgebildet, im unteren Teil wird ein dichter Wald angedeutet.

9.1 Die Ausstattung der *Esposizione del SS. Sacramento* (1728)

Abb. 67
Darstellung des Heiligen Sakramentes (*Esposizione del Santo Sacramento*). Filippo Vasconi nach Alessandro Mauro. Rom 1728. Kupferstich. Berlin, Kunstbibliothek - PK.



In Bezug auf die Grotte im Apparat zum Heiligen Grab lohnt es sich, einen anderen Kupferstich von Vasconi näher zu betrachten. Dieser wird nach der Beschriftung *Esposizione del Santo Sacramento* („Darstellung des Heiligen Sakramentes“, in Folge:

Esposizione) betitelt und stellt die Dekoration von Mauro dar, die Anfang Februar 1728 für die Veranstaltung des vierzigstündigen Gebetes (*Quarant'ore*) zur Fastenzeit in der Kirche San Lorenzo in Damaso präsentiert wurde (Abb. 67).²²³ Im Gegensatz zum Apparat zum Heiligen Grab erhält die Dekoration für *Esposizione* keine Grotte und andere Details im Hintergrund. Trotzdem sehen die beiden Ausstattung ziemlich ähnlich aus.

Laut Marcello Fagiolo thematisiert die Dekoration der *Esposizione* den Triumph des Glaubens.²²⁴ Der Heilige Vater und die Engel gleichen jenen im Apparat des Heiligen Grabes. Jedoch fehlen bei letzterem die Trompeten der Engel. Inmitten der Leinwand steht die Muttergottes, die in ihren Händen ein Kreuz sowie einen Kelch hält, auf einem Wagen (Abb. 68). Der Wagen Mariae wird von einem Stier und einem Löwen – der traditionellen Ikonographie zufolge den Evangelisten Lukas und Markus – gezogen und von einem Adler – dem Evangelisten Johannes – begleitet. Unter dem Wagen der Muttergottes sind zahlreiche Heilige und Märtyrer auf den Wolken positioniert. Die allegorisierten Figuren der vier Weltteile bilden unten vier Gruppen, die voneinander getrennt jeweils auf einem Felsen platziert sind. Im Gegensatz zum Apparat des Heiligen Grabes fehlt hier die Grotte. Ohne Grotte ist jede Gruppe der vier Weltteile deutlicher zu erkennen. Aus der Komposition der *Esposizione* lässt sich schließen, dass der vordere Teil der Dekoration – die Figuren der vier Weltteile auf den Felsen – plastisch bzw. in Form von vier bemalten Leinwandstücken auf Holzstützen errichtet wurde. Ein Vergleich der beiden Kupferstiche lässt keinen Zweifel zu, dass Mauro seine Ausstattung der *Esposizione* zwei Monate später für das Heilige Grab wiederverwendete, indem er die Leinwand im Hintergrund teilweise übermalte und die grottenartige Maschine hinzufügte. Zum leichten und raschen Aufbau dürfte die Grotte auf einem Wagen mit Rädern errichtet worden sein, wie der Wagen in einer Skizze von Juvarra zeigt (Abb. 69).

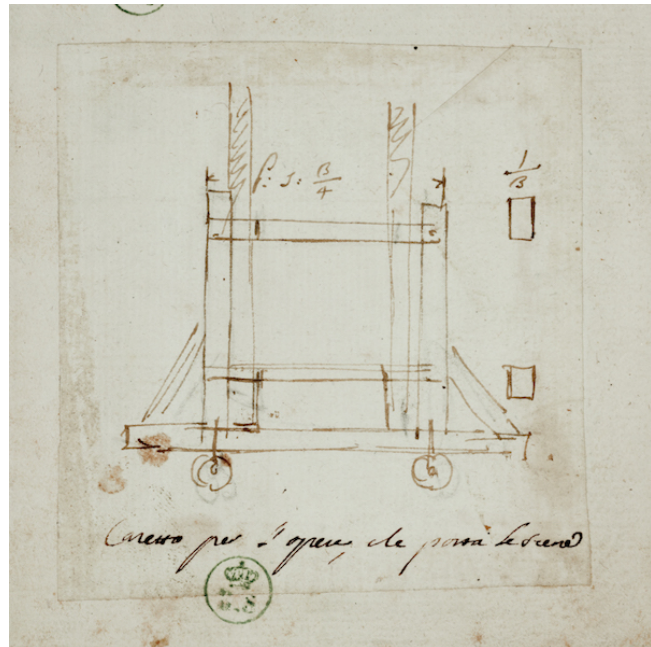
²²³ »Disegno del sontuoso Sagro Apparato ordinato nella Tribuna della Basilica di S. Lorenzo, e Damaso per l'Esposizione del SS. SAGRAMENTO in forma di Quarant'ore dall'Emo e Rmo. Sig. Cardinale OTTHOBONI vescovo di/salma, vie Canvellere di S. Chiesa, e Commendatore della sudetta Basilica l'Anno Bissestile 1728«. Zit. n. der Beschriftung des Kupferstichs.

²²⁴ Fagiolo 1997 (2), S. 67.



Abb. 68 (oben)
Der Wagen Mariae. Detail aus der Abb. 67.

Abb. 69
Entwurf zu einem Wagen («Car[r]etto per l'opera, che porta le scene»). Filippo Juvarra. Bleistift. Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria.



9.2 Die Ausstattung im Verhältnis zur barocken kirchlichen Festdekoration

Der Apparat zum Heiligen Grab von Mauro wird in der Forschung im Rahmen der Entfaltungsgeschichte des Apparates für das vierzigstündige Gebet (in Folge: *Quarant'ore*) und des Sepolchro-Oratoriums erörtert. Hierbei darf man nicht übersehen, dass dieser in der Darstellungstradition des Heiligen Grabes, die gegen Ende des Mittelalters an Relevanz gewann, steht. So wird Mauros Apparat zum Heiligen Grab als eines der repräsentativen Beispiele der späteren Phase des Apparates zur *Quarant'ore* gewürdigt, welche insbesondere vom Wiener Sepolchro-Oratorium Lodovico Ottavio Burnacinis stark geprägt wurde.²²⁵

Im Folgenden wird Mauros Apparat zum Heiligen Grab im Hinblick auf zwei zentrale Fragen untersucht. Erstens: In welchem Zusammenhang steht der Apparat zur Entwicklungsgeschichte der barocken Festdekoration? Zweitens: Inwiefern repräsentiert er die Wechselwirkung zwischen dem theatralischen Bühnenbild und der kirchlichen

²²⁵ Weil 1974, S. 240-243.

Festausstattung der Zeit? Um diese Fragen zu klären, wird er mit der kirchlichen Festdekoration von Andrea Pozzo, Pietro da Cortona, Niccolò Menghini sowie Giuseppe Galli-Bibiena und ihren Zeitgenossen verglichen.

9.2.1 Die römische *Quarant'ore* und das Wiener Sepolchro-Oratorium

Das Verhältnis zwischen dem Apparat der *Quarant'ore* und dem des Wiener Sepolchro-Oratoriums ist umstritten. Laut Arnold Schering und Flora Biach-Schiffmann entstanden sowohl der *Quarant'ore*-Apparat als auch der des Sepolchro-Oratoriums aus dem florentinischen Voll-Oratorium.²²⁶ Das Voll-Oratorium in Florenz wurde beim Gottesdienst in der Karwoche in einer szenischen Aufführung mit Musikbegleitung präsentiert. Dafür richtete man eine bildliche bzw. plastische Ausstattung in der Chornische der Kirche ein. Diese unterscheidet sich vom theatralischen Bühnenbild, indem sie als eine fixierte Schauwand, die keine Verwandlung ermöglicht, aufgebaut wurde. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde das florentinische Voll-Oratorium mit der *Quarant'ore* verbunden und gelangte im Laufe des 17. Jahrhunderts in Rom als eine der bedeutendsten kirchlichen Festveranstaltungen zur Entfaltung. Im Gegensatz zur Auffassung von Schering und Biach-Schiffmann betrachtet Karl Noehles die Hochaltardekoration in Form eines großen Wandgemäldes in Spanien aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Vorbild der *Quarant'ore*-Dekoration.²²⁷ Jedoch bleibt dem Autoren unklar, wie das spanische Altarbild des 15. und 16. Jahrhunderts nach Italien überliefert wurde und sich als Apparat der *Quarant'ore* entfalten konnte.²²⁸

9.2.1.1 Die Entwicklung der Dekoration für die *Quarant'ore*

Die Entwicklung der *Quarant'ore*, welche in der Karwoche zum Andenken an die vierzig

²²⁶ Schering 1911, S. 67-87; Biach-Schiffmann 1931, S. 65.

²²⁷ Noehles 1985, S. 92.

²²⁸ Ebd.

Stunden, die Christus im Grabe ruhte, stattfand, hängt mit der Gegenreformation zusammen.²²⁹ Laut Hans Joachim Marx wurde die *Quarant'ore* bereits 1548 von Filippo Neri in Rom eingeführt, während man deren Ritus erst 1705 durch die *Instructio* festlegte.²³⁰ Im 17. Jahrhundert zählte die *Quarant'ore* zu den wichtigsten kirchlichen Veranstaltungen in Rom. Die Dekoration der *Quarant'ore*, die sowohl bildlich als auch musikalisch ausgeschmückt wird, fand am ersten Sonntag des Advents einerseits in der Capella Paolina im Vatikanischen Palast statt, andererseits wurde sie beim Karneval in mehreren Kirchen jener Stadt eingerichtet. Genauso wie das florentinische Voll-Oratorium besteht die *Quarant'ore*-Dekoration im Prinzip aus einer szenisch unveränderbaren Schauwand, sodass diese sich vom theatralischen Bühnenbild unterscheidet.²³¹ In Rom wurde sie vor allem von den Jesuiten propagiert. Um die möglichst größte Aufmerksamkeit der Gläubigen während des Karnevals zu gewinnen, richtete man in den Jesuitenkirchen reich ausgeschmückte, theatralische Dekorationen, basierend auf biblischen Quellen, ein, die den Gottesdienst begleiteten. Am Ende des Seicento stand San Lorenzo in Damaso im Zentrum der römischen *Quarant'ore*.²³² Im Rahmen des alljährlichen Festes zur Fastenzeit ließ Kardinal Ottoboni die *Quarant'ore* vom Donnerstag bis zum Sonntag der Fastenwoche stattfinden. Der wichtigste Teil der *Quarant'ore*-Dekoration wird »Apparato« bzw. »Teatro« genannt. Dieser schmückte vorübergehend den Hochaltar einer Kapelle, um das Sakrament der Eucharistie in den Mittelpunkt zu rücken. Diesem Zweck diente ein starker Beleuchtungseffekt, indem zahllose Kerzen ausschließlich den Apparat beleuchteten.²³³

Bedauerlicherweise ist die stilistische Untersuchung der *Quarant'ore*-Dekoration aufgrund mangelhafter Überlieferung des Bildmaterials beschränkt. Aus zeitgenössischen

²²⁹ Biach-Schiffmann a. a. O., S. 66; Zur Ikonographie der *Quarant'ore* siehe Noehles 1978, S. 92-116.

²³⁰ Marx 1968, S. 107.

²³¹ Noehles 1985, S. 90.

²³² Vgl. Weil 1974, S. 243-248.

²³³ Zur ausführlichen Beschreibung des Verlaufes der *Quarant'ore* siehe Noehles 1985, S. 90-92.

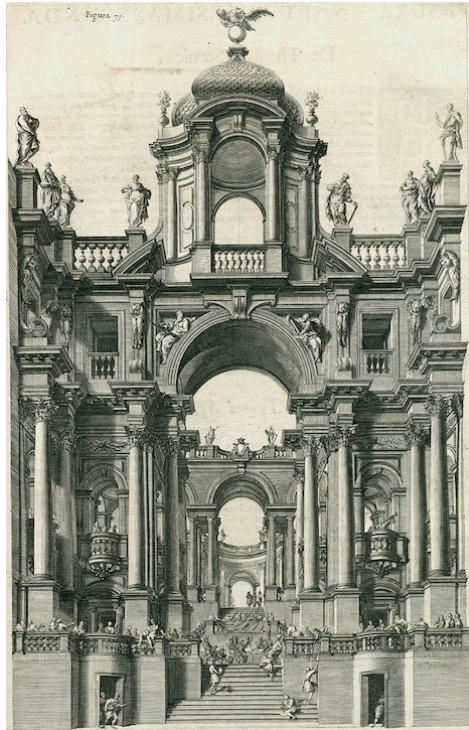


Abb. 70a (oben links) / b (oben rechts)
Entwurf für die Quarant'ore-Dekoration. Andrea Pozzo. Kupferstich. Dresden, SLUB.
 a **Teatro delle Nozze di Cana (1685).** Kupferstich. Rom 1693.
 b **Teatro „sitientes venite ad aquas“ (1695).** Kupferstich. Rom 1700.

Abb. 71 (links)
Entwurf zur Passionsgeschichte. Johann Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli-Bibiena. Kupferstich. London, Victoria and Albert Museum.

Berichten sowie dem begrenzten Bildmaterial folgernd, kann man jedoch den Apparat der *Quarant'ore* kompositorisch in zwei Arten einteilen, die sich nicht nacheinander, sondern parallel entfalten. Der eine bildet eine schlichte Form, in der die Hostie in einer glänzenden Monstranz im wolkenreichen Himmel auftaucht, oft begleitet von zahlreichen Engeln. Bis in die 1630er Jahre war dieser Typus in Form einer malerischen Ausstattung

beliebt, wie die Apparate von Gian Lorenzo Bernini in der vatikanischen Capella Paolina sowie von Pietro da Cortona in San Lorenzo in Damaso (1633) zeigen.²³⁴ Der andere Typus nähert sich der theatralischen Dekoration, indem die Hostie oben und eine biblische Szene unten simultan dargestellt werden. Dies reflektiert die Beeinflussung durch das florentinische Voll-Oratorium, welches ebenfalls eine biblische Handlung präsentiert. Dementsprechend stellte Niccolò Menghini im Jahre 1646 die Eucharistie kombiniert mit der Szene von Moses' Aufenthalt auf dem Berg Sinai dar.²³⁵ Als besondere Form der *Quarant'ore*-Dekoration gelten die Entwürfe Andrea Pozzos, da der Jesuitenkünstler die illusionistische Raumwirkung weitaus vorrangig zur Erzählung der Handlung behandelte, wie sein Entwurf zum *Teatro delle Nozze di Cana* (1685) (Abb. 70a) sowie zum *Teatro sitientes venite ad aquas* (1695) (Abb. 70b) belegt. Im Gegensatz zur Einschätzung von Mark S. Weil, dass Pozzos Entwürfe die Entwicklung der römischen *Quarant'ore*-Dekoration kaum beeinflussten, hatten Pozzos Ausstattungen eine besondere Bedeutung als Vorbild für Giuseppe Galli-Bibienas Entwürfe zur Passionsgeschichte (Abb. 71).²³⁶

9.2.1.2 Das Wiener Sepolchro-Oratorium

Das Sepolchro-Oratorium, das vom Heiligen Grab Christi handelt, hängt unmittelbar mit dem Mauroschen Apparat zum Heiligen Grab zusammen. Wie die *Quarant'ore*-Dekoration bezieht sich die Darstellung des Heiligen Grabes auf die Liturgie des Karfreitags. Die Verehrung des Heiligen Grabes setzte gegen Ende des Mittelalters ein. In der Frühen Neuzeit stellte man das Heilige Grab im Zusammenhang mit biblischen Szenen wie z. B. der Öffnung des Heiligen Grabes, der Auferstehung Christi sowie der Höhlenszene mit den sogenannten »Drei Marien« dar. Im 17. Jahrhundert wurden am Heiligen Grab von Musik

²³⁴ Weil 1974, S. 229-230.

²³⁵ Menghinis Dekoration ist durch den Kupferstich von Domenico Barriere überliefert, welcher von The British Museum in London digitalisiert worden ist (Mus.-Nr. li,5.148, Siehe URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3236491&partId=1&searchText=niccolo+menghini&images=on&page=1, letzter Zugriff: 15.08.2015).

²³⁶ Galli-Bibiena a. a. O.; Tintelnot a. a. O., S. 280-281; Weil 1982, S. 158

untermalte Spielszenen dargeboten. Jedoch ist noch unzureichend erforscht, wie sich diese Präsentationsformen schließlich zum Sepolchro-Oratorium entfalten konnten. Die früheste überlieferte Aufführung eines Sepolchro-Oratoriums geht auf das Jahr 1620 zurück,²³⁷ dessen Weiterentwicklung fand allerdings erst unter der Regierung Kaiser Leopolds I. (1640-1705) insbesondere durch Lodovico Ottavio Burnacini statt. Die Burnacini zugeschriebenen fünfunddreißig Zeichnungen für verschiedene Oratorienaufführungen in der Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek in Wien (ÖNB) sind hier erwähnenswert.²³⁸ Sie zeigen eine zweiteilige Komposition, die die im Himmel erscheinende Eucharistie mit einer biblischen Szene bildet, und ähneln somit der römischen *Quarant'ore*-Dekoration. Im Unterschied zu dieser entfernen sich Burnacinis Entwürfe aber von der illusionistischen und perspektivischen Wirkung, indem sie eine malerische Schauwand ohne monumentale Wolkenmaschine zeigen. Das bedeutet, dass man diese wohl als Bilddekoration vor den Hochaltar hängen konnte. Laut Hans Joachim Marx wurde das Wiener Sepolchro-Oratorium ohne schauspielerische Darstellung aufgeführt, sodass man es eher als eine Art von bildlicher Darstellung der Eucharistieverehrung bezeichnen kann.²³⁹

Das Sepolchro-Oratorium erlebte nicht nur in Wien seine Blütezeit. Die Entwürfe des Heiligen Grabes von Joseph Furttenbach (1591-1667), die von Egid Schor (1627-1701) und dessen Schüler Johann Anton Gumpff (1654-1719) sowie jene von Johann Andreas Wolff (1652-1716) repräsentieren die Entfaltung des Sepolchro-Oratoriums in Tirol und Österreich (Abb. 74a/b).²⁴⁰ Auch in Rom tauchte zu jener Zeit eine Variante des Wiener Sepolchro-Oratoriums auf, bei der die *Quarant'ore*-Dekoration mit einem schlicht

²³⁷ Die Aufführung *Santi risorti nel giorno della Passione di Christi* von Giovanni Valentini in der Hofburgkapelle in Wien von 1620 gilt als das früheste Beispiel des Wiener Sepolchro-Oratoriums. Vgl. Weil 1974, S. 58.

²³⁸ Wien, ÖNB, Theatersammlung, Min. 29/36; Vgl. Marx 2004, S. 347-350.

²³⁹ Ebd., S. 361.

²⁴⁰ Weil 1982, S. 158; Siehe unten Kapitel II.9.2.3.

gestalteten Heiligen Grab kombiniert wurde.²⁴¹

9.2.1.3 Das Verhältnis des Wiener Sepolchro-Oratoriums zur Darstellung des Heiligen Grabes in Rom

Es stellt sich die Frage, wie man das Verhältnis des Wiener Sepolchro-Oratoriums zur Darstellung des Heiligen Grabes und der *Quarant'ore* spezifizieren kann. Ist das Wiener Sepolchro-Oratorium als die spätere Phase des Heiligen Grabes im Rahmen der barocken kirchlichen Festdekoration einzustufen? Oder ist es eine Erweiterung des florentinischen Voll-Oratoriums, das sich unabhängig von der römischen *Quarant'ore* entwickelte? Oder ist es doch eher eine Fortsetzung der Dekoration der römischen *Quarant'ore*?

Hier gehen die Ansichten innerhalb der Forschung auseinander. Hans Tintelnot betrachtet die *Quarant'ore*-Dekoration und das Sepolchro-Oratorium als unterschiedliche Arten, die sowohl als Bühnentyp als auch als Prospekttyp kategorisiert werden können.²⁴² Demgegenüber bezeichnet Mark S. Weil das Sepolchro-Oratorium als von der *Quarant'ore*-Dekoration unabhängige Art. Der Auffassung von Weil zufolge richtete man die *Quarant'ore*-Dekoration rein zum liturgischen Zweck ein, während das Sepolchro-Oratorium aufgrund der Musikbegleitung eher theatralisch dargestellt wurde. Trotzdem betrachtet der Autor das Wiener Sepolchro-Oratorium als eine sich aus der römischen *Quarant'ore*-Ausstattung entwickelnde Form, die bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch Jesuiten nach Wien überliefert und dann durch die Kaiserinnen aus dem italienischen Fürstentum gefördert wurde.²⁴³

Der Versuch von Weil, einen klaren Unterschied zwischen dem Wiener Sepolchro-Oratorium und der römischen *Quarant'ore* am Anfang des 18. Jahrhunderts zu bestimmen, erscheint wenig sinnvoll. Denn damals waren zahlreiche Künstler ständig zwischen

²⁴¹ Aurenhammer 1958, S. 20-23 und S. 29-34, S.109-119; Weil 1974, S. 240.

²⁴² Tintelnot a. a. O., S. 279.

²⁴³ Weil 1982, S. 157-161.



Abb. 72a (links)
Isaaks Opferung in felsiger Landschaft mit Sanktissimum. Lodovico Ottavio Burnacini. o. Dat.
 Kolorierte Zeichnung. Wien, ÖNB, Theatersammlung.

Abb. 72b (oben rechts)
Opferung Isaaks. Detail aus der Abb. 72a.

europäischen Höfen unterwegs, mit einem befristeten Vertrag für ihre Arbeit. Daher konnten sie bei ihrem jeweilige Arbeitsort mit einheimischen Kollegen künstlerische Formen und Ideen austauschen und sich weiterentwickeln. In diesem Zusammenhang vertritt Karl Noehles, der die These von Weil widerlegt, in seinem Artikel aus dem Jahre 1978 eine glaubhaftere Position. Laut Noehles wird die Verehrung der Eucharistie in Form eines spektakulären Schaugerüsts seit Ende des 16. Jahrhunderts allmählich mit dem Heiligen Grab verbunden. So wurde die *Quarant'ore*-Ausstattung in ihrer Spätphase gegen 1700 zusammen mit dem Heiligen Grab erstellt.²⁴⁴

9.2.2 Mauro und *Die Opferung Isaaks* von Lodovico Ottavio Burnacini

Unter den Entwürfen von Lodovico Ottavio Burnacini für Oratorienaufführungen ist im Kontext dieser Arbeit eine kolorierte Zeichnung aufschlussreich, welche die Opferung Isaaks im Alten Testament thematisiert (Abb. 72a/b). Genauso wie Burnacini stellt Mauro

²⁴⁴ Noehles 1978, S. 92.



Abb. 73
Isaaks Opferung. Detail aus der Abb. 66.

sein Heiliges Grab mit dem Thema der Opferung Isaaks kombiniert dar (Abb. 73). Die Gestaltung des felsigen Bodens sowie die Himmelsdarstellung ohne Wolkenmaschine oder äquivalente Ausrüstung in den Entwürfen der beiden Künstler sind eng verwandt. Diese stilistische Nähe kann als Indiz für Mauros Wiener Aufenthalt um 1711 gelten. Fraglich ist, ob der Venezianer die Burnacinischen Entwürfe bzw. Oratorienaufführungen in der Wiener Hofburgkapelle erlebte, denn alle überlieferten Entwürfe zum Sepolchro-Oratorium Burnacinis sind vor 1700 entstanden. Außerdem war die Oratorienaufführung in der Hofburgkapelle für den jungen Künstler schwer zugänglich. Die meisten Zuhörer der Veranstaltung waren aufgrund der beschränkten Raumgröße engste Mitglieder des kaiserlichen Hofes.²⁴⁵

9.2.3 Vergleich mit dem Heiligen Grab von Johann Andreas Wolff (um 1690)

Ein Vergleich des Mauroschen Apparates zum Heiligen Grab mit dem von Johann Andreas

²⁴⁵ Biach-Schiffmann a. a. O., S. 66.

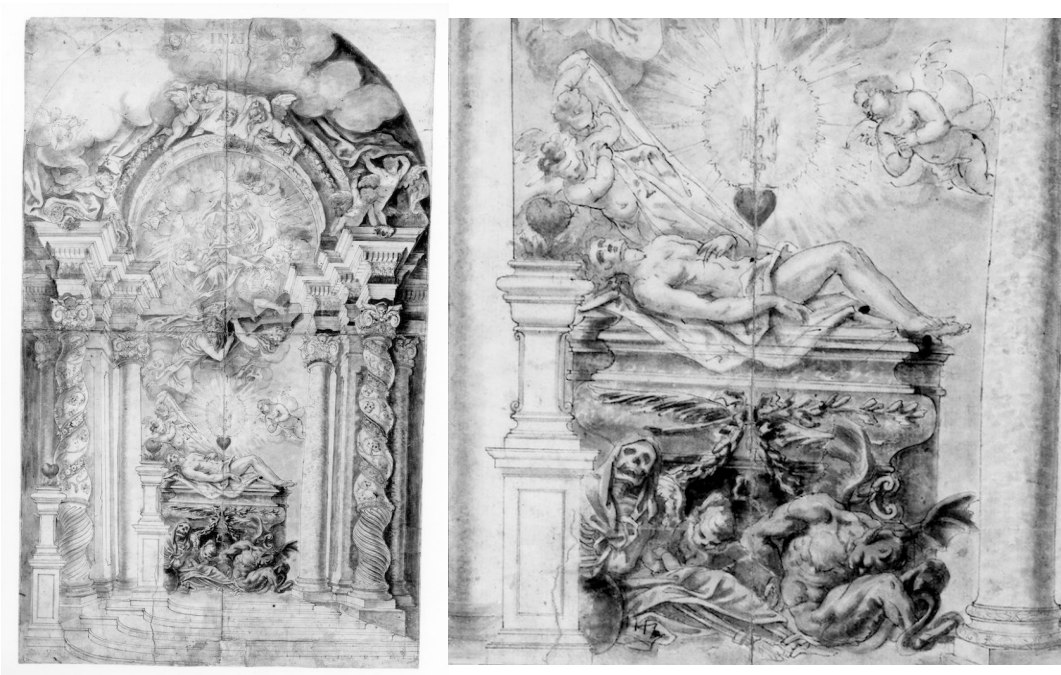


Abb. 74a (links) / b (rechts)

a **Heiliges Grab.** Johann Andreas Wolff. München um 1690. Schwarze Feder, aquarelliert. München, Staatliche Graphische Sammlung.

b **Corpus Christi auf Katafalk.** Detail aus der Abb. 74a.

Wolff (Abb. 74a/b)²⁴⁶ ist aufschlussreich. Der Apparat von Wolff wurde um 1690 für die Münchner Frauenkirche entworfen und präsentiert den Leichnam Christi auf einem Sarkophag ohne perspektivische Raumdarstellung. Im Unterschied zum Wolffschen Entwurf bildet Mauro keinen Leichnam Christi ab, sondern setzt die glänzende Hostie als Symbol ein. Bemerkenswert ist auch, dass im Mauroschen Blatt die Eucharistie ohne prunkvolle Monstranz erscheint. Die schlichte Darstellungsweise der Eucharistie ist zu dieser Zeit, vor allem in Rom, einmalig.

²⁴⁶

Während Peter Strieder den Zeichner des Blattes als Johann Andreas Wolff bestimmt, nennt Mark S. Weil Johann Anton Gumpff den Zeichner des Entwurfs. Dr. Achim Riether, der aktuelle Oberkonservator der Staatlichen Graphischen Sammlung München, hat der Verfasserin dieser Arbeit bestätigt, dass das Blatt von Wolff stammt ([...] »bei dem von Weil (1982) abgebildeten Blatt handelt es sich um einen Entwurf von Wolff (nicht Gumpff) [...]«, zit. n. *AW: „Apparat zum Heiligen Grab“ von J. A. Wolff (um 1690)*, 31.08.2015. Vgl. Strieder 1951, S. 285; Weil 1982, S. 160-161.

9.3 Die römische Festmaschine im Freien in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts

Mauros Apparat zum Heiligen Grab kann auch in Bezug zur römischen Kunst des Barock gesetzt werden. Das gilt nicht nur für die gestalterische Verwandtschaft mit den kirchlichen Dekorationen Pozzos und Berninis. Auch die felsentartigen Festmaschinen im Freien stehen in Verbindung mit dem Mauroschen Apparat. Eine pyrotechnische Maschine aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die auf der Piazza della Cancelleria eingerichtet wurde,²⁴⁷ ist in Form einer Grotte gestaltet. Sebastiano Concas Festmaschine zum Fest anlässlich der Geburt des spanischen Infanten im Jahre 1727²⁴⁸ gestaltet sich als eine Bergschlucht mit Meereswesen. Ebenso bildet die Maschine von Alessandro Specchi zum Chinea-Fest,²⁴⁹ im Jahre 1724 eine felsentartige Grotte. Außerdem weisen eine Chinea-Maschine von Giovanni Battista Sintes (ca. 1680 - ca. 1760), die Apollo und die neun Musen zum Thema hat (Abb. 75), sowie eine weitere von Domenico Franceschini (tätig 1705-1735) nach Nicola Michetti (Abb. 76), welche die Schmiede Vulkans mit Jupiter und Minerva zeigt – beide Maschinen aus dem Jahre 1733 –, eine höhlen- bzw. bergförmige Ausstattung auf.

Mauros Grotte entstand wesentlich aus dem Versuch, das Thema des Apparates, die Opferung Isaaks, naturalistisch auf der Bühne bzw. an der Schauwand umzusetzen. Somit entfernt sich die naturgetreu nachgeahmte Grotte dieses Venezianers von der künstlich gebauten Grotte des Rokoko, die eine phantastische Ornamentwelt bildet.²⁵⁰ Außerdem ist Mauros Grotte kaum vom exotischen Geschmack entsprechend der Chinamode der Zeit, wie er z. B. in den künstlichen Pekinger Felsen aus dem Festbericht *HET GEZANDT-*

²⁴⁷ Rom, Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe, GS 2399.

²⁴⁸ London, British Museum, Mus.-Nr. 1869,0410.732. Siehe URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3269538&partId=1&searchText=sebastiano+conca&images=true&page=1, letzter Zugriff: 15.08.2015.

²⁴⁹ Rom, Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe, GS 660. Vgl. Anm. 185.

²⁵⁰ Bauer 1962, S. 26-27.



Abb. 75
China-Maschine Parnass 1733 in Rom.
 Giovanni Battista Sintès. Kupferstich. Rom,
 Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle
 stampe.



Abb. 76
**China-Maschine Schmiede Vulkans mit Jupiter
 und Minerva 1733 in Rom.** Domenico Franceschini
 nach Nicola Michetti. Kupferstich. Washington,
 National Gallery of Art.

SCHAP Der Neêrlandtsche Oost-Indische Companie [...] von Johannes Nieuhof (1618-1672) aus dem Jahre 1665 zum Ausdruck kommt,²⁵¹ beeinflusst.

9.4 Zusammenfassung

Die Aufführungstradition des Heiligen Grabes und der *Quarant'ore*, die bereits Ende des Mittelalters im Zentrum der toskanischen Region wurzelt, entwickelte sich im Laufe des Barock als bildlich dargestellte Eucharistieverehrung besonders in Rom und Wien weiter. In den zwei eröffnenden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts erreicht sie ihre Spätphase. Das Wiener Sepolchro-Oratorium wird durch die von Jesuiten überlieferte römische *Quarant'ore*-Dekoration beeinflusst, die sich wesentlich mit dem Topos des Heiligen Grabes auseinandersetzt.

Mauros Apparat zum Heiligen Grab spiegelt die Verknüpfung zwischen dem Wiener

²⁵¹ Nieuhof 1665, S. 67.

Sepolchro-Oratorium und der späteren römischen *Quarant'ore*-Dekoration wider. Sein Apparat folgt der malerischen Tradition der römischen *Quarant'ore*, zeigt aber eine kompositorische Verwandtschaft mit dem Wiener Sepolchro-Oratorium von Burnacini. Der dekorative und zeichnerische Stil Mauros bildet außerdem einen Kontrast zu jenem Giuseppe Galli-Bibienas, der durch überwältigende architektonische Effekte gekennzeichnet ist. Des Weiteren ist die Beeinflussung durch die römische Kunst des Barock zu erkennen.

Der Apparat zum Heiligen Grab gilt als letztes überliefertes Werk des Künstlers. Seine vier Jahre währende Tätigkeit als Bühnenbildner und Festdekorateur in der italienischen Metropole fand mit diesem Apparat einen erfolgreichen Abschluss.

III. MAURO ALS GONDELBAUMEISTER

Mauros Tätigkeit als Gondelbauingenieur bildet einen wichtigen Teil seines gesamten künstlerischen Schaffens. Seine Prunkbarke *La Cina condotta in trionfo dall'Asia* (1716) (Abb. 80) führte zur Berufung nach Dresden, wo er das Prunkschiff *Bucentauro* (Abb. 85-89) zum kurprinzlichen Hochzeitsfest von 1719 erbaute. Neben der Bühnenbildausstattung der Oper *Teofane* sowie der Innenraumgestaltung für das neue Opernhaus am Zwinger zählt der *Bucentauro* zu seinen zentralen Werken bei diesem Fest.

Wie der Name des von ihm erbauten *Bucentauro* eine enge Verbindung mit dem berühmten venezianischen Dogenschiff Bucintoro andeutet, sind Mauros Gondelbauarbeiten ohne die venezianische Wasserfesttradition unvorstellbar. Deshalb sollen hier die venezianische Gondelbaukunst zur Zeit Mauros und die Gondelbauarbeiten der Familie Mauro näher erläutert werden.

Im Folgenden werden nicht nur das Prunkschiff *La Cina condotta in trionfo dall'Asia* und der *Bucentauro* untersucht. Außer den beiden Schiffen stellen Mauros vielfältige Handzeichnungen für Lustgondeln, die vermutlich nicht realisiert wurden, die Frage nach ihrem Anlass. Durch den Vergleich dieser Zeichnungen mit den anderen festdekorativen Werken desselben Künstlers lässt sich sein konsequenter Stil charakterisieren.

1. Die venezianische Gondelbaukunst im Barock²⁵²

Die venezianische Festtradition ist aus topographischen und wirtschaftlichen Gründen untrennbar mit dem Wasserfest verbunden; der Kunsthistoriker Hans Tintelnot spricht von

²⁵² In diesem Abschnitt wird die folgende Literatur benutzt, sofern keine weitere Publikation erwähnt wird: Tassini 1961, S. 41-42; Ausst.-Kat. Venedig 1980; Ercani a. a. O., S. 95-104; Grevembroch 1981, S. 120; Griva 2012, S. 13-18, S. 89-93 und S. 135-142.

einer »venezianischen Spezialität«.²⁵³ Diese Hafenstadt kam durch den Schiffhandel zu Vermögen, was großen Einfluss auf die Entwicklung der Festivitäten mit Lustschiffen hatte. Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, in denen die Festkultur vom absolutistischen Herrscher entwickelt wurde, entfaltete sich die Festtradition in Venedig unter einem anderen Aspekt. Neben der öffentlichen Festivitäten, die unter der Ägide der Republik veranstaltet wurden, wurde der Großteil der Feierlichkeiten von den angesehensten Familien Venedigs durchgeführt.

Bei öffentlichen Feierlichkeiten kam der aufwendige Bucintoro, der beinahe den Rang einer »Staatsgondel« besaß, zum Einsatz. Bucintoro nennt man ein prachtvolles Prunkschiff, das mit Skulpturen und Vergoldungen ausgeschmückt wurde und eine Kabine enthält. Die Tradition des Bucintoros geht auf den ersten Millenniumswechsel zurück. Der Name Bucintoro leitet sich vermutlich vom vergoldeten »Bucio« ab, welcher ein mittelalterliches Schiff bezeichnet, das für Verkehrszwecke und im Krieg eingesetzt wurde. Im Bezug auf Mauros *Bucentauro* fällt die verwandte Form des Namens Bucintoro, »Bucentaurus«, ins Auge. Den Namen Bucentaurus (in manchen deutschsprachigen Quellen auch »Buzentaur«), führt man im deutschsprachigen Raum auf eine Verschmelzung des griechischen Wortes *Boûs* (Rind) mit der Bezeichnung *Kéntaurus* für das griechische Untier Zentaur zurück. Allerdings ist unbekannt, wie und warum das Wort Bucentaurus mit dem venezianischen Dogenschiff verknüpft wurde. Der früheste überlieferte Bericht über einen Bucintoro erwähnt eine große vergoldete Galeere des Dogen Pietro Orseolo im Jahre 998. Im Jahre 1311 ließ der venezianische Senat ein Schiff bauen, das »Bucentaur« genannt wurde. Insbesondere wurde der Bucintoro bei der Hochzeitszeremonie des Dogen mit dem Meer eingesetzt und dadurch bekannt. Diese rituelle Zeremonie fand jährlich zu Christi Himmelfahrt statt und demonstrierte symbolisch die Macht und den Reichtum der Republik.

Allmählich wurde der Bucintoro auch bei anderen festlichen Anlässen – wie z. B. dem

²⁵³ Tintelnö a. a. O., S. 89.

Empfang eines ausländischen Herrschers – genützt. In der Barockzeit war der Bucintoro nicht mehr nur bei öffentlichen Feierlichkeiten in Venedig zu sehen. Italienische Fürsten wie die Sforza, Gonzaga, Sabauda u. a. gaben für ihre großen Feste den Bau eines Bucintoros in Auftrag. In diesen Fällen wurde der Bucintoro meistens in Venedig hergestellt und auf dem Flussweg transportiert. Mancher Auftraggeber ließ sich auch ein kleinformatiges Modell des Bucintoros aus Venedig schicken und den Schiffbauingenieur seines Landes das Schiff erbauen.²⁵⁴



Abb. 77
Bucintoro. Francesco Guardi.
Venedig, 18. Jahrhundert.
Federzeichnung. New York, The
Metropolitan Museum of Art.

Abgesehen von den öffentlichen Festivitäten mit dem Bucintoro fanden in Venedig verschiedene Lustbarkeiten mit kleineren Prunkschiffen statt, welche die führenden Adelsfamilien der Stadt veranstalteten. Zu den repräsentativen Festivitäten im Rahmen dieser Wasserfeste zählte die Regatta. Man weiß, dass die Venezianer bereits Anfang des 14. Jahrhunderts jährlich eine Regatta veranstalteten. Dabei kamen schmale und lange Schiffe zum Einsatz, die außerdem beim öffentlichen Empfang des Dogen für einen ausländischen Herrscher den Bucintoro begleiteten. Die festlichen Prunkschiffe werden je nach ihrer Gestaltung und ihrem Verwendungszweck unterschiedlich benannt. Dank der zahllosen Gemälde von Vedutenmalern wie Giacomo Franco (1550-1620),²⁵⁵ Caspar Adriaans van Wittel (1653-1736), Luca Carlevarjs (1663-1730), Francesco Guardi

²⁵⁴ Des Weiteren siehe Urban 2012, S. 47-50.

²⁵⁵ *La serenissima Dogaresa dal suo palazzo* [...]. Venedig um 1610, Kupferstich. New York, Metropolitan Museum of Art, Acc.-Nr. 47.141.2(4). Siehe URL: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/401181?rpp=30&pg=1&ft=bucintoro&pos=3>, letzter Zugriff: 06.07.2015.

(1712-1793) (Abb. 77) , Canaletto (1697-1768)²⁵⁶ u. a. wird deutlich, wie die venezianischen Lustschiffe im 17. und 18. Jahrhundert aussahen. Ein einfaches Boot, welches weder Mast noch einen baldachinbedeckten Pavillon besitzt, nennt man »Barca«, »Peota«, »Bissona«, »Malgarote« sowie »Balotine«. Unter diesen war die Peota vom 16. Jahrhundert bis zum 19. Jahrhundert im nördlichen adriatischen Meer besonders beliebt. Ein schmales Schiff mit Pavillon oder Kabine hieß Gondel. Die Gondel fand vor allem bei der Ankunft von ausländischen Botschaftern in der venezianischen Republik Verwendung. Eine repräsentative Form der Gondelverzierung, die bereits im 15. und 16. Jahrhundert standardisiert wurde, sah folgendermaßen aus: Die Oberfläche des Schiffs war mit purpurnem oder dunkelrotem Samt sowie Pelz bedeckt, während sich ein aufwendig verzierter Pavillon inmitten des Schiffs befand. Der schwere Samt auf dessen Baldachin wurde entweder gerafft oder lose gehängt. Der Baldachin war verziert mit Blumen und Skulpturen. Bug und Heck der Gondel wurden ebenso mit Samt verkleidet und erhielten eine große vergoldete Statue.

Zur Zeit von Mauro war Burano, die am nördlichsten gelegene Insel in der Lagune von Venedig, das Zentrum des Baus von Kleinschiffen, insbesondere der Peota. Die Prunkschiffe wurden in enger Zusammenarbeit der verschiedenen Fachleute hergestellt, darunter Holzschnitzer, Schiffbauingenieure, Vergolder, Polsterer, Bildhauer und deren Lehrlinge. Vermutlich erfuhr Mauro die Ausbildung zum Gondelbauingenieur bei seiner Familie und konnte während seiner Lehrjahre mit verschiedenen einheimischen Künstlern Kontakt aufnehmen.

²⁵⁶ *Der Rückkehr des Bucintoro beim Christi Himmelfahrt* (»Il ritorno del Bucintoro nel Molo il giorno dell'Ascensione«). Venedig 1727. Öl auf Leinwand, 182 x 259 cm. Mailand, Collezione Aldo Crespi. Siehe URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canaletto_\(II\)_002.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Canaletto_(II)_002.jpg?uselang=de), der letzte Zugriff: 06.07.2015.

2. Die Familie Mauro als namhafte Gondelbauingenieure Venedigs

Im 17. und 18. Jahrhundert brachten es die Mauros als eine der führenden Familien im Gondelbau in ihrer Heimat Venedig zu großem Ruhm. Die Handzeichnungen sowie die vielfältigen Kupferstiche, von denen die meisten heute in Venedig aufbewahrt werden, weisen auf die zahlreichen Gondelbauarbeiten dieser Künstlerfamilie hin.²⁵⁷ Wie Filippo Pedrocchi würdigt, faszinierten die Barken der Mauros den Zuschauer nicht nur durch den barocken Prunk, sondern auch durch ihre raffinierte, geschmackvolle Gestaltung. So konnten die Mauros die Zufriedenheit und Wertschätzung ihrer Auftraggeber erlangen.²⁵⁸ Unter den Familienmitgliedern machten sich besonders Francesco, die Brüder Gaspare und Domenico I., Alessandro sowie Alessandros Söhne Gerolamo II., Domenico II. und weiters Alessandros Neffe Gerolamo III. als Gondeldekorateur einen Namen.²⁵⁹

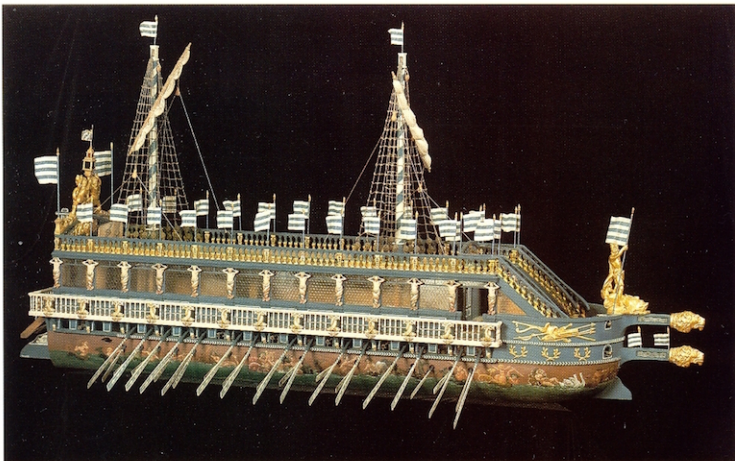


Abb. 78
Modell des Buzentaur für den Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern. Nachgebaut im Jahre 1909 (Maßstab 1:20). Starnberg, Museum Starnberger See.

Francesco Mauro entwarf entweder 1622 oder 1667 mit Francesco Santurini den Bucintoro für die bayerische Herzogin Henriette Adelheid von Savoyen (1636-1676), die Gemahlin des bayerischen Herzogs Ferdinand Maria von Wittelsbach (1636-1679). Dieser »Bucinto-

²⁵⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 1980, S. 7 und S. 14-17.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Die Artikel von Elena Povoledo (1960) und von Lucia Casellato (2008) enthalten die irrtümliche Information, dass die Entwürfe für die Prunkbarke von Gerolamo I. Mauro in der Albertina in Wien aufbewahrt seien. Frau Dr. Barbara Dossi, die aktuelle Leiterin der Sammlungsverwaltung und des Studiensaalbetriebs der Albertina, hat der Verfasserin dieser Arbeit mitgeteilt, dass sich in der Graphischen Sammlung Albertina kein Hinweis auf die Entwürfe Mauros findet.

Abb. 79

**Barke Einhorn für die
Oper *La gloria d'more*.**

Sebastiano Bianchi nach
Gaspare und Domenico I.
Mauro. Parma 1690.

Kupferstich im Libretto. New
Haven, Beinecke Rare Book
and Manuscript Library.



roni« bzw. der »Buzentaur« (Abb. 78), der Platz für ungefähr 500 Passagiere bot, wurde auf dem Starnberger See gezeigt.²⁶⁰ Gaspare Mauro, ein Sohn Francescos, war zwischen 1667 und 1715 mehrfach als Schiffsmaler und Dekorateur im Arsenal in Venedig, einer der größten Schiffswerften der Zeit, tätig.²⁶¹ Die Kupferstichserie von Sebastiano Bianchi, die sowohl die Prunkbarken als auch die festlichen Schiffwagen der Brüder Mauro für die Uraufführung der Hochzeitsoper *La gloria d'more* Bernardo Sabadinis in Parma von 1690 bebildert (Abb. 79),²⁶² macht die Annahme glaubwürdig, dass Alessandro Mauro im Rahmen des familiären Betriebs nicht nur zum Theaterdekorateur, sondern auch zum Gondelgestalter ausgebildet wurde. Ein Entwurf für den Neptunwagen Domenico I.

²⁶⁰ Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Museums Starnberger See. Nach Lina Urban gab die Herzogin nach ihrer Venedig-Reise im Jahre 1667 den Auftrag zum Bau eines Bucintoros. Im Gegensatz dazu bestimmt die Forschung im deutschsprachigen Raum, dass das Schiff anlässlich der Feierlichkeiten zur Geburt des bayerischen Thronfolgers Max Emanuel im Jahre 1662 gebaut wurde. Siehe Urban 2012, S. 54 und S. 59, Fig. 3. Des Weiteren Henry Simonsfeld, *Der Bucintoro auf dem Starnberger See*. in: *Jahrbuch für Münchener Geschichte*, Bd. IV. München 1890, S. 175-177, Siehe auch URL: <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&l=de&bandnummer=bsb00010158&pimage=185&v=2p&nav=>, letzter Zugriff: 06.07.2015.

²⁶¹ Urban a. a. O., S. 55 (Anm. 37).

²⁶² Die Kupferstichserie von Bianchi ist im Libretto enthalten (Vgl. Aureli 1690 (2)). Das Libretto ist von Beinecke Rare Book and Manuscript Library digitalisiert. Siehe URL: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3440654>, letzter Zugriff: 06.07.2015.

Mauros²⁶³ erweist sich sogar als das Vorbild für den Dianawagen seines Sohnes Alessandro für das Hochzeitsfest von 1719 in Dresden (Abb. 115).²⁶⁴

Die Tradition der Familie Mauro als Gondeldekorateur wurde von den zwei Söhnen Alessandros und seinem Neffen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts weitergeführt. Der Kupferstich von Giorgio Fossati stellt die Prunkbarke *Erde* (»La terra«) aus der Serie *Vier Elemente* von Domenico II. und Gerolamo III. Mauro aus dem Jahre 1764 dar.²⁶⁵ Die kolorierte Federzeichnung, die Gerolamo II. Mauro zugeschrieben wird, legt eine Barke vor, die *L'Adria condotta in trionfo da Venere dea del Mare Tetti sua compagna* („Adria wird im Triumph von der Meeressäugerin Venus und ihrer Begleiterin Thetis geführt“)²⁶⁶ heißt. Die geschwungene und dekorative Form der Barke sowie die ornamentreichen Statuen auf dem Heck zeigen eindeutig den starken Einfluss von Alessandro Mauro.²⁶⁷

3. *La Cina condotta in trionfo dall'Asia* (1716) im Verhältnis zur venezianischen Theaterchinoiserie am Anfang des 18. Jahrhunderts

3.1 Der Kupferstich von Andrea Zucchi nach Mauro

Ein Kupferstich von Andrea Zucchi (1678-1740) stellt eine Prunkbarke von Mauro, die nach der Bezeichnung des Blattes *La Cina condotta in trionfo dall'Asia* („China wird im Triumph aus Asien geführt“, in Folge: *La Cina*) betitelt ist, dar (Abb. 80). Dieser um 1716

²⁶³ Venedig, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 1980, S. 14.

²⁶⁴ Siehe unten Kapitel III.8.

²⁶⁵ Venedig, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e delle stampe. Vgl. ebd., S. 22.

²⁶⁶ Venedig, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e delle stampe. Inv.-Nr. 7314. Der Ausstellungskatalog Venedig aus dem Jahre 1985 enthält die Zeichnung von Gerolamo II. Mauro. Vgl. ebd., S. 42 (Kat.-Nr. 87).

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 124; Pignatta 1996, S. 42.



Abb. 80

La Cina condotta in trionfo dall'Asia 1716 in Venedig. Andrea Zucchi nach Alessandro Mauro.
Kupferstich. London, The British Library.

entstandene Kupferstich ist in der graphischen Mappe *Stampe Gherro, Spettacoli e Straordinari* überliefert, die das Museo Correr in Venedig archiviert.²⁶⁸ Das Blatt besteht aus zwei zusammengeklebten Teilen und ist 64,8 cm hoch und 94,4 cm breit.²⁶⁹ Die Bezeichnung, die wahrscheinlich von Zucchi selbst geschrieben wurde, übermittelt nicht nur den Anlass der Entstehung der Barke, sondern auch die Reaktion der Zeitgenossen. Nach der Bezeichnung wurde die Barke am 27. Mai 1716 für eine festliche Regatta in Venedig zu Ehren Friedrich Augusts, des Prinzen von Polen und Kurprinzen von Sachsen, entworfen. Ihre eigenartige Ausschmückung habe die Augen und den Beifall aller

²⁶⁸ Ein Exemplar des Festberichts *Giochi festivi e militari, danze, serenate, machine, boschereccia artificiosa regatta solenna* von Andrea Poletti (Venedig 1686) in The British Library enthält auch diesen Kupferstich von Zucchi (Siehe Abb. 80; Abbildung mit freundlicher Genehmigung von The British Library). Möglicherweise ist dieses Exemplar eine der späteren Auflagen, denn einem anderen Exemplar des Polettischen Festberichts in der ÖNB in Wien, vermutlich der ersten Auflage im Jahre 1686, fehlt der Zucchische Kupferstich. Siehe URL: <http://special-1.bl.uk/treasures/festivalbooks/pageview.aspx?strFest=0229&strPage=064>, http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ165992902, letzter Zugriff: 15.10.2015.

²⁶⁹ Im Ausst.-Kat. Venedig 1980 sind als Maße des Blattes 55,6 cm x 90 cm angegeben. Vgl. ebd., S. 20.

Zuschauer auf sich gezogen.²⁷⁰

Die Regatta am 27. Mai 1716 wurde vermutlich unter dem Thema der vier Weltteile veranstaltet, wobei Mauro das chinesische Sujet für den Weltteil Asien ausgewählt haben dürfte. Die vier Weltteile, die zu den beliebtesten Themen bei Festen in der Frühen Neuzeit zählten, wurden durch allegorisierende Figurengruppen der verschiedenen bekannten Völker dargestellt.²⁷¹ Es ist unklar, ob Mauro allein die gesamten Barken für die Regatta gestaltete oder lediglich für die chinesische Barke verantwortlich war. In jedem Fall wurde Mauros Barke *La Cina* für ihre herausragende Gestaltung mit hohem Lob bedacht. Daraufhin dürfte der Veranstalter der Regatta – wahrscheinlich die venezianische Regierung – zur offiziellen Dokumentation Zucchi den Auftrag erteilt haben, die Maurosche Barke zu stechen.

Die lang und schmal entworfene Barke *La Cina* von Mauro ist reich mit ornamentalen Motiven wie geschwungenen Pflanzen, Blättern, Muscheln sowie Voluten verziert. Sie zeigt eine Mischung des orientalischen – besser gesagt, des standardisierten chinesischen – Ornaments mit Rokoko-Elementen.²⁷² Dabei fällt eine massive Verwendung des chinesischen Schirms auf. Die Schirme sind zwei- und dreistöckig gestaltet, während ihre Ränder prachtvolle Troddeln zieren. Die Form der Schirmflächen erinnert an umgedrehte Lotosblätter, was der Barke eine exotische Anmutung verleiht. Nicht nur am Bug, sondern auch am Heck befindet sich jeweils eine weibliche allegorisierende Figur unter einer größeren Schirmkonstruktion, die von Engelsfiguren begleitet wird. Bemerkenswert ist, wie unterschiedlich die beiden weiblichen Figuren gestaltet sind. Die Figur am Bug trägt ein

²⁷⁰ »In occasione, della Solenne è famosa Regatta Celebrata in Venetia adi 27 Maggio :1716: in onore: dell'Altezza Serenissima il Principe Reale di Polonia et Elettorale di Saßonia tirò a se singolarmente gli occhi é gli applausi la bizzarra é ricca peotta di cui qui si uede il disegno. Ella figura la China condotta in trionfo dall'Asia con [?] lomaggio di suoi Pazzi, e sequaci, i quali uanno ad offerire Vasi pregenti cose, solite nascere in quella Protincia [?];« Zit. n. dem Kupferstich von Andrea Zucchi.

²⁷¹ Gronau/Sembritzki 1973, S. 352.

²⁷² Über die Distanz zwischen dem realen China und den Chinaelementen der Chinoiserie sowie das Chinaverständnis des Europäers in der Aufklärungszeit siehe Ausst.-Kat. Berlin 1973. Des Weiteren siehe Berger 1990, S. 171-172.

antikes Kleid. Ihre Haare sind nach altgriechischer oder altrömischer Mode frisiert. Um sie herum bilden eine Statue mit Pferdekopf sowie zahlreiche geschwungene Blätter ein Ornament. Unweit davon hält ein chinesisch gekleideter Diener ein Tablett mit einigen Teetassen. Ein besonders witziges Detail sind die vom Boot hängenden menschlichen Beine am Bug, deren zugehöriger Oberkörper hinter der Ausstattung verborgen ist. Im Gegensatz zur Figur am Bug ist jene am Heck im asiatischen Stil gestaltet. Ihre lange, hemdartige Jacke mit weiten Ärmeln über dem Kleid, die Pumphose sowie der Hut ohne Krempe entsprechen den üblichen Kostümfigurinen oder bildlichen Darstellungen von Chinesinnen in Reiseberichten der Zeit.²⁷³ Ihr Standort ist mit schmalen Voluten verziert.

Alle Darsteller auf der Barke sind nach chinesischer Mode bekleidet. Ihre Kostüme, die aus einer kurzen Tunika mit zickzackförmigem Kragen bestehen, erinnern an jene aus der *Commedia dell'Arte* am Pariser Théâtre de la Foire in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; um 1730 trugen die Darsteller der *Commedia dell'Arte* an jenem Theater oft Kostüme mit chinesischen Schriftzeichen.²⁷⁴ Die Darsteller an Deck umfassen Ruderer, Musizierende sowie eine Gruppe von Tanzenden und Singenden. Daneben finden sich einige Raucher, die lange Pfeifen im Mund halten. Unterhalb der allegorisierenden Figur am Heck befinden sich Trompeter. Die Notenblätter in ihren Händen beweisen, dass sie während der Regatta Musik spielten.

3.2 Die zwei kleinformigen Zeichnungen *La Cina* nach Mauro

Die Prunkbarke *La Cina* im Blatt von Zucchi war nicht das einzige chinesische Lustschiff von Mauro bei der Regatta am 27. Mai 1716 in Venedig. Wie der Ausstellungskatalog des Museo Correr in Venedig von 1980 vermittelt, gab es noch zwei weitere gleichnamige Barken, die in Form eines kleinformigen Kupferstichs überliefert sind. Die erstere, welche Francesco Zucchi (1692-1764) zeichnete, ist in *Forestiero illuminato* von Giovanni

²⁷³ Ausst.-Kat. Berlin 1997, Abb. E 5, E 10 und Abb. E 12b; Schnapper a. a. O., Abb. 73 und 74.

²⁷⁴ Ericani a. a. O., S. 99.

Battista Albrizzi (1698-1777) im Jahre 1765 publiziert.²⁷⁵ Das Lustschiff besitzt große Ähnlichkeit mit der gleichnamigen Barke im Zucchischen Kupferstich. Die andere, deren Stecher unbekannt ist, wird unter dem Titel *Peota* im Museo Correr in Venedig ausgestellt und ist offenbar noch in keiner Forschungsliteratur veröffentlicht.²⁷⁶ Im Vergleich zur Prunkbarke im Kupferstich Zucchis ist diese im anonymen Blatt gezeichnete Barke um einiges kleiner gestaltet.²⁷⁷ Das Lustschiff besitzt große Ähnlichkeit mit der gleichnamigen Barke im Zucchischen Kupferstich.

Es ist unklar, ob alle drei Blätter eine identische Barke behandeln oder Mauro zwei verschiedene Barken entwarf. Es ist auch vorstellbar, dass Francesco Zucchi das großformatige Blatt von Andrea Zucchi als Vorlage für seine kleinformatige Nachzeichnung nutzte. Allerdings werden die zwei gleichnamigen Blätter nach Mauro hier nicht weiter untersucht, da sie im Grunde nichts anderes als eine kleine variierte Fassung des Kupferstichs von Andrea Zucchi präsentieren. Im Folgenden wird hauptsächlich die im Kupferstich von Andrea Zucchi gezeichnete Barke *La Cina* erörtert.

3.3 Forschungsstand und Fragestellung

Die im Kupferstich von Zucchi dargestellte Barke *La Cina* ist in verschiedener Hinsicht erforscht worden. Einerseits ist sie vor dem kunst- und kulturgeschichtlichen Hintergrund, in Bezug auf die Chinoiserie des 17. und 18. Jahrhunderts, betrachtet worden. Andererseits erörtert man die Barke *La Cina* im Verhältnis zur individuellen Stilentfaltung von Mauro. Hinsichtlich letzterem geht die Forschung auf die Einschätzung von Hans Tintelnot von

²⁷⁵ Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Sig. 19.d.109. Siehe URL: http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?id=mag_GEO0003325, letzter Zugriff: 20.10.2015; Venedig, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Bissona 12. Vgl. Ausst.-Kat. Venedig 1980, S. 20.

²⁷⁶ Hiermit bedankt sich die Autorin dieser Arbeit für die freundliche Hilfe von Frau Rossella Granziero, der aktuellen Leiterin des Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr. Ihre große Unterstützung ermöglichte meine Recherche vor Ort im Jahre 2012.

²⁷⁷ Venedig, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Bissona 13. Siehe Anm. 275.

1939 zurück. Die Barke *La Cina*, als ein Werk aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, weist außerordentlich starke Merkmale des Rokoko insofern auf, als sie leicht und luftig gestaltet und reich mit Rocaille dekoriert ist.²⁷⁸ Hans Tintelnots Würdigung wird durch die These im Aufsatz von Dietrich Gronau und Johannes Sembritzki (1973) ergänzt, dass nicht nur die Rocaille, sondern auch die Motive des Schirms mit Troddeln und der langen Tabakspfeifen das Rokoko erahnen ließen.²⁷⁹ Nach den beiden Verfassern tauchten solche Details erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufiger im Fest- und Theaterinventar auf, sodass man Mauros Barke *La Cina* als eines der frühesten Beispiele für die Chinoiserie in der italienischen Festdekoration bezeichnen kann.²⁸⁰ Die Aufsätze von Mercedes Viale Ferrero (1963) und Giuliana Ericani (1980) halten ebenso an der Auffassung Tintelnots fest.²⁸¹ Bemerkenswert ist Ericanis Versuch, einen Einfluss des französischen Festdekorateurs Jean Berain auf Mauro nachzuweisen. Die Autorin nimmt an, dass die Zeichnungen der Werkstatt Berain, die der Künstler vor 1716 in Dresden gesehen haben dürfte, ihn stark inspirierten.²⁸² Ericanis Annahme widerlegt Willy Richard Berger in seiner Habilitation von 1990 mit dem Hinweis darauf, dass Chinoiserie im Rahmen von Fest und Theater bereits in den 1690er Jahren in England auftauchte.²⁸³ Nach Bergers These würde dies bedeuten, dass die Bühnenbildner in Venedig um 1700 die Chinamode durch den Einfluss des englischen Theaters vor Ort verbreitet haben.

Die bisherigen Forschungsergebnisse werfen weitere Fragen auf. War die chinesische Themenwahl Mauros allein seine eigene Idee? Oder gab es entsprechende Vorbilder? Welchen Anteil hat seine Barke *La Cina* an der Entwicklungsgeschichte der Chinoiserie in

²⁷⁸ Tintelnot a. a. O., S. 89-90.

²⁷⁹ Gronau/Sembritzki a. a. O., S. 332.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ausst.-Kat. Turin 1963 (1), S. 14; Ericani a. a. O., S. 99.

²⁸² Ebd., S. 99-104.

²⁸³ Berger 1990, S. 173-178.

Venedig? Wie kann die Barke *La Cina* im Rahmen der venezianischen Wasserfesttradition mit Lustschiffen des 18. Jahrhunderts gewürdigt werden? Kann man einen stilistischen Zusammenhang der Barke *La Cina* mit dem Spätwerk desselben Künstlers finden? Wie entwickelte er seinen frühen Stil, der sich in *La Cina* zeigt, weiter? Im Folgenden wird versucht, diese Fragen zu klären.

3.4 Mauros *La Cina* im Verhältnis zur frühen Phase der Chinoiserie

3.4.1 Mauro und das China-Sujet

Die Forschung legt unterschiedliche Auffassungen darüber nahe, warum Mauro für seine Barke bei der Regatta am 27. Mai 1716 ein chinesisches Motiv wählte. Nach Mercedes Viale Ferrero gründet die Themenwahl des Künstlers in seinem persönlichen Interesse am exotischen Sujet.²⁸⁴ Im Gegensatz zu Viale Ferrero vertreten die meisten Wissenschaftler den Standpunkt, dass das Thema der Barke *La Cina* dem Geschmack des Veranstalters, der wiederum die zunehmende Chinamode in Venedig reflektierte, entsprach.²⁸⁵ Demgegenüber nimmt Giuliana Ericani an, dass die chinesische Themenwahl des Künstlers auf seinen früheren Aufenthalt in Dresden, wo er möglicherweise um 1709 in Dienst war, zurückging.²⁸⁶ Allerdings muss man die Annahme von Ericani mit Vorsicht behandeln. Denn sie basiert auf der irrtümlichen Hypothese, dass Mauro die Barke *La Cina* für den Besuch Augusts des Starken in Venedig entworfen hätte.²⁸⁷ Der König besuchte Venedig aber nicht im Jahre 1716. Zu jener Zeit stand er im Briefwechsel mit seinem Sohn, dem Kurprinzen Friedrich August, der auf seiner Kavaliertour Venedig besuchte.²⁸⁸ Außerdem

²⁸⁴ Ausst.-Kat. Turin 1963 (1), S. 14.

²⁸⁵ Ericani a. a. O., S. 99.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd.; Gronau/Sembritzki a. a. O., S. 332.

²⁸⁸ Staszewski a. a. O., S. 76-86.

beweist die Beschriftung im Kupferstich von Zucchi, dass die Barke *La Cina* zu Ehren des sächsischen Kurprinzen gestaltet wurde. Im Gegensatz zu Ericanis These nehmen Georg Kaspar Nagler sowie Elena Povoledo an, dass der Künstler erst infolge der Regatta von 1716 nach Dresden berufen wurde.²⁸⁹

Das Interesse des Kurprinzen Friedrich August galt bei seinem Aufenthalt in Venedig allerdings offenbar eher der venezianischen Musikkultur als der Chinamode. Denn wenn der Kurprinz ebenso wie sein Vater von der Chinamode begeistert gewesen wäre, hätte es mehrere Veranstaltungen – vor allem Operaufführungen – mit chinesischem Thema zu seiner Unterhaltung gegeben. Während seines rund ein halbes Jahr dauernden Aufenthalts in Venedig wurde aber keine einzige Oper im Stil der Chinamode aufgeführt.²⁹⁰

Zusammenfassend kann man sagen, dass die chinesische Themenwahl von Mauro für die Barke *La Cina* wenig mit dem Geschmack Augusts des Starken zusammenhing. Sie reflektiert vielmehr den damaligen Zeitgeschmack Venedigs, wo sich im 17. und 18. Jahrhundert, wie auch in Paris, Wien oder Dresden, die Chinoiserie entfaltete.²⁹¹

3.4.2 Die Entfaltung der Chinoiserie in Europa

Die Chinoiserie, die man als „China-Nachahmung“ interpretieren kann,²⁹² entstand aus der Missionsarbeit der Jesuiten im 16. Jahrhundert.²⁹³ Die nach China entsandten Missionare, die meistens portugiesische Jesuiten waren und später oft von Händlern begleitet wurden, brachten Berichte und Beschreibungen über China nach Europa mit. Die jesuitischen

²⁸⁹ Nagler a. a. O., S. 504; Povoledo 1960, S. 315.

²⁹⁰ Wiel 1897, S. 44-45.

²⁹¹ Gronau/Sembietzki a. a. O., S. 334.

²⁹² Zur Einführung der Chinoiserie siehe Yamada 1935; Honour 1961; Ausst.-Kat. Berlin 1973; Berger 1990.

²⁹³ Über die Missionsarbeit der Jesuiten im China des 16. und 17. Jahrhunderts siehe Wiesinger 1973, S. 12-17.

Publikationen trugen neben den bereits vorhandenen Reise- und Gesandtschaftsberichten dazu bei, dass sich Kenntnisse über China in Europa verbreiteten.²⁹⁴ Im Jahre 1716, als Mauro seine Barke *La Cina* erschuf, existierte eine umfangreiche illustrierte Literatur über China.²⁹⁵ Daneben prägten Importgüter wie Porzellan und Lackmöbel die Entstehung der Chinoiserie mit, denn wegen ihrer hohen Kaufpreise strebte man danach, chinesische und japanische Objekte nachzuahmen. Das führte einerseits zur Errichtung von Fayence-Manufakturen in Delft, Hanau, Frankfurt am Main, Berlin und Meißen.²⁹⁶

Andererseits breitete sich seit den 1670er Jahren das Chinamotiv zunehmend in die meisten Kunst- und Lebensbereiche aus, was Kunstgewerbe, Malerei, Textilfertigung, Innenraumdekoration und Gartenkunst einschloss. Die Chinoiserie erreichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre Blütezeit und blieb bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts äußerst beliebt.²⁹⁷

Der China-Enthusiasmus im 18. Jahrhundert war motiviert aus einer Sehnsucht nach exotischen Ländern und Kulturen, die an die Stelle der schon bekannten Elemente aus der türkischen oder persischen Kultur treten sollten.²⁹⁸ Das führte zur Standardisierung des Chinamotivs in der Chinoiserie, das vermischt mit vorderasiatischen sowie indischen Motiven auftritt. So erschien China in der Chinoiserie als ein Land des Bizarren und Exotischen, ganz anders als in den Reiseberichten der dort missionierenden Jesuiten geschildert.²⁹⁹ In dieser Haltung stellt Mauros Barke *La Cina* keine Ausnahme dar. Die Ausstattung des Schiffs sowie die Kostümierung der Darsteller entsprechen dem exotischen

²⁹⁴ Berger a. a. O., S. 31-49.

²⁹⁵ Gronau/Sembritzki a. a. O., S. 119.

²⁹⁶ Ausst.-Kat. Berlin 1973, S. 53-58; Berger a. a. O., S. 47-49.

²⁹⁷ Allerdings ist diese Arbeit nicht der Ort, um die Entwicklung der Chinoiserie in jedem Bereich umfassend zu erörtern. Dieses Thema ist in der Forschung ausführlich untersucht worden. Siehe etwa Ausst.-Kat. Berlin 1973; Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1985; Ausst.-Kat. Wolfenbüttel 1987.

²⁹⁸ Gronau/Sembritzki a. a. O., S. 116 und S. 120; Berger a. a. O., S. 171 und S. 304.

²⁹⁹ Berger a. a. O., S. 171.

und fernöstlichen Geschmack der Zeit, welcher sich von einem objektiven Chinaverständnis entfernt.

3.4.3 Die Chinoiserie in Venedig

Die Entwicklung der venezianischen Chinoiserie verlief im Prinzip nichts anders als in anderen Städten. Während sie in den meisten Städten jedoch durch die höfische Geschmackskultur befördert wurde, war die Chinamode in Venedig vom Reichtum der Handelsstadt geprägt. Daher ist es nicht überraschend, dass das erste Auftreten der Chinamode in der Republik aus einem technischen Interesse an Porzellan und Lack erfolgte.³⁰⁰ Gleichzeitig weckten Veröffentlichungen über die chinesischen Kaiser im italienischen Raum das Interesse der Venezianer an der Chinamode. Diese stammten einerseits von italienischen Autoren, wie z. B. *Contiene la Vite degli Imperatori della Cina* eines anonymen Autors von 1716 zeigt. Andererseits wurden italienische Übersetzungen französischer Quellen verfügbar, wie etwa Jean Bouvets *L'état present de la Chine en figures* (1697), das 1701 in Padua unter dem Titel *Historia dell'Imperator della Cina* publiziert wurde.³⁰¹ Alle diese Phänomene spiegeln die große Beliebtheit wider, der sich die Chinamode in Venedig zu Beginn des 18. Jahrhunderts erfreute. Dafür liefert auch Mauros Barke *La Cina* ein anschauliches Beispiel. Die Stoffwahl des Künstlers für seine Barke geht mithin weniger auf eine eigene Idee des Künstlers zurück als vielmehr auf die allgemeine damalige Vorliebe für chinesische Motive.

3.4.4 Die Chinamode in der Festkultur am Anfang des 18. Jahrhunderts

Es ist erstaunlich, dass die Chinamode im festdekorativen Bereich erst am Ende des 17. Jahrhunderts, beinahe als letzte Stufe der Chinoiserie, auftauchte. Die Forschung wertet das Maskenspiel in einem chinesischen Garten aus der Oper *The Fairy Queen* von Henry

³⁰⁰ Ericani a. a. O., S. 98.

³⁰¹ Ebd.

Purcell (1659-1695) in London 1692 als frühestes Beispiel der Theaterchinoiserie.³⁰² Danach entwickelte sich die Theaterchinoiserie, ausstrahlend von Venedig und Paris, weiter, indem sie insbesondere bei den Maskeraden beim höfischen Fest aufgenommen wurde.³⁰³ Wie Purcells *The Fairy Queen* wurde *Les Chinois* von Jean-François Renard (1655-1709) im Jahre 1692 in Paris uraufgeführt. In Venedig fanden um 1700 zwei Opernaufführungen mit chinesischem Sujet statt, nämlich *Taican, rè della Cina* von Francesco Gasparini (1653-1715) sowie *Teuzzone* von Antonio Lotti im Jahre 1707.³⁰⁴

Sicher war Mauro die Chinamode als Bühnen- und festdekoratives Motiv nicht fremd. Vermutlich konnte der Künstler die Uraufführung der Oper *Taican, rè della Cina* erleben. Außerdem dürfte er im selben Jahr an der Bühnenausstattung der Oper *Teuzzone* beteiligt gewesen sein.³⁰⁵ Im Libretto werden als Bühnenbildner »Domenico Mauro und seine Söhne« genannt. Als einer der Söhne Domenicos dürfte der junge Alessandro bei der Anfertigung des Bühnenbildes mitgewirkt haben.

Als Muster für die Darstellung chinesischer Sujets verwendeten die Bühnen- und Festdekorateure des Barock und des Rokoko zumeist nicht nur Kunstwerke, die zum großen Teil von der Literatur des 16. Jahrhunderts inspiriert waren, sondern auch bebilderte Literatur. Eine Abbildung aus der oben erwähnten Publikation von Johannes Nieuhof (1665) weist darauf hin, wie tiefgehend die gedruckte Illustration die Bühnenausstattung mit chinesischem Sujet im 18. Jahrhundert beeinflusste. Ein anonymer Kupferstich nach dem Bühnenbild von Zenone Angelo Rosis für die Oper *Taican rè della Cina* zeigt eine mehrstöckige Pagode (Abb. 81),³⁰⁶ die stark an die »eine Pagode bzw. einen Tempel in

³⁰² Berger a. a. O., S. 174-175.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Im Artikel von Dietrich Gronau und Johannes Sembritzki aus dem Jahre 1973 fehlt die Oper *Teuzzone*. Vgl: Gronau/Sembritzki a. a. O., S. 121; Wiel 1897, S. 15; Zeno 1707.

³⁰⁵ Rizzi 1707; Wiel 1897, S. 15.

³⁰⁶ Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Musikgeschichtliche Abteilung.



Abb. 81
Bühnenbild für die Oper *Taican, rè della Cina*. Anonym nach Zenone Angelo Rosis. Venedig 1707. Kupferstich im Libretto. Rom, Deutsches Historisches Institut.

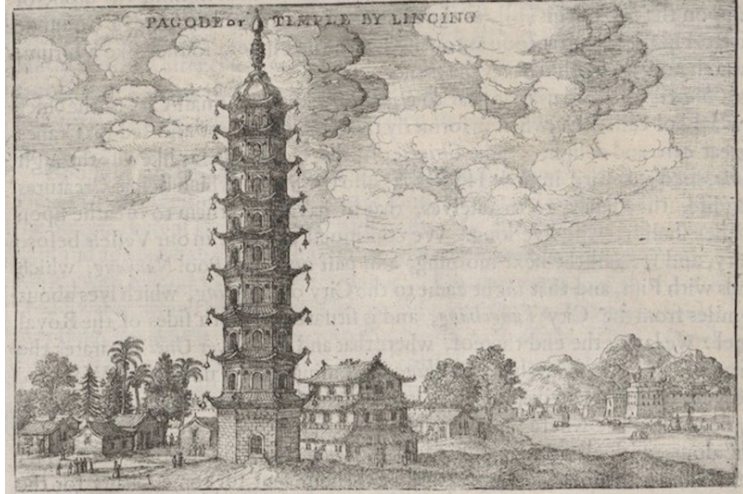


Abb. 82
Pagode oder Tempel in Lincing. Anonym. Amsterdam 1665/ London 1669. Kupferstich. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Lincing« darstellende Abbildung aus der Publikation Nieuhofs erinnert (Abb. 82).³⁰⁷ Wahrscheinlich nahm der Bühnenbildner Rosis die Pagode in Nieuhofs Bericht als direktes Vorbild für die Uraufführung der Oper im Jahre 1707. Der mehrstöckige Turm mit Glocken war eines der bevorzugten Motive der Chinoiserie.³⁰⁸ Ohne Zweifel wollte Rosis durch das Turmmotiv eine exotische, die Phantasie anregende fernöstliche Stimmung erzeugen.

Die standardisierte Chinadarstellung der Chinoiserie bildete im Bereich der Bühnen- und Festdekoration keine Ausnahme.³⁰⁹ Unter den Kostümentwürfen von Lodovico Ottavio

³⁰⁷ Die Publikation Nieuhofs enthält eine weitere Abbildung einer chinesischen Pagode, die jener aus Abb. 106 stark ähnelt. Siehe Nieuhof 1669, Pl. 225. Die Abbildung ist von Beinecke Rare Book and Manuscript Library digitalisiert (URL: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3439576>, letzter Zugriff: 05.07.2015).

³⁰⁸ Ausst.-Kat. Berlin 1973, S. 159, S. 170-172, S. 276-277, S. 285 und S. 371; Berger a. a. O., Abb. 11, 26 und 37.

³⁰⁹ La Gorce 1986; Hadamowsky 1930, S. 15-21; Gregor 1925; Gronau/Sembritzki a. a. O., S. 330-331.



Abb. 83 (oben)
Chinese. Details aus der Abb. 80.

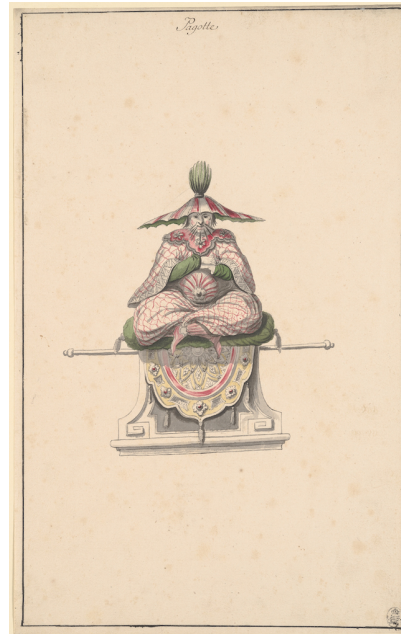


Abb. 84 (rechts)
Pagode. Werkstatt von Jean Berain. Paris um 1700. Feder und Pinsel in Wasserfarben, über Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

Burnacini ist der Kostümentwurf eines chinesischen Paares³¹⁰ in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Der spitze Hut, der lange Mantel, die engen Ärmel des Gewands und der lange Überwurf der weiblichen Figur rechts im Bild lassen das Paar allerdings eher persisch bzw. mittelasiatisch aussehen als chinesisch.³¹¹ Bei einem anderen gleichnamigen Entwurf Burnacinis³¹² fällt der Unterschied zwischen den bebilderten Figuren auf. Die weibliche Figur ist vorderasiatisch gestaltet, während die Bekleidung der männlichen Figur relativ »diskret« der eines Chinesen ähnelt.³¹³

3.4.5 Mauros Umgang mit der Chinamode

Es folgt die Frage, ob die Künstler zur Zeit Mauros das chinesische Kostüm für den Karneval bzw. die Maskerade möglichst wahrhaftig nach einem Original gestalten wollten. Dietrich Gronau und Johannes Sembritzki vermuten hierbei eine bewusste Mischung von

³¹⁰ Berlin, SMB, Kunstbibliothek Slg. Lipperheide. Vgl. Gregor 1925, Abb. IX; Ausst.-Kat. Berlin 1973, S. 330, Abb. Q 8 und 9.

³¹¹ Gronau/Sembritzki a. a. O., S. 119 und S. 330.

³¹² Wien, ÖNB, Theatersammlung. Siehe Gregor 1925, Abb. X.

³¹³ Vgl. ebd., S. 12.

authentischen chinesischen Elementen und solchen aus anderen orientalischen Ländern.³¹⁴ Im Gegensatz dazu kennzeichnet Giuliana Ericani chinesische Figurinen um 1700 als die Bemühungen der Zeitgenossen, etwas zu entwerfen, was einem echten chinesischen Gewand möglichst gleichkam, indem sie sich auf die ihnen vorliegenden Abbildungen stützten, deren Wahrheitsgehalt freilich zweifelhaft sein musste.³¹⁵ Der Auffassung von Ericani entspricht der Kostümentwurf einer Chinesin von Antonio Daniele Bertoli.³¹⁶ Die Haare und das Gewand der im Blatt von Bertoli dargestellten Chinesin sind weitgehend frei von vorderasiatischen oder indischen Elementen und ähneln vielmehr der »vornehmen Chinesin« im anonymen Kupferstich aus der oben erwähnten Publikation von Nieuhof.³¹⁷

Wie es scheint, interessierte Mauro sich wenig dafür, ein realistisches chinesisches Lustschiff vergleichend zu erforschen. Seine Barke *La Cina* zeigt eine Mischung aus rokokohaftem Ornament und standardisierten China-Elementen. Außerdem sind die Trompeten an Bord keinesfalls authentisch chinesische Instrumente. Es wird mithin die bizarre Phantasie eines fremden Landes durchgehalten, die der üblichen Chinadarstellung der Chinoiserie kaum folgt. All das entsprach zweifellos dem Geschmack der Zuschauer bei der Regatta. Weiters sind in diesem Kontext *Lustspielfigurinen* von Lodovico Ottavio Burnacini³¹⁸ beachtenswert. Der dreieckige Hut sowie das Gewand der Figuren erinnern stark an die Kostüme der Ruderer in der Mauroschen Barke *La Cina* (Abb. 83). Eine Figurine von Jean Berain (*Habit d'un Mandarin chinois*), die um 1700 für den Maskenball des Herzogs von Burgund entstand,³¹⁹ stellt ebenfalls einen Chinesen dar. Der Hut mit der breiten Krempe erinnert an jenen der Berain zugeschriebenen Pagode (um 1700) (Abb. 84),

³¹⁴ Gronau/Sembritzki a. a. O., S. 120.

³¹⁵ Ericani a. a. O., S. 98.

³¹⁶ Wien, ÖNB, Theatersammlung, Min. 43/II/128.

³¹⁷ in: Nieuhof 1665, Pl. 71; Vgl. Berger a. a. O., S. 349.

³¹⁸ Vgl. Gregor 1925, Abb. XX.

³¹⁹ Siehe URL: <http://quod.lib.umich.edu/h/hart/x-344393/03d101477>, der letzte Zugang: 10.09.2015; Berger a. a. O., S. 351, Abb. 31.

die in der *Trachtenzeichnungsmappe* (TZM) Augusts des Starken enthalten ist.³²⁰ Die Ähnlichkeit zwischen der Figurine Berains und der Figurinen Mauros in der Barke *La Cina* ist wie folgt erklärbar: Mauro kannte die Mappe aus der Werkstatt Berains von seiner ersten Dresdner Tätigkeit um 1709 und nutzte sie für sein eigenes Werk als Muster. Außerdem stehen die anderen chinesischen Lustfiguren von Berain im schwedischen Nationalmuseum in Stockholm³²¹ ebenfalls in Verbindung mit jenen aus der Barke *La Cina*.

Die Verwandtschaft der Ruderer in der Mauroschen Barke *La Cina* mit den Kostümentwürfen von Burnacini und Bertoli legt andererseits ein Argument zum Wiener Aufenthalt Mauros um 1711 nahe. Möglicherweise erlebte Mauro um 1711 in Wien die Entwürfe bzw. die Kostüme der beiden Künstler und ließ sich davon für *La Cina* inspirieren. Die umstrittene These, dass er um 1711 als Wiener Hoftheatermaler tätig war, könnte durch die Entwürfe der beiden Künstler indirekt bekräftigt werden.³²²

3.4.6 Mauros *La Cina* und die Dresdner Hoffeste

Laut dem Kunsthistoriker Hans Tintelnot »exportierte« Mauro das venezianische Wasserfest mit Lustschiff erfolgreich zu den Dresdner Hoffesten.³²³ Umgekehrt mag die Dresdner Chinoiserie auch den venezianischen Künstler mehr oder weniger beeinflusst haben. Als

³²⁰ Für eine Beschreibung der TZM siehe Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 102-116.

³²¹ Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMH THC 1453; NMH THC 1454; NMH THC 1462. Diese Zeichnungen sind vom Schwedischen Nationalmuseum in Stockholm digitalisiert. Siehe URL: <http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=148048&viewType=detailView>; <http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=148049&viewType=detailView>; <http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=148057&viewType=detailView>, letzter Zugriff: 05.07.2015.

³²² Über die Wechselwirkung zwischen Mauro und Bertoli siehe unten Kapitel V.2.

³²³ Tintelnot a. a. O., S. 95.

Teil seiner Prunkgondelserie *Vier Weltteile* ist die Barke *Asien* (1719) (Abb. 91)³²⁴ mit der Barke *La Cina* eng verwandt. Sowohl die aufwendigen Baldachine an Bug und Heck als auch die Form der Schirme in der Mitte sowie die Tracht der Ruderer ist bei beiden Lustschiffen sehr ähnlich. Merkwürdig ist die Komposition der allegorisierenden Figur in der Gondel *Asien*. Im Gegensatz zur Barke *La Cina* stellt Mauro bei *Asien* die Europa-Figur ans Heck, während die asiatische sich am Bug befindet. Die Pagode unter dem Mittelschirm der *Asien* zeigt einen direkten Einfluss der oben genannten Zeichnung aus der Werkstatt von Berain. Trotzdem würde man Mauro unterschätzen, wenn sein Schaffen nur als eine venezianische Fortentwicklung Berains eingeordnet würde. Der Künstler zeigt trotz der starken Beeinflussung durch jenen französischen Meister seinen eigenen Stil. Hier ist bereits sein dekorativer Kurvenstil zu bemerken. Die üppige Verzierung durch Voluten und geschwungene Pflanzenmotive, die Mauros verschiedene Gondeln aufweisen, gilt als individuelles Stilmerkmal, das bei seinem Bühnenbild zur Oper *Teofane* 1719 am stärksten zur Ausformung gelangte.

Der Maurosche Kurvenstil prägte aber auch seine Zeitgenossen. Die fünf Entwürfe für die Prunkbarke von Antonio Joli zeigen sich als Weiterentwicklung von Mauro, indem die exzessive Verzierung durch Voluten und Rocaille auffällt. Unter den Jolischen Entwürfen kann man insbesondere die Prunkbarke *Valor Coronato sotto le Tende* (»Die Tapferkeit wird bekränzt«) (Abb. 111) als eine variierte Form der Mauroschen *La Cina* einstufen. Jolis Lustschiff übernahm ebenfalls das chinesische Schirmmotiv von Mauro.³²⁵

3.5 Zusammenfassung

Mauros Barke *La Cina* ist als wichtigstes Frühwerk des Künstlers zu würdigen. In kunsthistorischer Hinsicht gilt sie als eines der seltenen überlieferten Beispiele frühester venezianischer Theaterchinoiserie. Stilistisch spiegelt sie den wechselwirkenden künstle-

³²⁴ Siehe unten Kapitel III.6.1.

³²⁵ Vgl. unten Kapitel III.7.

rischen Austausch Mauros mit seinen Zeitgenossen wider. Die Ähnlichkeit der für die Barke *La Cina* verwendeten Chinamotive mit verschiedenen Illustrationen der Zeit weist darauf hin, wie umfassend er das vorhandene Material als Muster studierte. Die Verwandtschaft der Kostümierung der Darsteller in seiner *La Cina* mit den chinesischen Figurinen von Burnacini und Berain legt für das frühe Lebensbild des Künstlers nahe, dass er vor 1716 in Dresden und Wien tätig war.

Obwohl Mauros Chinadarstellung in seiner *La Cina* grundsätzlich nicht vom damaligen Zeitgeschmack abweicht, gelingt es ihm, seinen eigenen Stil herauszubilden. Er zeigt seinen dekorativen Reichtum nicht erst beim Bühnenbild der Oper *Teofane* von 1719, das die Forschung bislang als ein außergewöhnlich frühes Beispiel des Rokoko betrachtet, sondern bereits bei der Barke *La Cina*. Neben der chinesischen Themenwahl bezeichnen die dekorativen Ornamente – wie z. B. Rocaille, Voluten und variierte Pflanzenmotive – den Künstler neben Burnacini, Bertoli und Berain als Vorläufer der Theaterchinoiserie.

Schließlich belegt Mauros Barke *La Cina*, wie hoch der Künstler in Venedig als Gondelbauingenieur und Festdekorateur geschätzt wurde. Das erklärt die hohe Meinung, die August der Starke von Mauro hatte, weshalb der König den Venezianer für seine wichtigsten Feste, die Veranstaltungen auf dem Wasser beinhalteten, als Festgestalter berief.

4. Mauros *Bucentauro* für das Hochzeitsfest von 1719 in Dresden

Der Großteil des überlieferten Materials von Mauro für das Dresdner Hochzeitsfest im Jahre 1719 behandelt das Prunkschiff *Bucentauro*.³²⁶ Der *Bucentauro* wurde für die

³²⁶ In den zeitgenössischen Quellen wurde der *Bucentauro*, der nach dem Vorbild des venezianischen Dogenschiffs Bucintoro entstand, unterschiedlich genannt, nämlich »Bucentaure«, »Bucentauro« und »Bucintaurus«. Beruhend auf den Akten im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) wird das Schiff von Mauro hier einheitlich »Bucentauro« genannt. Zur allgemeinen Entwicklungsgeschichte des Bucintoro siehe Padoan 1988 und oben Kapitel III.1.

Heimfahrt der Kurprinzenbraut Maria Josepha von Österreich erbaut, deren Namen, „Maria Josepha“, er auch laut dem zeitgenössischen Festbericht trug.³²⁷ Nach der Eheschließung des sächsischen Kurprinzen Friedrich August mit der Erzherzogin am 20. August 1719 in Wien und der dortigen zweitägigen Hochzeitsfeier reiste das Brautpaar nach Dresden ab. Das Paar bestieg am 2. September 1719 bei Pirna den *Bucentauro* und fuhr auf der Elbe über Pillnitz nach Dresden, wo es ein prächtiger Empfang sowie ein vierwöchiges Fest erwarteten. Im Laufe des Festes fand der *Bucentauro* im Rahmen des Apollo- und des Dianafestes nochmals Verwendung.

Bezüglich des *Bucentauro* sind die Ansicht, Draufsicht sowie der Querschnitt von Mauro (Abb. 85), der Grund- und Aufriss von Raymond Le Plat (Abb. 86),³²⁸ ein plastisch gebautes kleinformatiges Modell (Abb. 87) sowie die Nachzeichnungen von August Richter,³²⁹ von Raymond Le Plat (Abb. 89) und Anna Maria Werner (Abb. 90) erhalten. Außerdem geben der Briefwechsel zwischen August dem Starken, dem Grafen August Christoph von Wackerbarth und Mauro von 1718 bis 1719 sowie der Bericht des Oberstleutnants Richter an den Grafen von Wackerbarth vom 18. November 1718 Einblick in den Erbauungsprozess des *Bucentauro*.³³⁰

Die Forschung hat sich bisher auf die Beschreibung und den Verwendungszweck des

³²⁷ Vgl. Dresden, HStA, OHMA B. Nr. 20a, b/1, c u. d (*Heimführung des Chur-prinzen* [...], in Folge: *Heimführung*) .

³²⁸ Der Zeichner dieses Blattes ist umstritten. Barbara Marx schreibt es in ihrem Aufsatz (2005) Le Plat zu, während der Ausst.-Kat. Dresden von 2014 Mauro als Zeichner nennt. Vgl. Marx 2005, S. 185, Abb. 1; Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 243.

³²⁹ August Richter, Nachzeichnung des *Bucentauro* (»Ankunft und Empfang Maria Josephas an der alten Vogelwiese 1719«). Dresden um 1720. Pinsel und Feder, 56,1 x 91, 5 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6731 (Ca 202, Bl. 13). Richters Nachzeichnung ist in den Dresdner Ausstellungskatalogen von 2000 (S. 71) und 2014 (S. 66, Kat.-Nr. 22) veröffentlicht.

³³⁰ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095, Vol. 201, fol. 15^r; Loc. 773/16, fol. 178^v, fol. 221^r; Loc. 2095/200, fol. 80^r, fol. 94^r, fol. 97^r -101^r. HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 01a. Vgl. Marx 2005, S. 184-185.

Bucentauro beschränkt.³³¹ Im Gegensatz dazu untersucht Barbara Marx in ihrem Aufsatz von 2005,³³² welcher auf ausführlichen archivalischen Recherchen beruht, die Prunkwirkung des Mauroschen *Bucentauro* beim Hochzeitsfest von 1719 in politischer Hinsicht.

4.1 Entstehungsgeschichte

Im Gegensatz zu den italienischen Fürsten der Zeit, die einen Bucintoro in Venedig erbauen und dann an ihren Hof transportieren ließen,³³³ plante August der Starke ursprünglich, ein großes Lustschiff aus Hamburg anzukaufen.³³⁴ Vermutlich entsprang diese Idee der Absicht des Königs, Kosten zu sparen. Doch dann entschied er sich anders. Ein Brief, den das Sächsische Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) zwischen 1718 und 1725 datiert, berichtet von der Erbauung des *Bucentauro*.³³⁵ Dieser Brief muss jedoch vor Dezember 1718 geschrieben worden sein, da der unbekannte Absender den Empfänger – Mauro – auffordert, von Warschau über Berlin nach Hamburg zu reisen, wo ein neues Schiff bis Ende April fertiggebaut werden müsse. Wie bekannt, kam der *Bucentauro* am 2. September 1719 erstmals zum Einsatz, sodass das »Ende April« im Brief sich auf das Jahr 1719 beziehen muss. Dementsprechend entwarf Mauro Anfang Dezember 1718 die Pläne.³³⁶ Am 17. Dezember desselben Jahres erhielt der Künstler die königliche Genehmigung, das Schiff an einem Ort seiner Wahl zu bauen.³³⁷ Gleichzeitig gestattete ihm der König, so viel Holz, wie er für den Schiffbau benötigte, in Anspruch zu nehmen. Aus einem Brief von Mauro an den Grafen von Wackerbarth geht jedoch hervor, dass der

³³¹ Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 236-237.

³³² Marx 2005, S. 184-186.

³³³ Siehe oben Kapitel III.1.

³³⁴ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095/200, fol. 80^r, fol. 94^r, fol. 97^r-101^r; Vgl. Anm. 332.

³³⁵ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 557/1, fol. 114.

³³⁶ Siehe Anm. 330 und 332.

³³⁷ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095, fol. 100.

Künstler im Januar des folgenden Jahres noch immer nicht mit dem Bau des Schiffs begonnen hatte. Der Briefwechsel der beiden Männer aus dieser Zeit zeigt, dass Mauro Schwierigkeiten hatte, einen entsprechenden Ort für den Schiffbau zu finden, wobei Wackerbarth wenig Verständnis für die Probleme des Künstlers zeigte. Laut Recherche der Verfasserin dieser Arbeit weist keine Quelle nach, wo der *Bucentauro* dann tatsächlich gebaut wurde.

Die Erbauung des *Bucentauro* bedeutete für Mauro einen enormen Zeitdruck. Er war gefordert, das Prunkschiff innerhalb von drei Monaten – bis Ende März 1719 – zu vollenden, damit man es einmal zur »Vorprobe« zu Wasser lassen konnte. Anfangs äußerte Mauro Einwände hinsichtlich des knappen Zeitplans für den Schiffbau. Das ist aus seiner Sicht verständlich, da er gleichzeitig für die Innenraumgestaltung des neuen Opernhauses am Zwinger verantwortlich war. Der Künstler bat entweder den König oder die Königin darum, seine Arbeit für das Opernhaus zu verschieben. Jedoch zeigt der Brief vom 29. Dezember 1718, dass Mauros Wunsch abgelehnt wurde.³³⁸ Vielleicht war der Zeitdruck der Grund für die Entstehung des Grund- und Aufrisses von Raymond Le Plat (Abb. 86). Mauro entwarf zwar selbst einen Aufriss, dürfte aber aus Zeitnot seinen ursprünglichen Plan an Le Plat delegiert haben, der ihn weiterentwickelte und teilweise die Schiffbauarbeit übernahm. Schließlich wurde das Schiff gegen Ende März 1719 fertiggestellt.³³⁹ Somit wurde der Wunsch des Auftraggebers erfüllt.

4.2 Die Zeichnungen für den *Bucentauro*

Eine genaue Beschreibung von Mauros *Bucentauro* ist schwierig. Denn die oben genannten Zeichnungen sowie das plastisch gebaute Modell stellen das Schiff mit unterschiedlichen Details dar. Ebenso wenig weiß man, wie originalgetreu August Richter, Raymond Le Plat und Anna Maria Werner den *Bucentauro* nachgezeichnet haben. Wie Barbara Marx

³³⁸ HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095, fol. 180-181.

³³⁹ HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc 557/1, fol. 17.

erwähnt, war es nicht das Ziel der Nachzeichnung, die Veranstaltungen im Sinne der Augenzeugen möglichst realistisch zu dokumentieren.³⁴⁰ Der Zeichner musste bei der Veranstaltung, die er nachzeichnen sollte, nicht einmal anwesend sein.³⁴¹ Die Nachzeichnungen des Mauroschen *Bucentauro* sind in dieser Hinsicht offensichtlich keine Ausnahme. So kann man den Unterschied der Details des *Bucentauro* in den verschiedenen Bildern erklären.

4.2.1 Die Ansicht, Draufsicht sowie der Querschnitt von Mauro

Die Mauro zugeschriebene Federzeichnung (Abb. 85) zeigt eine einzigartige Gestaltung des Bugs und des Hecks, die beide mit filigranen figürlichen Motiven verziert sind. Die Außenseite des Decks ist mit rotem Samt verkleidet. Die Kabine in der Mitte des Schiffs sieht wegen ihrer gewölbten Dachform rund gestaltet aus.

4.2.2 Der Grund- und Aufriss von Raymond Le Plat

Der Grund- und Aufriss des *Bucentauro*, der Raymond Le Plat zugeschrieben wird (Abb. 86),³⁴² beruht auf dem oben erwähnten Blatt von Mauro (Abb. 85). Dennoch ist der Unterschied der Entwürfe der beiden Künstler deutlich zu erkennen. Im Vergleich zur rundförmigen Kabine von Mauro ist die Le Plats eckig eingerichtet, was an die Fenstergestaltung des Zwingers erinnert. Das Wirbelornament mit einer langen schlanken Spitze am Bug sowie die schlichte Volute am Heck unterscheiden sich eindeutig vom Aufriss des Venezianers.

³⁴⁰ Marx 2005, S. 180-183.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Während Barbara Marx in ihrem Artikel (2005) Le Plat als Zeichner dieses Blattes nennt, ist das Blatt im Dresdner Ausstellungskatalog aus dem Jahre 2014 Mauro zugeschrieben (Vgl. Marx 2005, Abb. 1; Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 243). Ein Vergleich mit der Nachzeichnung des *Bucentauro* von Le Plat (»Reception de S.A.R. [...]«, Abb. 89) zeigt allerdings, dass man diesen Entwurf - im Hinblick auf den zeichnerischen Stil - Le Plat zuordnen kann.

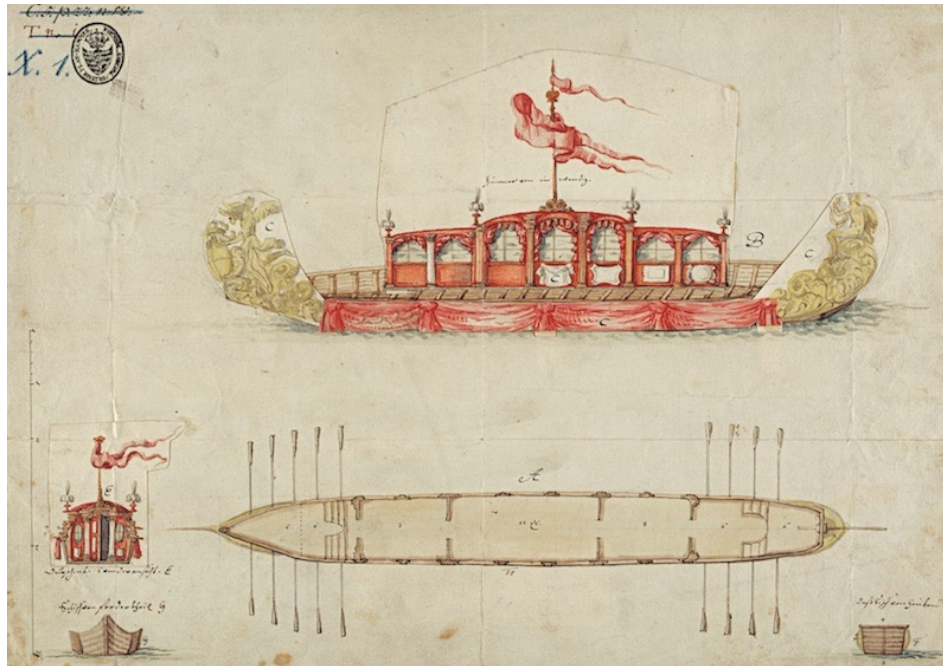
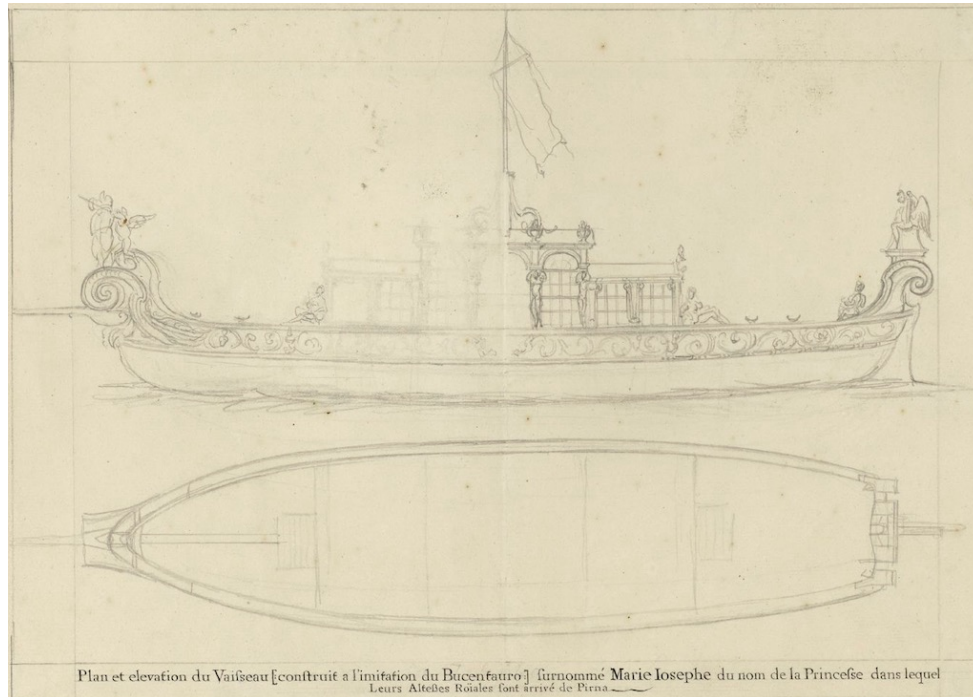


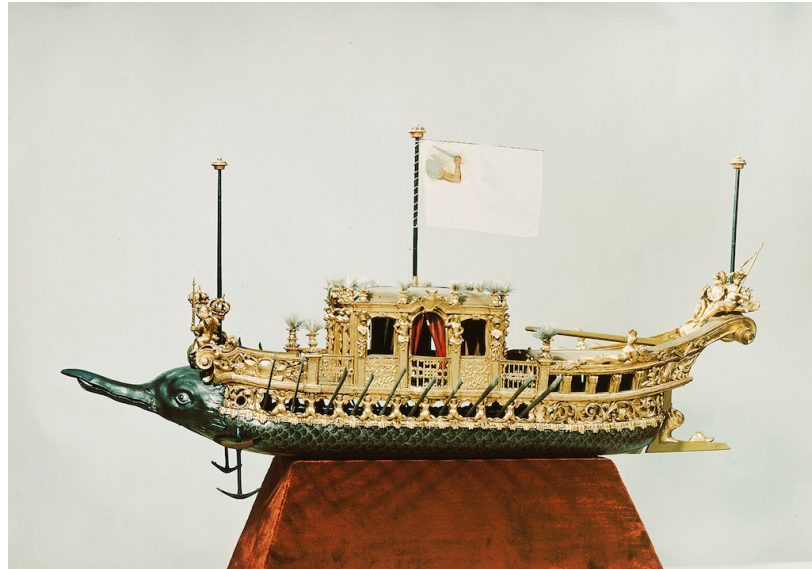
Abb. 85
Ansicht, Draufsicht sowie der Querschnitt eines Lustschiffes für die Elbe mit zwei Tekturen. Alessandro Mauro (zugeschrieben). Dresden 1718. Feder, Pinsel und farbig laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.



Plan et elevation du Vaisseau [construit à l'imitation du Bucentaur] surnommé Marie Joseph du nom de la Princesse dans lequel
 Leurs Altesses Royales sont arrivé de Pirna

Abb. 86
Bucentauro. Der Grund- und Aufriss (»Plan et elevation du Vaisseau [...]«). Raymond Le Plat (zugeschrieben). Dresden um 1719/1728. Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

Abb. 87
Modell für *Bucentauro*.
Alessandro Mauro (?). Dresden
um 1719. Dresden, SKD,
Rüstkammer.



4.2.3 Das Modell

Das Modell des Lustschiffs (Abb. 87) besteht aus Holz, Blattgold, Lackfarbe, Taft und Federn. Es ist 113 cm lang, 57 cm breit und 53 cm hoch.³⁴³ Dieses Schiff ergibt sich als reduzierte Form der Zeichnung von Mauro (Abb. 85). Es ist nicht bekannt, ob Mauro selbst das Modell baute. Während der Entwurf des Künstlers (Abb. 85) und der Le Plats (Abb. 86) eine dreiteilige Kabine präsentieren, ist hier nur der Hauptteil der Kabine ausgeführt. Diese Reduktion entspricht interessanterweise dem Brief an Mauro vom 17. Dezember 1718, in welchem der König den Venezianer wissen ließ, dass er in Abweichung vom ursprünglich vorgelegten Plan eine Verkürzung und Verkleinerung der Kabine wünschte.³⁴⁴ Die Verzierung der Außenseite des Decks ist ähnlich wie jene im Aufriss von Le Plat. Auffällig ist ein Delfinkopf mit spitzer Schnauze am Bug, welcher auf keiner Zeichnung des *Bucentauro* zu sehen ist. Dieser Delfinkopf spielt vielleicht auf den Kronprinzen an, da das französische Wort „Dauphin“ eine Doppelbedeutung – sowohl Delfin als auch Thronfolger – hat.

Andererseits erinnert der Delfinkopf an die Heckdekoration des Prunkschiffs beim Hochzeitsfest des toskanischen Großherzogs Cosimo II. Medici (1590-1621) mit der

³⁴³ Ausst.-Kat. Leipzig 1997, S. 336.

³⁴⁴ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095, fol. 100.



Abb. 88
Das Schiff der Argonauten. Remigio Cantagallina nach Giulio Parigi. Florenz 1608. Kupferstich. London, Victoria and Albert Museum.

Erzherzogin Maria Magdalena (1589-1631) im Jahre 1608, welches Giulio Parigi entwarf (Abb. 88). Das Schiff thematisiert die Argonautensage, also die Suche nach dem Goldenen Vlies und dessen Raub durch Jason. So bezieht sich dieses Schiff, als Anspielung des Ordens vom Goldenen Vlies – den Hausorden der Habsburger –, auf das Brautpaar. Im Rahmen des Dresdner Hochzeitsfest im Jahre 1719 galten die figürlichen Anspielungen vor allem der Braut Erzherzogin Maria Josepha. Am Heck befinden sich zwei allegorisierende Figuren mit Speeren, während im Grund- und Aufriss Le Plats eine Art Engelsstatue zu sehen ist.

4.2.4 Der Kupferstich von August Richter

Der kleinformatische Kupferstich von Richter ist von 1720 datiert und gilt als die früheste Nachzeichnung des *Bucentauro*.³⁴⁵ Im Vergleich zu den anderen Bildern ist hier die Länge des Schiffs deutlich verkürzt, sodass es sehr kompakt wirkt. Die Kabine ähnelt jedoch stark jener im Aufriss von Mauro. Die am Mast hängende rechteckige Flagge auf dem Dach der Kabine ist aufwendig gestaltet.

³⁴⁵ Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 237.



Abb. 89

Bucentauro 1719 in Dresden. Ausschnitt aus der Zeichnung »Reception de S.A.R. Madame la Princesse à Son débarquement«. Raymond Le Plat. Dresden vor 1728. Feder und Pinsel in Grau und Schwarz. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

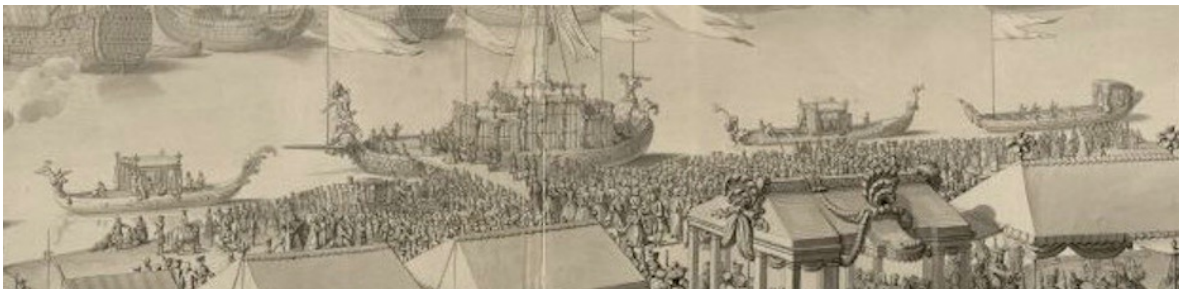


Abb. 90

Bucentauro 1719 in Dresden. Ausschnitt aus der Zeichnung »Vüe generale de la Flottille [...]«. Anna Maria Werner. Feder und Pinsel in Grau und Schwarz. Dresden vor oder um 1728. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

4.2.5 Der Kupferstich von Le Plat

Wie der Kupferstich Richters wurde jener von Le Plat (Abb. 89) kleinformatig angefertigt. Das genaue Entstehungsdatum des Blattes ist zwar unbekannt, allerdings dürfte Le Plat das Blatt nach seinem Grund- und Aufriss geschaffen haben. Im Vergleich zum *Bucentauro* im Blatt Richters sieht das Schiff im Kupferstich Le Plats länger und schmaler aus.³⁴⁶

4.2.6 Der Kupferstich von Anna Maria Werner

Werners Kupferstich (Abb. 90) zeigt eine Mischung der Kupferstiche von Richter und Le

³⁴⁶

Die Le Plat zugeschriebene Abbildung des *Bucentauro* in der *RELATION* (S. 13, Abb. II, auch siehe URL: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN654052301&PHYSID=PHYS_0013&USE=800, letzter Zugriff: 20.07.2015) ist vermutlich eine Nachzeichnung dieses Kupferstichs bzw. jenes von Anna Maria Werner (Abb. 90).

Plat. Wie Eleonora Höschele in ihrer Diplomarbeit (1995) vermutet, zeichnete die Künstlerin dem Wunsch des Auftraggebers entsprechend das Schiff in fiktiver Form.³⁴⁷

4.2.7. Fazit

Wie oben erwähnt, ist es wenig sinnvoll, die verschiedenen Abbildungen im Hinblick auf eine historisch korrekte Darstellung des Schiffs zu untersuchen. Eher lohnt es sich, die Varianten als das Ergebnis der individuellen Ausarbeitung der Künstler zu betrachten, die das Schiff von ihrem eigenen Gesichtspunkt aus gemäß der schönen Vorstellung – »Belle image« – im Sinne des Königs darstellen wollten.³⁴⁸ Die drei Künstler, Richter, Le Plat und Werner, haben den *Bucentauro* auf ihre eigene Weise wiedergegeben, sodass das Schiff im königlichen Festbericht auch unterschiedlich bebildert werden konnte.

5. Exkurs: Matteo Calderonis Bucintoro für den Herzog Carlo Emanuele III. von Savoyen (1730)³⁴⁹

Als kleine Form des venezianischen Bucintoro besitzt Mauros *Bucentauro* mit dem Bucintoro von Matteo Calderoni eine Gemeinsamkeit. Calderonis Bucintoro, welcher 15,90 m lang und 2,56 m breit ist, wurde vom Savoyer Herzog Carlo Emanuele III. im Jahre 1730 in Auftrag gegeben und steht heute im Museo Civico d'Arte Antica in Turin. Der gegenwärtige Zustand des Calderonischen Bucintoro ist hervorragend. Am Bug sind die vergoldeten Statuen zweier Flussgötter sowie die Figur des Narziss von Seepferden flankiert. Die zentrale Kabine, die ungefähr zwei Meter hoch ist, enthält jeweils fünf seitliche Fenster.

³⁴⁷ Höschele 2000, S. 237.

³⁴⁸ Siehe Anm. 340.

³⁴⁹ Zum allgemeinen Überblick über den Calderonischen Bucintoro mit Bildmaterialien siehe Ausst.-Kat. Turin 1963 (2), S. 53-54; Griva 1995 und 2012.

Die verwandte Gestaltung der Prunkschiffe von Mauro und von Calderoni führt zu der interessanten Frage, ob Mauro während seines Turiner Aufenthalts als Gondeldekorateur tätig war. Laut Mercedes Viale Ferrero dürfte der Künstler sich in Turin nur als Bühnenbildner dem Teatro Regio gewidmet haben.³⁵⁰ Im Gegensatz zur Untersuchung von Viale Ferrero kann man jedoch die Frage stellen, ob der Calderonische Bucintoro unter dem Einfluss von Mauro, der sich damals in Turin aufhielt, entstanden ist. Luigi Griva verneint dies. Nach der Untersuchung von Griva wurde Calderonis Bucintoro im Jahre 1730 im Arsenal in Venedig erbaut. Vom März bis zum Juni des folgenden Jahres leitete Calderoni mit seinen Mitarbeitern die Verzierung und die Vergoldung des Schiffs.³⁵¹ Schließlich wurde der fertig gebaute Bucintoro im September 1731 von Venedig nach Turin transportiert. Mauro war damals hauptsächlich in Turin tätig, sodass er wahrscheinlich keine Zeit hatte, in Venedig mit Calderoni zusammenzuarbeiten. Eventuell könnte Mauro dennoch Filippo Juvarra, dem damaligen Turiner Hofbaumeister, den Kontakt zu einem einheimischen Gondelbaumeister vermittelt haben.³⁵² Interessanterweise ist der Bericht über Juvarras Arbeit bezüglich des Calderonischen Bucintoro in Turin überliefert,³⁵³ während sich noch keine Quelle zu Mauro in Verbindung mit diesem Schiff findet. Das suggeriert, dass dieser Venezianer tatsächlich nicht an der Anfertigung des Bucintoro für den Savoyer Herzog beteiligt war.

6. Die Prunkgondelserien *Vier Weltteile* und *Vier Jahreszeiten* (1709/1719)

Das sächsische Oberhofmarschallamt (OHMA) bewahrt insgesamt acht Entwürfe von

³⁵⁰ Vgl. Viale Ferrero 1978 (1), S. 263-264.

³⁵¹ Griva 1995, S. 411-417; Ders. 2012, S. 89-93.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Turin, Archivio di Stato, Corte, Palazzi Reali, – Torino Valentino 1, 1732 [»Memoria dell'estimo del bucintoro fatto da Filippo Juvarra«]. Vgl. Griva 2012, S. 99.

Mauro für acht unterschiedliche Lustschiffe auf.³⁵⁴ Die farbigen Federzeichnungen entstanden zu zwei Serien von Prunkschiffen. Vier Entwürfe thematisieren die vier Weltteile, während die anderen die vier Jahreszeiten präsentieren. Sie alle sind jeweils durchschnittlich ca. 52 cm hoch und ca. 74 cm breit. In der linken unteren Ecke jedes Blattes ist die Signatur des Künstlers zu sehen. Unten rechts im Blatt ist jeweils der Titel der Zeichnung vermerkt: *Asie, Afrique, Europe* und *Amerique* bzw. *Printem[p]s, Esté, Autom[n]e* und *Hyver*. Im Register des Dresdner Kupferstichkabinetts sind die deutschen Bezeichnungen dafür als Titel vermerkt. Der Anlass der Entwürfe ist unbekannt. Ebenso ist es umstritten, ob die zwei Prunkgondelserien für die gleiche Veranstaltung entworfen wurden.

Mauros acht Entwürfe für die Lustschiffe sind in der Forschung noch nicht ausreichend behandelt worden, obwohl diese im Kontext der Dresdner Tätigkeit des Künstlers vielfältige Fragen aufwerfen. Nach der Recherche der Verfasserin der vorliegenden Arbeit gibt es nur wenige Publikationen, in denen diese Entwürfe in Form einer Abbildung veröffentlicht wurden, allerdings nur mit einer kurzen Beschreibung ohne besondere Untersuchung.³⁵⁵

6.1 Die Serie der Lustschiffe *Vier Weltteile*

6.1.1 Das Thema der vier Weltteile in der barocken Festtradition³⁵⁶

Das Thema der vier Weltteile zählt zu einem der beliebtesten Sujets in der barocken Festtradition sowie in der bildenden Kunst. Das Interesse an fernen Ländern, Völkern sowie deren Trachten existiert seit der Antike, auch zu Mauros Zeiten. Die Reisebeschreibungen

³⁵⁴ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 03a-h (Makro 8773-8780).

³⁵⁵ Tintelnot a. a. O., S. 89-90, Taf. 30, Abb. 73; Ausst.-Kat. Leipzig 1986, Kat.-Nr. 100; Ausst.-Kat. Berlin 1992, Kat.-Nr. 7/32. Vgl. Mikosch 1999, S. 264, Anm. 168.

³⁵⁶ Sofern keine andere Publikation erwähnt wird, wird hier hauptsächlich der Artikel von Oswald Georg Bauer aus dem Jahre 2007 benutzt. Siehe Bauer 2007, S. 31-63.

von Seefahrern, Kaufleuten und Missionaren sowie der seltene Besuch von fernöstlichen Gesandten regten die künstlerische Phantasie an, die sich wiederum in der Darstellung der vier Weltteile in der bildenden Kunst des Barock entfaltete. Im Bereich des höfischen Festes wurde das Thema der vier Weltteile beim feierlichen Einzug, den Maskeraden sowie im Ballett bevorzugt dargestellt. Die beweglichen Bilder bzw. Aktionen der Darsteller mit farbenprächtiger und exotischer Dekoration faszinierten die Teilnehmer der Veranstaltung. Das Thema der vier Weltteile diente nicht nur der höfischen Vergnügung. Ideologisch war es für die absolutistischen Herrscher nützlich, um sich selbst als Herrscher der »feiernden« Welt präsentieren zu können. Die Festberichte von führenden Höfen des Barock wie z. B. Paris, Florenz und Wien gelten dafür als entsprechende Beispiele. Die vier Weltteile als Darstellungssujet breiteten sich im Theaterbereich aus und blieben bis ins 19. Jahrhundert – der Zeit des Kolonialismus des Westens – ein bevorzugter Topos, obgleich man zunehmend nicht mehr alle vier Weltteile auf einmal, sondern immer nur einen Weltteil pro Werk auf der Bühne darstellte.

In Venedig, besonders zur Zeit Mauros, war das Thema der vier Weltteile nicht nur beim Wasserfest, sondern auch in der Deckenmalerei beliebt. Das bekannte Deckenfresko *Vier Weltteile* von Giambattista Tiepolo (1696-1770) in der fürstbischöflichen Residenz in Würzburg (1750/53) sowie die *Vier Erdteile* von Giovanni Battista Crosato (1686-1758) in Ca' Rezzonico in Venedig (1753) geben Zeugnis davon. In Bezug auf die Mauroschen Entwürfe weckt die Prunkgondelserie der Brüder Mauro für die Regatta in Venedig aus dem Jahre 1688 besonderes Interesse, da sie ebenfalls die vier Weltteile darstellt.

6.1.2 Beschreibung

Die Serie handelt von den vier damals bekannten Weltteilen (Asien, Afrika, Europa und Amerika). Die schmal gestalteten vier Barken werden jeweils von fünf Ruderern gelenkt. Jedes Schiff wird von einem Darsteller in venezianischem Karnevalskostüm begleitet, der am Bug lehrend sitzt. Seine ikonographische Bedeutung ist unbekannt. Jedoch geht von

diesem Mann eine festliche Atmosphäre aus. Am Heck ist eine klein besetzte Gruppe von Trompetern sichtbar.

Die Barke *Asien* (Abb. 91) ähnelt unmittelbar dem Prunkschiff *La Cina* (Abb. 80) desselben Künstlers.³⁵⁷ Das ist kein Zufall, da die beiden Prunkschiffe das gleiche Thema behandeln. Sowohl die weibliche Statue am Bug und am Heck als auch die asiatisch gekleideten Ruderer weisen in beiden Gondeln große Ähnlichkeiten auf. Die orientalischen Schirme bestehen aus zwei bzw. drei Etagen, während deren Zipfel mit Fransen dekoriert sind. Die Figur inmitten des Decks, die einen spitzen Hut mit breiter Krempe trägt, erinnert an jene in der *Pagode* genannten Federzeichnung von Jean Berain um 1700 (Abb. 84). In Bezug auf die Barke *Asien* ist Antonio Jolis Barke *Valor Coronato sotto le Tende* (»Die Tapferkeit wird bekränzt«) (Abb. 111)³⁵⁸ für die Regatta in Venedig im Jahre 1740 hier erwähnenswert.

Bei der Barke *Afrika* (Abb. 92) ist ein pompöses Ornament in Form eines Pfauenschwanzes am Bug sowie am Heck auffällig. Auf dem Bug sitzt ein afrikanisch kostümierter Darsteller, während eine weibliche Figur sich mit einem Löwen auf einer Treppe am Heck befindet. Neben den Bootsleuten auf dem Deck gibt es zwei weibliche Figuren zu sehen. Eine der beiden Figuren wird von einem unbekanntem Wildtier begleitet. Bezüglich des Pfauenmotivs ist hier die Barke *Merkur* von Giovanni Carboncini (tätig Mitte 17. Jahrhunderts - 1703) aus dem Jahre 1688 (Abb. 95)³⁵⁹ beachtenswert. Während Mauro den Pfauenschwanz bloß als Ornamentmotiv für das Heck einsetzte, gestaltete Carboncini die ganze Barke in Form eines Pfau; diese ähnelt wiederum der gleichnamige Barke, die für das florentinische Hochzeitsfest im Jahre 1608 entworfen wurde (Abb. 96). Insbesondere

³⁵⁷ Siehe unten Kapitel III.3.

³⁵⁸ Siehe unten Kapitel III.8.3.

³⁵⁹ Sartorio bestimmt in seinem Festbericht *I numi*, dass Carboncini die Barke *Merkur* für die Regatta von 1688 entwarf. Laut der Handschrift von Vincenzo Coronelli (1650-1718) aus dem Jahre 1709 wurde die Barke *Merkur* mit den Barken für die Regatta von 1709 zusammen präsentiert. Die Annahme von Marialuisa Angiolillo, dass diese Barke von Gaspare Mauro sei, ist ein Irrtum. Weiters siehe unten Kapitel III.6.3; Coronelli 1709, Bl. 5A; Angiolillo 1998, fig. 88.



Abb. 91
Prunkbarke Asien (»Asie«). Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig
 laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.



Abb. 92
Prunkbarke Afrika (»Afrique«). Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig
 laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.



Abb. 93

Prunkbarke Europa (» Europe«). Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.



Abb. 94

Prunkbarke Amerika (» Amerique«). Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.



Abb. 95 (links)
Barke Merkur 1688 in Venedig.
 Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini. Kupferstich im Festbericht / *numi*. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana.

Abb. 96 (unten)
Barke Merkur 1608 in Florenz. Jean Sauvé nach Remigio Cantagallina. Kupferstich. New York, The Metropolitan Museum of Art.

das Heck der beiden Gondeln ist sehr ähnlich. Bei Mauro wie auch bei Carboncini sitzt dort eine allegorische Figur. Hinter der Figur wirkt der ausgebreitete Pfauenschwanz wie eine Rückenlehne. Somit ist vorstellbar, dass Mauro die *Merkur*-Barke von Carboncini als Vorbild für seine Barke *Afrika* nahm.



Das Lustschiff *Europa* (Abb. 93) ist besonders reich mit Rosenranken, Vasen sowie Voluten ausgeschmückt. Hier verwendete der Künstler die Feder als Hauptmotiv, wie der prachtvolle Federkopfschmuck des Ruderers zeigt. Eine weibliche Statue am Heck sitzt auf einem Stier und verkörpert somit als Allegorie Europa. Am Bug begleiten die Statue eines großen Adlers sowie vier Engel mit Blumenkranz die weibliche Figur.

Die in Rosa, Weiß und Preußischblau bunt bemalte Barke *Amerika* (Abb. 94) ist mit einem vielleicht Muscheln imitierenden Ornament sowie Voluten in Gold und Blau dekoriert. Die üppige Federdekoration am Heck ist einzigartig. Sie reicht sogar bis zur Wasseroberfläche.

6.1.3 Die Frage nach dem Anlass

Nach der Datierung des sächsischen Oberhofmarschallamts (OHMA) entstand die Serie für das Dresdner Hochzeitsfest von 1719. Mit dieser Angabe muss man jedoch kritisch umgehen, da bei jenem Fest weder eine Regatta noch eine äquivalente Veranstaltung mit dem Thema der vier Weltteile stattfand. Dennoch dürften die Entwürfe für das Apollofest oder das Dianafest angefertigt worden sein, um den *Bucentauro* zu begleiten.³⁶⁰ Außerdem wurde das Thema der vier Weltteile oft beim fürstlichen Hochzeitsfest dargestellt. Dafür gilt das Reiterballett *Il mondo festeggiante* anlässlich des Hochzeitsfestes des Großherzogs Cosimo III. Medici in Florenz im Jahre 1661 als ein gutes Beispiel.³⁶¹ Das Ballett stellte die vier Weltteile mit Apollo als Sonnengott und Diana als Mondgöttin dar. Apollo symbolisiert also den Herrscher des Tages und Diana die Herrscherin der Nacht. Der Großherzog Cosimo tauchte in Begleitung von Apollo und Diana höchstpersönlich auf, wohl um zu veranschaulichen, er sei der Herrscher über Zeit und Welt, auch über den Himmel und den irdischen Weltraum.³⁶² Im Hinblick auf das Ballett *Il mondo festeggiante* wird angenommen, dass August der Starke für das Hochzeitsfest seines Sohnes das Thema der vier Weltteile mit dem der vier Jahreszeiten konstellieren wollte, um seine Macht als von der kosmischen Dimension von Zeit und Raum abgeleitet zu demonstrieren. Außerdem behauptet Elisabeth Mikosch in ihrer Dissertation von 1999, dass die Maurosche Gondelserie *Vier Weltteile* zu einer nicht realisierten Skizze für das Fest von 1719 zählt. Mikosch zufolge dürften Mauros Entwürfe *Vier Weltteile* zwar mit den *Vier Jahreszeiten* zusammen angefertigt, allerdings aufgrund der Kosten nicht plastisch gebaut worden sein.³⁶³

Ein anderer möglicher Anlass der Serie *Vier Weltteile* ist das Fest anlässlich des Besuchs

³⁶⁰ Siehe oben Kapitel III.4.

³⁶¹ Bauer 2007, S. 34-37; Ausst.-Kat. München 2003, S. 42-47; Siehe unten Kapitel V.3, Abb. 159.

³⁶² Ebd.

³⁶³ Mikosch a. a. O., S. 205; Vgl. unten Kapitel V.3.

des dänischen Königs Friedrich IV. in Dresden 1709. Dafür wurde ein gleichnamiges Karussell hergestellt, welches als eine Hauptattraktion des Festes galt.³⁶⁴ Davon ausgehend lässt sich vermuten, dass Mauro die Gondelserie *Vier Weltteile* mit dem gleichnamigen Karussell zusammen präsentierte.

Die Regatta am 4. März 1709 in Venedig³⁶⁵ mag ein entscheidender Grund für die erste Berufung Mauros nach Dresden in demselben Jahr gewesen sein. Die Regatta fand zu Ehren König Friedrichs IV. von Dänemark statt. Mauro könnte – als ein Mitglied der führenden Familie der Gondelgestalter jener Stadt – die Prunkbarken zu dieser Ruderwettfahrt entworfen haben. Die von ihm gestalteten Lustschiffe, die offensichtlich nicht überliefert sind, zogen die Aufmerksamkeit des dänischen Königs auf sich. Dann könnte Friedrich IV. seinem sächsischen Vetter August dem Starken diesen jungen Venezianer empfohlen haben. Vielleicht begleitete Mauro Friedrich IV. sogar nach Dresden.

Dennoch fehlt es an Quellen, die diese Annahme beweisen. In der Dokumentation der Festivitäten von 1709 befindet sich kein Hinweis, dass eine Regatta mit dem Thema der vier Weltteile stattfand. Andererseits ist auch möglich, dass Mauro seine Zeichnungen zur Serie *Vier Weltteile* bloß als Präsentationsmappe August dem Starken vorlegte. Vielleicht lehnte der König die Entwürfe ab oder entschloss sich, die Regatta nicht zu veranstalten.

6.2. Die Serie der Lustschiffe *Vier Jahreszeiten*

6.2.1 Beschreibung

Zur allegorischen Darstellung der vier Jahreszeiten verwendete der Künstler vielfältige

³⁶⁴ Über das Dresdner Fest von 1709 siehe Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 158-168.

³⁶⁵ Der Kupferstich von Giuseppe Baroni (1670-1730) nach Luca Carlevarjs stellt die Regatta von 1709 in Venedig dar. Ein Exemplar des Baronischen Kupferstichs ist in Det Nationalhistoriske Museum Frederiksborg Slot in Kopenhagen zu sehen. *Il Gran Teatro delle Pitture e Prospettive di Venezia* von Lodovico Lovisa aus dem Jahre 1720 enthält diesen Kupferstich als Abbildung. Die oben genannte Handschrift von Coronelli (siehe Anm. 362) enthält ebenfalls acht Abbildungen von Lustschiffen bei der Regatta von 1709 in Venedig dar. Coronellis Handschrift ist von Beinecke Rare Book and Manuscript Library digitalisiert. Siehe URL: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3440664>, letzter Zugriff: 08.10.2014. Vgl. Worcester 1974, S. 314.



Abb. 97
Prunkbarke Frühling (» Printem[p]s «). Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

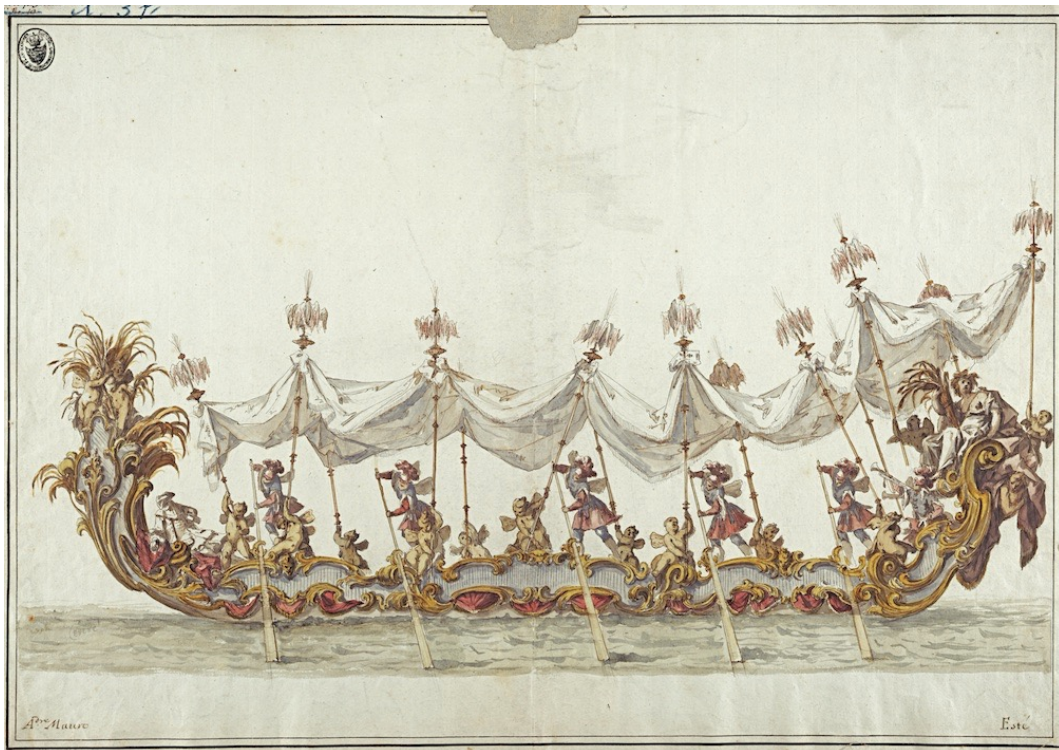


Abb. 98
Prunkbarke Sommer (» Esté «). Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.



Abb. 99
Prunkbarke Herbst (» **Autom[n]e**«). Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.



Abb. 100
Prunkbarke Winter (» **Hyver**«). Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

naturnachahmenden Pflanzenmotive bilden zum Dekor der *Vier Weltteile*, das eher artefaktisch gestaltet ist, einen klaren Kontrast.

Die Fläche der Barke *Frühling* (Abb. 97) ist wie mit Erde bedeckt ausgestattet. Einzigartig sind die fünf Ruderinnen, die anstatt der üblichen Ruderer das Schiff lenken. Vermutlich symbolisieren sie die Fruchtbarkeit des Frühlings. Neben den fünf Ruderinnen sitzen fünf Darstellerinnen auf dem Deck, die jeweils ein Tamburin in der Hand halten. Am Bug und am Heck ist je eine Hornspielerin sichtbar. Auf dem Bug steht eine Figur in Blau, die eine Handvoll Erde hält und einen Baum am Heck betrachtet. Interessanterweise fehlt dieser Barke jener Darsteller im venezianischen Karnevalskostüm.

Die Barke *Sommer* (Abb. 98) ist in Weiß, Gold und Purpur bemalt und mit Sumpfbinsen dekoriert. Wegen des drapierten weißen Zeltens mit Fransen ähnelt sie dem Lustschiff *Asien* aus der Serie *Vier Weltteile*. Hier ist die venezianische Karnevalsfigur am Bug ausnahmsweise ganz in Weiß gekleidet. Im Vergleich zur Dekoration der anderen drei Gondeln (*Frühling*, *Herbst* sowie *Winter*), die sich aus realen Naturelementen speist, zieren geschwungene artefaktische Pflanzenmotive, die an die Kartusche jener Zeit erinnern, die Fläche der Barke *Sommer*.

Die Gestaltung der Barke *Herbst* (Abb. 99) ist insofern außergewöhnlich, als das Deck des Schiffs einen Pfuhl mit einem Rohrgebüsch und Felsen bildet. Das Wasser fließt vom Deck nach außen. Fraglich ist, wie dieser Wassereffekt verwirklicht wurde. Vermutlich plante der Künstler, die Fläche des Schiffs wie ein Relief zu schnitzen und dann zu bemalen. Auf dem Bug sitzt eine halbnackte männliche Figur mit einem Stock, um den sich eine Traubenranke windet. So ist diese Figur als Bacchus identifizierbar. Eine Figur auf dem Heck, dem Bacchus gegenüber, verkörpert entweder einen Faun oder einen Satyr. Dieser hält einen Dreizack in seiner Linken und eine Vase in seiner Rechten. Auffällig ist, dass jene venezianische Figur in Karnevalstracht nicht – wie bei den anderen Barken von Mauro – am Bug erscheint, sondern sich am Heck im Busch versteckt.



Abb. 101

Prunkbarke Dianas Hirschjagd. Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini oder Lodovico Lamberti. Venedig 1688. Kupferstich. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana.

Die Barke *Winter* (Abb. 100) stellt eine winterliche Hirschjagd dar. Das Deck ist als Erdboden gestaltet, dicht bewachsen mit Tannenbäumen. Zwischen den Tannenbäumen sind fünf Ruderer zu sehen, als Jäger gekleidet. Auf dem Bug steht eine Jägerfigur, in Richtung des Hecks gewandt, während ein Musiker am Bug die Flöte bläst. Auf dem Heck befindet sich eine Hirschstatue. Der fliehende Hirsch wirft einen Blick zum Jäger auf dem Bug. Ein Vergleich mit der Giovanni Carboncini oder Lodovico Lamberti³⁶⁶ zugeschriebene Prunkbarke *Dianas Hirschjagd* für die Regatta in Venedig aus dem Jahre 1688 (Abb. 101)³⁶⁷ macht die malerische Komposition der Barke *Winter* deutlicher. Das Schiff *Dianas Hirschjagd* ist komplett mit ornamentalen Blumen- und Pflanzenrankenmotiven bedeckt, bei deren Ausführung weder Perspektive noch naturalistische Darstellung berücksichtigt wurden. Bezüglich der Deckgestaltung mit Erde in der Barke *Winter* ist die Barke *Erde* von Domenico II. und Gerolamo III. Mauro (1764)³⁶⁸ erwähnenswert. Hinsichtlich der naturalistisch dargestellten Bäume, Pflanzen sowie der Erde muss die Barke *Winter* als

³⁶⁶ Das Geburts- und Todesdatum von Lamberti ist unbekannt. Man vermutet nur, dass der Künstler um 1680 in Venedig tätig war.

³⁶⁷ Vgl. III.6.3.

³⁶⁸ Siehe Anm. 265.

direktes Vorbild gelten. Das gilt ebenso für die Barken *Pallade* und *Imbarcazione da parata con Ruggero sull'Ippogrifo* von Andrea Urbani (1711-1798) aus dem Jahre 1767.³⁶⁹

6.2.2 Der Verwendungszweck

Es stellt sich die Frage, ob die beiden oben erwähnten Prunkgondelserien Mauros für den gleichen Anlass entworfen wurden. Im Vergleich zum umstrittenen Anlass der Lustschiffe *Vier Weltteile* entstanden die *Vier Jahreszeiten* zweifelsohne für das Venusfest von 1719. Die Veranstaltungen beim Venusfest – wie z. B. die Quadrille zum Damenringrennen³⁷⁰ sowie die Uraufführung des gleichnamigen Opernballetts im Naturtheater des Großen Garten – thematisierten die vier Jahreszeiten. Unabhängig von der Frage, ob die Entwürfe *Vier Jahreszeiten* überhaupt realisiert wurden, zeigt diese Prunkgondelserie, dass Mauro und sein Auftraggeber konzipierten, das Thema der vier Jahreszeiten mit möglichst vielen unterschiedlichen Arten von Feierlichkeiten, die das Divertissement, das Wasserfest und das Opernballett umfassten, sichtbar umzusetzen.

6.3 Die Prunkbarken von Giovanni Carboncini und Lodovico Lamberti (1688)

Bezüglich der zwei Gondelserien *Vier Weltteile* und *Vier Jahreszeiten* sind die Prunkbarken von Giovanni Carboncini und Lodovico Lamberti, die für die Regatta anlässlich des Besuchs des toskanischen Herzogs Ferdinando III. von Medici (1663-1713) in Venedig im Jahre 1688 entworfen wurden, hier erwähnenswert. Diese sind mit Lambertis Neptunbrunnen³⁷¹ vom venezianischen Stecher Alessandro Dalla Via (1668-1724) nachgezeichnet und

³⁶⁹ Urbanis Zeichnung für die Barke *Imbarcazione...*, die zum Bestand des Museo Correr in Venedig gehört, ist im Ausstellungskatalog Padova von 1972 veröffentlicht. Vgl. ebd., S. 174-177.

³⁷⁰ Siehe unten Kapitel V.2.

³⁷¹ Siehe unten Kapitel V.7.



Abb. 102
Barke Venus. Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini. Venedig 1688. Kupferstich. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana.



Abb. 103
Allegorische Barke mit Schilfmotiv. Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini oder Lodovico Lamberti. Venedig 1688. Kupferstich. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana.

im Festbericht *I numi* von Sartorio veröffentlicht worden.³⁷² Die bei der Regatta von 1688 eingesetzten Barken von Carboncini und Lamberti stellten die antiken Götter dar, die Ferdinand III. bei seinem Besuch ihre Ehrerbietung erwiesen.

³⁷² *I Numi* ist von der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig digitalisiert. Siehe URL: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai:193.206.197.121:18:VE0049:CFIE030326&mode=all&teca=marciana>, letzter Zugriff: 26.07.2015.



Abb. 104
Allegorische Barke. Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini oder Lodovico Lamberti. Venedig 1688. Kupferstich. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana.

Wahrscheinlich nutzte Mauro die in *I numi* abgebildeten Prunkschiffe von Carboncini und Lamberti³⁷³ als Vorbild für seine Dresdner Prunkgondelserien. Es ist leicht erkennbar, dass er sowohl die dekorative Formensprache als auch die allegorische Figur von Carboncini und Lamberti adaptierte. Zum Beispiel ähnelt die auf dem Pfauenschwanz sitzende weibliche Figur – wahrscheinlich die Göttin Juno – in der Barke von Carboncini (Abb. 95) stark jener in der Barke *Afrika* aus der Gondelserie *Vier Weltteile* von Mauro (Abb. 92). Die Neptunfigur in der Venusbarke von Carboncini (Abb. 102), die schräg unter der Liebesgöttin am Heck kauert und einen Wasserkrug unter dem Arm trägt, erinnert an die Körperhaltung der Neptunstatue im Mauroschen Neptunbrunnen. Außerdem steht eine entweder Carboncini oder Lamberti zugeschriebene Barke (Abb. 103) aufgrund des Schilfmotivs mit der Barke *Herbst* aus der Gondelserie *Vier Jahreszeiten* Mauros (Abb. 99) in Verbindung. Zudem findet man das Motiv des Apfelbaums, welches sicher mit den Hesperiden verknüpft ist, sowohl in der Barke bei der Regatta von 1688 (Abb. 104) als auch in der *Frühling* genannten aus der Serie *Vier Jahreszeiten* von Mauro (Abb. 97).

³⁷³ Die von Dalla Via angefertigten Kupferstiche nach Carboncini und Lamberti sind von der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig digitalisiert. Siehe URL: <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai:193.206.197.121:18:VE0049:CFIE030326&mode=all&teca=marciana>, letzter Zugriff: 10.07.2015. Auffällig ist, dass diese Kupferstiche von Dalla Via identisch sind mit denen im Festbericht von Andrea Poletti aus dem Jahre 1686 (Vgl. Anm. 268). Die Regatten im Februar 1686 und beim Karneval 1688 wurden jedoch für unterschiedliche Ehrengäste veranstaltet. Höchstwahrscheinlich hat man die Prunkgondeln von 1686 zwei Jahre später wiederverwendet.

6.4 Fazit

Die Verwandtschaft der Barken für die Regatta von 1688 mit den Prunkgondelserien *Vier Weltteile* und *Vier Jahreszeiten* Mauros beweist, dass Mauro sich nicht nur von seinen Familienmitgliedern zum Gondeldekorateur ausbilden, sondern auch von den einheimischen Künstlern seiner Zeit inspirieren ließ. Im Vergleich zu den Barken von Carboncini und Lamberti für die Regatta im Jahre 1688 kann man Mauros Prunkschiffe als pittoresk kennzeichnen. Deren perspektivische Raumwirkung unterscheidet sich von der rein ornamentalen und kaum dimensional gestaltung der zu jener Zeit üblichen Prunkgondeln. Vielleicht wurden Mauros Entwürfe zu Prunkschiffen als zu experimentell empfunden, insbesondere was die Realisierung eines solchen Schiffs betraf, oder sie stießen gar auf Ablehnung. Das kann ein Grund dafür sein, warum die Prunkbarken der Nachfolger dieses Venezianers, wie z. B. Antonio Joli, Andrea Urbani sowie Domenico II., Gerolamo II. und Gerolamo III. Mauro, eindeutig eine Rückkehr zur platten Dekoration zeigen. Allerdings diente die Dekoration des Prunkschiffs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – im Gegensatz zur Prunkgondel des 17. Jahrhunderts – zunehmend weniger der allegorischen Darstellung, sondern galt vielmehr als reine Ornamentik.

Die Serien der Prunkbarken *Vier Weltteile* und *Vier Jahreszeiten* zeichnen sich durch einen unterschiedlichen Darstellungsstil aus. Bei den *Vier Weltteilen* ist die artefaktische Ornamentform des schmalen und geschwungenen Pflanzenmotivs mit Muschelrand stark ausgebildet. Somit wird der Einfluss von Jean Berain im Rahmen des französischen Grotteskenornamentes, das sich Anfang des 18. Jahrhunderts als *Forme Rocaille* entfaltet, erkennbar.³⁷⁴ Die Berainsche Grotteske dürfte Mauro bereits durch graphische Reproduktionen in seiner Heimat Venedig bekannt gewesen sein. Wahrscheinlicher ist aber, dass der Künstler die Grotteske Berains bzw. seiner Werkstatt in der Sammlung Augusts des Starken um 1709 studierte. Die Beeinflussung durch Berain gilt auch für die Kostümgestaltung

³⁷⁴ Bauer 1962, S. 3-6 und S. 19-20.

Mauros.³⁷⁵ So lässt sich folgern, dass die französische angewandte Kunst, die Berain repräsentiert, Mauro starke Impulse gab. Bei den *Vier Jahreszeiten* ist die wirklichkeitsnahe Darstellung der Naturelemente als Dekor beispiellos. Aufgrund ihrer naturnachahmenden Ausstattung haben die Barken eine malerische Wirkung, die an den Apparat zum Heiligen Grab desselben Künstlers in Rom im Jahre 1728 erinnert.

Der malerische Stil Mauros wurde von den oben erwähnten nachfolgenden venezianischen Künstlern fortgesetzt. Ihre Prunkbarken zeigen jedoch nicht nur Naturnachahmung. Die C-Kurven und die Mischung von pflanzlichen, muschelartigen und palmettenförmigen Motiven kennzeichnen die *Forme Rocaille*. So repräsentieren die venezianischen Prunkschiffe im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts die Rezeption und Weiterentwicklung der Rocaille in Venedig.

7. Der Entwurf *Bizona*

Eine Zeichnung von Mauro, die nach ihrer Beschriftung *Bizona* betitelt werden kann (Abb. 105), ist im deutschsprachigen Raum kaum bekannt.³⁷⁶ Die Beschriftung »bizona« (Abb. 106), die anders als die Signatur des Künstlers von fremder Hand aufgetragen zu sein scheint, bezieht sich offensichtlich auf die im Blatt dargestellte Bissona, einen Typus des venezianischen Lustschiffs.³⁷⁷ Diese 33,2 cm hohe und 48,2 cm breite Zeichnung wird heute in The Metropolitan Museum of Art in New York aufbewahrt. Die hier dargestellte Bissona besitzt an vermutlich beiden Seiten jeweils ein Rad, sodass sie eher wie ein Festwagen für ein Wasserfest aussieht als wie eine Gondel. Ihr Thema ist Minerva, die römische Göttin der Kriegsführung und des Schiffbaus sowie die Beschützerin des Gewerbes. Sie sitzt auf dem mit einer großen Feder ausgeschmückten Heck und hält in

³⁷⁵ Siehe unten Kapitel V.2.

³⁷⁶ Vgl. Ausst.-Kat. New York 1990, S. 148, Kat.-Nr. 136.

³⁷⁷ Siehe oben Kapitel III.1.



Abb. 105
Bizona. Alessandro Mauro. o. Dat. Feder und Pinsel mit brauner Tinte über Graphit. New York, The Metropolitan Museum of Art.

ihrer rechten Hand einen Speer, in ihrer linken einen Helm. Am Bug befindet sich eine Trophäe und darüber ein Globus, auf dem die allegorische Figur »Fortuna« steht.³⁷⁸ Zahlreiche Speere sowie Kriegsgerät sind auf dem gesamten Schiff zu sehen.

Die Bissona wird von zwei Seeungeheuern gezogen. Die Gestaltung dieser Ungeheuer sowie die mit Muschelornamenten versehene Außenfläche des Schiffs ähneln auffällig dem Prunkschiff *Glaukos* für das Hochzeitsfest von Cosimo II. de Medici (1590-1621) mit Maria Magdalena von Österreich (1589-1631) im Jahre 1608 in Florenz (Abb. 107).³⁷⁹ Das Thema der Kriegsführung und die Waffen als Ornamentmotiv der *Bizona* stehen in enger Verbindung mit einer allegorischen Barke bei der Regatta 1688, die durch den Festbericht *I numi* überliefert ist (Abb. 108), wobei bei letzterer nicht Minerva, sondern Mars die

³⁷⁸ Vgl. Anm. 376.

³⁷⁹ Die anonyme Zeichnung *Barca de' Musici, rappresentante Glauco Dio Marino, e Tritoni* in der Handschrift von Coronelli (1709) kann man ebenfalls als Reproduktion des eben erwähnten Kupferstichs von Remigio Cantagallina identifizieren. Siehe URL: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3440664>, letzter Zugriff: 01.10.2015.

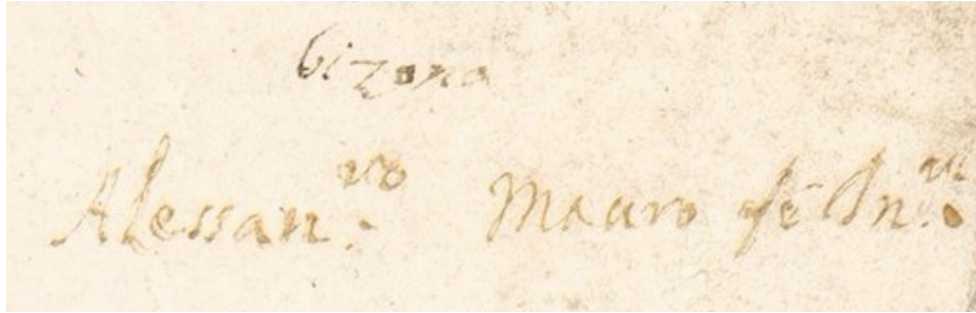


Abb. 106
Beschriftung »bizona«. Detail aus der Abb. 105.

thematische Hauptperson ist. Weiters besitzen die Seeungeheuer der Mauroschen *Bizona* große Ähnlichkeit mit dem monströsen Fisch, den Domenico I. Mauro für die Bühnenausstattung der Opern *La gloria d'amore* (Abb. 109) und *Il Favore degli dei* von Bernardo Sabadini (Parma 1690)³⁸⁰ entwarf.

Die *Bizona* weist noch keine der stilistischen Besonderheiten Mauros auf. So ist gut vorstellbar, dass es sich bei diesem Entwurf um ein Frühwerk des Künstlers handelt. Vielleicht zeichnete er – entweder rein zur Übung oder für eine Bewerbungsmappe – die graphische Reproduktion einer der oben genannten Prunkbarken eines anderen Künstlers nach. Eine weitere, unwahrscheinlichere Möglichkeit ist, dass Mauro die *Bizona* für die Regatta 1709 oder 1716 in Venedig entwarf. Laut dem New Yorker Ausstellungskatalog von 1990 war diese Zeichnung vielleicht als Vorlage für einen Kupferstich gedacht. Das würde bedeuten, dass die im Blatt *Bizona* dargestellte Bissona tatsächlich für eine Regatta gebaut wurde, denn andernfalls wäre kein Kupferstich geplant worden. Vielleicht stammt die Bezeichnung »bizona« im Blatt von einem unbekanntem Stecher, der den Kupferstich herstellen sollte.

³⁸⁰ Domenico Bonavera nach Domenico I. Mauro: *Perseus auf Riesenfisch* (»Isola deserta sopra l'oceano«). Parma 1690. Kupferstich. München, Deutsches Theatermuseum, Inv.-Nr. IV 3472 / Repro-Nr. A 892. Das Libretto enthält diesen Kupferstich als Abbildung, welche The Getty Research Institute in Los Angeles digitalisiert hat. Siehe URL: <https://archive.org/stream/ilfavoredeglidei00aure#page/n92/mode/1up>, letzter Zugriff: 09.07.2015.



Abb. 107
Prunkschiff *Glaukos* (»BARCA DI MVSICI RAPR.ª GLAVCO DIO MARINO E TRITONI«). Remigio Cantagallina nach Giulio Parigi. Florenz 1608. Kupferstich. London, Victoria and Albert Museum.

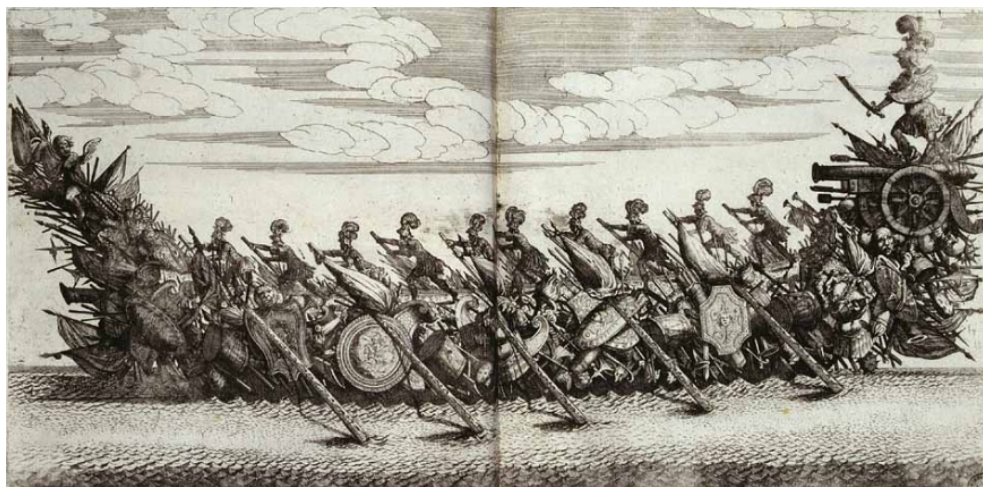


Abb. 108
Allegorische Barke (»Barca allegorica con strumenti guerreschi e condotta da rematori in abiti militari«). Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini oder Lodovico Lamberti. Venedig 1688. Kupferstich. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana.

Dass die *Bizona* für das Dresdner Hochzeitsfest von 1719 entworfen wurde, ist unwahrscheinlich. Das Motiv der Minerva wäre zwar thematisch für das Wasserfest beim Apollofest am 10. September 1719 geeignet, bei dem der Kampf von Jason um das goldene Vlies dargestellt wurde. Jedoch ist keine Quelle aufzufinden, die eine Barke der Minerva



Abb. 109
Seeungeheuer für die Oper *La gloria d'amore*.
 Sebastiano Bianchi nach Gaspare, Pietro und
 Domenico I. Mauro. Parma 1690. Kupferstich im
 Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and
 Manuscript Library.

beim Apollofest beschreibt. Auch enthält die Liste der noch für den Festbericht benötigten Zeichnungen³⁸¹ keine Barke der Minerva.

8. Exkurs: Die fünf Entwürfe zur Prunkbarke von Antonio Joli (1740)

8.1 Die Regatta in Venedig am 4. Mai 1740

In Bezug auf die Lustgondelserien *Vier Weltteile* und *Vier Jahreszeiten* von Mauro verlangen die fünf farbigen Federzeichnungen von Antonio Joli³⁸² nähere Betrachtung. Jolis Entwürfe entstanden im Jahre 1740 in Venedig und ähneln unmittelbar den Mauroschen Prunkbarken. Somit kann man einen engen künstlerischen Austausch zwischen Mauro und Joli vermuten, obwohl die Zeichnungen der beiden Künstler aus unterschiedlichen Anlässen, für divergierende Veranstaltungsorte und in verschiedenen Zeiträumen entstanden.

Das genaue Entstehungsdatum der Jolischen Entwürfe ist unbekannt. Sie sind jedoch mit

³⁸¹ Dresden, HStA, 10006 OHMA B. 20c, Bl. 651a.

³⁸² Über diesen venezianischen Vedutenmaler siehe die monographische Arbeit von Ralph Toledano (2006).

den Barken, welche im anonymen Festbericht *L'Adria festosa* aus dem Jahre 1740 geschildert werden, zu identifizieren.³⁸³ Laut *L'Adria festosa* wurden Jolis Barken bei der Regatta am 4. Mai 1740 im Großen Kanal zu Venedig, die zu Ehren des Besuchs des sächsischen Kurprinzen und polnischen Königssohns Friedrich Christian (1722-1763) – dem Enkels Augusts des Starken – stattfand, präsentiert. Der Anlass der Regatta wurde besonders dadurch deutlich, dass die antike Götter verkörpernden Darsteller während der Ruderwettfahrt den polnischen König Friedrich August II. priesen. Joli war nicht der einzige Gondelgestalter der Regatta. Seine Barken wurden mit den Lustschiffen sowie den Prunkwagen anderer regionaler Künstler wie Francesco Candolfi, Lorenzo Gamba, Romualdo Mauro, Alvise Vancetta, Giambattista Tiepolo, Gaetano Zampini sowie Pietro Zangrandi eingesetzt. Die Prunkbarken wurden jeweils von dem Patriarchen der einflussreichsten Familien Venedigs, der am Bug stand, angeführt.

8.2 Beschreibung

Jolis fünf Federzeichnungen für die Prunkschiffe sind farbenprächtig ausgeführt. Die Barke *Garten der Hesperiden* (»Orti Esperidi«) (Abb. 110) stellt einen Wunderbaum mit goldenen Äpfeln dar. Das Schiff zieren Apfelbäume, Rosenranken und filigrane Akanthusblätter. Die drei Darstellerinnen, die drei Schwestern der Hesperiden (Egle, Creusa und Esperdusa) verkörpern, sind am Bug platziert. Durch das Blumenmotiv und die Rosenranken besteht eine Verwandtschaft zu Mauros Lustschiffen *Europa* und *Frühling*.

Die Barke *Die Tapferkeit wird bekränzt* (»Valor Coronato sotto le Tende«) (Abb. 111) ist mit der Prunkgondel *Asien* von Mauro (Abb. 91) vergleichbar. Sowohl die üppig dekorierten asiatischen Schirme als auch die Statue des Engels am Bug der beiden Barken sind eng verwandt. Jedoch gibt es Unterschiede zwischen den Barken von Joli und von Mauro. Jene von Joli ist nicht nur mit asiatischen Ornamenten, sondern auch mit Voluten

³⁸³ Die folgende Beschreibung der Jolischen Barken beruht auf *L'Adria festosa* 1740, S. 79-85; Ausst.-Kat. Bologna 1979, S. 227-229; Toledano 2006, S. 28.



Abb. 110
Barca Garten der Hesperiden (»Orti Esperidi«). Antonio Joli. Venedig 1740. Farbige Federzeichnung. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 111
Barca Die Tapferkeit wird bekränzt (»Valor Coronato sotto le Tende«). Antonio Joli. Venedig 1740. Farbige Federzeichnung. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 112
Barke Jagd der Diana (»**Diana Cacciatrice**«). Antonio Joli. Venedig 1740. Farbige Federzeichnung. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 113
Barke Sassonia Coronata (»**Krone von Polen**«). Antonio Joli. Venedig 1740. Farbige Federzeichnung. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

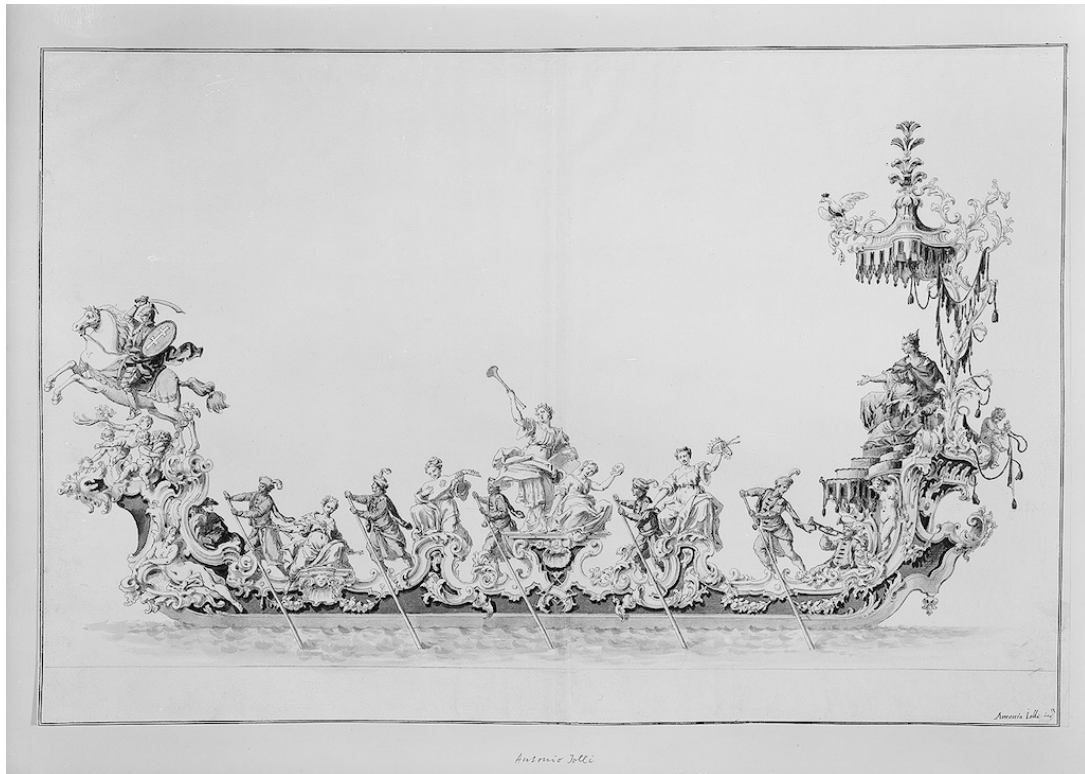


Abb. 114
Barke *Minerva mit Musen*. Antonio Joli. Venedig 1740. Farbige Federzeichnung. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

sowie künstlich geformten Akanthusranken ausgestattet. Diese Mischung aus chinesischem Dekor und artefaktischem Ornament repräsentiert der Stil *Forme Rocaille* des Rokoko. So kann das Jolische Lustschiff – im Hinblick auf die Entfaltung der Rocaille – als ein Fortschritt gegenüber Mauro bezeichnet werden. Inmitten des Decks befindet sich eine weibliche Figur mit Waffen. Neben ihr steht eine Vase, aus der goldene Münzen nach unten fallen. Dies kann als Allegorie für den Reichtum der venezianischen Republik gedeutet werden.

Angesichts der Barke *Jagd der Diana* (»Diana Cacciatrice«) (Abb. 112) stellt sich die Frage, ob Joli tatsächlich der Gestalter des Schiffs ist. Laut der Bezeichnung im Blatt ist die Barke von Joli, allerdings werden in *L'Adria festosa* Francesco Candolfi und Alvise Vancetta als Gondelgestalter bestimmt.³⁸⁴ Dieser Widerspruch scheint jedoch nichts anderes

³⁸⁴ *L'Adria festosa* 1740, S. 81.

als ein Irrtum des anonymen Autors dieses Festberichts zu sein. Denkbar ist, dass Candolfi und Vancetta die Barke nach dem Entwurf von Joli erbauten. Es ist auch möglich, dass Joli die Barke von Candolfi und Vancetta nachzeichnete.

Das Schiff stellt die antike Dianaszene mit dem Jäger Aktäon dar. Am Bug befindet sich eine Statue des Aktäon, während die Figur der Jagdgöttin mit ihren Begleiterinnen sowie Hunden auf dem Heck steht. Diese Gestaltung erinnert an das Lustschiff *Winter* von Mauro, welches ebenso eine Hirschjagdszene präsentiert.

Die Barke *Krone von Polen* (»*Sassonia Coronata*«³⁸⁵) (Abb. 113) ähnelt stark dem Prunkschiff *Asien* von Mauro. Wie Mauros *Asien* ist Jolis Lustschiff reich mit asiatischen Schirmen und Federn ausgeschmückt. Die fünf Ruderer sind jedoch in polnischer Tracht gekleidet, während eine der zwei Figuren inmitten des Decks der anderen eine Krone aufsetzt.

Merkwürdig ist, dass Jolis Barke *Minerva mit Musen* (Abb. 114) in *L'Adria festosa* nicht erwähnt wird. Dies suggeriert, dass dieser Entwurf – anders als die vier anderen Blätter – nicht realisiert wurde. Oder man kann, ausgehend von der Beschreibung in *L'Adria festosa*, annehmen, dass die Barke *Minerva mit Musen* mit dem bergförmigen Festapparat *Parnass*, auf dem sich Apollo und mehrere Musen befanden, kombiniert präsentiert wurde.³⁸⁶ Eine andere Möglichkeit ist, dass das Schiff mit der *Sassonia Coronata* desselben Künstlers, welche diesem sehr ähnelt, zusammen gezeigt wurde.

³⁸⁵ Obwohl *Sassonia Coronata* wörtlich „gekröntes Sachsen“ bedeutet, ist diese Barke im Register des Dresdner Kupferstichkabinetts als *Krone von Polen* betitelt. Vermutlich spielt der Titel *Krone von Polen* darauf an, dass der sächsische Kurfürst Friedrich August II. zum polnischen König August III. gekrönt wurde.

³⁸⁶ *L'Adria festosa* 1740, S. 83. Das Apparat *Parnass* darf nicht mit dem Festbrunnen *Das Reich des Neptun* desselben Künstlers (siehe unten Kapitel V.8.2.2, Abb. 179) verwechselt werden. Nach der Recherche der Autorin dieser Arbeit existiert weder ein Entwurf noch eine Nachzeichnung dieses Apparates.

8.3 Jolis Entwürfe im Verhältnis zu Mauro

Der Kunsthistoriker Hans Tintelnot würdigt Jolis fünf Barken als stilistischen Fortschritt gegenüber Mauro.³⁸⁷ Im Vergleich zur Serie der Prunkschiffe von Mauro zeigen die Jolischen Entwürfe deutlich die reiche – beinahe maßlose – Verwendung der Rocaille und des Gitterwerks.³⁸⁸ Es folgt die Frage, warum die Barken von Mauro und von Joli trotz der unterschiedlichen Anlässe, Entstehungsdaten und Veranstaltungsorte sehr verwandt sind. Denkbar ist, dass Joli für seine Lustschiffe die alten Skizzen von Mauro entweder in Dresden oder in Venedig nachschlug. Möglicherweise war Joli am Umbau des neuen Opernhauses zu Dresden im Jahre 1738 beteiligt.³⁸⁹ So konnte er die alten Entwürfe Mauros vor Ort studieren. Zwei Jahre später führte er seine Entwürfe, basierend auf den Mauroschen Entwürfen, für die Regatta in Venedig aus. Aus praktischen Gründen ist es schwer vorstellbar, dass etwa die Gefolgsleute des Kurprinzen Friedrich Christian die alten Dresdner Barken Mauros mitnahmen und für die Regatta von 1740 wiederverwendeten. Vielleicht hatte Friedrich Christian die Mauroschen Entwürfe mitgebracht und zeigte sie dort als Vorlagen vor. Unter Berücksichtigung der Zeichnungen seines Künstlerkollegen fertigte Joli eigene Entwürfe an. Möglicherweise erteilte der Kurprinz Joli erst nach der Regatta den Auftrag, die Barken nachzuzeichnen. Friedrich Christian nahm die Nachzeichnungen nach Dresden mit und ließ sie im dortigen Kupferstichkabinett archivieren.³⁹⁰

8.4 Fazit

Aus Jolis Entwürfen zur Regatta von 1740 in Venedig ergeben sich viele kontroverse

³⁸⁷ Tintelnot a. a. O., S. 95.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Dresden, HStA, 10006 OHMA, 12884/13410, Schr 007, F 085, Nr. 11869; Nr. 14226; Nr. 14690; Nr. 14692.

³⁹⁰ Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 282-283.

Folgerungen. In erster Linie erscheinen sie wie eine Adaption der alten Lustgondeln von Mauro. Die Verwandtschaft der Entwürfe der beiden venezianischen Künstler belegt, wie stark Mauros Wirken als Gondeldekorateur seine Nachfolger prägte. Die These, dass Jolis Barken lediglich den Einfluss seines Vorgängers bezeugen, greift jedoch zu kurz. Anhand eines stilistischen Vergleichs zwischen Mauro und Joli lassen sich auch Aussagen über die Entwicklungsgeschichte der Rocaille machen. Man kann sagen, dass Mauros Prunkgondelserien noch unter dem starken Einfluss von Jean Berain und Daniel Marot in Verbindung mit den französischen Grotteskenornamenten stehen. Im Unterschied dazu repräsentieren die fünf Prunkbarken von Joli die Blütezeit der Rocaille in Venedig in den 1730er Jahren.

9. Die Handzeichnung zum Dianawagen (um 1719)

Die Berliner Kunstbibliothek bewahrt eine Handzeichnung von Mauro auf, die einen Dianawagen auf dem Wasser darstellt (Abb. 115).³⁹¹ Die farbig getuschte Federzeichnung befindet sich auf einem geklebten Papier von 92,5 cm Breite und 45,6 cm Höhe. Unten links ist die Signatur des Künstlers zu sehen, während man unten rechts die Bezeichnung »Aulne de Dresden« findet. Auf der Rückseite sind die Beschriftungen »Götteraufzug 1719« sowie »N° 479 Kupferstiche defect« von alter Hand zu erkennen. Die weibliche Figur inmitten des Wagens, die das Diadem mit Halbmond auf dem Kopf trägt, ist mit Diana als Mondgöttin Luna zu identifizieren. Der Figur Diana sowie der Beschriftung »Götteraufzug 1719« zufolge muss die Zeichnung für das Dianafest anlässlich des Dresdner Hochzeitsfestes von 1719 entstanden sein. In dieser skizzenhaften Zeichnung wurde fast komplett darauf verzichtet, Details des Wagens sowie der Figuren näher auszuführen. Daraus ergibt sich die Vermutung, dass die Zeichnung aus der frühesten Arbeitsphase stammt, in der Mauro seine Idee dem König vorlegte.

Der Hauptteil des Wagens, auf dem Diana mit vier Nymphen sitzt, ist in Form einer

³⁹¹ Siehe Anm. 163.



Abb. 115
Entwurf für Dianawagen. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Farbig getuschte Federzeichnung. Berlin, Kunstbibliothek – PK.



Abb. 116
Diana und vier Nymphen. Detail aus der Abb. 115.

Muschel gestaltet (Abb. 116). Der Muschelwagen ist mit Meeresmotiven – Meerespflanzen und Korallen – sowie Voluten ausgeschmückt. Die Darstellerinnen auf dem Wagen sind nach antiker Mode gekleidet. Diana trägt eine Tunika und ein Halbmond-Diadem. Die vier Nymphen, die die Mondgöttin umringen, sind nach der Handschrift *RELATION* Climene, Dafne, Niese und Alcippe.³⁹² Gehüllt in transparente Stoffe, erscheinen sie halbnackt; jede von ihnen trägt einen Köcher mit Pfeilen auf der Schulter. Ihre schmucklosen Frisuren entsprechen einem schlichten altgriechischen Stil. Vorne sind vier Tiere, die den Wagen ziehen, sowie drei weitere Nymphen sichtbar.

Diese drei Nymphen sind genauso gekleidet wie die vier Nymphen auf dem Muschelwagen. Vermutlich beabsichtigte der Künstler, die drei Nymphen analog zu den

³⁹² Vgl. *RELATION*, S. 30.



Abb. 117

Dianawagen. Zacharias Longuelune. Detail aus der »Ankunft der Diana auf der Elbe 1719 in Dresden«. Dresden nach 1729. Feder und Pinsel über Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

vier Seepferden bzw. Hirschkühen³⁹³ als skulptierte Statuen aus Holz anzufertigen. Zwei der Nymphen halten die Zügel in der Hand, während die dritte eine Fackel trägt.

9.1 Bestimmung des Zeichners: Mauro oder Longuelune?

Die Kunsthistorikerin Monika Schlechte bestimmt in ihrem Aufsatz von 1990³⁹⁴ Zacharias Longuelune (1669-1748) als den Zeichner des Blattes. Schlechtes Annahme beruht auf einer anderen Zeichnung von Longuelune, die den Dianawagen auf den Elbwiesen am 18. September 1719 zum Thema hat (Abb. 117).³⁹⁵ Letztere entstand im Rahmen des

³⁹³ Siehe Anm. 163.

³⁹⁴ Schlechte 1990, S. 41.

³⁹⁵ Im Dresdner Ausstellungskatalog von 2014 wird als Zeichner des Blattes Longuelune oder Carl Heinrich Jacob Fehling genannt. Siehe ebd., S. 288.

königlichen Auftrags zur dokumentarischen Illustration, d. h. als Vorzeichnung für den unvollendeten Festbericht.³⁹⁶ Das Blatt stellt die Ankunft der Mondgöttin in Begleitung der Hofkapelle dar. Dem Prunkschiff Dianas folgen der *Bucentauro* sowie allerhand Barken, während die unzähligen Anwesenden den Dianawagen am Ufer empfangen. Die musizierende Hofkapelle entspricht der Angabe in der Handschrift *RELATION*, dass beim Jagdfest Dianas die Serenade *Diana sul'Elba* von Johann David Heinichen unter dem Dirigat des Komponisten uraufgeführt wurde.³⁹⁷ Die Muschelwagen von Diana in der Zeichnung Mauros und jener Longuelunes sind trotz der Unterschiede im Detail sehr ähnlich, was bedeutet, dass die beiden Blätter das gleiche Ereignis wiedergeben. Daraus folgert man, dass das oben erwähnte Blatt in der Berliner Kunstbibliothek als die früheste Vorlage zum Dianawagen gilt. Schlechte zufolge stammen sowohl die ursprüngliche Idee als auch die Realisierung des Dianawagens nicht von Mauro, sondern von Longuelune.³⁹⁸

Die Annahme Schlechtes, dass Longuelune den Entwurf in der Berliner Kunstbibliothek anfertigte, soll mit Vorsicht behandelt werden. Denn erstens entspricht der Pinselstrich des Blattes stilistisch viel eher jenem Mauros als dem Longuelunes. Dies belegt etwa Mauros Ausführung der halbnackten weiblichen Figur in seinem Entwurf zum dem Festwagen des Elements des Wassers (Abb. 161).³⁹⁹ Zweitens ist es unwahrscheinlich, dass Mauro nicht zuständig für den Dianawagen war. Der Prunkgondelbau war eines der Hauptbetätigungsfelder des Künstlers beim Dresdner Fest von 1719, wie sowohl der *Bucentauro* als auch seine diversen Entwürfe für Prunkbarken belegen. Der Dianawagen war eines der zentralen Prunkschiffe des Festes, sodass Mauro auch für dessen Anfertigung verantwortlich gewesen sein müsste. Ausgehend von der Bezeichnung auf der Rückseite des Blattes, »Kupferstiche defect«, vermutet Schlechte, dass es nicht überlieferte Kupferstiche, die auf dem Blatt in der Berliner Kunstbibliothek basierten, gab. Ihrer Auffassung nach stammten sowohl die Berliner Handzeichnung als auch diese nicht erhaltenen Kupferstiche von Longuelune. Im

³⁹⁶ Ebd.; Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 706/2, Bl. 11b.

³⁹⁷ Siehe Anm. 392.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Siehe unten Kapitel V.3.

Gegensatz zur Annahme von Schlechte ist die Notiz »Kupferstiche defect« jedoch kein Beleg dafür, dass Longuelune selbst die Berliner Zeichnung entwarf. Viel wahrscheinlicher ist es, dass Mauro die Berliner Zeichnung in der ersten Phase der Vorbereitung des Hochzeitsfestes entwarf. Die Tuschzeichnung und die verschollenen Kupferstiche von Longuelune müssten dann nach der Vorlage Mauros entstanden sein.

9.2 Die Realisierung: Zwischen den historischen Tatsachen und dem Zeitgeschmack

Laut der *RELATION* wurde das aus Holz hergestellte Dianaschiff vergoldet und versilbert.⁴⁰⁰ Die oben genannte Tuschzeichnung von Longuelune (Abb. 117) zeigt, wie unterschiedlich vom ursprünglichen Entwurf Mauros der Dianawagen realisiert wurde. Mauro zeichnete den gesamten Wagen als auf einer Ebene. Im Gegensatz dazu besitzt das Prunkschiff in Longuelunes Blatt zwei Ebenen. Der Muschelthron befindet sich auf einem Podest, das ihn von dem Bereich abtrennt, in dem die Hofkapelle musiziert. Dennoch hat der Dianawagen im Blatt Longuelunes viele Merkmale mit der Mauroschen Skizze gemeinsam. Das Muschel-Element wurde fast unverändert realisiert, bis auf einige kleine Veränderungen. Im Vergleich zum Mauroschen Entwurf wurden die ornamentalen Meeresmotive reduziert eingesetzt. In der Zeichnung von Mauro schmückt ein spitzförmiges Ornament, das an das Gehäuse von Meeresschnecken erinnert, den Muschelrahmen aus. In Longuelunes Blatt sind kleine runde Wirbel am Rand der Muschel angebracht.

Der große Unterschied zwischen den beiden Zeichnungen liegt jedoch in der Kostümierung der Diana und ihrer Nymphen. Im Gegensatz zu den im Barock gebräuchlichsten Kostümen, bei denen die zeitgenössische Mode mit römischem Habit kombiniert wurde,⁴⁰¹ stellt der Maurosche Entwurf nur die antike Mode dar. Er gilt somit als eines der seltenen und innovativen Beispiele der Zeit, bei denen das festliche Kostüm

⁴⁰⁰ Vgl. Anm. 392.

⁴⁰¹ Vgl. unten Kapitel V.2.



Abb. 118
Bett für die Fürstin Maria Mancini. Johann Paul Schor. Rom 1633. Tinte auf Pergament.
Paris, Galerie Tarantino.

möglichst entsprechend den historischen Tatsachen entworfen wurde. Ein vergleichbares Beispiel ist der Entwurf von Jean Berain für die Oper *La Naissance de Vénus* aus dem Jahre 1696, in dem die Meereshöttin Thetis nackt auf dem Muschelwagen sitzt (Abb. 48). Im Gegensatz zu Mauro tragen die Darstellerinnen im Longueluneschen Blatt ein zeitgenössisches Gewand, das laut dem Festbericht aus grüner, silbern bestickter Seide bestand. Der Unterschied in der Bekleidung der Protagonistinnen ist sicher durch eine Intervention des Auftragsgebers begründet.⁴⁰²

Wie Hermann Bauer erwähnt, galt die Muschel im Barock als Attribut der Göttin Venus bzw. der Galathea.⁴⁰³ Diesbezüglich stehen die Muschelwagen von Jean Berain für die Oper *Thétis e Pélée* im Jahre 1689 (Abb. 49) und ein muschelförmiges Bett von Johann Paul Schor (genannt Giovanni Paolo Tedesco, 1615-1674) für die Fürstin Maria Mancini

⁴⁰² Siehe Anm. 392 und 401.

⁴⁰³ Bauer 1962, S. 13 und S. 34.

(1639-1715) für die Parade im Jahre 1663 in Rom (Abb. 118)⁴⁰⁴ als Beispiele, die als Vorbild für den Mauroschen Dianawagen gedient haben dürften. Interessant ist, dass Mauro die Muschel nicht mit Venus, sondern mit Diana verknüpfte. Hermann Bauer zufolge verkörpert die Muschel symbolisch das Wasser, das an sich nicht darzustellen ist.⁴⁰⁵ Mauros Dianawagen in Form einer Muschel spielt also auf die Wasserjagd der antiken Mondgöttin an und wurde auch bei der realen Wasserjagd am 18. September 1719 im Rahmen des Dianafestes eingesetzt. Die den Dianawagen zierenden Muscheln und Meeresfrüchte, die sicher auf Cesare Ripas *Iconologia* zurückgehen, verwendete man ohne Zweifel als Attribut des Elements des Wassers.⁴⁰⁶ So steht der Dianawagen thematisch in Verbindung mit dem Karussell *Vier Elemente*, der Hauptveranstaltung des Jupiterfestes im Rahmen des Hochzeitsfestes von 1719.

9.3 Fazit

Der Entwurf zum Dianawagen in der Berliner Kunstbibliothek ist als Mauros Handzeichnung zu bestimmen. Aufgrund des Zeitdrucks dürfte Zacharias Longuelune nach der Vorlage von Mauro das Schiff realisiert und später für den Festbericht nachgezeichnet haben. Bei der Gestaltung des Dianawagens mit einer großen Muschel sowie Meereswesen wird der Einfluss von Jean Berain sichtbar. Mauro stellt die Muschel, den Hauptteil des Wagens, real betretbar dar, sodass sein Muschelwagen sich von der künstlich geformten Rocaille-Ornamentik im folgenden zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts unterscheidet. Die Änderung von Details sowie die konservative Kostümierung der Darstellerinnen nach der Mode der Zeit in der Nachzeichnung von Longuelune, in der auf Mauros altrömische Kostüme verzichtet wurde, weisen darauf hin, dass Mauros Entwurf dem Geschmack des Auftraggebers entsprechend stark abgeändert realisiert wurde.

⁴⁰⁴ Abbildung mit freundlicher Genehmigung von Herrn Antoine Tarantino.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Vgl. Anm. 159.



Abb. 119

Bateau Royal. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Bleistift. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

10. *Bateau Royal* («Das königliche Lustschiff»)

Der sächsische Oberhofmarschallamt (OHMA) archiviert noch eine weitere Handzeichnung von Mauro (Abb. 119), die nach der Beschriftung des Blattes *Bateau Royal* genannt wird.⁴⁰⁷ Das mit Bleistift gezeichnete Blatt, das vor 1750 datiert ist, hat 38,5 cm Höhe und 54 cm Breite. Die Zeichnung präsentiert eine lange und schmale Prunkbarke. Die Beschriftung und die Signatur des Künstlers unten auf dem Blatt beweisen, dass das *Bateau Royal* für ein Wasserfest entworfen wurde. Der Entwurf muss für das Vermählungsfest im Jahre 1719 entstanden sein, und zwar in der frühesten Vorbereitungsphase. Denn das *Bateau Royal* steht stilistisch in enger Verbindung mit den acht oben erwähnten Entwürfen zu den Prunkbarken Mauros um 1719.

⁴⁰⁷ »Bateau Royal pour sa promari[?]er, et tirer sur L'Eau«. Zit. n. der Beschriftung im Blatt.

Das im Blatt dargestellte Schiff wirkt überaus fein und geschmackvoll ausgestattet. Ausgehend von dem skizzenhaften Entwurf, kann man nur vermuten, dass die Außenseite der Barke wie üblich geschnitzt und vergoldet bzw. versilbert und ggf. auch bemalt sein sollte. Vor dem Heck ist das majestätische Zelt, das ein Baldachin krönt, auffällig. Der Pfau auf dem Zelt kann als Attribut Junos, der Göttin der Ehe, gedeutet werden. Daraus lässt sich folgern, dass das Schiff für das frisch vermählte Brautpaar oder für den König und seine Gemahlin entworfen wurde. Außerdem symbolisiert der Pfau in der Barockzeit ikonographisch das Element der Luft.⁴⁰⁸ Dementsprechend steht das *Bateau Royal* in Verbindung mit dem Karussell *Vier Elemente* beim Jupiterfest von 1719.⁴⁰⁹ Prächtige Federbüsche zieren nicht nur den Bug, sondern auch das Heck sowie die vier Ecken des Zeltes. Ungewiss ist, ob diese aus echten Federn oder geschnitztem, bemaltem Holz bestehen sollten. Eine männliche Figur, gekleidet nach der augusteischen Mode, am Bug wirkt wie eine geschnitzte Holzstatue. Die Außenseite des Schiffs dürfte mit geschnitzten Maskenmotiven und Pflanzenornamenten dekoriert gewesen sein.

Fraglich ist, ob das *Bateau Royal* überhaupt realisiert wurde. Als Anlässe für seine Entstehung kommen das Apollofest sowie das Dianafest in Betracht, bei denen ein Wasserfest mit Lustschiffen veranstaltet wurde. Allerdings muss man bedenken, dass der *Bucentauro* bei diesen beiden Festen eingesetzt wurde.⁴¹⁰ Das Brautpaar und vermutlich auch das Königspaar haben höchstwahrscheinlich den *Bucentauro* bestiegen. Somit bestand für den König im Vorfeld keine Notwendigkeit, eigens für das Kurprinzenpaar ein neues Prunkschiff bauen zu lassen. Vielleicht spielten auch finanzielle Gründe eine Rolle, dass August der Starke, wie ebenfalls hinsichtlich der vier Festwagen zum Karussell *Vier Elemente* auf den Bau des *Bateau Royal* verzichtete. So ist dieses Lustschiff lediglich in der Bleistiftskizze erhalten und in keiner anderen Quelle auffindbar.

⁴⁰⁸ Siehe unten Kapitel V.2. und V.3.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Siehe oben Kapitel III.4.

11. Zusammenfassung

Die Gondelbauarbeiten von Mauro sind eng mit der Wasserfesttradition seiner Heimat Venedig verbunden. Als Gondelgestalter wurde der Künstler im Familienbetrieb ausgebildet und kam dadurch leicht in Kontakt mit anderen einheimischen Künstlern sowie Schiffbauingenieuren. So dürfte er seine handwerklichen Kenntnisse im Prunkgondelbau vertieft haben.

Die überlieferten Entwürfe des Künstlers für Lustschiffe entstanden aus Anlass der Regatta in Venedig im Jahre 1716 (*La Cina*) sowie der Dresdner Feste von 1709 und 1719 (*Bucentauro*, *Vier Weltteile*, *Vier Jahreszeiten*, Dianawagen sowie *Bateau Royal*). Die Verwandtschaft seiner *Bizona* mit den Prunkbarken seiner heimatlichen Künstlerkollegen für die Regatta von 1688 und von 1709 deutet seine Teilnahme an die Regatta von 1709 als Gondeldekorateur an. Der *Bucentauro* (1719) gilt in kunsthistorischer Hinsicht vor allem als Beleg für die Verbreitung des venezianischen Dogenschiffs in verkleinerter Form. Insbesondere weist er zudem auf die Wertschätzung des Künstlers als Gondelbaugestalter am Dresdner Hof hin. Neben dem *Bucentauro* stehen die meisten Prunkschiffe Mauros in stilistischer Hinsicht unter dem Einfluss von Jean Berain. Bei der Prunkbarke *La Cina* (1716) ist die Berainsche Grotteske in den 1690er Jahren erkennbar. Die filigrane pflanzliche Ornamentik und das Muschelmotiv sind teilweise künstlich ausgeformt, dem zugrunde liegt jedoch eine naturalistische Haltung. Das gilt auch für die Gondelserie *Vier Weltteile*, den Dianawagen sowie das *Bateau Royal*. Bei den Prunkbarken *Vier Jahreszeiten* fällt die realistische und perspektive komplexe Gestaltung auf. Diese Stilmerkmale wurden im späteren Werk des Künstlers, insbesondere im Apparat des Heiligen Grabes für den Karfreitag (1728) weiterentwickelt.⁴¹¹

Sowohl die stilistischen Spuren Berains in der Gestaltung von Mauros Lustschiffen als auch das Thema der Prunkbarken *Vier Jahreszeiten* suggerieren den ersten Aufenthalt Mauros

⁴¹¹ Vgl. oben Kapitel II.9.

und seine Beteiligung am Dresdner Fest im Jahre 1709. Damals dürfte er die graphischen Sammlungen des Königs – vor allem die Reproduktionen von Berain und dessen Werkstatt – studiert haben. Andererseits setzten Antonio Joli sowie Gerolamo III. Mauro den Stil Mauros fort. Die Prunkbarken der beiden nachfolgenden Künstler wurden nicht mehr naturnachahmend, sondern artefaktisch dekoriert. So repräsentieren sie die Übernahme und die Weiterentwicklung der *Forme Rocaille* in Venedig im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts.

IV. TÄTIGKEIT FÜR THEATRALISCHE INNENRAUMGESTALTUNG

Mauros Tätigkeit als Innenraumgestalter bzw. Architekturzeichner für einen Theaterbau steht nicht im Zentrum seines Gesamtschaffens. Wahrscheinlich beschränkte sie sich auf den Umbau des Redoutensaals um 1717 und die Innenraumgestaltung des neuen Opernhauses am Zwinger im Jahre 1719 in Dresden. Wie bereits erwähnt, dürfte der Umbau des Teatro San Samuele in Venedig (1748) nicht von Mauro, sondern vom Namensvetter des Künstlers ausgeführt worden sein.⁴¹²

Bezüglich der Vorbereitung des Dresdner Festes von 1719 wird Mauro in den zeitgenössischen Akten als »Theatralist« und »Machinist« bezeichnet. Der als »Spezifikation« betitelten Rechnungsliste im Dezember 1719 zufolge entsprach sein Gehalt als »Theatralist« und »Machinist« ungefähr zwei Dritteln seines gesamten Honorars.⁴¹³ Das bedeutet, dass das Hauptgewicht seiner Arbeiten in Dresden im Jahre 1719 im theatralischen und bühnenmaschinellen Bereich lag.⁴¹⁴ Um die Innenraumgestaltung eines der größten Opernhäuser der Zeit übernehmen zu können, erscheint unabdingbar, dass Mauro bereits vor 1719 ausreichende Erfahrungen sammeln musste. Allerdings ist Mauros Arbeit als Theaterarchitekt in Dresden nur fragmentarisch überliefert. Das Sächsische Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) bewahrt im Zusammenhang mit der Innenraumdekoration des Theaters einige Bildmaterialien auf, die Mauro bzw. seinen Mitarbeitern zugeschrieben werden. Der Mangel an schriftlichen Quellen erschwert jedoch eine nähere Bestimmung der Blätter sowie deren weitere Untersuchung.

⁴¹² Vgl. oben Kapitel I.6.

⁴¹³ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 774/5, fol. 130.

⁴¹⁴ Der Begriff »Theatralist« ist nicht einfach zu definieren. Er kann sich nicht nur auf die Arbeiten als Bühnenbildner, Bauingenieur für die Bühnenmaschinerie sowie theatralischer Innenarchitekt beziehen, sondern auch auf die Aufgaben eines Spielleiters bzw. eines Regisseurs im heutigen Sinne. Ebenso ist unklar, ob die Tätigkeit als »Machinist« lediglich auf die Einrichtung der Bühnenmaschinerie im Opernhaus Bezug nimmt oder auch den ephemeren Festmaschinenbau – z. B. von Festwagen und der *Chaos*-Maschine – inkludiert. Denn Mauro erhielt außer seines Gehalts als »Theatralist« und »Machinist« noch ein weiteres, zweites als »Machinist«. Vermutlich wurde mit letzterem seine Arbeit für festmaschinelle Einrichtungen honoriert.

1. Stand der Forschung

In der Forschung sind der Umbau des Redoutensaals sowie die Innenraumgestaltung des neuen Opernhauses am Zwinger sehr allgemein erläutert worden. Nach der Recherche der Autorin dieser Arbeit untersucht noch keine Literatur die exakte Lage und den Umbau des Redoutensaals um 1718 oder veröffentlicht das vorhandene Bildmaterial. Die Beschreibungen zum Opernhaus am Zwinger von Jean Louis Sponzel (1924), Wilfried Hönsch (1996) sowie jene von Günther Meinert aus dem Dresdner Ausstellungskatalog 1987⁴¹⁵ gehen auf die Dissertation Martin Hammitzschs (1906) zurück.⁴¹⁶ Die hier genannten Publikationen sind für einen ersten Umgang mit den Grund- und Aufrissen des Opernhauses im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) hilfreich.

2. Die Lehrjahre zum Theaterarchitekten

Wie für seine anderen Tätigkeiten dürfte Mauro auch die Ausbildung zum Theaterarchitekten durch seinen Vater Domenico I. und seinen Onkel Gaspare erfahren haben. Der Umbau des Opernhauses am Salvatorplatz in München im Jahre 1688 beweist die theaterarchitektonische Leistung der Brüder Mauro. Möglicherweise wirkte der junge Künstler als Gehilfe bei diesem Umbau mit und vertiefte dadurch seine Fachkenntnisse. Diese Annahme ist allerdings nicht nachweisbar.⁴¹⁷ Eine weitere Gelegenheit, um sich spezifisches Wissen anzueignen, dürfte die Anfertigung der Deckenfreske in San Michele in Isola in Murano bei Venedig (Abb. 125 und Abb. 126) gewesen sein. Diese wurde im Zeitraum zwischen 1712 und 1713 von Romualdo Mauro, einem Bruder des Künstlers, ausgeführt, und Alessandro dürfte dabei mitgearbeitet haben. Diese Erfahrung müsste dann

⁴¹⁵ Ausst.-Kat. Dresden 1987, S. 74.

⁴¹⁶ Vgl. Proelß 1878, S. 122; Gurlitt 1903, S. 456-458; Hammitzsch a. a. O., S. 135-137; Ausst.-Kat. Dresden 1954, S. 19; Alewyn 1959, S. 12-13; Heckmann 1972, S. 146; Ausst.-Kat. Dresden 1987, S. 74; Marx 1989, S. 178-179; Hönsch a. a. O., S. 46-48.

⁴¹⁷ Neißer 1902, S. 140; Siehe oben Kapitel I.2.

für den Künstler insbesondere hinsichtlich der Deckengestaltung des Dresdner Opernhauses im Jahre 1719 prägend gewesen sein.

3. Der Dresdner Redoutensaal (1718)

Die Angaben zu Mauros Arbeiten für den Redoutensaal fußen auf der Publikation von Moritz Fürstenau (1862), der berichtet, dass der Künstler im Jahre 1717 das Bühnenbild für die Lottische Oper *Giove in Argo* auf der Behelfsbühne im Redoutensaal anfertigte und im folgenden Jahr den Umbau des Saals leitete.⁴¹⁸ Fürstenaus Publikation ist ohne weitere Untersuchung mehrfach zitiert worden.⁴¹⁹ Doch vermitteln weder Fürstenau noch andere Fachliteratur, wo genau der Redoutensaal stand und wie Mauro den Umbau im Jahre 1718 leistete. Aufgrund der Unklarheiten hinsichtlich der Lage des Redoutensaals und der Bestimmung der Entwürfe, die aufgrund ihrer Gestaltung mit dem Redoutensaal in Verbindung stehen könnten, erscheint der Verfasserin dieser Arbeit ein kritischer Umgang mit dem Bericht von Fürstenau angebracht.

3.1 Die Lage des Redoutensaals

Laut Fürstenau befand sich der Redoutensaal im Schloss.⁴²⁰ Wahrscheinlich ist von Fürstenau damit das Dresdner Residenzschloss gemeint, für dessen Neugestaltung Matthäus Daniel Pöppelmann in den 1710er Jahren zahlreiche Pläne entwarf.⁴²¹ Jedoch gibt es heute im Residenzschloss keinen Redoutensaal, sondern den sogenannten Riesensaal. Claudia Schnitzer, die aktuelle Oberkonservatorin des Dresdner Kupferstichkabinetts, ist

⁴¹⁸ Fürstenau 1862, S. 114-119.

⁴¹⁹ Proelß a. a. O., S. 123; Hönsch a. a. O., S. 50; Hochmuth 1998, S. 30-31.

⁴²⁰ Vgl. Anm. 418.

⁴²¹ Vgl. Marx 1989, S. 183-184.

sehr vorsichtig mit der Vermutung, dass der Redoutensaal der Riesensaal sein könnte.⁴²² Außerdem vermutet Marialuisa Angiolillo stark, dass die Brüder Mauro den 1701 verbrannten »Riesensaal« wiederaufbauten, für den sie das Bühnenbild zur Oper *Giove in Argo* 1717 entwarfen.⁴²³ Der Riesensaal ist ca. 13 m breit und ca. 56,7 m lang, sodass er beinahe gleich lang und halb so breit ist wie das neue Opernhaus am Zwinger.⁴²⁴ Der Riesensaal muss also für theatralische Aufführungen – insbesondere im Rahmen der kurfürstlichen Feierlichkeiten – einschließlich der Redoute geeignet gewesen sein. Davon gibt etwa die Aufführung der *Mohrenballetts* im Riesensaal im Jahre 1678, die in einem Kupferstich von Johann Azelt zum Festbericht überliefert ist, Zeugnis.⁴²⁵ Ebenso entspricht der Zeitpunkt der nach dem Schlossbrand ausgeführten Renovierung des Riesensaals zwischen 1717 und 1718 dem Zeitraum, in dem sich Mauro mit dem Redoutensaal beschäftigte.⁴²⁶ Fraglich ist nur, warum der Riesensaal nur in Bezug auf Mauros Arbeiten die Benennung Redoutensaal trug.

Wenn mit dem Redoutensaal tatsächlich der Riesensaal gemeint ist, leitete Mauro wahrscheinlich nicht den Umbau dieses Saals zwischen 1717 und 1718. Denn der Neubau des Riesensaals wurde hauptsächlich von Matthäus Daniel Pöppelmann durchgeführt. Mauro könnte allerdings für die Vergrößerung der Behelfsbühne im Saal verantwortlich gewesen sein. Bedauerlicherweise existiert – zumindest nach der Recherche der Autorin dieser Arbeit – kein Bildmaterial, welches die Behelfsbühne im Redoutensaal darstellt. So muss unbekannt bleiben, wie diese provisorische Bühne aussah.

⁴²² »[...] ich bin mir nicht sicher, ob vielleicht der Riesensaal gemeint sein könnte? Der wurde nach dem Schlossbrand soweit ich weiß 1718 renoviert [...]«. Zit. n. Claudia Schnitzer, *AW:Anfrage: Dresdner Redoutensaal*, 20.02.2014.

⁴²³ Angiolillo 1998, S. 162.

⁴²⁴ Siehe unten Kapitel IV.4.

⁴²⁵ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 131506 in Sax. top. II, 1, 25; Siehe Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 264-265, Abb. 163.

⁴²⁶ Marx 1989, S. 180-181.

Der Längsschnitt durch das Reithaus von Pöppelmann⁴²⁷ ähnelt stark den Mauro zugeschriebenen Grund- und Aufrissen des Redoutensaals.⁴²⁸ Man darf den Redoutensaal jedoch nicht mit dem Reithaus identifizieren, da das Reithaus bereits im Jahre 1714 abgerissen wurde. Ebenso wenig kann das Redoutenhaus, das gegenüber dem neuen Opernhaus am Zwinger stand, der Redoutensaal sein. Das Redoutenhaus wurde nämlich mit dem neuen Opernhaus zusammen zwischen 1718 und 1719 entworfen.⁴²⁹

3.2 Identifizierung der Entwürfe

Der Bestand des sächsischen Oberhofmarschallamts (OHMA) umfasst Grund- und Aufrisse für den Redoutensaal.⁴³⁰ Die meisten dieser Entwürfe beziehen sich offenbar jedoch nicht auf den Redoutensaal. Ein Grundriss⁴³¹ entstand für den Umbau der Moritzburg. Der Grundriss eines Amphitheaters⁴³² stellt zweifellos die ephemere Bühne auf dem alten Rennplatz, wo später der Zwinger errichtet wurde, zum Fest von 1709 dar. Ebenso scheinen zwei weitere Entwürfe⁴³³ nicht für den Umbau des Redoutensaals angefertigt worden zu sein, obwohl der Titel dies angibt (Abb. 120). Der Längsschnitt durch das Reithaus, den Pöppelmann für den Neubau des Dresdner Schlosses entwarf, sowie der Pöppelmann zugeschriebene Grund- und Längsschnitt des Reithauses⁴³⁴ zeigen eine sehr verwandte Innenraumgestaltung mit den zwei oben genannten angeblichen Entwürfen zum Redouten-

⁴²⁷ Dresden, SLUB, Inv.-Nr. Mscr. Dresd. L. 4/2.

⁴²⁸ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap 04, Nr 20 (Makro 6290).

⁴²⁹ Heckmann 1972, S. 141-142.

⁴³⁰ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 01B, Nr. 49 (Makro 3895); Cap. 05, Nr. 15 (Makro 5726); Cap. 04, Nr. 20 (Makro 6290); Cap. 04, Nr. 21 (Makro 6291); Cap. 11, Nr. 14, Bl 1-2 (Makro 8817).

⁴³¹ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 05, Nr. 15 (Makro 5726).

⁴³² Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 01B, Nr. 49 (Makro 3895).

⁴³³ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 04, Nr. 20 (Makro 6290); Cap. 11, Nr. 14, Bl. 1-2 (Makro 8817); die beiden Entwürfe sind bis auf die fehlende Zuschauertribüne in zweiterem identisch.

⁴³⁴ Dresden, SLUB, Inv.-Nr. SLUB/HS Mscr. Dresd. L.4, Bl. 22.

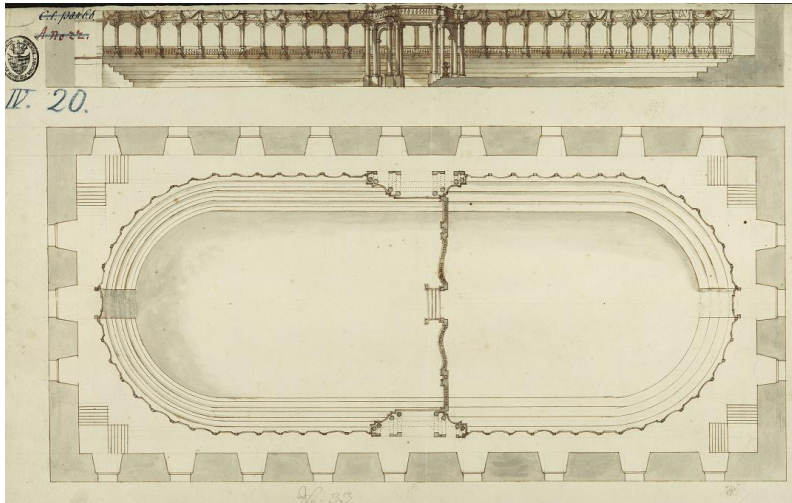


Abb. 120
**Aufriss, ein Teil des
 Innenraums des
 Redoutensaals mit
 Rangordnung.** Matthäus
 Daniel Pöppelmann und
 Alessandro Mauro
 (zugeschrieben). Dresden um
 1718. Feder und schwarz
 laviert. Dresden, HStA, 10006
 OHMA.

saal.⁴³⁵ Daraus lässt sich folgern, dass diese zwei Entwürfe nicht die Pläne für den Umbau des Redoutensaals von Mauro sind. Sie müssen die Entwürfe für das Reithaus von Pöppelmann sein.

Der Grund- und Aufriss, welcher laut des Registers des Sächsischen Staatsarchivs, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) die Längsseite des Innenraums des Redoutensaals präsentiert,⁴³⁶ wird Pöppelmann und Mauro zugeschrieben. Jedoch ist es wenig glaubwürdig, dass dieser Aufriss in Verbindung mit dem Redoutensaal steht. Der Entwurf zeigt einen dreirangigen Zuschauerraum, in dem die Ränge in mehrere Logen gegliedert und mit Balustraden ausgestattet sind. Das Parterre im Blatt ist amphitheaterartig gestaltet. Für den Redoutensaal eines Schlosses wirkt eine solche Gestaltung überdimensioniert; sie entspricht vielmehr jener eines Hoftheaters der Zeit. So ist es kein Wunder, dass der im Blatt dargestellte Innenraum an den Zuschauerraum des Münchner Hoftheaters am Salvatorplatz, den des Wiener Hoftheater sowie den des ersten Komödienhauses zu Dresden erinnert. Außerdem ähnelt der dreirangige Innenraum stark jenem des neuen Opernhauses am Zwinger. Der Grund- und Aufriss dürfte also nicht für den Redoutensaal, sondern als einer der frühesten Pläne zum neuen Opernhaus am Zwinger entstanden sein. Diese Annahme der Autorin dieser Arbeit beruht auf einem Brief des Königs an Mauro im

⁴³⁵ Siehe Abb. 120 und Anm. 428.

⁴³⁶ Ebd.

Dezember 1717, in dem dieser schreibt, dass er weiterhin die Absicht habe, ein neues Opernhaus zu bauen, und deshalb den Bauplan aufbewahren werde.⁴³⁷ Der Plan, den der König in diesem Brief erwähnt, könnte mit dem vorliegenden Grund- und Aufriss identisch sein. Daraus würde folgen, dass sich keiner der oben genannten Entwürfen auf den Redoutensaal bezieht.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Mauro nur zuständig für die Behelfsbühne im Redoutensaal – vermutlich ein anderer Name für den Riesensaal – war. Solange kein neues Bildmaterial zur Behelfsbühne entdeckt wird, muss ihre kunsthistorische Bewertung offen bleiben.

4. Das neue Opernhaus am Zwinger in Dresden (1719)

Das zwischen 1718 und 1719 entstandene Opernhaus am Zwinger ist aufgrund Mauros Beteiligung an dessen Innenraumgestaltung erwähnenswert. Die Baugeschichte und die Gestaltung des Innenraums des Opernhauses sind sowohl in verschiedenen Festberichten als auch in den zahlreichen Ausstellungskatalogen bereits ausreichend erläutert worden.⁴³⁸ So müssen sie hier nicht eigens ausgeführt werden.

Stattdessen finden sich in diesem Abschnitt folgende Erörterungen: Erstens ist die Zusammenarbeit Mauros mit Matthäus Daniel Pöppelmann und Balthasar Permoser im Rahmen der Innenraumgestaltung des Opernhauses von Interesse. Pöppelmann leitete hauptsächlich den außenseitlichen Ausbau, entwarf jedoch auch den Grundriss des Innenraums.⁴³⁹ Der die Königsloge tragende Figureschmuck (Abb. 121) wurde zwar von Permoser gestaltet, ähnelt allerdings dem im Münchner Hoftheater (Abb. 122), welchen

⁴³⁷ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2091/74, Fol. 21-22.

⁴³⁸ Siehe Anm. 7 und 416.

⁴³⁹ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6678 (Ca 200, Bl. 10).



Abb. 121
Figureschmuck. Details aus der
 Abb. 29.

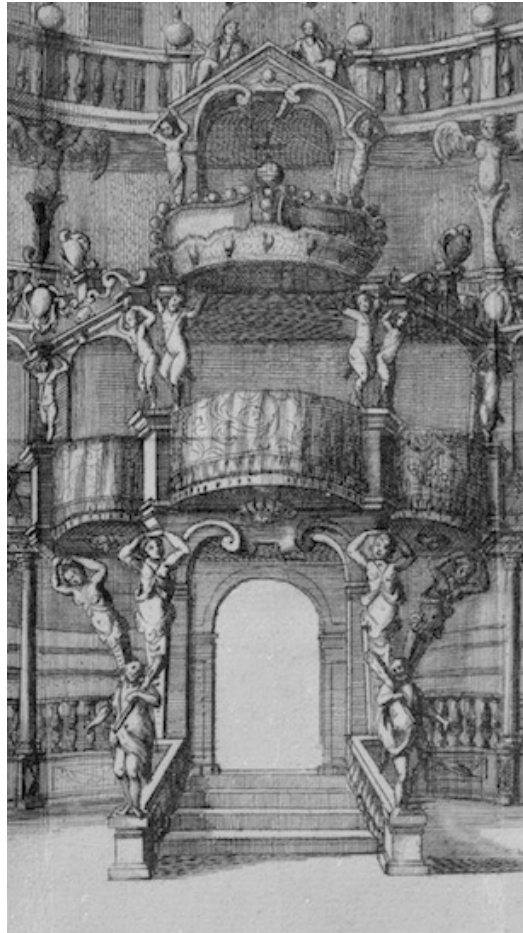


Abb. 122
**Figureschmuck im Münchner Hoftheater am
 Salvatorplatz.** Ausschnitt. Michael Wennig nach
 Gaspare und Domenico I. Mauro. München 1686.
 Kupferstich. München, Deutsches Theatrumuseum.

Domenico I. Mauro – der Vater Alessandros – als Innengestalter schuf. All dies lässt vermuten, dass die drei Künstler ihre eigenen Ideen austauschten und gemeinsam weiterentwickelten. Zudem werden zwei Zeichnungen von Carl Heinrich Jacob Fehling, die den Innenraum des Opernhauses beim Vermählungsfest von 1719 bebildern (Abb. 24 und Abb. 29) erläutert.

Zweitens sind die drei anonymen Entwürfe für das Opernhaus am Zwinger zu bestimmen. Der erste, der den Längsschnitt durch den Innenraum⁴⁴⁰ vorlegt, kann weder von Mauro stammen noch für den Ausbau im Jahre 1718/19 bestimmt sein. Im Hinblick auf die Gestaltung der Seitenloge mag er von Giuseppe Galli-Bibiena für den Umbaumentwurf

⁴⁴⁰ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 01B, Nr. 39 (Makro 3867).

um 1749 angefertigt worden sein.⁴⁴¹ Der zweite, der eine Bühnenmaschinerie darstellt (Abb. 123), gilt als eines der wenigen überlieferten Dokumente, welche Mauros Arbeit als »Theater-Machinist« belegen können. Der dritte, der Details des Zuschauerraums darstellt,⁴⁴² stammt vermutlich von Permoser und Pöppelmann aus der frühen Entwurfsphase des Opernhauses.

Drittens und zuletzt wird das Deckengemälde von Mauro näher untersucht. Offenbar ist kein Material erhalten, welches die Deckengestaltung des Opernhauses betrifft. Jedoch vermitteln Fehlings Zeichnungen vom Innenraum des Opernhauses einen fragmentarischen Einblick in das Maurosche Deckengemälde (Abb. 29). Ausgehend von diesen wird erläutert, wie es aussehen sollte.

4.1 Identifizierung der Entwürfe

4.1.1 Der Längsschnitt durch das Opernhaus

Der Längsschnitt durch das Opernhaus⁴⁴³ wirft die Frage nach seinem Entstehungsdatum auf. Mehrere Details unterscheiden sich von jenen in den zwei oben erwähnten Zeichnungen Fehlings vom Innenraum des Opernhauses (Abb. 24 und Abb. 29). Die von einem Baldachin bekrönte Seitenloge im Längsschnitt divergiert von den relativ schlichten Brüstungen in den beiden Blättern von Fehling. Der Längsschnitt ist beinahe identisch mit der Seitenloge im Längsschnitt von Giuseppe Galli-Bibiena für den Umbaumentwurf im Jahre 1749.⁴⁴⁴ Demzufolge kann man diesen Längsschnitt Giuseppe Galli-Bibiena bzw. einem seiner Mitarbeiter zuschreiben.

⁴⁴¹ Dresden, Landesamt für Denkmalpflege, Sachsen Plansammlung. Inv. M. 11 III. Bl. 10 und Bl. 18; Dresden, SLUB, Deutsche Fotothek, Aufnahme-Nr. FD 124 013. Siehe auch Ausst.-Kat. München 2003, S. 82-83.

⁴⁴² Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 01B, Nr. 30 (Makro 3854).

⁴⁴³ Siehe Anm. 440.

⁴⁴⁴ Ebd.

4.1.2 Der Grund- und Aufriss einer Bühnenmaschinerie

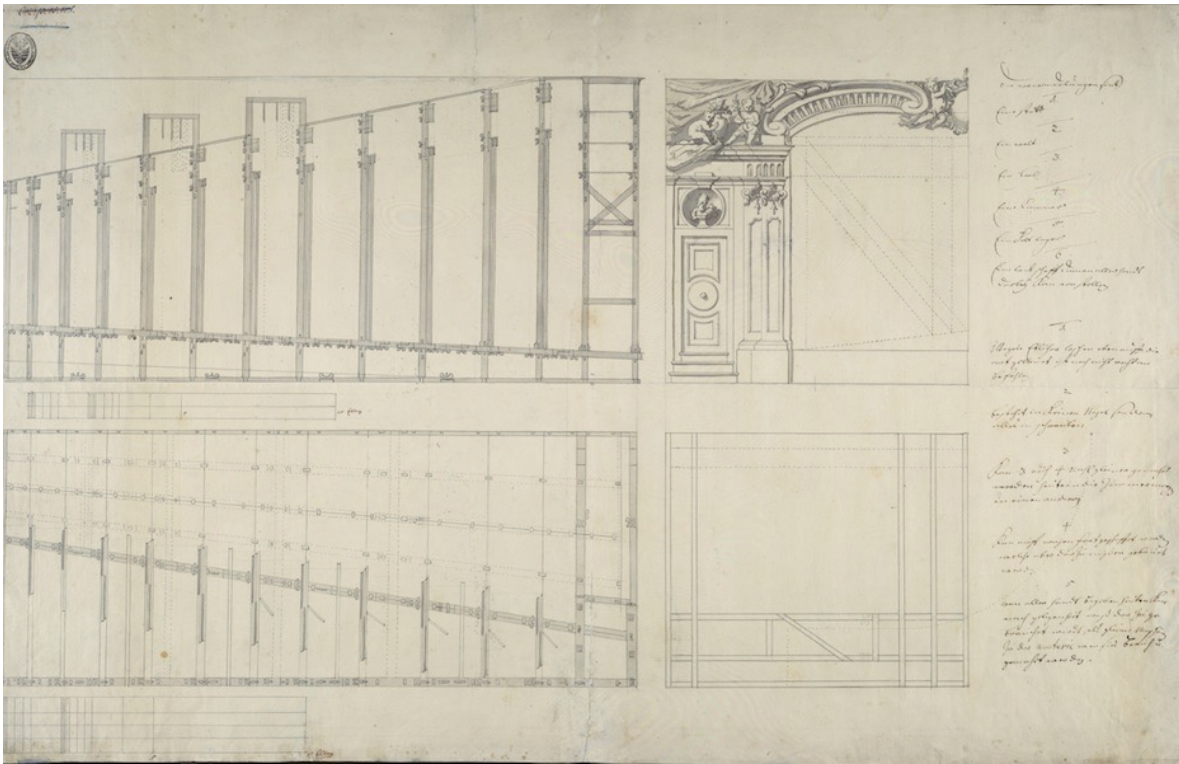


Abb. 123

Bühnenmaschinerie. Alessandro Mauro (zugeschrieben). Dresden um 1718. Bleistift, Feder und schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

Das Blatt (Abb. 123) entstand wahrscheinlich um 1718. Der Entwurf von sechs Kulissenpaaren und einem Prospekt gleicht dem Grundriss von Pöppelmann,⁴⁴⁵ während Giuseppe Galli-Bibienas Grundriss um 1749 fünf Kulissenpaare zeigt. Im Hinblick auf den Grundriss von Pöppelmann kann dieser Grund- und Aufriss von ebendiesem entworfen worden sein, allerdings gewiss in Zusammenarbeit mit Mauro. Wie bereits erwähnt, war Mauro für die bühnenmaschinelle Einrichtung verantwortlich. Daher ist es unvorstellbar, dass Pöppelmann ohne Vorbesprechung mit Mauro den Entwurf alleine anfertigte. Leider vermittelt das Blatt, das außerdem die Unterbühne abbildet, nur einen sehr beschränkten Blick auf die Bühnenmaschinerie. Auch in der Forschung wird die bühnenmaschinelle Einrichtung des Opernhauses nur allgemein erwähnt insofern, dass die Brüder Mauro die

445

Siehe Anm. 439.

seinerzeit neueste Bühnentechnik Italiens nach Dresden gebracht hätten.⁴⁴⁶

4.1.3 Entwurf für Details des Zuschauerraums

Diese mit Bleistift entworfene Skizze⁴⁴⁷ umfasst eine Säule mit korinthischem Kapitell, einen großen Figureschmuck sowie die Brüstung. Der Vergleich mit den Zeichnungen von Fehling lässt keinen Zweifel zu, dass die im Blatt gezeichneten Details für den Entwurf des Zuschauerraums entstanden. Folglich kann man dieses Blatt entweder Permoser, der die figürliche Plastik im Zuschauerraum schuf, oder Pöppelmann zuschreiben.

4.2 Zusammenarbeit mit den Künstlern

Wie oben erwähnt, kooperierte Mauro bei der Arbeit an der Innenraumgestaltung des Opernhauses mit anderen Künstlern. Der Entwurf des Zuschauerraums wurde von Pöppelmann ausgeführt. Pöppelmann gestaltete bereits seit 1705 diverse Entwürfe für das Opernhaus, das ursprünglich entweder in das Schloss oder in das Taschenbergpalais integriert werden sollte. Die Mehrzahl der Entwürfe von Pöppelmann zeigt einen halbrunden Zuschauerraum mit Ranglogen, der jenem im realisierten Opernhaus am Zwinger gleicht. Außerdem weist die Untersuchung von Hermann Heckmann darauf hin, dass Pöppelmann im September 1718 im Auftrag von Wackerbarth einen Plan für ein Opernhaus am Zwinger zeichnete.⁴⁴⁸ Das bedeutet, dass Pöppelmann längst seine eigenen Pläne entwickelt hatte, ohne Zusammenarbeit mit einem anderen Künstler. Mauro war damals im Rahmen der Vorbereitungen für das Fest von 1719 mit der Erbauung des *Bucentauro* beschäftigt, sodass er sicher kaum Zeit hatte, sich an den ersten Entwürfen für das Opernhaus zu beteiligen. Außerdem dürfte Pöppelmann die Dekoration des Zuschauerraums, wie z. B. das Schmuckwerk für die Loge und die Brüstung, entworfen haben,

⁴⁴⁶ Siehe Anm. 416.

⁴⁴⁷ Siehe Anm. 440.

⁴⁴⁸ Heckmann 1972, S. 141-146.

während Mauro deren Vergoldung übernahm.⁴⁴⁹ Dennoch ist es fraglich, ob Mauro selbst die Vergoldung ausführte. Aufgrund des hohen Zeitdrucks dürfte die Vergoldung des Innenraums größtenteils von seinen Mitarbeitern übernommen worden sein.



Abb. 124
Hermen. Balthasar Permoser. Dresden um 1718.
Dresden, Zwinger.

Interessanterweise zeigt der frühere Entwurf von Pöppelmann für die Ränge des Theaters im Taschenbergpalais⁴⁵⁰ auf den Pfeilern ein Dekor aus zarten Blattranken, das jenem im Zuschauerraum des Opernhauses am Zwinger ähnelt. Dieses Dekor findet man außerdem in den Entwürfen für die Zwingerarkaden sowie für ein Festsaalgebäude im Zwingergarten, die ebenfalls vor dem Opernhaus entstanden.⁴⁵¹ Es ist also denkbar, dass Pöppelmann seine früheren Ideen beim Ausbau des Opernhauses am Zwinger nutzte. Eine bloße Kopie liegt aber dennoch nicht vor. Das Opernhaus bildete einen Teil der gesamten Zwingerarchitektur,⁴⁵² sodass Pöppelmann vermutlich

eine stilistische Synthese beabsichtigte. Diese zeigt sich etwa auch in der Verwandtschaft der Hermenfiguren des Zwingers (Abb. 124) mit dem Figureschmuck in der Königsloge des Opernhauses (Abb. 121), beides angefertigt von Permoser.

Der Zuschauerraum im Münchner Hoftheater am Salvatorplatz (Abb. 122) mag als Vorbild

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Dresden, SLUB, Mscr. Dr. L4/31. Vgl. Heckmann 1972, Abb. 162.

⁴⁵¹ Dresden, SLUB Mscr. Dr. L4/20. Vgl. ebd., Abb. 156b.

⁴⁵² Ebd.

für jenen des Dresdner Opernhauses gedient haben. Insbesondere erinnert der kronenartige Baldachin mit einer figürlichen Plastik in der Königsloge des ersteren – trotz geringer Unterschiede im Detail – unmittelbar an jenen des letzteren. Beim Dresdner Opernhaus wurde das Kronendekor allerdings durch die polnische Königskrone ersetzt (Abb. 121).⁴⁵³ Auch gestaltete die Werkstatt Permoser in Dresden die großen schmückenden Figuren halbnackt, während jene im Münchner Hoftheater nackt dargestellt wurden. Wie bekannt, wurde die Innenausstattung des Münchner Hoftheaters von Domenico I. Mauro – dem Vater Alessandros – und seinem Bruder Gaspare entworfen. Die Vermutung liegt nahe, dass Alessandro Mauro während seines Aufenthalts in Dresden seinen Kollegen Pöppelmann und Permoser ausgehend vom Münchner Hoftheater Anregungen zur Gestaltung gegeben hat. Dabei spielte der Auftraggeber bestimmt eine entscheidende Rolle. August der Starke dürfte die Zusammenarbeit der drei Künstler gefördert haben, damit sie ihre Ideen verschmelzen und gemeinsam verwirklichen konnten.

4.3 Deckengestaltung

Die Hauptaufgabe Mauros beim Neubau des Dresdner Opernhauses beschränkte sich wahrscheinlich auf die maschinelle Bühneneinrichtung und die Deckenausstattung. In den vorliegenden Akten aus den Jahren 1717 und 1718 wird er als »italienischer Machinist« erwähnt, während sein Onkel und Mitarbeiter Gaspare als »der Maler« und sein Bruder und Mitarbeiter Gerolamo I. als »Theatralist und Machinist« bezeichnet werden.⁴⁵⁴ Es liegt daher nahe, dass Alessandros Onkel Gaspare und die »sechs Maler«⁴⁵⁵ die Deckenausmalung betreuten. Währenddessen könnten die zwei Maschinisten, Alessandro und

⁴⁵³ Das Motiv dieser großen Krone – dem Wappenzeichen Augusts des Starken – findet man sowohl auf der Kartusche im Proszenium des Dresdner Opernhauses als auch im Wallpavillon des Zwingers.

⁴⁵⁴ Gaspare Mauro scheint sich im Zeitraum zwischen 1717 und 1719 nicht ständig in Dresden aufgehalten zu haben. Sein Engagement dürfte zu Beginn der Vorbereitungen für die Hochzeitsfeierlichkeiten nicht fixiert gewesen sein. In den Akten aus dieser Zeit findet man den Namen Gaspare bzw. Gasparo bloß in einer »Spezifikation« mit relativ geringem Gehalt. Vermutlich wurde er kurzfristig nach Dresden berufen. Vgl. Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 774/5, fol. 123-124; Loc. 901/1, fol. 7-9.

⁴⁵⁵ Vgl. Anm. 53.



Abb. 125 (links)
Deckenfreske in San Michele in Isola. Romualdo Mauro. Murano 1712.

Abb. 126 (rechts)
Gemalte Figuren auf den Pfeilern aus der Deckenfreske in San Michele in Isola. Romualdo Mauro. Murano 1712.



Gerolamo I. Mauro, die Einrichtung der Bühnenmaschinerie besorgt haben. Bedauerlicherweise ist – ebensowenig wie zur Bühnenmaschinerie – weder Bildmaterial noch eine schriftliche Beschreibung der Deckendekoration des Dresdner Opernhauses erhalten. Vermutlich wurde das Deckengemälde auf Leinwand schlicht entworfen. Die oben genannten zwei Zeichnungen Fehlings (Abb. 24 und Abb. 29) überliefern lediglich einen kleinen Ausschnitt, auf dem ein paar Putti im Himmel zu sehen sind.

Um das Deckengemälde des Dresdner Opernhauses anzufertigen, müssen die Brüder Mauro zuvor Kenntnisse der Deckenmalerei erworben haben. Die Mitarbeit an Romualdo Mauros Deckenfreske in San Michele in Isola in Murano bei Venedig (Abb. 125 und Abb. 126) war für Alessandro bestimmt eine gute Gelegenheit, dieses Handwerk zu erlernen.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Nach der Recherche der Verfasserin dieser Arbeit gibt es noch keine einführende Publikation über die Deckenfresken in San Michele in Isola. Elena Povoledo erwähnt in ihrem Aufsatz aus dem Jahre 1951 Romualdo Mauros Deckengemälde nur sehr allgemein. Vgl. Povoledo 1951, S. 126-127.

Diese Deckenfreske von Romualdo Mauro, welche sich in der Sakristei befindet, stellt eine perspektivisch gestaltete Sottinsu-Ansicht dar, entspricht also der illusionistischen Quadraturmalerei des Barock. Die Gelände mit Balustraden, auf denen Blumenvasen platziert sind, sowie die nach oben geöffnete Kuppel im Bild täuschen einerseits Raumhöhe vor und lassen andererseits den Raum wie einen Innenhof im Freien erscheinen. In der Mitte der Freske, wo die Balustrade einen Kreis bildet, ist die Trinität mit Engeln auf Wolken zu sehen. Bemerkenswert sind die Putti in Grisaille, die wie eine echte Plastik wirken. Im unteren Teil der Freske finden sich ein gemaltes Mosaik sowie ebenfalls plastisch gezeichnete Figuren auf den Pfeilern. Dabei erinnert das feingliedrige und artefaktische Pflanzenmotiv an die französische Wanddekoration der Zeit.

Im Vergleich zur venezianischen Deckenmalerei des Barock – wie z. B. den Deckenfresken von Tizian, Giambattista Tiepolo und Gaspare Diziani – scheint die malerische Qualität Romualdo Mauros und seiner mitwirkenden Brüder eher mittelmäßig zu sein. Man kann diese stilistisch wenig innovative Freske schwer als ein kunsthistorisch beachtenswertes Werk würdigen. So ist die Deckenfreske Romualdo Mauros nur als Beweis für die malerischen Arbeiten Alessandro Mauros in Venedig von Bedeutung. Möglicherweise besitzt dieses Deckengemälde kompositorische Gemeinsamkeiten mit dem des ehemaligen Dresdner Opernhauses. Jedoch verhindert das fehlende Material eine weitere Erforschung.

V. MAURO ALS FESTGESTALTER IN DRESDEN

Mauros Aufenthalt in Dresden hängt eng mit seiner Tätigkeit als Festgestalter zusammen. Der Künstler war vermutlich bereits für das Fest von 1709 anlässlich des Besuchs Friedrichs IV. von Dänemark zuständig. Allerdings ist kein Bildmaterial, welches auf seine Tätigkeit bei diesem Fest hinweist, überliefert. So wird im Folgenden nicht versucht, Mauros Anteil am Fest 1709 zu erörtern. Ebenso wird Mauros Tätigkeit für das Fest von 1728 nicht erforscht, da er aufgrund seiner Arbeit in Rom in demselben Zeitraum sicher keine Zeit hatte, in Dresden zu sein.⁴⁵⁷ Im Folgenden wird hauptsächlich Mauros Beteiligung an der Gestaltung des Hochzeitsfestes von 1719 untersucht.

Die Autorin dieser Arbeit nimmt Abstand davon, den ganzen Ablauf des Festes zu beschreiben und jede Veranstaltung ikonographisch zu erläutern. Betreffs der Beschreibung des Festes 1719 sind nicht nur zeitgenössische Berichte, sondern auch umfassende Forschungsliteratur⁴⁵⁸ vorhanden. So nennt die Kunsthistorikerin Monika Schlechte das Fest 1719 eines der »durch Abbildungen und Beschreibungen meist publizierten Feste«.⁴⁵⁹ Statt der chronologischen Beschreibung der gesamten Feierlichkeiten zielt der vorliegende Abschnitt darauf, das überlieferte Material im Zusammenhang mit Mauros Arbeiten für das Fest 1719, deren Großteil nicht realisiert wurde, auszuwerten und Mauros Anteil an diesem Fest zu bestimmen.

Mauros Schaffen für das Fest 1719 umfasst Bühnenbilder und Kostüme, den Prunkgondelbau sowie die theatralische Innenraumgestaltung. Fraglich ist aber, welchen genauen Anteil Mauro an den feuerwerklichen und illuminatorischen Veranstaltungen im Rahmen des Festes hatte. Offensichtlich wirkte der Künstler beim Feuerwerk auf der Elbe hinter dem

⁴⁵⁷ Vgl. oben Kapitel I.5 und II.9.

⁴⁵⁸ Siehe Anm. 7.

⁴⁵⁹ Schlechte 1990, S. 39.

Holländischen Palais beim Apollofest am 10. September 1719, bei der Illumination zum Venusfest am 23. September 1719 und beim Bergwerkfest einschließlich der Illumination zum Saturnfest am 26. September 1719 mit. Dennoch ist fraglich, ob Mauro selbst als Feuerwerker an den drei Veranstaltungen teilnahm. Der Kupferstich von Johann August Corvinus,⁴⁶⁰ der das Wasserfeuerwerk zum Apollofest bebildert, beweist, dass Matthäus Daniel Pöppelmann als Feuerwerker jene Veranstaltung gestaltete. Das ist nicht verwunderlich, da viele Architekten und Ingenieure jener Zeit artilleristische und pyrotechnische Kenntnisse besaßen und feuerwerkliche Feierlichkeiten betreuten.⁴⁶¹ Beim Saturnfest war ebenfalls ein Architekt und Zeichner für die Illumination verantwortlich; Carl Heinrich Jacob Fehling zeichnete nicht nur die Frontalansicht des Festgebäudes im Plauenschen Grund, sondern errichtete auch als Architekt das Festgebäude, wo das Feuerwerk stattfand.⁴⁶²

Feuerwerkfeste sowie Illuminationen waren in Dresden fester Bestandteil repräsentativer Feierlichkeiten; sie entwickelten sich seit dem 16. Jahrhundert unter den wettinischen Fürsten.⁴⁶³ Es ist schwer nachzuweisen, dass Mauro als Feuerwerker im Rahmen der Dresdner Feuerwerktradition einen ruhmreichen Dienst geleitet hat. Auch bezüglich seines späteren Aufenthalts in Rom, das ebenso zu den Zentren des barocken Feuerwerkfestes zählt,⁴⁶⁴ weiß man nichts von einer Beteiligung an Feuerwerken. Die Vermutung liegt nahe, dass Mauros Beitrag für das Feuerwerk bei den Festlichkeiten 1719 gering war. Deshalb wird hier nicht auf das Feuerwerk zum Apollo-, Venus- und Saturnfest eingegangen.

Angenommen wird, dass Mauro beim feuerwerklichen Wasserfest vielmehr für die

⁴⁶⁰ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 153201. Vgl. Tintelnot 1939, Taf. 30, Abb. 72.

⁴⁶¹ Salge 2007, S. 101.

⁴⁶² Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6772 (Ca 201, Bl. 21). Siehe Schlechte 1990, S. 43; Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 311, Kat.-Nr. 197.

⁴⁶³ Kohler 1988, S. 123.

⁴⁶⁴ Ebd.

Prunkgondeln zuständig war. Vermutlich arbeiteten die beteiligten Künstler wie Mauro, Matthäus Daniel Pöppelmann, Balthasar Permoser, Zacharias Longuelune, Carl Heinrich Jacob Fehling und Raymond Le Plat u. a. unter der zentralen Leitung des Grafen von Wackerbarth beim Saturnfest, das jenes Hochzeitsfest zu einem großen Ganzen vervollständigte,⁴⁶⁵ zusammen.

Die Aufführung des Opernballetts *Les quatre Saisons* („Vier Jahreszeiten“) zum Venusfest im Naturtheater des Großen Gartens wird im Folgenden nur im Hinblick auf die Kostümgestaltung erörtert. Das Naturtheater im Großen Garten, welches der Architekt Johann Georg Starke (1630-1695) während der Regierungszeit Johann Georgs III. (1647-1691) erbaut hatte, wurde von August dem Starken umfassend neugestaltet.⁴⁶⁶ Doch keine Quelle enthält einen Nachweis, dass Mauro daran beteiligt war. Die Zeichnung von Fehling zur Aufführung des Opernballetts *Les quatre Saisons*⁴⁶⁷ zeigt, dass die Bühne außer den ausgeschmückten säulenartigen Bauteilen keine besondere Bühnendekoration enthielt. So ist anzunehmen, dass Mauros Tätigkeit für das Opernballett *Les quatre Saisons* sich auf die Kostümgestaltung beschränkte. Folglich werden im vorliegenden Kapitel nur die Figurinen dieses Opernballetts im Verhältnis zum barocken Kostüm untersucht.

Des Weiteren widmet diese Arbeit den Entwürfen des Künstlers, die entweder aufgrund der Ablehnung des Auftraggebers oder aus unbekanntem Gründen nicht realisiert wurden, großen Raum. Mauros Kostümfigurinen, die Entwürfe zum Festwagen und jene zum Tragesessel, in denen sein eigener zeichnerischer Stil sich deutlicher zeigt, unterscheiden sich von den alternativen Entwürfen sowie den dokumentarischen Nachzeichnungen der anderen Künstler, welche stark vom Geschmack des Königs geprägt waren.

Zum Schluss werden die Zeichnung für den Neptunbrunnen und die zwei Entwürfe zur

⁴⁶⁵ Vgl. Schlechte 1990.

⁴⁶⁶ Weber a. a. O., S. 69.

⁴⁶⁷ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1978-18 (Ca 200-66); Siehe Abb. 135.

Stierhetze von Mauro untersucht. Diese Zeichnungen, die mit der venezianischen Festkultur des 17. und 18. Jahrhunderts verknüpft sind, beweisen, dass Mauro versuchte, den italienischen Feststil am Dresdner Hof einzuführen.

1. Das Dresdner Hochzeitsfest von 1719⁴⁶⁸

Die am 20. August 1719 in Wien stattgefundene Vermählung des sächsischen Kurprinzen Friedrich August mit der Erzherzogin Maria Josepha von Österreich war für das Kurfürstentum Sachsen ein großer politischer Triumph.⁴⁶⁹ Außerdem brachte August der Starke im selben Jahr durch den Waffenstillstand mit Schweden seinem Land endlich Frieden.⁴⁷⁰ Diesen politischen Erfolg wollte er mit möglichst prachtvollen Festlichkeiten feiern.⁴⁷¹

Das Fest von 1719 dauerte insgesamt vier Wochen (2.-30. September 1719), denen eine lange Vorbereitungszeit vorausging. Bereits 1711 hatte man mit den Planungen und dem Aufbau der Schauplätze begonnen, für den in erster Linie der Architekt Pöppelmann unter Mitwirkung anderer Künstler verantwortlich war. Vor allem wurde seit 1711 der Bau des Zwingers in Angriff genommen, der als wichtigster Spielort für das Fest vorgesehen war. Ab 1717 wurden das Holländische und das Türkische Palais sowie das Taschenbergpalais umgestaltet; 1718 begann man mit dem Bau des neuen Opernhauses am Zwinger. Zugleich

⁴⁶⁸ Vgl. Anm. 7.

⁴⁶⁹ Durch diese Hochzeit wurde eine Thronbesteigung des habsburgischen Kaiserthrones durch den sächsischen Kurfürsten möglich, weil Kaiser Joseph I. (1678-1711), der Vater Maria Josephas, nur Töchter hinterlassen hatte. Sein Nachfolger und Bruder Karl VI. war der letzte männliche Vertreter der Habsburger. Karl VI. bekam erst 1717 eine Tochter, die spätere Kaiserin Maria Theresia (1717-1780). Trotz der Geburt Maria Theresias wäre eine Erbfolge Maria Josephas noch möglich gewesen, weil das Pactum über diese Erbfolge der beiden Erzherzoginnen nicht eindeutig ist. Daher versuchte Friedrich August II. 1740 seinen Erbanspruch militärisch durchzusetzen, obwohl August der Starke bei der Hochzeit 1719 formell auf diese Erbfolge verzichtet hatte. Vgl. Rill 1992, S. 102-103 und S. 178-187.

⁴⁷⁰ Hammitzsch a. a. O., S. 135.

⁴⁷¹ Brockhaus 1986, S. 148.

engagierte der König eine italienische Operngesellschaft, die vom Komponisten Antonio Lotti geleitet wurde, mit einem dreijährigen Vertrag.⁴⁷²

August der Starke nahm aktiv an der Planung der Veranstaltungen zum Fest 1719 teil, sodass er als der »Hauptregisseur für alle Festlichkeiten, Aufführungen und Spiele« bezeichnet wird.⁴⁷³ Im Folgenden vermittelt eine chronologische Tabelle der Feierlichkeiten einen Überblick über den gesamten Ablauf jenes Festes.

Der Spielplan der Dresdener Festlichkeiten vom September 1719

- | | |
|-----------|---|
| 2. Sept. | Einzug des Brautpaares durch Schifffahrt in Dresden, von Pirna her auf der Elbe |
| 3. Sept. | <i>Tedeum</i> in der Katholischen Kapelle, Tafel und Konzert
Offizielle Eröffnung des neuen Opernhauses am Zwinger mit der Oper <i>Giove in Argo</i> |
| 4. Sept. | Einweihung des neuen Riesensaals mit einem Ball |
| 5. Sept. | Französisches Schauspiel im kleinen Komödienhaus ⁴⁷⁴ |
| 6. Sept. | Kampf-Jagen im Jägerhof und italienisches Schauspiel im kleinen Komödienhaus |
| 7. Sept. | Aufführung der Oper <i>Ascanio in Alba</i> |
| 10. Sept. | Beginn der Sieben-Planeten-Lustbarkeiten mit dem Sonnenfest im Garten des Japanischen Palais. Aus diesem Anlass die Eröffnungsserenade <i>La gara degli dei</i> im Garten des Holländischen Palais
Feuerwerk an der Elbe mit Argonautenszenen um das Goldene Vlies |
| 11. Sept. | Schauspiel im kleinen Komödienhaus |
| 12. Sept. | Turnier anlässlich des Festes des Mars auf dem Altmarkt |
| 13. Sept. | Uraufführung der Oper <i>Teofane</i> im Opernhaus |
| 14. Sept. | Schauspiel im kleinen Komödienhaus |
| 15. Sept. | Jupiterfest im Zwinger mit dem Karussell der <i>Vier Elemente</i> |
| 17. Sept. | Türkenfest und Nachtschießen im Garten des Türkischen Palais |
| 18. Sept. | Dianafest an und auf der Elbe mit der Serenade <i>Diana sull'Elba</i> |
| 20. Sept. | Merkurfest im Zwinger mit einer sogenannten »Wirtschaft aller Nationen«, einer Messe sowie einem Ballett |
| 21. Sept. | Aufführung der Oper <i>Teofane</i> |

⁴⁷² Fürstenau a. a. O., S.106; Hönsch a. a. O., S. 49; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 47.

⁴⁷³ Zit. n. Hartmann 1976, S. 13.

⁴⁷⁴ Laut Gertrud Rudloff-Hille wurden die französischen und italienischen Schauspiele mehrmals aufgeführt. Man spielte z. B. die Werke von Racine, Corneille, Crébillon, Molière, Regnard u. a. Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 1954, S. 21 - 22.

22. Sept. Schauspiel im kleinen Komödienhaus
 23. Sept. Venusfest im Großen Garten mit der Aufführung des Opernballetts
Le quatre Saisons
 24. Sept. Aufführung der Oper *Ascanio in Alba*
 25. Sept. Schauspiel im kleinen Komödienhaus
 26. Sept. Saturnfest im Plauenschen Grund mit italienischer Komödie und
 einem Bergwerk mit Parade einschließlich Illumination
 27. Sept. Aufführung der Oper *Teofane*
 28. Sept. Schauspiel im kleinen Komödienhaus
 29. Sept. Aufführung der Oper *Ascanio in Alba*
 30. Sept. Schauspiel im kleinen Komödienhaus
 4. - 12. Okt. Französisches Schauspiel und Ballett, italienische Serenade⁴⁷⁵ und
 das Winterfest in der Moritzburg⁴⁷⁶

Aus dem gesamten Programm des Festes wird ersichtlich, dass in den Veranstaltungen der französische Geschmack Augusts des Starken und die Vorliebe des Kurprinzen für italienische Kunst und Kultur, die er während seiner achtjährigen Kavaliertour entwickelt hatte, miteinander verschmolzen.⁴⁷⁷ Der Plan des Königs, den Verlauf des ganzen Festes als ein umfangreiches Kupferstichwerk zu publizieren, wurde zwar bereits kurz nach dessen Ende in Angriff genommen, allerdings wurde das Werk bis zum Tode des Königs im Jahre 1733 nicht fertiggestellt.⁴⁷⁸ Somit existiert keine Gesamtpräsentation der Festlichkeiten. Dennoch geben die bis dahin angefertigten Zeichnungen sowie Kupferstiche einen optischen Eindruck von den Hochzeitsfeierlichkeiten. Der unvollendete Festbericht⁴⁷⁹ beginnt mit der Ankunft Maria Josephas am 2. September 1719, gestochen von Anna Maria Werner.⁴⁸⁰ Nach dem Empfang und einer öffentlichen Tafel am folgenden Tag begann das

⁴⁷⁵ Die Aufführung der Serenade *Serenata di Moritzburg* von Johann David Heinichen fand anlässlich des kurprinzlichen Geburtstags statt. Vgl. unten Kapitel V.7.

⁴⁷⁶ Zit. n. Ausst.-Kat. Dresden 1954, S. 21-22; Hochmuth a. a. O., S. 31-33; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 267-268.

⁴⁷⁷ Vgl. Proelß a. a. O., S. 120; Hönsch a. a. O., S. 46.

⁴⁷⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 236; Jutta Bäumel und Claudia Schnitzer erstellen in ihrem Artikel von 1997 eine Liste der Zeichnungen und Kupferstiche, die die Feste 1719 darstellen. Siehe Bäumel 1997, S. 120-121.

⁴⁷⁹ Der Ausst.-Kat. Dresden 2014 behandelt hauptsächlich diesen unvollendeten Festbericht.

⁴⁸⁰ Vgl. oben Kapitel III.4.

Siebenplanetenfest am 10. September mit der Eröffnungsserenade *La gara degli dei* im Garten des Holländischen Palais.⁴⁸¹

Siebenplanetenfest ist der Überbegriff für einen Zyklus von Festen, die mit sieben Planetengöttern – Apollo als Sonnengott Sol, Mars, Jupiter, Diana in ihrer Funktion als Mondgöttin, Merkur, Venus und Saturn – eng verbunden sind. August der Starke wählte das Planetenfest, welches auf das Ballett *Sieben Planetengötter* unter Johann Georg II. im Jahre 1678 zurückgeht, als zentrales Thema des Hochzeitsfestes. Das Planetenfest war nicht nur am sächsischen Hofe, sondern im Rahmen der europäischen Hoffeste der Zeit allgemein beliebt, da es in seinem Bezug zur antiken Mythologie auf die Größe der fürstlichen Macht anspielen sollte. Bei barocken Festen war es gebräuchlich, die antike Mythologie als Stoff-Reservoir zu nutzen.⁴⁸²

Um 5 Uhr Nachmittag am 3. September fand das Apollofest statt. Apollo kündigte ein nach der Jason-Sage konzipiertes Feuerwerk auf der Elbe an, während Mars am 12. September ein »Ross- und Fußturnier« auf dem Altmarkt und Jupiter am 15. September das Karussell *Vier Elemente* im Zwinger eröffnete, bei dem die *Chaos*-Maschine von Mauro präsentiert wurde.⁴⁸³ Bei der Quadrille des Feuers fungierte der König als sogenannter »Chef« des Zuges. Am 18. September fand eine Wasserjagd auf der Elbe anlässlich des Dianafestes statt, während Merkur am 20. September eine Messe und »Nationalwirtschaft« am Zwinger präsentierte.⁴⁸⁴ Es folgte am 23. September das Venusfest, bei dem ein Damenringrennen

⁴⁸¹ Der Kupferstich von Johann August Corvinus nach Anna Maria Werner (Abb. 63) zeigt den Moment, in dem die Serenade gespielt wurde. Ein Baldachin in der ersten Reihe des Zuschauerraums ist für die königliche Familie bestimmt. Auf dem Podium der Bühne, die durch eine Treppe vom Zuschauerraum getrennt ist, kann man die musizierende Hofkapelle erkennen. Auf einer Wolke, direkt über der Hofkapelle, treten die Sänger auf, welche in ihrer Rolle als Götter das frisch vermählte Kurprinzenpaar begrüßen. Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 267-269.

⁴⁸² Siehe Hartmann 1976, S. 12-14.

⁴⁸³ Siehe unten Kapitel V.3.

⁴⁸⁴ Über das Merkurfest siehe Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 255.

im Großen Garten stattfand.⁴⁸⁵ Dieses Damenfest unter dem Motto »Höfische Liebe, Galanterie und Fruchtbarkeit« entsprach dem Anlass des Hochzeitsfestes im Besonderen. Nach dem Damenringrennen wurde das Opernballett *Les quatre Saisons* im Naturtheater im Großen Garten aufgeführt. August der Starke verfasste persönlich das Libretto und kümmerte sich um die Besetzung dieses Opernballetts, das eine Form des »Divertissements« darstellte. Um »die höfische Galanterie zu inszenieren«, wurde das Opernballett nicht von professionellen Akteuren, sondern von Mitgliedern der Hofgesellschaft dargeboten. Zum Abschluss des Planetenfestes trat Saturn mit einem Bergwerkfest im Plauenschen Grund in Erscheinung.⁴⁸⁶ Am selben Tag gab es eine Sprengjagd, eine italienische Komödie auf der Freiluftbühne, eine Tafel sowie eine Parade mit anschließendem Tanz. Nachdem das Siebenplanetenfest mit dem Saturnfest ausgeklungen war, folgten erneut Aufführungen der Opern und des französischen Schauspiels. Danach fand das Nachprogramm, das der Erholung der Braut dienen sollte, im Oktober 1719 in der Moritzburg statt. In dessen Rahmen wurden wiederum unterschiedliche höfische Divertissements veranstaltet.

2. Kostüm- und Maskengestaltung

Die Kostümentwürfe bilden einen großen Teil des Œuvres von Mauro. Die überlieferten Entwürfe stammen vor allem aus seiner Dresdner Zeit (um 1709 und von 1717 bis 1719) und umfassen sowohl Einzelfigurinen zu festlichen Anlässen als auch Vor- und Nachzeichnungen theatralischer Aufführungen. Allerdings sind nicht alle Zeichnungen als Mauros eigene Arbeiten identifizierbar. Neben den Handzeichnungen des Künstlers gibt es ihm zugeschriebene Entwürfe, Zeichnungen von Mitarbeitern sowie weitere von namenlosen Künstlern nach Mauro. Wie Elisabeth Mikosch in ihrer Dissertation von 1999 erwähnt, ist es schwierig, die zahllosen anonym gebliebenen Kostümentwürfe um 1719 zuzuordnen, nicht nur wegen des Mangels an Quellen. Ein weiterer Grund dafür besteht

⁴⁸⁵ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6677 (aus Ca 200, Bl. 59).

⁴⁸⁶ Für die ikonographische Bedeutung des Saturnfestes beim Dresdner Fest 1719 siehe Schlechte 1990.

darin, dass August der Starke, der Auftraggeber, selbst Entwürfe zeichnete und zugleich verschiedene Künstler beauftragte, seine Ideen weiterzuentwickeln und zu realisieren.⁴⁸⁷ Die endgültigen Kostümgestaltungen können somit schwerlich als Schöpfung eines einzelnen Künstlers bestimmt werden. Offensichtlich war es weder dem Künstler noch dem König wichtig, den Namen des Gestalters zu überliefern.

Das vorliegende Kapitel untersucht Mauros Kostümschaffen in zwei Teilen: einerseits die Bühnenkostümentwürfe für die theatralische Aufführung, weiters die Maskengestaltung für das profane Fest. Dieses Kapitel zielt darauf, einen gesamten Überblick über Mauros Kostümwerk zu geben und seine Tätigkeit als Kostümgestalter im Kontext der Entfaltungsgeschichte des barocken Kostüms zu würdigen. Dementsprechend ist es nicht erforderlich, die Figurinen von Mauro im Einzelnen bzw. chronologisch zu beschreiben. Auch sollen hier nicht sämtliche Kostüme zum Hochzeitsfest 1719 erörtert werden. Mauro dürfte zwar im Allgemeinen für die Kostümgestaltung des Festes zuständig gewesen sein. Allerdings ist es aus praktischen Gründen schwer vorstellbar, dass er selbst alle Kostüme entwarf. Zum Beispiel wurden die Kostüme für namenlos bleibende Beteiligte – etwa die festliche Uniform der Wachtruppe⁴⁸⁸ – sicherlich nicht von Mauro gezeichnet.

2.1 Stand der Forschung

In der Forschung ist Mauros Kostüm- und Maskenschaffen im Bezug auf die höfische Festtradition im Dresdener Barock mehrfach erörtert worden. Der Ausstellungskatalog des Dresdner Kupferstichkabinetts aus dem Jahre 2000 enthält eine umfassende Beschreibung sowie eine ikonographische Untersuchung der Zeichnungen von und nach dem Künstler. Außerdem ist das Literaturverzeichnis dieses Katalogs aufschlussreich für eine erste Recherche über die Kostüme Mauros und seiner Zeit.

⁴⁸⁷ Mikosch a. a. O., S. 209.

⁴⁸⁸ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 762 Acta vitäten betr. ao. 1719 1720 1723 1722 Vol. I, Bl. 253a, 253b; Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 239.

Das Standwerk *Das Bühnenkostüm* von Max von Boehn (1921) beschäftigt sich nicht im Speziellen mit dem Mauroschen Kostümwerk. Allerdings enthält Boehns Publikation eine komprimierte Entwicklungsgeschichte des barocken Bühnenkostüms mit diversen Abbildungen, die mit Mauros Œuvre vergleichbar sind.

Die Musikwissenschaftlerin Irmgard Becker-Glauch legt in ihrem Aufsatz aus dem Jahre 1951⁴⁸⁹ großes Gewicht darauf, die an ausgewählten Veranstaltungen bei den Dresdner Hoffesten unter der Regierung Augusts des Starken beteiligten Musiker zu beschreiben. Im Zusammenhang mit dem Mauroschen Kostümschaffen ist der Aufsatz von Becker-Glauch insofern von Bedeutung, als die Verfasserin anhand der zeitgenössischen Berichte die Farben und Stoffe der unterschiedlichen Kostüme von 1719 beschreibt. Die Kostümentwürfe von und nach Mauro, die entweder monochromatisch oder in nur wenigen zarten Farben gezeichnet wurden, liefern sehr beschränkte Informationen bezüglich der Farben und der Stoffe der jeweiligen Kostüme. Dank der Untersuchung von Becker-Glauch ist besser vorstellbar, wie die realisierten Kostüme des Künstlers aussahen.

Elisabeth Mikosch erforscht in ihrer Dissertation (1999) die Kostüme anlässlich des Vermählungsfestes in Dresden 1719. Die Autorin stellt allgemein die Frage nach der Bedeutung des Kostüms für die höfische Zeremonie in der wettinischen Tradition. Im Zusammenhang mit der Erläuterung zahlreicher Kostüme werden in den jeweiligen Kapiteln auch Kostümentwürfe von Mauro erwähnt. Mikosch würdigt ihn als einen der innovativsten Kostümbildner seiner Zeit. Sein klarer, schlichter Stil, der sich deutlich von den pompösen Kostümen am Hofe Ludwigs XIV. von Frankreich abhebt, läutet die Wende zu einer neuen Mode ein. Basierend auf die Untersuchung von Mikosch unternimmt die Verfasserin dieser Arbeit, im vorliegenden Kapitel klar zu machen, welche Unterschiede es zwischen Mauros Kostümwerk und jenem seines französischen Vorgängers Jean Berain sowie seines Zeitgenossen Antonio Daniele Bertoli gibt. Weiters wird die Frage behandelt,

⁴⁸⁹ Becker-Glauch a. a. O., S. 80-122.

wie sich das Maurosche Kostümschaffen zu den damals in Venedig und Dresden gebräuchlichen Kostümen verhält.

2.2 Das Bühnenkostüm im Barock

In der Barockzeit war es üblich, dass ein Bühnenbildner sowohl die Ausstattung als auch das Kostüm anfertigte. Die Zeichnungen einer Szene aus theatralischen bzw. festlichen Aufführungen der Zeit, die meistens in Form einer Abbildung im Libretto enthalten sind, bebildern öfters die kostümierten Darsteller mit der Bühnendekoration. Im Libretto bzw. in der Beschriftung des Bildes wird üblicherweise nur der Name eines Ausstatters genannt. Daraus schließt man, dass derselbe Ausstatter für das Bühnenbild und das Kostüm verantwortlich war. Unabhängig von Bühnenbildentwürfen entwarfen Bühnenbildner ab und zu auch Einzelfigurinen. Die im Österreichisches Theatermuseum in Wien aufbewahrten Kostümentwürfe von Lodovico Ottavio Burnacini⁴⁹⁰ gelten dafür als repräsentatives Beispiel. Andererseits arbeiteten einige Bühnenausstatter regelmäßig mit einem bestimmten Kostümbildner zusammen. Anders als bei den Bühnenbildnern ist nur eine Handvoll Kostümgestalter jener Zeit bekannt. Dies liegt wahrscheinlich daran, dass nur wenige Künstler damals hauptberuflich als Kostümgestalter tätig waren. Zu den bedeutendsten Kostümbildnern des Barock zählen der Franzose Jean Berain und der Venezianer Antonio Daniele Bertoli.

Berain war ein vielseitiger Dekorateur, dessen Arbeiten Festdekoration, Kulissengestaltung, Theaterkostüm sowie Bühnenmaschinerie umfassten.⁴⁹¹ Aus zahllosen Kostümen für die höfischen Feierlichkeiten in der Regierungszeit Ludwigs XIV. von Frankreich wird ersichtlich, dass das Berainsche Kostüm eine Kombination des römischen Habits und der Zeitmode darstellte. Bei Männern wurde die Kopfbedeckung oft mit einer aufwendigen

⁴⁹⁰ Siehe Gregor 1925; Biach-Schiffmann a. a. O., S. 71-81.

⁴⁹¹ In diesem Abschnitt wird lediglich Berains Kostümschaffen erläutert. Zur einführenden Publikation über diesen französischen Meister des Barock siehe Weigert 1937; La Gorce 1986.



Abb. 127
Inderin (aus der Serie der Grafiken Ballet du Triomphe de l'Amour). Jean Dolivar nach Jean Berain. Paris um 1681-92. Kupferstich und Radierung. New York, The Metropolitan Museum of Art.



Abb. 128
Endimion (aus der Serie der Grafiken Ballet du Triomphe de l'Amour). Jean Dolivar nach Jean Berain. Paris um 1681-92. Kupferstich und Radierung. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Federdekoration verziert, während beim weiblichen Kopfschmuck eine variierte Dekoration im Stil von Fontange zum Einsatz kam. Ein schmal geschnittener Rock mit langer Schleppe beim Damenkleid reflektiert die damals aktuelle Mode am Hofe des Sonnenkönigs. Berains Kostümschaffen war vor allem durch die Serie der Graphiken *Ballet des Nations* und *Ballet du Triomphe de l'Amour* sehr bekannt. Diese graphischen Reproduktionen nach Berain wurden nicht nur von seiner Werkstatt, sondern auch von verschiedenen Stechern wie Jean Dolivar (1641-1692) oder Jacques Lepautre (1653-1684) um 1681 in Paris angefertigt (Abb. 127 und 128). Sie wurden sowohl in Paris als auch an den führenden europäischen Höfen wie Wien, Berlin und Dresden gesammelt und dort von Stechern nachgezeichnet. Somit prägten Berains Kostüme ca. ein Jahrhundert lang – von der Wirkungszeit des Künstlers an bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts – die Kostümgestaltung in ganz Europa.⁴⁹²

⁴⁹² Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1978, S. 90-91; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 120-121.



Abb. 129

Bühnenkostüme aus der Oper *Il pomo d'oro*. Ausschnitt. Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini. Wien 1668. London, Victoria and Albert Museum.

Die Beliebtheit des Berainschen Kostümstils an europäischen Höfen des Barock ist vor allem auf den Geschmack der absolutistischen Regenten zurückzuführen, die offensichtlich Ludwig XIV. von Frankreich und seinen Hof in Versailles als Vorbild nahmen. So wird nachvollziehbar, warum die Bühnen- und Festkostüme der Zeit Mauros trotz Weiterentwicklung der Zeitmode den Stil der 1680er Jahre beibehielten.⁴⁹³ Was die starke Beeinflussung durch Berain betrifft, bildete Lodovico Ottavio Burnacini, der Meister am Wiener Hof, keine Ausnahme. Unter seinen zahllosen Figurinen zeigen die Kostüme für die Oper *Il pomo d'oro* von Antonio Cesti (1623-1669) im Jahre 1668 (Abb. 129) deutlich die stilistische Verwandtschaft mit Berain. In Venedig, der Heimat Mauros, schlug sich der Berainsche Stil auch im Bereich des Bühnenkostüms stark nieder, worauf diverse Illustrationen zu theatralen Szenen hinweisen (Abb. 130)⁴⁹⁴. Die Kostümgestaltung von Francesco Santurini für die Oper *Fedra incoronata* im Jahre 1662 (Abb. 131) sowie die der Brüder Mauro zum Bühnenbild für die Oper *Servio Tullio*⁴⁹⁵ zeigt, dass das Kostüm am Münchner Hof in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenfalls den Berainschen Stil

⁴⁹³ Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1978, S. 90.

⁴⁹⁴ Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Musikgeschichtliche Abteilung.

⁴⁹⁵ München, Deutsches Theatrumuseum, Objekt F 1539 (Inv.-Nr. I 11567/6); Objekt F 938 (Inv.-Nr. I 11567/7).

streng beibehielt.

Der Dresdner Hof erlag ausnahmslos dem starken Einfluss der Pariser Kostümmode unter dem Sonnenkönig. Die Kupferstiche nach dem Hamburger Maler Johann Oswald Harms (1643-1708)⁴⁹⁶ sowie Martin Kletzel (gestorben 1699), die als Vorgänger Mauros am wettinischen Hof dienten, repräsentieren die Kostümmode im Dresden jener Zeit (Abb. 132). Unter August dem Starken bestand nie ein Zweifel, dass an der französischen Mode festgehalten wurde. Der König führte den französischen Stil im Kunst- und Festbereich seines Hofes ein. Zudem sammelte er die graphischen Publikationen nach Berain und skizzierte selbst Kostüme in Anlehnung an die Pariser Publikationen.⁴⁹⁷ Mauro muss bei seinen Vorbereitungen für das Fest von 1719 die Serie der graphischen Illustrationen der Werkstatt Berains kennengelernt haben, da in seinem Kostümwerk die starke Prägung durch diesen französischen Meister ersichtlich wird.

Der Kostümbildner Bertoli, ein Zeitgenosse Mauros, hatte sich zunächst durch die enge Zusammenarbeit mit dem namhaften Bühnenbildner Giuseppe Galli-Bibiena einen Namen gemacht.⁴⁹⁸ Bertolis Kostümwerk unterscheidet sich von den seinerzeit gebräuchlichen Kostümen, die der Ära des Sonnenkönigs noch streng verhaftet waren, indem es die Zeitmode stärker reflektiert. Besonders in dieser Hinsicht wich Bertoli vom Stil Berains ab. So zeigt sich etwa bei seinen Justaucorps⁴⁹⁹ oder den ausladenden Reifröcken, die öfters aus mehreren Schichten bestehen, der Einfluss der Zeitmode auf Bertolis Kostümarbeiten.

⁴⁹⁶ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 152996 in A 407, 2. Das Blatt ist in der Dissertation von Uta Deppe (2006) veröffentlicht. Vgl. ebd., S. 302, Abb. 121.

⁴⁹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 147.

⁴⁹⁸ Zum gesamten Kostümschaffen von Bertoli siehe Ebersberger 1961.

⁴⁹⁹ Der Justaucorps ist eine Hauptoberbekleidung des Mannes, ein etwa knielanger, taillierter Rock, zwischen dem späten 17. und dem frühen 18. Jahrhundert.



Abb. 130 (links)
Bühnenkostüme aus der Oper *Amor e dovere*.
 Anonym.
 Venedig 1697. Kupferstich im Libretto. Rom,
 Deutsches Historisches Institut.

Abb. 131 (oben)
Bühnenkostüme für die Oper *Fedra incoronata*.
 Melchior Küsel nach Francesco Santurini.
 München 1662. Kupferstich im Libretto. New
 Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript
 Library.



Abb. 132
Bühnenkostüme aus der Oper *Camillo generoso*. Ausschnitt. Moritz Bodenehr
 nach Martin Kletzel. Dresden 1693. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke
 Rare Book and Manuscript Library.

2.3 Mauros Kostüm- und Maskenarbeiten

Mauro schuf Kostüme sowohl für die theatralische Aufführung als auch für das höfische Divertissement im Rahmen des Dresdner Festes im Jahre 1719. Vier Figurinen zum Karussell *Vier Elemente* (Abb. 138, 141, 144 und 146), zwei Entwurfszeichnungen



Abb. 133 (links)
**Bühnenkostüme für die Oper
Giove in Argo.** Detail aus der Abb.
 24.

Abb. 134 (unten links)
**Bühnenkostüm für die Oper
Teofane.** Detail aus der Abb. 29.

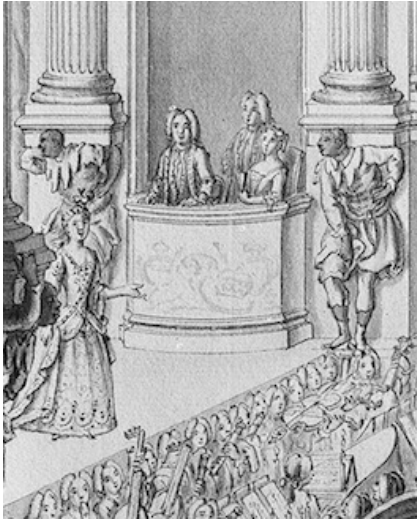


Abb. 135 (oben)
Darsteller beim Opernballett *Le quatre Saisons* 1719 in Dresden.
 Ausschnitt. Carl Heinrich Jacob Fehling. Dresden nach 1726. Feder
 und Pinsel in Grau. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

römischer Federdekorationen (Abb. 136) sowie die kostümierten Darsteller im Bühnenbild der Oper *Teofane* (Abb. 134)⁵⁰⁰ sind nicht nur vom zeichnerischen Stil her, sondern auch durch die Signatur des Künstlers als seine eigene Arbeiten nachgewiesen.

Außerdem gibt es Zeichnungen, die Mauro zugeschrieben werden: Zwei Skizzen des Kopfsputzes für Damen und Kavaliers zum Venusfest (Abb. 149 und 150), eine Graphitzeichnung zu einem Läufer mit einem Pferd (Abb. 152) und zwei Kostümentwürfe für Dame und Kavalier zum Damenringrennen (Abb. 153 und 134) sind zwar nicht signiert, allerdings lässt deren Stil darauf schließen, dass sie von Mauros Hand stammen. Im Zusammenhang mit letztgenannten Entwürfen sind sechs anonyme Ölgemälde für Kostümfiguren zum Damenringrennen⁵⁰¹ erwähnenswert.

⁵⁰⁰ Siehe oben Kapitel II.5.

⁵⁰¹ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 6222-6333 in TZM 1. Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 185, Abb. 89a-d.



Abb. 136
Federkopfschmuck für die Protagonisten aus der Oper *Teofane*. Alessandro Mauro.
 Graphit, Feder und Pinsel in Braun. Dresden um 1719. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

Weitere bildliche Quellen, die Kostüme Mauros überliefern, sind die Zeichnungen von Carl Heinrich Jacob Fehling. Seine vier Federzeichnungen präsentieren die Kostüme zur Quadrille des Karussells *Vier Elemente* (Abb. 138, 141, 144 und 146), während man auf dem Entwurf für die Bühne des neuen Opernhauses⁵⁰² kostümierte Darsteller aus der Oper *Giove in Argo* (Abb. 133) finden kann. Die Zeichnung zur Innenansicht desselben

⁵⁰² Vgl. oben Kapitel II.4.

Opernhauses zeigt eine Protagonistin bei der Aufführung der Oper *Teofane* (Abb. 134). Fehlings Zeichnung zum Naturtheater im Großen Garten beim Venusfest (Abb. 135) stellt die als antike Götter verkleideten Mitwirkenden des Opernballetts *Les quatre Saisons* dar.

Auf die festlichen Kostüme aus den Serien der Prunkbarke *Vier Weltteile* (Abb. 91-94) und *Vier Jahreszeiten* (Abb. 97-100)⁵⁰³ sowie der Festgondel *La Cina* (Abb. 80)⁵⁰⁴ soll hier nicht weiter eingegangen werden. Die Gründe dafür hängen nicht nur mit der schlechten Quellenlage zusammen. Die oben genannten Kostüme haben in kunsthistorischer Hinsicht kaum eine andere Bedeutung, als dass sie die zeittypische Vorliebe des höfischen Divertissements für exotische Motive reflektieren.

Die Kostüme Mauros bestehen öfters aus der Kombination eines Gewands mit einem Kopfschmuck. Die in Dresden aufbewahrten Skizzen zu Kopfdekorationen zeigen, dass der Kopfschmuck dem Künstler ebenso wichtig war wie die Gestaltung des Gewands. Die zwei Entwürfe zur Kopffederdekoration von Protagonisten der Oper *Teofane* (Abb. 136) zählen zu den repräsentativen Beispielen. Allgemein ergibt sich bei Mauro die Ausstrahlung einer Figur aus dem Zusammenwirken von Kopfschmuck und Kostüm. Aus diesem Grund werden diese beiden Komponenten im Folgenden zusammen untersucht.⁵⁰⁵

2.3.1 Bühnenkostüm

Mauros Kostüme für die theatralische Aufführung können vor allem als reduzierte Form

⁵⁰³ Siehe oben Kapitel III.6.

⁵⁰⁴ Siehe oben Kapitel III.3.

⁵⁰⁵ In dieser Arbeit werden die siebzehn Zeichnungen aus dem Dresdner Kupferstichkabinett (Dresden, SLUB, Deutsche Fotothek, Nr.df_hauptkatalog 0097226; 0098164; 0098166; 0098167; 0098168; 0098170; 0098171; 0098172; 0098173; 0152719; 0152720; 0255759; 0255760; 0255761; 0255762; 0255763; 0255765. Siehe URL: <http://www.deutschefotothek.de/gallery/freitext/alessandro+mauro>, letzter Zugriff: 21.08.2015), die die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) Mauro zuschreibt, nicht untersucht. Denn die Zuschreibung der Deutschen Fotothek muss als ein Irrtum infolge der Publikation Jean Louis Sponsels von 1924 gelten. Wie die Kunsthistorikerin Claudia Schnitzer erwähnt, stammen diese Figurinen aus der Werkstatt Berains in Paris um 1685 (Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 116-117).



Abb. 137
Trompeter beim Großen Karussell von 1662.
 François Chauveau. Paris 1670. Kupferstich. New York, The Metropolitan Museum of Art.

des Berainschen Bühnenkostüms bezeichnet werden. Dies bedeutet aber nicht, dass sie nur als glanzlose Nachahmung von Berain zu betrachten wären. Vielmehr stellen sie einen Übergang zwischen Berain und Bertoli dar. Unabhängig von der Entwicklung der Zeitmode blieb das Bühnenkostüm in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein noch dem alten Stil Berains verhaftet, und so dominierte auch bei Mauro eine konservative Haltung. Im Besonderen dürften die stilkonservativen Elemente in Mauros Kostümen dem Geschmack seines Auftraggebers, Augusts des Starken, ge-

schuldet sein.

Dies wird besonders bei den Kopfverzierungen deutlich. Die Entwürfe zum Federkopfschmuck für die Protagonisten der Oper *Teofane* (Abb. 136) verzichteten zwar nicht auf prunkvolle Effekte, allerdings sind sie einfacher gestaltet. Ein Vergleich mit den Entwürfen von Berain⁵⁰⁶ und dessen Zeitgenossen François Chauveau (1613-1673) (Abb. 137)⁵⁰⁷ belegt den reduzierten Stil Mauros. Denkbar ist auch, dass der reduzierte Stil des Mauroschen Bühnenkostüms mit finanziellen Ursachen zusammenhängt. Denn viele

⁵⁰⁶ Die Publikation von Jérôme de La Gorce (1986) enthält zahlreiche Reproduktionen der Kostümentwürfe von Berain und dessen Werkstatt.

⁵⁰⁷ Die Bibliothèque nationale ermöglicht durch ihre Online-Datenbank einen Überblick über die Serie der farbigen Druckgrafiken von François Chauveau nach Henri Gissey (ca. 1621-1673), die das von Ludwig XIV. veranstaltete Große Karussell im Jahre 1662 behandelt (Siehe URL: <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheSimple>, letzter Zugriff: 18.08.2015). Die Druckgrafiken von Chauveau wurden mehrfach schwarz-weiß nachgedruckt. Zum Beispiel bewahren der Dresdner Kupferstichkabinett, The Metropolitan Museum in New York, The British Museum in London sowie Victoria and Albert Museum in London jeweils ein Exemplar auf.

Entwürfe zu Festmaschinen, Festwagen oder Prunkschiffen anlässlich des Hochzeitsfestes 1719 konnten aufgrund der hohen Kosten entweder gar nicht oder nur reduziert realisiert werden. Auch stellt Elisabeth Mikosch die These auf, dass Mauro diese Tatsache bereits im Vorfeld berücksichtigt hat und bestrebt war, möglichst kostengünstige Bühnenkostüme zu entwerfen.⁵⁰⁸

Die von Mauro entworfenen Kostüme für die Opern *Giove in Argo* (Abb. 24) und *Teofane* (Abb. 26 und 134) sowie für das Opernballett *Les quatre Saisons* (Abb. 135) haben folgende Gemeinsamkeiten: Der männliche Darsteller ist in römischer Tracht gekleidet und trägt einen Helm, welchen ein mächtiger Federbusch ziert. Die Kostüme für die Protagonistinnen enthalten einen schmalen Rock mit Schleißen, während ihr Kopf mit einer Fontange geschmückt ist. Bei den zwei Protagonistinnen aus der Oper *Giove in Argo* ist die Bekleidung des Oberkörpers auffällig, die an einen Brustpanzer erinnert.

Bezüglich der Kostenfrage ist die Ähnlichkeit der Kostüme für die männlichen Rollen bei *Giove in Argo* und *Teofane* beachtenswert. Man dürfte für beide Opern das gleiche Kostüm, welches vermutlich anlässlich der Uraufführung ersterer Oper im Jahre 1717 angefertigt wurde, verwendet haben. Sowohl *Giove in Argo* als auch *Teofane* wurden von einer italienischen Truppe zu unterschiedlichen Terminen im September 1719 aufgeführt, sodass man das Kostüm sicher problemlos mehrfach gebrauchen konnte.

2.3.2 Figurinen zur Quadrille des Karussells *Vier Elemente*

Die Quadrille zum Karussell *Vier Elemente* fand beim Jupiterfest im Zwinger am 15. September 1719 im Rahmen des Siebenplanetenfestes statt.⁵⁰⁹ Die Veranstaltung thematisierte die vier Elemente der Welt (Feuer, Wasser, Luft und Erde), die zu den

⁵⁰⁸ Vgl. Mikosch a. a. O., S. 201 und S. 205.

⁵⁰⁹ Über den Begriff »Karussell« und dessen Verlauf beim Dresdner Fest 1719 siehe Jöchner 1997, S. 259-260; Mikosch a. a. O., S.190-199 und S. 205-209; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 168-175; Schnitzer 2011, S. 11.

beliebtesten Themen bei höfischen Festen des Barock zählten. Wie auch an anderen Höfen üblich, wurden die vier Elemente der Quadrille von kostümierten Darstellern personifiziert dargestellt. Jedes Element bildete eine Reihe, die von dem Chef des jeweiligen Elements geleitet wurde. Als Chef der Elemente nahmen nicht nur der König (Chef des Feuers) und der Kronprinz (Chef des Wassers), sondern auch führende Vertreter des sächsischen Hochadels teil. Johann Herzog von Sachsen-Weißenfels (1685-1746) verkörperte den Chef der Erde, während der Herzog von Württemberg die Rolle des Chefs der Luft übernahm.⁵¹⁰ Neben dem Divertissement des Sonnenkönigs bezeichnet Elisabeth Mikosch die gleichnamige Veranstaltung am Wiener Hof anlässlich des Hochzeitsfestes von Leopold I. (1640-1705) im Jahre 1667 als ein anderes direktes Vorbild für das Karussell *Vier Elemente*.⁵¹¹ Dies spiegelt einerseits die politische Verbindung Sachsens zum habsburgischen Kaiserhaus wider, dem die Braut entstammte. Andererseits deutet diese Themenwahl an, dass August der Starke sich bewusst als mächtiger Herrscher, dem Kaiser ebenbürtig, inszenieren wollte.

Diverse überlieferte Kostümentwürfe zeigen die Darsteller des Karussells *Vier Elemente*. Neben den Mauro zugeschriebenen vier farbigen Handzeichnungen (Abb. 138, 141, 144 und 146) weisen eine anonyme Farbzeichnung zum Chef des Feuers (Abb. 139), drei namenlose Entwürfe zum Element des Wassers (Abb. 142a/b) sowie die vier Zeichnungen von Carl Heinrich Jacob Fehling (Abb. 140, 143, 145a/b und 147a/b), die als Vorlage für im Festbericht publizierte Kupferstiche dienen sollten, darauf hin, wie der Geschmack des Auftraggebers die ursprünglichen Ideen des Künstlers domestiziert hat.

Mauros Zeichnungen zur Quadrille *Vier Elemente* können als die frühesten Entwürfe zu der Veranstaltung gelten.⁵¹² Im Unterschied zu den Zeichnungen von Fehling, welche Gesamtansichten der Veranstaltung *Vier Elemente* bebildern, zeichnete Mauro nur die drei

⁵¹⁰ Vgl. Mikosch 1999, S. 202-203.

⁵¹¹ Ebd., S. 190-199.

⁵¹² Vgl. Lünig 1719, S. 1687-1691; Schnitzer 1999, S. 170-171; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 171.

Hauptdarsteller der jeweiligen Gruppe, nämlich Chef, Kavalier (»Chevalier de la Suite«) und Bediensteter (»Domestique«). Alle vier Entwürfe sind in pastelltönigen Farben zart laviert und mit dynamischem Pinselstrich angefertigt, sodass von den Figuren eine »schwebende Leichtigkeit« ausgeht.⁵¹³ In ikonographischer Hinsicht ist es hochinteressant, dass viele Attribute in den Mauroschen Entwürfen Cesare Ripas *Iconologia* entnommen wurden.⁵¹⁴

2.3.2.1 Das Element des Feuers

Wie oben erwähnt, sind unter dem Thema des Elements ‚Feuer‘ neben Mauros Entwurf (Abb. 138) eine anonyme Figurine zum Chef des Feuers (Abb. 139) sowie die Zeichnung von Carl Heinrich Jacob Fehling (Abb. 140) überliefert. Die Anfertigung der drei Blätter durch unterschiedliche Künstler hängt sicher damit zusammen, dass August der Starke selbst als Chef des Feuers die Quadrille leitete. Er überprüfte während der Vorbereitungszeit sorgfältig die Vorlage Mauros und beauftragte den Künstler dann, sie seinen Vorstellungen entsprechend abzuändern.⁵¹⁵ Wie bekannt, inszenierte der König selbst als Hauptdarsteller die Veranstaltung, die unmittelbar mit seinem Vorbild Ludwig XIV. in Verbindung steht, der 1653 im *Ballet de la nuit* den Sonnengott verkörperte. Damals wurde das Kostüm des Sonnenkönigs mit einem Motiv von glänzenden Flammen ausgestattet. Das Sonnenmotiv Augusts des Starken, das – zusammen mit einem Salamander auf seinem römischen Helm – als Attribut des Elements des Feuers eingesetzt wurde, zeigt eine eindeutige Verbindung zu dem Bourbonenkönig.

Mauro zeichnete die drei Darsteller des Feuers in zartem Rosa, dem sogenannten »Ponceau-Rot«. Hier gilt die Flamme als das Hauptmotiv. Die Applikationen an Armen und Taille einschließlich jener auf dem Oberrand des Stiefels des Chefs imitieren Flammen. Ebenso ist die Federverzierung auf dem Helm des Kavaliers in Form von Flammen

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 171-173.

⁵¹⁵ Vgl. Mikosch a. a. O., S. 173.



Abb. 138
Figurine zur Quadrille des Feuers. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder in Grau, Pinsel in Wasserfarben. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 139
Entwurf für Chef des Feuers. Anonym. Dresden um 1719. Feder in Braun und Pinsel in Wasserfarben. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 140
August der Starke als Chef des Feuers 1719 in Dresden. Ausschnitt. Carl Heinrich Jacob Fehling. Kupferstich. Dresden 1731. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

gestaltet. Beim Bediensteten, der in seiner Hand eine Fackel hält, ist das Fackeldekor auf dem Kopfputz sowie das Flammenmotiv auf dem Rockschoß auffällig.

Der Chef des Feuers in der Mauroschen Skizze ist fast komplett im römischen Habit dargestellt. Hingegen repräsentiert der Chef des Feuers im anonymen Entwurf (Abb. 139) den konservativen Modegeschmack der Zeit. Nach Astrid Nielsen entstand dieser anonyme Entwurf als Alternativvorschlag zur abgelehnten Skizze von Mauro. Denn das Kostüm in diesem anonymen Blatt ähnelt stark jenem der endgültigen Zeichnung von Fehling (Abb. 140).⁵¹⁶ Fehlings Federzeichnung entstand als Vorzeichnung für den unvollendeten Festbericht, sodass das Kostüm im Blatt von Fehling dem anschließend für die Veranstaltung realisierten Kostüm wohl am nächsten kommt.

Im Vergleich zur römischen Kostümierung von Mauro weist der Justaucorps im anonymen Blatt eine kantig-strenge Form mit reicher Ornamentik auf, wie sie im 17. Jahrhundert üblich war. Auf den historischen römischen Panzer aus Mauros Skizze wird verzichtet. Die übergroßen, fließend herabhängenden Ärmelrüschen erinnern an den Kostümstil von Antonio Daniele Bertoli. Im Vergleich zu diesem anonymen Blatt sind die Ärmel des Chefs des Feuers in der Zeichnung Fehlings (Abb. 140) ähnlich gestaltet. Statt des römischen Helms stellt das anonyme Blatt einen Kopfputz mit dreiteiliger Federdekoration in Rot dar, dessen unteren Rand ein feuerspeiender Drache ziert. Der Justaucorps ist zur Gänze mit verschiedenen Mustern und Tiermotiven ausgeschmückt. Auf der Brust der Figur befindet sich ein weißer Phoenix. Dieser aus der Asche auferstehende Vogel hat die ikonographische Bedeutung der Sonne, die ebenfalls mit dem Sonnenkönig verbunden ist, und wirkt hier als Attribut des Feuers.⁵¹⁷ Der Rockschoß der Figur ist mit einem flammenartigen Muster sowie zwei schwer zu definierenden Tierköpfen dekoriert. Die Länge des Stiefels ist verkürzt, sodass man die mit einem Flammenmotiv verzierte rote Strumpfhose des Darstellers sieht.

⁵¹⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 173.

⁵¹⁷ Ebd.

2.3.2.2 Das Element des Wassers

Im Gegensatz zum Element des Feuers folgt Mauros Kostümentwurf für das Element des Wassers (Abb. 141) der Zeitmode. Der Künstler verzichtete auf aufwendige Kostüme und gestaltete sie bequemer. Als Attribute sind hier Meereswesen wie Fisch, Koralle, Muschel und Seegrass ausgewählt. Diese Idee von Mauro bezieht sich eng auf Cesare Ripas *Iconologia*, in der der Autor das Meer und die ozeanische Seefahrt als Attribute zur Darstellung des Wassers vorschlug.⁵¹⁸ Der Kopfputz des Chefs ist mit einer großen Muschel, auf der sich eine rote Koralle befindet, ausgestattet. Die Kopfbedeckung des Kavaliere besteht ebenfalls aus einer Muschel, allerdings ist sie mit Meerestpflanzen dekoriert. Der Bedienstete verkörpert einen Fischer. Er trägt einen flachen Hut und hält in seiner Hand eine Stange, an deren Spitze ein Fischernetz hängt. Die Figurinen sind sehr blass gestaltet, sodass man die Farben schlecht erkennen kann. Die Bezeichnung auf dem Blatt, »clair Bleumourant«, die von anderer Hand stammen mag, suggeriert, dass die Kostüme in klarem Hellblau, welches das Meer charakterisiert, realisiert werden sollten.⁵¹⁹ In der Tat wird im Festbericht *Heimführung*⁵²⁰ erwähnt, dass der Kronprinz, der Chef des Wassers, »mit einem bleumourant Atlasbenen Kleide« bekleidet war.⁵²¹

Bedauerlicherweise wurde Mauros Entwurf nur teilweise umgesetzt. Die Beschreibung im Festbericht *Heimführung* unterscheidet sich von seiner Skizze. Sie entspricht eher den drei anonymen Federzeichnungen im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) (Abb. 142a/b). Diese, die mit unterschiedlichen Farben die Kostüme des Chefs des Wassers sowie des Kavaliere darlegen, entstanden offensichtlich als Alternativen zum abgelehnten Entwurf von Mauro. Kostüme sowie Kopfputz sind in diesen namenlosen Entwürfen eng verwandt mit der endgültigen Illustration von Fehling. Die drei Blätter sind

⁵¹⁸ Siehe Anm. 159.

⁵¹⁹ Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 172.

⁵²⁰ Siehe Anm. 327; Haake 1930, S. 152.

⁵²¹ Vgl. Dresden, HStA 10006 OHMA B20a, 659b-66b; Mikosch 1999, S. 198.



Abb. 141
Figurine zur Quadrille des Wassers. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder in



Abb. 142a (links) / b (rechts)
Kostümentwürfe zur Quadrille des Wassers beim Karussell der Vier Elemente 1719 in Dresden.
 Anonym. Dresden um 1719. Feder und Pinsel. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

- a **Kostümentwurf für den Kurprinzen Friedrich August als Chef des Wassers.**
- b **Kostümentwurf »Erstes Projekt zum Wasser«.**



Abb. 143

Quadrille des Wassers beim Karussell der Vier Elemente 1719 in Dresden. Carl Heinrich Jacob Fehling. Dresden 1731. Feder und Pinsel in Grau, über Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

jeweils nummeriert. Das Blatt 612 (Abb. 142b) und das Blatt 613⁵²² sind zwar beinahe identisch, allerdings unterscheidet die Farbe des Gewands die zwei Blätter voneinander. Das Gewand im Blatt 612 ist in Grün gehalten und wird durch die motivischen Korallen und Seeteufel in Rot, welche sich auf dem unteren Teil des Justaucorps befinden, akzentuiert. Im Unterschied zur muschelartigen Kopfputzdekoration von Mauro ziert hier ein Delfin den Kopfputz des Chefs – eine Anspielung auf den Kronprinzen, den Dauphin, der als Chef des Wassers diesen Kopfputz trug.

Laut dem Festbericht *Heimführung* trug der Kronprinz als Chef des Wassers ein blaues Karussellkleid.⁵²³ Diese Beschreibung entspricht der Skizze 611 (Abb. 142a). So kann man

⁵²² Dresden, HStA, 10006 OHMA, B 20c Bl. 612. Dieses Blatt enthält oben rechts die Nummer »612«. Allerdings wird das Blatt hier „613“ genannt, um einen Irrtum zu vermeiden. Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 174.

⁵²³ Siehe Anm. 521.

erkennen, dass das endgültige Kostüm für den Chef des Wassers nach Blatt 611 als Vorlage realisiert wurde. Das realisierte Kostüm ähnelt dem gleichnamigen am Wiener Hof 1667, wobei beide aus dem gleichen Stoff – Taft in »clair Bleumourant« – bestanden und Silbertressen, Galonen und Fransen aufwiesen.⁵²⁴

Im Hinblick auf die Nachzeichnung von Carl Heinrich Jacob Fehling (Abb. 143) scheint August der Starke beabsichtigt zu haben, das Element des Wassers nicht durch Meereswesen zu veranschaulichen, sondern im Bezug auf den Fischreichtum seines Landes, der in Verbindung mit der Elbe stand. Der lange Stock, an dessen Spitze sich ein mit Fischen gefülltes Netz befindet, symbolisiert den Reichtum der Naturressourcen Sachsens.⁵²⁵

2.3.2.3 Das Element der Erde

Die Kostüme für das Element der Erde (Abb. 144) sind in hellem Ocker und zartem Grün entworfen. Wie die oben erwähnten Figurinen für die Elemente des Feuers und des Wassers lehnt sich Mauros Idee für die Erde an Ripas *Iconologia* an. Der Chef und der Kavalier sind als Jäger verkleidet, während der Bedienstete einen Faun verkörpert. Das Jagdmotiv und die Figur des Fauns, der mit Blättern und Blüten geschmückt ist, symbolisieren laut Ripa die Fruchtbarkeit der Erde.⁵²⁶ Wie das Element des Wassers ist die Fruchtbarkeit ikonographisch nicht nur mit Vermählungsfeierlichkeiten verbunden, sondern auch als Symbol für den Wohlstand des Landes Augusts des Starken zu verstehen. Das Jagdmotiv wird insbesondere beim Chef des Elements der Erde durch die Kleidung transportiert. Auch hält er einen Bogen in der Hand, während ein Pfeilköcher über seiner Schulter hängt. Ein Löwenkopf ziert sowohl den Helm des Chefs als auch den Rockschoß des Kavaliers. Im Hinblick auf das Motiv des Löwenkopfs dürften die Umhänge des Chefs und des Kavaliers

⁵²⁴ Mikosch a. a. O., S. 201.

⁵²⁵ Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 171.

⁵²⁶ Ripa 1603, S. 121-122 und S. 124-126.



Abb. 144

Figurine zur Quadrille der Erde. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder in Grau und Schwarz, Pinsel in Wasserfarben. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

aus Löwenfell bestehen. Der Helm des Kavaliers ist – seinem niedrigeren Status entsprechend – mit einem Keilerkopf ausgestattet. Laut Astrid Nielsen spiegeln die derart unterschiedlichen Symbole das hierarchische Gesetz der Quadrille wider.⁵²⁷

Die gleichnamige Zeichnung von Carl Heinrich Jacob Fehling (Abb. 145a/b) beweist, dass Mauros Ideen, den Helm des Kavaliers mit einem Keilerkopf auszuschnücken und den Bediensteten als Faun darzustellen, nicht realisiert wurden. In der Zeichnung Fehlings befindet sich sowohl auf dem Helm des Chefs als auch auf jenem des Kavaliers das Abbild eines nicht näher zu bestimmenden Wildtiers (Abb. 145a). Der Bedienstete trägt ein Oberkleid, das an einen römischen Brustpanzer erinnert, und hält einen entwurzelten Apfelbaum in der Hand (Abb. 145b).

⁵²⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 172-173.



Abb. 145a/b
Quadrille der Erde beim Karussell der Vier Elemente 1719 in Dresden. Ausschnitt. Carl Heinrich Jacob Fehling. Dresden 1731. Feder und Pinsel in Grau, über Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

2.3.2.4 Das Element der Luft

Mauro wählte für das Element der Luft – der Beschriftung des Blattes entsprechend – einen perlweißen Farbton, während er als Attribute der Luft das Vogelmotiv und den Pfeil verwendete (Abb. 146). Auf dem Kopfputz des Chefs befindet sich ein Paradiesvogel. Der Paradiesvogel, der laut mythologischer Überlieferung keine Füße hat und deswegen nie



Abb. 146

Figure zur Quadrille der Luft. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder in Grau und Schwarz, Pinsel in Wasserfarben. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

landen kann, ist als symbolische Verkörperung der Luft geeignet.⁵²⁸ Der Rockschoß des Chefs ist ähnlich dem Schwanz eines Pfaus oder eines Paradiesvogels gestaltet. Der Bedienstete trägt einen Falken auf seiner Hand, während ein anderer, schwer identifizierbarer Vogel seinen Kopfputz schmückt. Wie der Chef hält auch der Bedienstete in seiner rechten Hand einen Pfeil.

Es fällt auf, dass alle drei Figurinen statt eines Helms eine leicht wirkende, an einen Turban erinnernde Kopfbedeckung aufweisen. Anscheinend beabsichtigte Mauro, durch diese Kopfbedeckungen aus leichtem Stoff die Leichtigkeit der Luft auszudrücken. Dem entsprechen auch die gerafften Tücher, welche um die Taillen der drei Darsteller geschlungen sind. Die wie Akanthusblätter geformten Troddeln, die am Rockschoß des Bedientesten baumeln, verleihen seinem Kostüm die schwebende Atmosphäre der Luft. Auffallend ist auch das Ornament, welches wie eine kleine Wolke gestaltet ist und die

⁵²⁸ Ebd.



Abb. 147a (oben) / b (unten)

Quadrille der Luft beim Karussell der Vier Elemente 1719 in Dresden. Ausschnitt. Carl Heinrich Jacob Fehling. Dresden 1731. Feder und Pinsel in Grau, über Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

Knöpfe auf der Oberbekleidung der Figurinen bildet.

August der Starke übernahm kaum etwas von den Ideen des Künstlers für das Element der Luft. Fehlings Nachzeichnung (Abb. 147a/b) zufolge wurde die komplette dekorative Motivik auf das Symbol des Vogels beschränkt. Die Helme der Darsteller wurden mit einem Adler (Chef und Kavalier, Abb. 147a) und einem unbekanntem kleinen Vogel (Bediensteter, Abb. 147b) ausgestattet. Statt Pfeilen dienen verschiedene Vögel wie Eule

und Falke als Attribute. Die Kostüme der Darsteller wurden dem römischen Habit entsprechend konservativ gestaltet.

2.3.2.5 Zusammenfassung

Für die Quadrille zum Karussell *Vier Elemente* entwarf Mauro vier Figurinen, die von seinen Zeitgenossen als ungewöhnlich empfunden werden mussten. Anstatt einer barocken prunkvollen Kostümierung konzentrierte sich der Künstler darauf, durch Reduktion und den gezielten Einsatz ornamentaler Motive das Sujet der einzelnen Quadrillen zu veranschaulichen. Die schlichten, fließenden Justaucorps in Mauros Skizzen unterscheiden sich beträchtlich vom Festkostüm der Zeit, welches eine starre Silhouette aufwies. Die übermäßig mit Dekor versehenen Figurinen der anonymen Alternativentwürfe sowie die Zeichnungen von Carl Heinrich Jacob Fehling verdeutlichen den innovativen Stil der Mauroschen Kostümentwürfe für das Karussell *Vier Elemente*. Sie zeigen eindeutig, wie sehr Mauros Skizzen vom konservativen Geschmack des Dresdner Hofes abwichen. Folglich ist es kein Wunder, dass der König die Entwürfe des Venezianers ablehnte bzw. dessen Ideen nur zum Teil übernahm.

2.4 Figurinen zum Siebenplanetenfest

2.4.1 Mauro und das Planetenfest in Dresden

Das Planetenfest besitzt bei den Wettinern eine längere Tradition,⁵²⁹ das Siebenplanetenfest von 1719 steht aber insbesondere in Verbindung mit den gleichnamigen Festlichkeiten von 1697. Im Hinblick darauf, dass dieses Fest anlässlich der Krönung Augusts des Starken zum polnischen König veranstaltet wurde, kann man die Neubelebung des Planetenfestes 1719 in Zusammenhang mit der Absicht des Königs sehen, die Vermählung seines Sohnes

⁵²⁹ Über die Tradition der Planetengottheiten bei den Dresdner Hoffesten in der Frühen Neuzeit siehe Deppe a. a. O., S. 238-313.



Abb. 148
Figurine Diana zum Siebenplanetenfest 1719 in Dresden. Anonym. Dresden um 1719. Feder in Schwarz, Pinsel im Wasser- und Deckfarben über Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 149
Entwurf zum Damenkopffutz. Alessandro Mauro (zugeschrieben). Dresden um 1719. Feder und Pinsel in Grau, über Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

mit der habsburgischen Kaisertochter als einen mit dem Erwerb des polnischen Throns gleichwertigen politischen Erfolg zu demonstrieren. Die erneute Veranstaltung eines Planetenfestes im Jahre 1719 ist andererseits als Annäherungsversuch des Königs gegenüber den protestantischen Dresdnern zu betrachten. Wie der Historiker Jacek Staszewski ausführt, löste der Übertritt des Kurprinzen zum Katholizismus bei den protestantischen sächsischen Adligen und Bürgern Unmut aus, obwohl dieser für die polnische Thronfolge nötig war.⁵³⁰ Sicher wollte August der Starke durch ein neues Planetenfest seine politische Absicht offenbaren, dass der Glaubenswechsel seines Sohnes und Thronfolgers weder eine Geringschätzung des Dresdner Hofes noch des sächsischen Kurfürstentums bedeutete: Die Wettiner würden vielmehr mit der sächsischen Tradition verbunden bleiben – diese Aussage vermittelte sich in der Veranstaltung des Planetenfestes.

⁵³⁰ Vgl. Staszewski a. a. O., S. 52-69 und S. 132-142.

2.4.2 Die Figurinen

Die sieben Figurinen aus der *Trachtenzeichnungsmappe* (TZM) 9 des Dresdner Kupferstichkabinetts bestimmt Claudia Schnitzer als Kostümentwürfe zu den Protagonisten des Planetenfestes 1719 (Abb. 148).⁵³¹ Die Bestimmung von Schnitzer ist glaubhaft. Die Kostümierungen der Hauptdarsteller beim Opernballett *Les quatre Saisons* sind, wie aus der Federzeichnung von Fehling (Abb. 135) ersichtlich, mit den oben genannten Figurinen identisch. Hinsichtlich des Federstrich-Stils scheinen die Blätter nicht von Mauro entworfen zu sein. Es ist jedoch schwer vorstellbar, dass die Kostüme des Siebenplanetenfestes entstanden, ohne durch Mauros Hände zu gehen, da er allgemein für diese Veranstaltung zuständig war. Wahrscheinlich wurden die Skizzen zuerst dem König vorgelegt und dann von den Mitarbeitern des Künstlers realisiert. Möglicherweise hat Fehling, der zahlreiche Zeichnungen zum Festbericht von 1719 anfertigte, die Blätter gestochen. Aufgrund der fehlenden Quellen weiß man nicht, ob es ursprüngliche Vorlagen von Mauro gibt, nach denen Fehling seine Stiche entwarf.

Im Vergleich zu den Figurinen für das Karussell *Vier Elemente*⁵³² wurden historische Bezüge bei den Kostümen zum Siebenplanetenfest wenig berücksichtigt. Die enge, schlanke Form des Damenrocks und die bauschigen Beinkleider der Herrentracht unterscheiden sich von den Entwürfen zur Quadrille *Vier Elemente* desselben Künstlers, die sich durch ihre »schwebende Leichtigkeit« auszeichneten. Diese nun nähern sich eher dem barocken Kostümstil, auch wenn auf die typische prunkvolle Dekoration verzichtet wurde. Der Grund dafür liegt sicher darin, dass die Hauptdarsteller etwa im Rahmen des Opernballetts *Les quatre Saisons* als Tänzer auftraten und das Kostüm sie dabei möglichst wenig behindern sollte.

Obwohl die Figurinen nicht von Mauro stammen dürften, besitzen sie mit Entwürfen von

⁵³¹ Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 269-272.

⁵³² Siehe oben Kapitel V.2.3.2.



Abb. 150
Entwurf zum Herrenkopfputz. Alessandro Mauro (zugeschrieben). Dresden um 1719. Feder und Pinsel in Grau, über Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

seiner Hand Gemeinsamkeiten. So ist etwa der Kopfputz von Diana mit einem kurzen, schmalen Federdekor verziert und ähnelt damit Darstellungen für den Damenkopfputz in einer Skizze des Künstlers (Abb. 149).⁵³³ Andererseits ist dieser auch mit jenem des Kavaliers (Abb. 150) aus der Quadrille zum Element der Luft verwandt.

Eine skizzenhafte Venusfigurine von Antonio Daniele Bertoli⁵³⁴ macht deutlich, dass die Dekolletégestaltung in der Figurine zum Siebenplanetenfest nach Mauro einer Sonderform des Venuskostüms der Zeit entsprach. Die Kostüme der Diana (Abb. 148) und Venus⁵³⁵ besitzen stilistisch Gemeinsamkeiten mit zwei Damenfigurinen von Bertoli.⁵³⁶ Die Schluppen des Rocks

wurden reduziert, die überlangen Ärmelrüschen betont.

Das Herrenkostüm zum Siebenplanetenfest entspricht der Grundform der römischen Bühnenhelden der Zeit. Außer der Figurine des Neptun besteht jedes männliche Kostüm aus der Kombination eines Justaucorps mit einem römischen Brustpanzer.⁵³⁷ Die Beine

⁵³³ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5799.

⁵³⁴ Siehe Ebersberger a. a. O., Abb. 11.

⁵³⁵ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6252 in TZM 9. Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 270, Kat.-Nr. 166f.

⁵³⁶ Wien, ÖNB, Theatersammlung, Min 43/II/2; Min 43/II/84.

⁵³⁷ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6251 und C 6253 in TZM 9. Die zwei Zeichnungen sind im Ausst.-Kat. 2000 veröffentlicht. Siehe ebd., S. 270, Kat.-Nr. 166a und g.

bleiben entweder nackt oder sind mit Strumpfhosen sowie Stiefeln bekleidet. Im Vergleich zur üblichen Kopfdekoration des Kavaliers der Zeit – etwa bei einer Quadrille oder einem Ringrennen –, deren Größe und Prunk die Zuschauer beeindruckten, wirken die Kopzfzierden der Herrenfiguren des Siebenplanetenfestes reduziert und schlicht.

2.4.3 Das Kostüm der Diana

Es stellt sich die Frage, ob man die Dianafigurine zum Siebenplanetenfest (Abb. 148) mit Diana im Entwurf von Longuelune für den Dianawagen (Abb. 151)⁵³⁸ identifizieren kann. Die Silhouette und die Hauptfarbe Grün ähneln sich bei beiden Kostümen stark. Dennoch sind die Kostüme in Details unterschiedlich gestaltet. Während sich bei der Figurine zum Siebenplanetenfest sowohl im Diadem als auch am Kopfputz eine Mondichel befindet, ist der Kopf der Jagdgöttin im



Abb. 151
Diana und ihre Nymphen. Detail aus der Abb. 117.

Blatt Longuelunes nur mit einem schlichten Sichel-Diadem geschmückt. Auch der unterschiedliche Oberrock ist bemerkenswert. Der Oberrock der Diana im Blatt von Longuelune ist kurz gestaltet und reicht nur bis knapp über die Taille. Im Vergleich dazu ist jener in der Figurine zum Siebenplanetenfest knielang und mit Troddeln verziert.

Betreffs des Kostüms der Diana erregt die Skizze Mauros für den Dianawagen (Abb. 115 und 116) die Aufmerksamkeit der Forschung.⁵³⁹ Der Künstler stellte die römische Jagdgöttin und ihre Nymphen in antiker Gewandung dar. Ihre Kostüme bestehen aus einem transparenten Stoff, welcher wie ein Manteau gestaltet ist. So sehen die Protagonistinnen

⁵³⁸ Siehe oben Kapitel III.9.

⁵³⁹ Ebd.

halbnackt aus. Das historisch authentische altgriechische Kostüm Mauros wurde von den protestantischen Dresdnern jener Zeit als zu innovativ empfunden; es war unvorstellbar, dass die Darstellerinnen sich halbnackt an einer öffentlichen Festivität beteiligen. Deshalb dürfte Mauro seine Idee nicht realisiert haben. Stattdessen trugen die Darstellerinnen der Diana und ihrer Nymphen ein Gewand, das der zeitgenössischen Mode entsprach.

2.5 Kostümentwürfe zum Damenringrennen⁵⁴⁰

Das Damenringrennen fand im Rahmen des Venusfestes am 23. September 1719 statt. Das Fest der Liebesgöttin spielte auf die Eheschließung des Kurprinzen an, wie auch der Veranstaltungsort, der Große Garten, die »fruchtbringende« Vermählung repräsentierte. Die Divertissements zum Venusfest standen unter dem Thema höfische Liebe, Galanterie und Fruchtbarkeit, wobei sich das Damenringrennen im Speziellen auf die Galanterie bezog. Als höfisches Divertissement entstand das Damenringrennen aus den Ritterspielen. Die im 16. Jahrhundert entwickelten Turnierformen mit ungefährlichen Schaukämpfen wurden in den zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum Damenringrennen sowie zum Karussell entwickelt. Das besondere Ordnungsprinzip des Damenringrennens war das Agieren der Dame mit dem Kavalier als Paar.

Das Damenringrennen besaß bei den Dresdner Hoffesten eine gewisse Tradition. Es wurde bereits im Jahre 1654 von der Kurfürstin Magdalena Sibylle (1617-1668) anlässlich der Geburt ihres Sohnes Christian veranstaltet. Nach diesem, welches als das erste Damenringrennen der wettinischen Festivitäten gilt, fand das nächste erst 1709 unter August dem Starken statt, im Rahmen des Festes anlässlich des Besuchs des dänischen Königs Friedrich IV.

⁵⁴⁰ Wenn keine andere Quelle genannt, folgt die in diesem Kapitel erläuterte Entstehungsgeschichte sowie die Beschreibung des Damenringrennens in Dresden 1719 der Darstellung im Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 180-186. Siehe auch Dresden, HStA, 10006 OHMA, Hierüber Nr. 38; *RELATION* S. 37-42.

Beim Hochzeitsfest 1719 wurde es in vergrößerter Form wiederbelebt. Das Damenringrennen 1719 stand in Zusammenhang mit dem Begriff der Galanterie, indem Kavalier und Dame in der Konstellation als Paar am festlichen Programm teilnahmen. Dieses Sujet wurde mit dem Thema des Venusfestes, den vier Jahreszeiten, kombiniert, sodass die mitwirkenden Damen und Kavaliere vier Gruppen und damit vier Quadrillen bildeten. Jede Quadrille war durch eigene Kostümfarben gekennzeichnet. Im Zentrum stand die Braut Maria Josepha, die als Liebesgöttin die rosa Quadrille anführte, während ihre Damen als Amazonen in Rosa und Silber kostümiert waren. Die Farben der anderen drei Quadrillen waren Grün und Gold, Gelb und Silber sowie Blau und Gold; vermutlich reflektierten diese Farbkombinationen die Jahreszeiten.

Die im Dresdner Kupferstichkabinett aufbewahrten Federzeichnungen, die als Figurinen zum Damenringrennen bestimmt worden sind, entsprechen der oben erläuterten Kostümbeschreibung. Sie umfassen die Federzeichnung einer Dame mit ihrem Kavalier,⁵⁴¹ die Graphitzzeichnung eines Läufers (Abb. 152), zwei Mauro zugeschriebene Kostümfigurinen für Dame und Kavalier in Pastelltönen (Abb. 153 und 154) sowie sechs Ölgemälde von Anonym.⁵⁴² Die zwei zarten Federzeichnungen (Abb. 153 und 154) kann man trotz fehlender Signatur hinsichtlich des Pinselstrichs und des Schriftstils als Mauros eigene Werke bestimmen, wobei der turbanartige Kopfschmuck des Kavaliere mit einem zierlichen zwiebel förmigen Schirmmotiv sowie die diademartige Damenkopfdékoration mit schmalen Federn stark an die zwei skizzenhaften Entwürfe zum Kopfputz von Mauro (Abb. 149 und 150) erinnern. Die zwei Federzeichnungen von Mauro und die sechs anonymen Gemälde⁵⁴³ sind sehr ähnlich, obwohl letztere in dunkleren Farben angefertigt wurden. Daraus folgert man, dass die beiden Figurinen Mauros als Vorlage für die sechs Ölgemälde dienten. Die Ähnlichkeit der Mauroschen Figurinen mit den Ölgemälden deutet an, dass die auf ersteren

⁵⁴¹ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5788 in TZM 1. Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 183, Abb. 87.

⁵⁴² Siehe Anm. 501.

⁵⁴³ Ebd.

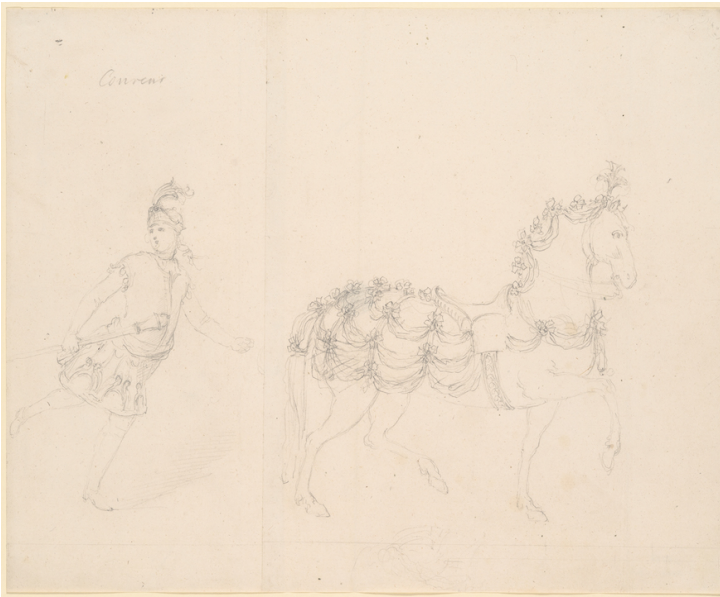


Abb. 152
Läufer mit einem Pferd. Alessandro Mauro (zugeschrieben). Dresden um 1719. Graphit. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

dargestellten Kostüme – ohne Intervention des Auftraggebers – unverändert realisiert und von einem unbekanntem Maler in Öl reproduziert wurden. Wenn Mauros Vorlagen zum Damenringrennen abgelehnt worden wären, gäbe es keinen Grund für die Entstehung dieser Gemälde. Merkwürdig ist nur, dass der Entwurf zur Quadrille in Blau und Gold nicht in Öl angefertigt bzw. überliefert worden ist. Außerdem weiß man nicht, ob Mauro ursprünglich vier Figurinen für die gesamte Quadrille selbst gezeichnet hat. Entweder zeichnete der Künstler nur zwei Figurinen oder nur zwei von vier Figurinen sind erhalten.

Weiters ist nicht klar bestimmbar, welches Kostüm welche Jahreszeit darstellt. Im Hinblick auf die Reihenfolge der Auftritte innerhalb der Quadrille kann man vermuten, dass die Gruppe der Braut, in Rosa-Silber, den Frühling als Symbol der Fruchtbarkeit, jene in Blau und Gold den Sommer, jene in Grün und Gold den Herbst und jene in Gelb und Silber den Winter repräsentierte. Auch nehmen Ingrid S. Weber und Claudia Schnitzer an, dass die rosafarbige Quadrille der Venus, die die Braut Maria Josepha als Chefin leitete, als führende Gruppe der Veranstaltung besonders prachtvoll kostümiert war. Die übrigen drei Gruppen der Quadrille dürften somit relativ schlicht und unauffällig gekleidet gewesen sein, um die Quadrille der Braut hervortreten zu lassen. Dieser Absicht scheinen die schlichten Entwürfe Mauros für diese Figurinen entsprochen zu haben. August der Starke hatte daher keinen Grund, die Vorlagen des Venezianers zu ändern.



Abb. 153 (links)
Figurine für Dame und Kavalier.
 Alessandro Mauro (zugeschrieben).
 Dresden um 1719.
 Feder in Schwarz,
 Pinsel in
 Wasserfarben.
 Dresden, SKD,
 Kupferstichkabinett.

Abb. 154 (rechts)
Figurine für Dame und Kavalier.
 Alessandro Mauro (zugeschrieben).
 Dresden um 1719. Feder
 in Schwarz, Pinsel in
 Wasserfarben.
 Dresden, SKD,
 Kupferstichkabinett.



Die dritte vorliegende Zeichnung für die Dame und den Kavalier der Quadrille⁵⁴⁴ unterscheidet sich stilistisch von den oben genannten Entwürfen. Petra Hölscher nimmt an,

⁵⁴⁴ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5788 in TZM 1. Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 183.

dass diese aufgrund des altertümlichen und konservativen Stils als Alternative für die Mauroschen Figurinen fungierte.⁵⁴⁵ Die Zuschreibung im Dresdner Ausstellungskatalog von 2000, dass Mauro selbst diesen Entwurf angefertigt habe, ist wenig glaubwürdig. Denn die Qualität des Pinselstrichs entspricht nicht jener im übrigen Œuvre des Künstlers. Vermutlich stammt diese Zeichnung – beruhend auf einem Alternativvorschlag des Königs – von einem seiner Mitarbeiter oder einem unbekanntem Maler. Der Überrock der Dame in den Mauroschen Figurinen und den Ölgemälden ist weich fallend und offen geschlitzt, während jener auf der anonymen Zeichnung eine Glockenform besitzt, bei der durch den festen Brokatstoff die Horizontale betont wird. Dieser Musterstoff ziert nicht nur den Rock, sondern dient fast als zentrales Dekor dieser Figurine, da er auch das Oberteil der Damentracht, den Rockaufschlag des Justaucorps und die Weste des Kavaliere schmückt. Die an den Schnitt einer Rüstung erinnernde Gestaltung des Damenoberkleides sowie der Pfeil in der unsichtbaren Hand der Dame deuten an, dass sie als Amazone verkleidet ist und zugleich zu den Damen der Quadrille der Venus gehört. Das aus kostbarem Brokat gefertigte Kostüm entspricht zudem der Angabe im Festbericht, der zufolge die Teilnehmer der Venus-Quadrille prachtvoller als jene der anderen Gruppen gekleidet waren. Ob dieser Entwurf tatsächlich für die Venus-Quadrille entstand, muss jedoch offen bleiben, da das Kostüm nicht in Rosa, sondern in Grau und zartem Gelb koloriert wurde. Dennoch identifiziert der Haarschmuck diese Dame als Amazone. Der Kopfputz entspricht der Angabe im Festbericht, laut der die Damen der Kurprinzessin einen Kopfputz mit Blumen und Federn in Rot und Weiß trugen.⁵⁴⁶ So könnte, trotz der abweichenden Farbgebung, diese anonyme Zeichnung die Kostüme für die Quadrille der Venus, der führenden Gruppe des Damenringrennens, darstellen.

2.6 Zwölf Monatspaardarstellungen

Wie oben erläuterte Kostümentwürfe sind auch die Figurinen für zwölf Monatspaardar-

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Siehe Anm. 540.

stellungen in TZM 9 enthalten.⁵⁴⁷ Alle Blätter besitzen unterschiedliche Maße und wurden mit Feder in Schwarz sowie Pinsel in Wasserfarben gezeichnet. Der Dresdner Ausstellungskatalog von 2000 datiert die gesamten Entwürfe auf den Beginn des 18. Jahrhunderts.⁵⁴⁸

Bereits die Römer stellten die Jahreszeiten bzw. Monate personifiziert im Kalender dar. In Deutschland wurden die Monate seit dem 16. Jahrhundert häufig in Gestalt eines tanzenden bäuerlichen Paares präsentiert, sowohl in graphischen Publikationen als auch bei festlichen Veranstaltungen.⁵⁴⁹ Betreffend die Dresdner Feierlichkeiten beziehen sich die Entwürfe der Monatsdarstellung vermutlich auf das Siebenplanetenfest 1719, vor allem auf das Divertissement *Vier Jahreszeiten* im Rahmen des Venusfestes.

Die Figurinen zu den Zwölfmonatsdarstellungen scheinen nicht eigenhändig von Mauro geschaffen worden zu sein, wie der abweichende Stil des Pinselstrichs nahelegt. Auch ist unbekannt, worin genau sein Anteil bei der Gestaltung der Monatspaardarstellungen bestanden haben könnte. Vielleicht realisierte seine Werkstatt bzw. ein unbekannter Maler die Ideen Mauros. Der Künstler hatte sicher wenig Zeit, einzelne Kostümfigurinen für die Zwölfmonatsdarstellungen selbst zu entwerfen, denn er war intensiv damit beschäftigt, seine zwei großen Aufträge, die Erbauung des *Bucentauro* und die Innenraumgestaltung des neuen Opernhauses, zu erfüllen. Weiters ist es auch möglich, dass die Zeichnungen der Monatspaardarstellungen vom König selbst angefertigt wurden.

Der traditionellen Darstellung folgend wird in den Blättern jeder Monat personifiziert als Paar illustriert. Dabei vermitteln die Attribute der Figuren in Form von Requisiten die Stimmung der jeweiligen Jahreszeit. Auffallend sind die Kopfverzierungen. Die Federdekoration auf dem Kopfputz wurde zwar bei allen Monatspaaren sehr ähnlich gestaltet,

⁵⁴⁷ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6227- C 6249.

⁵⁴⁸ Der Dresdner Ausstellungskatalog von 2000 enthält nur zwölf von den insgesamt 24 Monatspaar-Figurinen. Vgl. ebd., S. 203-207.

⁵⁴⁹ Ebd.

allerdings besitzt jeder Kopfputz eine andere Farbe. Die Kostüme und die Kopfdekoration wirken reduziert und schlicht. Wahrscheinlich wurde das Kostüm bewusst so angefertigt, dass es bei den Bewegungen der Darsteller möglichst wenig hinderlich war. Das Damenkleid wurde ohne Schleppen schmal und eher kurz gestaltet, sodass die Füße der Darstellerinnen sichtbar sind.

Interessanterweise reflektieren die Kostüme der Zwölfmonatsdarstellungen zum größten Teil die aktuelle Mode der Zeit um 1720. Eine Ausnahme bildet die weibliche Figurine des Februars: Deren gepuffte, gebauschte Ärmel, die Halskrause sowie die Kopfdekoration erinnern an die deutsche Mode des frühen 17. Jahrhunderts.

2.7 Zusammenfassung

Mauros Kostümschaffen ist unmittelbar mit dem Dresdner Hochzeitsfest von 1719 verbunden, weshalb seine überlieferten Kostümentwürfe in der Tradition der Dresdner Hoffeste zu betrachten sind. Folglich ist es schwierig, Mauros eigenen Stil von jenem der damals aktuellen Kostümmode zu unterscheiden. Sein Auftraggeber, August der Starke, hatte aus unverhohlener Verehrung Ludwigs XIV. von Frankreich heraus die französische Mode an seinem Hof eingeführt und ließ die Kostüme entsprechend anfertigen. Die eigene Kreativität des Künstlers bei der Gestaltung von Kostümen war infolgedessen begrenzt. Dies führte dazu, dass die meisten ursprünglichen Skizzen von Mauro abgelehnt bzw. nur teilweise realisiert wurden. Ganz allgemein haben die Kostüme für das Fest 1719 in kunsthistorischer Hinsicht wenig Bedeutung. Die realisierten Kostüme, die durch Zeichnungen für den Festbericht überliefert wurden, zeugen weder von stilistischer Innovativität noch von künstlerischem Ehrgeiz. Sie repräsentieren den konservativen Geschmack des Herrschers und gelten als eine variierte Nachahmung des französischen Kostümstils des 17. Jahrhunderts.

Unabhängig von der kunsthistorischen Bedeutung der von Mauro überlieferten Kostüme für das Fest von 1719 lässt dieser sich anhand seines Kostümwerks als Künstler des Übergangs

zwischen Jean Berain und Daniele Antonio Bertoli würdigen. Ein stilistisches Merkmal des Mauroschen Kostümschaffens ist die naturalistische Einfachheit. Somit unterscheidet sich sein Kostümwerk von dem aufwendigen Berainschen Kostümstil, der die absolutistische höfische Kultur der Regierungszeit des Sonnenkönigs repräsentierte. Trotzdem blieb Mauro dem Einfluss des französischen Altmeisters verhaftet, indem er sowohl die allegorische Darstellung als auch Attribute übernahm. Bertoli, einer der bedeutendsten Kostümbildner derselben Zeit, wich zwar ebenfalls nicht vollkommen von Berain ab, allerdings war für diesen Meister am Wiener Hof die modische Eleganz wichtiger als die Berainsche Tradition der Allegorie.⁵⁵⁰

In erster Linie folgte Mauro der damaligen Kostümmode, in der das römische Habit mit dem Berainschen Stil kombiniert wurde. Insbesondere seine Bühnenkostüme für theatralische Aufführungen entsprechen dem Stil der Zeit. Im Unterschied dazu erweisen sich die Figurinen zu festlichen Anlässen als äußerst innovativ. Sie wirken durch die reduzierte Dekoration subtil und zart. Berücksichtigt man, dass bei den höfischen Divertissements bis in die 1750er Jahre noch aufwendig gestaltete Kostüme dominierten, waren jene Mauros in ihrer Schlichtheit der Zeit weit voraus. Interessant ist zudem, dass Mauros Kostüme die neue Mode am französischen Hof reflektierten. Nach dem Tode des Sonnenkönigs im Jahre 1715 herrschte dort eine einfachere, bequemere Mode vor, die sich vom pompösen Stil der Vergangenheit entfernte.⁵⁵¹ Unabhängig davon, ob Mauro dieser neuen Strömung am französischen Hof bewusst folgte oder nicht, steht sein Kostümwerk in enger Verbindung mit ihr.

3. Die *Chaos-Maschine* für das Karussell *Vier Elemente*

Die Handschrift *RELATION* enthält eine Abbildung der von Mauro angefertigten *Chaos-*

⁵⁵⁰ Mikosch a. a. O., S. 208.

⁵⁵¹ Ebd., S. 206.

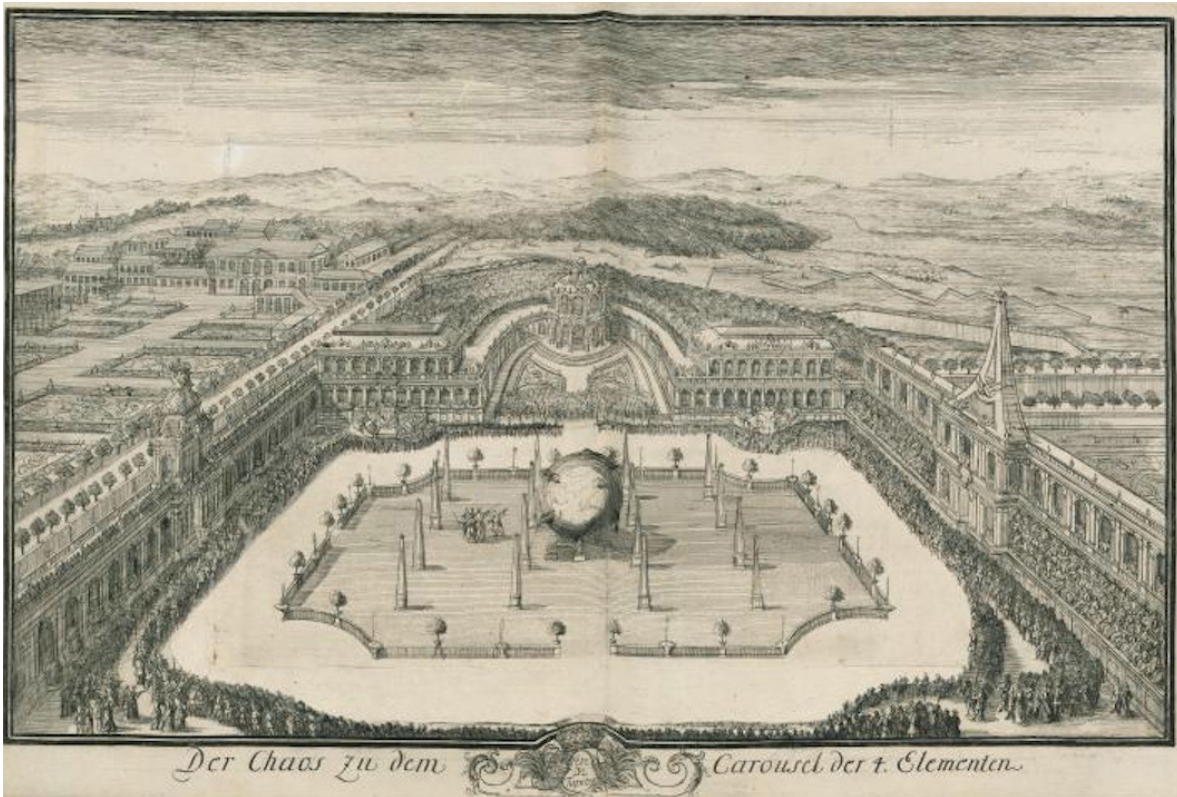


Abb. 155

Chaos-Maschine zum Karussell Vier Elemente. Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben). [Dresden] um 1735. Kupferstich. Berlin, Staatsbibliothek - PK.

Maschine beim Jupiterfest am 15. September 1719 (Abb. 155).⁵⁵² Das Karussell *Vier Elemente*, die Hauptveranstaltung des Jupiterfests,⁵⁵³ fand im Zwingergarten statt und wurde mit der Präsentation der *Chaos-Maschine* eröffnet. Laut Beschreibung der *RELATION*⁵⁵⁴ war die Maschine von Mauro 6 m hoch und stellte die Wiederherstellung der Ordnung aus dem Chaos durch Jupiter dar. Die kugelförmige Maschine, in deren Innerem sich vier große bewegliche Bauteile befanden, symbolisierte das Universum. Ihre Oberfläche war mit Stoff bezogen, auf den sozusagen ein chaotisches Durcheinander gemalt war. Zu Beginn der Veranstaltung warf Jupiter, dargestellt von einem Sänger,⁵⁵⁵ der

⁵⁵² In der *RELATION* wird diese Maschine sowohl »Chaos« als auch »Chos« genannt. In den Akten des Sächsischen Staatsarchivs, Hauptarchiv Dresden (HStA) ist sie unter dem Namen »Cahos« vermerkt. Vgl. *RELATION*, S. 20.

⁵⁵³ Siehe Anm. 519.

⁵⁵⁴ Siehe Anm. 552; Becker-Glauch a. a. O., S. 105; Schnitzer 2011, S. 11.

⁵⁵⁵ Der damals bekannte Altist Giuseppe Maria Boschi (1698-1744) verkörperte den Jupiter.



Abb. 156
Chaos-Maschine. Ausschnitt. Carl Heinrich Jacob Fehling (zugeschrieben). Dresden 1731. Feder und Pinsel. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

sich auf oder vor Maschine befand, gebietend den Donnerkeil. Daraufhin setzte sich die Maschine mit höllischem Lärm in Bewegung: Die Einzelteile begannen heftig zu rotieren, und mit der Zeit wurde von Technikern, die unsichtbar hinter der *Chaos*-Maschine arbeiteten, der Stoff nach hinten abgezogen, und die vier großen Einzelbauteile entpuppten sich für den Zuschauer als die vier Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde. Natürlich ging das alles nicht ohne die Hilfe der anwesenden Prinzessin Maria Josepha vonstatten. Ihrer Schönheit und Intelligenz war es zu verdanken, dass die Elemente wieder miteinander versöhnt

wurden. Nachdem Jupiter seine Arie beendet hatte, wurde die Maschine vor die Königsloge gezogen. Dann stieg Jupiter von der Maschine herab, und die Maschine wurde unter großem Lärm zertrümmert. All das dauerte ungefähr eine halbe Stunde und kostete »1000 Tlr [Thaler]«.⁵⁵⁶

Die Raymond Le Plat zugeschriebene Abbildung in der *RELATION* (Abb. 155)⁵⁵⁷ stellt wahrscheinlich den Schauplatz kurz vor Beginn der Veranstaltung dar. In der Mitte des Zwingergartens befindet sich die *Chaos*-Maschine in Form eines riesigen Globus. Die neben der Maschine stehenden Mitarbeiter bzw. Beteiligten scheinen sich auf den Auftakt zum Karussell vorzubereiten. Das ganze Zwingergebäude ist mit Zuschauern gefüllt. Die

⁵⁵⁶ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 774, Vol. I, fol. 28. Irmgard Glauch-Becker beweist durch den Vergleich mit dem Jahresgehalt des Kapellmeisters Schmidt, das unter 1200 Tlr betrug, wie viel die *Chaos*-Maschine kostete. Vgl. Glauch-Becker, a. a. O., S. 105.

⁵⁵⁷ Siehe oben Kapitel II.5.1.

Oberfläche der Maschine wirkt schlicht. In ihr stecken vier Stan- gen, die in verschiedene Richtungen weisen. Vermutlich hatten sie eine große Bedeutung für die technische Funktion der vier Einzelbauteile; sie könnten aber auch für einen pyrotechnischen Effekt eingerichtet worden sein.

Es stellt sich die Frage, ob es eine Zeichnung von der Hand Mauros gab, die die *Chaos*- Maschine darstellte, nach welcher Le Plat die hier beschriebene Abbildung gestaltete. Das Konzept des Buchhändlers Moritz Georg Weidmann zum Festbericht, das auf den 2. November 1719 datiert ist,⁵⁵⁸ erwähnt eine Vorzeichnung namens »Cahos«, für die Mauro zuständig sein sollte. Ob Mauro mit einer Vorzeichnung begonnen hat, weiß man nicht. Auf jeden Fall scheint er keinen Kupferstich zu seiner *Chaos*-Maschine angefertigt zu haben. Denn in der Liste der noch fehlenden Zeichnungen bzw. Stiche für den Festbericht steht betreffend »die Machine Chaos mit dem Jove« das Wort »Manglen«.⁵⁵⁹ Als zuständiger Künstler wird aber nun nicht mehr Mauro genannt, sondern Carl Heinrich Jacob Fehling. Es könnte also sein, dass Fehling seine eigene Zeichnung *Carousel des Elemens*, deren Entstehungsdatum unbekannt ist,⁵⁶⁰ unter Berücksichtigung einer nicht überlieferten Vorzeichnung von Mauro angefertigt hat. Somit könnte Fehlings Zeichnung, die unvollendet blieb, als Vorlage für die Zeichnung von Le Plat gedient haben.⁵⁶¹

Im Gegensatz zur Abbildung Le Plats ist hier, auf einer kleinen eingeklebten Skizze (Abb. 156), Jupiter auf der Maschine zu sehen. Die Oberfläche der Maschine bzw. der Stoff, der die Maschine bedeckt, zeigt aufgemalte Wolken, eine Sonne, einen Mond sowie mehrere Planetensymbole und Tierkreiszeichen.

Ob diese kleine Skizze von Fehling selbst oder von fremder Hand stammt, ist unbekannt.

⁵⁵⁸ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 762/2, Bl. 11a. Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2014, S. 334.

⁵⁵⁹ Dresden, HStA, 10006 OHMA B 20c, Bl. 651a. Vgl. ebd., S. 336.

⁵⁶⁰ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1978-17 (Ca 200, Bl. 15). Vgl. ebd., S. 147, Kat.-Nr. 119.

⁵⁶¹ Das Dresdner Kupferstichkabinett bewahrt eine weitere Zeichnung von Fehling auf. Diese behandelt zwar den identischen Anlass, das Karussell *Vier Elemente*, enthält allerdings keine *Chaos*-Maschine. Vgl. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6675 (Ca 200, laut Inventar Bl. 31).



Abb. 157
Sonnenwagen (»Carro del sole«).
 Ausschnitt. Jacques Callot nach Giulio Parigi. Florenz 1616. Kupferstich. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.



Abb. 158
Pyrotechnische Maschine Apollo tötet den Python (»Apollo uccide Pitone«). Ausschnitt. Anonym nach Giovanni Burnacini. Kupferstich. o. Dat. London, Victoria and Albert Museum.

Es ist auch denkbar, dass Mauro die Skizze Fehling geschickt hatte und Fehling sie in seine Zeichnung einfügte.

Die *Chaos*-Maschine Mauros steht mit dem Typus der globusförmigen Festmaschine in der Barockzeit in enger Verbindung. Der Globus war eines der passendsten Motive, wenn ein Herrscher, als Veranstalter von höfischen Feierlichkeiten, sich als Machthaber der irdischen Welt bzw. des Universums präsentieren wollte. Dies galt nicht nur für das profane Fest, sondern auch für religiöse Veranstaltungen, wie die Zeichnung von Pierre Paul Sévin (1650-1710) nach Gian Lorenzo Bernini für eine pyrotechnische Maschine zeigt, die für den Frieden von Aachen (»per la Pace di Aquisgrana«) im Jahre 1668 in Rom entstand.⁵⁶² Ein Kupferstich Jacques Callots (1592-1635) (Abb. 157) präsentiert den Sonnenwagen (»Carro del Sole«) von Giulio Parigi für das Karussell *Guerra di Bellezza* („Kampf der Schönheit“) 1616 in Florenz. Auf dem Sonnenwagen steht Atlas, der auf seinen Schultern

⁵⁶² Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMH THC 3624; siehe auch URL: <http://collection.nationalmuseum.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=38604&viewType=detailView>, letzter Zugriff: 23.09.2015. Vgl. Fagiolo 1997 (1), S. 100.



Abb. 159

Atlas aus dem Reiterballett *Il mondo festeggiante*. Ausschnitt. Stefano Dalla Via nach Ferdinando Tacca. Radierung. Florenz 1661. Los Angeles, The Getty Research Institut (GRI).

den Globus trägt. Auf dem Globus, der hier das Universum symbolisiert, sitzt Apollo als Sonnengott. Auf dem Meridianring sind laut der erläuternden Beschriftung des Blattes zwölf Tierkreiszeichen zu erkennen. Giovanni Burnacinis pyrotechnische Maschine *Apollo tötet den Python* (»Apollo uccide Pitone«) (Abb. 158)⁵⁶³ stellt ebenfalls einen Globus als Symbol des Universums dar. Der den Globus tragende Atlas beim Reiterballett *Il mondo festeggiante* 1661 in

Florenz (Abb. 159)⁵⁶⁴ besitzt starke ikonographische Bezüge zur *Chaos-Maschine* Mauros. So wie man beim Jupiterfest 1719 inszenierte, dass die Braut Maria Josepha das Chaos der vier Elemente beruhigte und schließlich das Universum beherrschte, diente das Reiterballett *Il mondo festeggiante* der Vermittlung der Aussage, dass der Großherzog Cosimo, der Bräutigam, der Herrscher der Zeit und Welt sei.⁵⁶⁵

Heute ist nicht mehr nachvollziehbar, wie die *Chaos-Maschine* technisch eingerichtet war und funktionierte. Dennoch ist sie ein Beleg für Mauros Leistung als »Machinist«. Sein zweifaches Gehalt als »Machinist«⁵⁶⁶ kann – neben seiner bühnenmaschinellen Arbeit für das Opernhaus – auch in der Anfertigung der *Chaos-Maschine* begründet sein. Die *Chaos-Maschine* lässt erahnen, dass Mauro nicht bloß als entwerfender Architekt fungierte, sondern dank seines umfangreichen praktisch-technischen Wissens in der Lage war,

⁵⁶³ Siehe Biach-Schiffmann a. a. O., S. 41.

⁵⁶⁴ Abbildung mit freundlicher Genehmigung von The Getty's Open Content Program. Vgl. oben Kapitel III.6.1.3.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Siehe Anm. 413.

spektakuläre Effekte zu erschaffen, welche die Zuschauer in Staunen versetzten.

4. Vier Entwürfe zum Festwagen für das Karussell *Vier Elemente*

4.1 Forschungsstand

Mauros vier Entwürfe zum Festwagen⁵⁶⁷ sind in der Forschung so gut wie nicht untersucht worden. Zum ersten Mal wurden sie in der Dissertation von Elisabeth Mikosch (1999) erläutert. Die mit zarten Farben getuschten vier Zeichnungen bestimmt Mikosch als die Entwürfe für den »Triumphwagen« beim Karussell *Vier Elemente* in Dresden 1719.⁵⁶⁸ Die Publikationen von Jean Louis Sponzel (1924) und Hans Tintelnot (1939) enthalten diese Zeichnungen zwar in Form von Abbildungen. Allerdings stellen die beiden Autoren diese lediglich als ein Beispiel für die Arbeiten von Mauro in Dresden vor, ohne sie zu analysieren. Die Ausstellungskataloge des Dresdner Kupferstichkabinetts von 2000 und 2014 enthalten keinen dieser Entwürfe.

4.2. Entstehungsgeschichte

Ein Brief von unbekannter Hand vom 15. Oktober 1718 an den Hofkämmerer Constantin⁵⁶⁹ bietet einen entscheidenden Schlüssel für die Bestimmung der vier Entwürfe zum Festwagen. Der Brief teilt mit, dass der König Mauro bereits beauftragt habe, vier Wagen, die die vier Elemente darstellen, zu bauen. Der König habe gewünscht, dass sich die Wagen durch die jeweiligen Attribute deutlich voneinander unterscheiden sollen. Als Attribute

⁵⁶⁷ Frau Angela Rietschel, die aktuelle Fotosachbearbeiterin des Dresdner Kupferstichkabinetts, hat Zweifel, ob diese Zeichnungen von Mauro sind (»leider ist nicht sicher ob die Zeichnungen wirklich von Alessandro Mauro sind, bei uns werden sie unter unbekannt geführt«. Zit. n. Angela Rietschel: *AW: Frage: Inventar-Nummern*, 05.09.2014). Jedoch lässt der Stil des Federstrichs diese Zeichnungen als Mauros eigene Werke bestimmen.

⁵⁶⁸ Mikosch a. a. O., S. 205.

⁵⁶⁹ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 1386/1, fol. 9.

wurden »oiseaux«, »fruits« und »animaux« für den Wagen des Elements der Erde vorgeschlagen, während »cyrenes [Sirenen]« und »tritons [Tritonen]« den Wagen des Elements des Wassers zieren könnten.⁵⁷⁰ Der Brief bestätigt außerdem, dass August der Starke Mauro aufgefordert hatte, eine Vorskizze vorzulegen. All das beweist, dass die oben erwähnten vier Entwürfe mit den im Brief beschriebenen Wagen identifizierbar sind. Die Entwürfe müssen in einer frühen Vorbereitungsphase des Festes entstanden und dem König vorgelegt worden sein. Ein Vergleich der vier Entwürfe zum Festwagen mit den vier Figurinen zum Karussell *Vier Elemente* von Mauro⁵⁷¹ macht deutlich, dass sie für den gleichen Anlass angefertigt worden sein müssen. Die ornamentalen Motive der Figurinen und der vier Festwagen sind sehr ähnlich. Darüber hinaus kann man mühelos jeden Wagen mit dem ihm zugehörigen Element identifizieren.

Laut der Liste von 1730 war geplant, dass entweder Mauro selbst oder ein anderer Künstler wie z. B. Carl Heinrich Jacob Fehling nach den oben erwähnten vier Entwürfen zum Festwagen Kupferstiche für den Festbericht anfertigen sollte; falls sie entstanden, sind sie nicht überliefert.⁵⁷²

4.3 Beschreibung

Alle vier Wagen haben die Gestalt eines großen Lehnstuhls. Ungewiss ist, aus welchem Material sie bestehen sollten. Berücksichtigt man den Prunkgondelbau der Zeit, dürfte Holz dafür vorgesehen gewesen sein, dessen Oberfläche als Relief geschnitzt und je nach Bedarf vergoldet bzw. versilbert wurde.⁵⁷³ Mauros Entwürfe zeigen, dass jeder Wagen vier Räder besitzen sollte, die hinter unterschiedlichen Dekor-Elementen verborgen sind. Außerdem ermöglichen die Kreise in den unteren Wagenteilen, die als punktierte Linien auf die

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Siehe oben Kapitel V.2.3.2.5.

⁵⁷² Vgl. Anm. 558 und 559.

⁵⁷³ Vgl. Griva 2012, S. 89-93.

ornamentalen Motive gezeichnet wurden, eine Vorstellung von der Position und Größe der Räder. Die zwei vorderen Räder sind kleiner als die hinteren. Die geschwungene Gestaltung der vier Wagen, die eine variierte Form der Akanthusranke zeigt, steht zweifellos in Verbindung mit dem französischen Régence-Stil in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

4.3.1 Der Festwagen einer Folge der Vier Elemente - *Le feu* („Feuer“)

Der Festwagen zum Element des Feuers (Abb. 160) ist auf Anhieb als solcher zu erkennen. Auf der einen Seite des Wagens dient die Fackel als Attribut, während das Motiv der Flammen, welches Mauro auch bei seiner gleichnamigen Figurine (Abb. 138) als Hauptmotiv einsetzte, die Sitzbank dominiert. Das turbanförmige Ornament auf der Arm- und Rückenlehne lässt an eine Rauchsäule denken. An der hinteren Seite der Rückenlehne fällt die Statue des Prometheus ins Auge. Der altgriechischen Mythologie entsprechend quält ein angreifender Adler diesen Feuerbringer, dessen Hände und Füße mit Eisenketten an den Felsen gefesselt sind.

4.3.2 Der Festwagen einer Folge der Vier Elemente - *L'eau* („Wasser“)

Wie die gleichnamige Figurine Mauros (Abb. 141) ist der Wagen zum Element des Wassers (Abb. 161) – Ripas *Iconologia* entsprechend – mit Meeresmotiven ausgeschmückt.⁵⁷⁴ Die Rückenlehne ist als große Muschel gestaltet, hinter der zwei Tritonen platziert sind. Sie sitzen auf Felsen und halten in ihren Händen je eine Kreiselschnecke. Die Felsen bilden mit dem vertikalen Wasserlauf ein Tal. Der Zeichnung von Mauro ist nicht zu entnehmen, ob dieses Motiv aus praktischem Grund auf eine dünne Sperrholzplatte gemalt oder plastisch ausgeführt werden sollte. Wie beim Wagen des Elements des Feuers fällt das zweistöckige, ballonartige Dekor auf der Rücken- und Armlehne auf. Der untere Teil des Wagens ist mit Seefiguren und Seepferden reich verziert, die stark an die Figuren im Neptunbrunnen von

⁵⁷⁴ Vgl. oben Kapitel V.2.3.1.

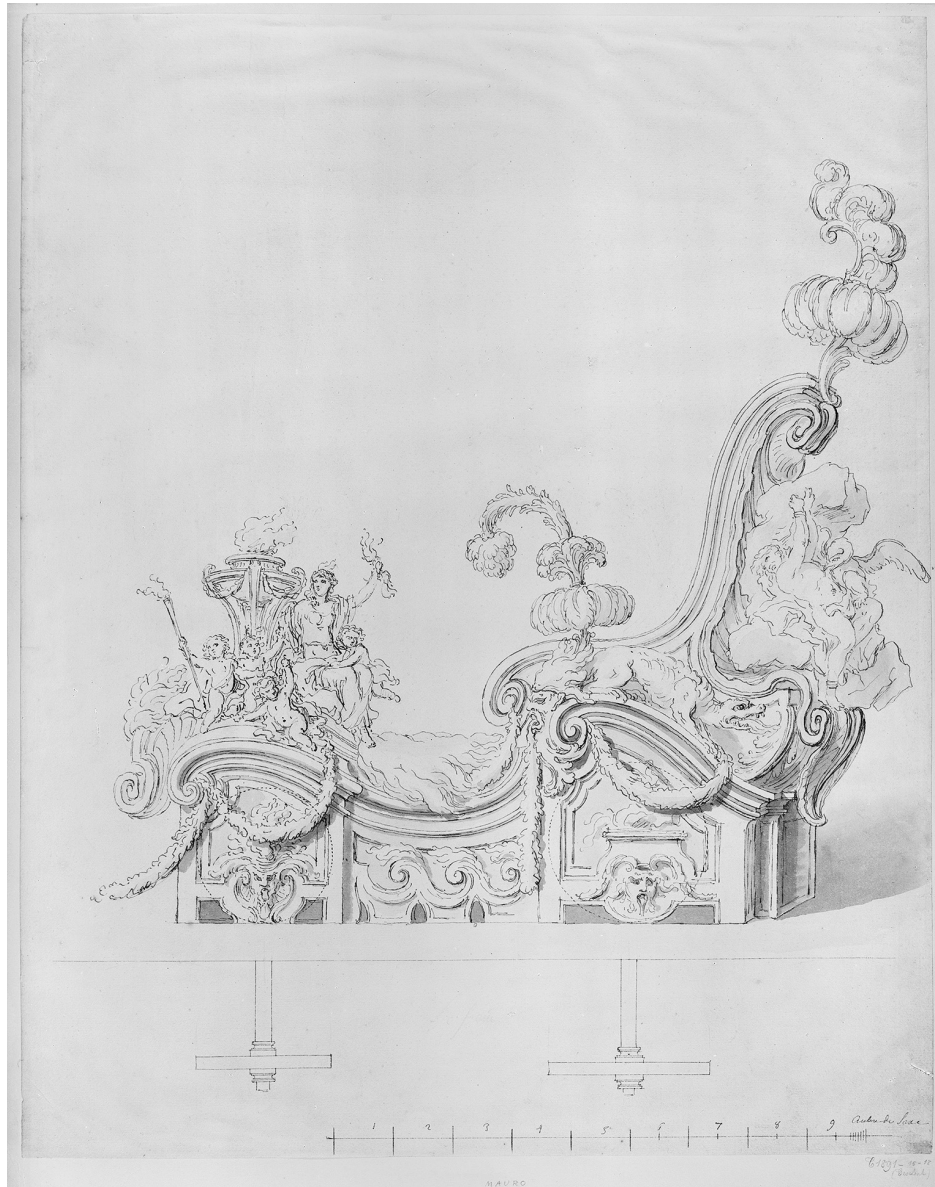


Abb. 160
Entwurf zum Festwagen für das Element des Feuers. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Wasserfarbe. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 161

Entwurf zum Festwagen für das Element des Wassers. Ausschnitt. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Wasserfarbe. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 162
Entwurf zum Festwagen für das Element der Erde. Ausschnitt. Alessandro Mauro.
Dresden um 1719. Wasserfarbe. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 163
Entwurf zum Festwagen für das Element der Luft. Alessandro Mauro. Dresden um 1719.
Wasserfarbe. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

Mauro (Abb. 172)⁵⁷⁵ erinnern.

4.3.3 Festwagen einer Folge der Vier Elemente - *La terre* („Erde“)

Im Gegensatz zur gleichnamigen Figurine Mauros (Abb. 144) wurde hier kein Tiermotiv aufgenommen (Abb. 162).⁵⁷⁶ Stattdessen schmückte der Künstler den Wagen mit Motiven von Felsen und Erde aus. Beachtenswert ist die palmenförmige Dekoration der Rückenlehne. Auf Höhe des Kutschbocks vor der Sitzbank ist Herkules zu erkennen, der die Weltkugel trägt (Abb. 164). Sicher war es das Konzept des Auftraggebers, das Herkules-Motiv auf diesem Wagen mit dem *Hercules Saxonicus* („Sächsischer Herkules“) von Balthasar Permoser im Wallpavillon des Zwingers (Abb. 165)⁵⁷⁷ zu verbinden, denn das Karussell *Vier Elemente* fand im Jahre 1719 im Zwingergarten statt. Die von Permoser und Mauro dargestellte Figur des Herkules als Attribut der Erde geht auf den Ornamentstich *La terre* („Erde“) von Daniel Marot aus dem Jahre 1702 (Abb. 166) zurück. Die beiden Künstler schufen also eine thematische und stilistische Einheit nach dem Vorbild von Marot. Dies geschah zweifellos gemäß dem Wunsch des Königs, denn Herkules war eine ikonographische Figur in der Tradition der wettinischen Fürsten.⁵⁷⁸ So wie Herkules die Weltkugel trägt, trug und förderte der Herrscher das sächsische Land und dessen Reichtum. So sollten der mit dem *Hercules Saxonicus* ausgestattete Zwinger als Spielort sowie der Festwagen einen repräsentativen Zweck erfüllen.

4.3.4 Festwagen einer Folge der Vier Elemente - *L'air* („Luft“)

Beim Wagen zum Element der Luft (Abb. 163) ist die Räderdekoration in Form von

⁵⁷⁵ Vgl. unten Kapitel V.7.

⁵⁷⁶ Siehe Anm. 577.

⁵⁷⁷ Über die ikonographische Bedeutung des *Hercules Saxonicus* am wettinischen Hof siehe Asche 1966, S. 78; Ausst.-Kat. Dresden 2001; Kat.-Nr. 20; Deppe a. a. O., S. 314-328.

⁵⁷⁸ Ebd.



Abb. 164 (oben links)
Herkules. Detail aus der Abb. 163.

Abb. 165 (oben rechts)
Hercules Saxonicus. Balthasar Permoser. Dresden 1716-1718. Sandstein. Dresden, Wallpavillon des Zwingers.



Abb. 166 (links)
La terre („Erde“). Daniel Marot. Kupferstich. Paris vor 1702. London, Victoria and Albert Museum.

voluminösen Wolken auffallend. Als vorherrschendes Motiv wird die Feder eingesetzt, die als Attribut der Luft für Leichtigkeit steht. Eine große Feder ziert die Rückenlehne, während Schirme mit Federdekoration den gegenüberliegenden Wagenteil ausstatten.

4.4 Fazit

Bedauerlicherweise dürften die Entwürfe zum Festwagen dasselbe Schicksal erfahren haben wie die gleichnamigen Figurinen des Künstlers. Sich auf die Akten im Sächsischen Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden stützend,⁵⁷⁹ vermutet Elisabeth Mikosch, dass August der Starke aus finanziellen Gründen nicht gestattete, die vier Festwagen zu realisieren.⁵⁸⁰ Der König hatte sogar schriftliche Anmerkungen vorgelegt, die erläuterten, wie die Wagen durch eines der schmalen Tore des Zwingers an den Schauplatz des Karussells befördert werden konnten. Trotzdem wurden die Wagen schließlich nicht gebaut.⁵⁸¹

Inwiefern die vier Entwürfe Mauros zum Festwagen die Arbeiten von Zeitgenossen bzw. Nachfolgern des Künstlers beeinflussten, ist schwer zu beurteilen. Die unrealisierten Blätter blieben offensichtlich unveröffentlicht, sodass sie schwer zugänglich waren und von anderen Künstlern zur Kenntnis genommen werden konnten. Von Bedeutung sind diese Entwürfe als jener Werkkomplex Mauros, in dem der schlichte, in der Dekoration reduzierte und doch dynamische Stil des Künstlers am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Sie beweisen außerdem, dass sich das Motiv des *Hercules Saxonicus* nicht nur auf einen Teil des Zwingers beschränkte, sondern vielmehr mit dem Karussell *Vier Elemente* eine konzeptionelle Einheit im Rahmen des Festes 1719 bildete.

⁵⁷⁹ Dresden, HStA, 10026 Geheimes Kabinett, Loc. 1386/1, fol. 9-10.

⁵⁸⁰ Siehe Anm. 568.

⁵⁸¹ Ebd.

5. Die Serien der Tragesessel

Unter den unveröffentlichten Handzeichnungen von Mauro im sächsischen Oberhofmarschallamt befinden sich der Entwurf *Chaise a Porteur* (Abb. 167) und die Serien der Tragesessel (Abb. 168a-i und k⁵⁸²). Das genaue Entstehungsdatum der Entwürfe ist unbekannt. Die Datierung des Oberhofmarschallamts, laut der die Zeichnungen 1719 entstanden, ist zwar nicht nachweisbar, jedoch glaubwürdig.⁵⁸³ Nicht alle Blätter enthalten die Signatur des Künstlers, jedoch ist der Stil des Federstrichs identisch. Folglich können alle Entwürfe als Mauros eigene Werke bestimmt werden. Außer einer farbigen Zeichnung, nach der Bezeichnung des Blattes *Chaise a Porteur* betitelt, wurden die übrigen zehn Zeichnungen mit Tusche schwarz-weiß gezeichnet und sind jeweils 18,5 cm hoch und 27 cm breit. Jeder Sessel ist mit vielfältigen Dekorationsmotiven unterschiedlich ausgeschmückt.

Es folgt die Frage, für wen die Tragesessel entworfen wurden. Jener auf dem Blatt *Chaise a Porteur* dargestellte ist zweifellos für den König entworfen. Darauf weisen die königlichen Initialen *AR* – Augustus Rex – auf der Rückenlehne deutlich hin. Die weiteren zehn Entwürfe, die im Vergleich zum *Chaise a Porteur* schlichter erscheinen, dürfte Mauro für andere Teilnehmer des Hochzeitsfestes 1719 gestaltet haben. Der genaue Verwendungszweck der Tragesessel ist zwar unbekannt, doch aufgrund der Ähnlichkeit in der Formensprache mit den Figurinen sowie Festwagen für das Karussell *Vier Elemente* und weiters mit den Prunkbarken *Vier Jahreszeiten* und *Vier Weltteile* dürften sie für den Einsatz bei einer der Dresdner Festlichkeiten 1719 geplant worden sein.

582 Der Buchstabe „j“ fehlt in dieser Zählung.

583 URL: http://www.archiv.sachsen.de/cps/bestaende.html?oid=01.03&file=10006.xml&syg_id=54545, letzter Zugriff: 22.09.2015.

5.1 Entwurf des Tragesessels *Chaise a Porteur*

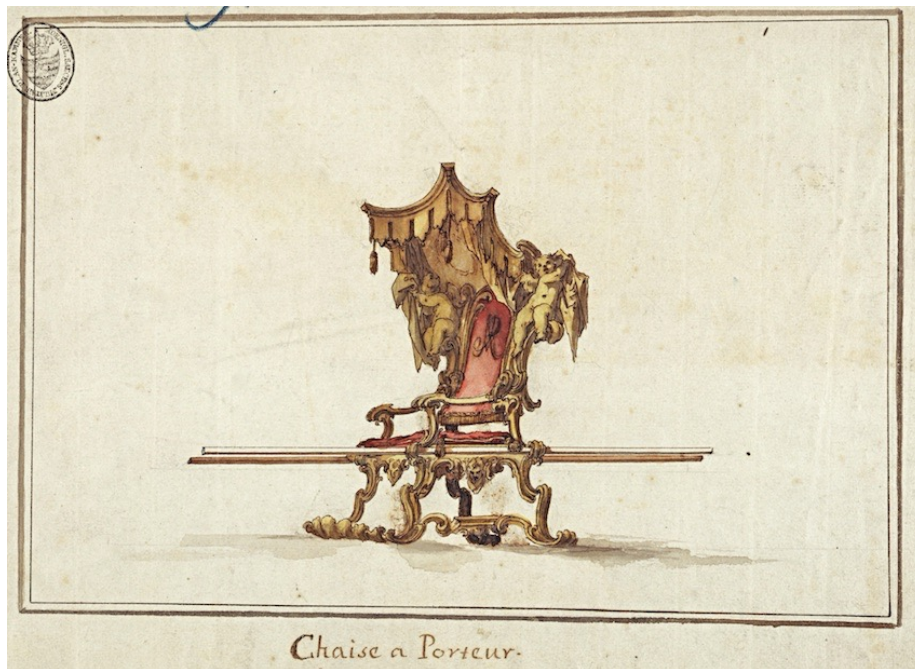


Abb. 167

Tragesessel *Chaise a Porteur*. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, farbig laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

Das Blatt (Abb. 167) stellt mit Tusche, Gold- und Purpurfarben einen prächtigen Tragesessel für August den Starken dar. Der königliche Sessel ist reich mit geschwungenen Ornamenten ausgestattet, sodass er dem frühen Régence-Stil entspricht. Die baldachinartige Decke ist mit dem oberen Teil der Rückenlehne verbunden und mit Troddeln sowie Putti aufwendig verziert. Das Motiv eines Gesichts, das unterhalb der Tragestangen angebracht ist und an eine theatrale Maske erinnert, ist ebenfalls beachtenswert.

Stilistisch ähnelt der Sessel *Chaise a Porteur* dem *Bateau Royal* Mauros (Abb. 119).⁵⁸⁴ Insbesondere die Gestaltung der Decke mit Troddeln und das Motiv der theatrale Maske, die sich auf beiden Blättern gleichen, lassen den Tragesessel *Chaise a Porteur* wie eine kleinformatische Variation des *Bateau Royal* erscheinen.

⁵⁸⁴ Siehe oben Kapitel III.10.

5.2 Zehn Entwürfe von Tragesesseln⁵⁸⁵

Der Tragesessel *a* (Abb. 168a) ist mit einem Phoenix dekoriert, sodass er mit dem Element des Feuers beim Karussell *Vier Elemente* zusammenzuhängen scheint.⁵⁸⁶ Der Tragesessel *b*, der Blumen- und Muschelmotive aufweist, könnte auf die Braut Maria Josepha in der Rolle der Venus beim Damenringrennen⁵⁸⁷ anspielen. Der Tragesessel *c* (Abb. 168c) besitzt einen Baldachin, der an einen drapierten Vorhang denken lässt. Den Tragesessel *d* (Abb. 168d) schmückt ein Putto, der auf der Schulter einer männlichen Figur steht und eine Blumenranke in seiner Hand hält. So könnte dieser Tragesessel mit dem Entwurf *b* (Abb. 168b) – als Assoziation von Venus mit Cupido – in Verbindung stehen. Der Tragesessel *e* (Abb. 168e) weist eine mit einem prächtigen Sonnen-Emblem dekorierte Rückenlehne auf. Beim Entwurf *f* (Abb. 168f) besitzt der Baldachin die Form eines asiatischen Schirms, der von zwei figürlichen Mohrenknaben getragen wird. Der Schirm erinnert an jene, die Mauro für seine Prunkbarken *La Cina* und *Sommer* gestaltete.⁵⁸⁸ Der Entwurf *g* (Abb. 168g) präsentiert einen Tragesessel ohne Baldachin. Als Hauptmotiv fungieren Putti. Anstatt des Baldachindachs steht ein großer Putto auf einem Bein auf der Rückenlehne und hält mit beiden Händen eine Art Ring bzw. einen Nimbus, als ob er den Sitzenden verherrlichen würde. Vielleicht war dieser Sessel für einen hohen Geistlichen gedacht. Die Gestaltung des Puttos erinnert an die Figur der Barke *La Cina* von Mauro.⁵⁸⁹ Weitere zwei Putti finden sich als Elemente des Sessels. Einer ist Teil des Dekors der Rückenlehne, der andere ist mit der Armlehne verbunden und hält mit beiden Händen eine der Tragestangen.

Die drei weiteren Tragesessel weisen eine ähnliche Struktur auf wie der eben beschriebene. Eine filigrane, stark gewölbte Stange verbindet ein Baldachindach mit einem

⁵⁸⁵ Nach Recherche der Verfasserin dieser Arbeit gibt es noch keine Veröffentlichung zu diesen zehn Entwürfen.

⁵⁸⁶ Siehe oben Kapitel V.2.3.2 und V.4.3.1.

⁵⁸⁷ Siehe oben Kapitel V.2.5.

⁵⁸⁸ Siehe oben Kapitel III.3 und III.6.2.

⁵⁸⁹ Siehe oben Kapitel III.3.

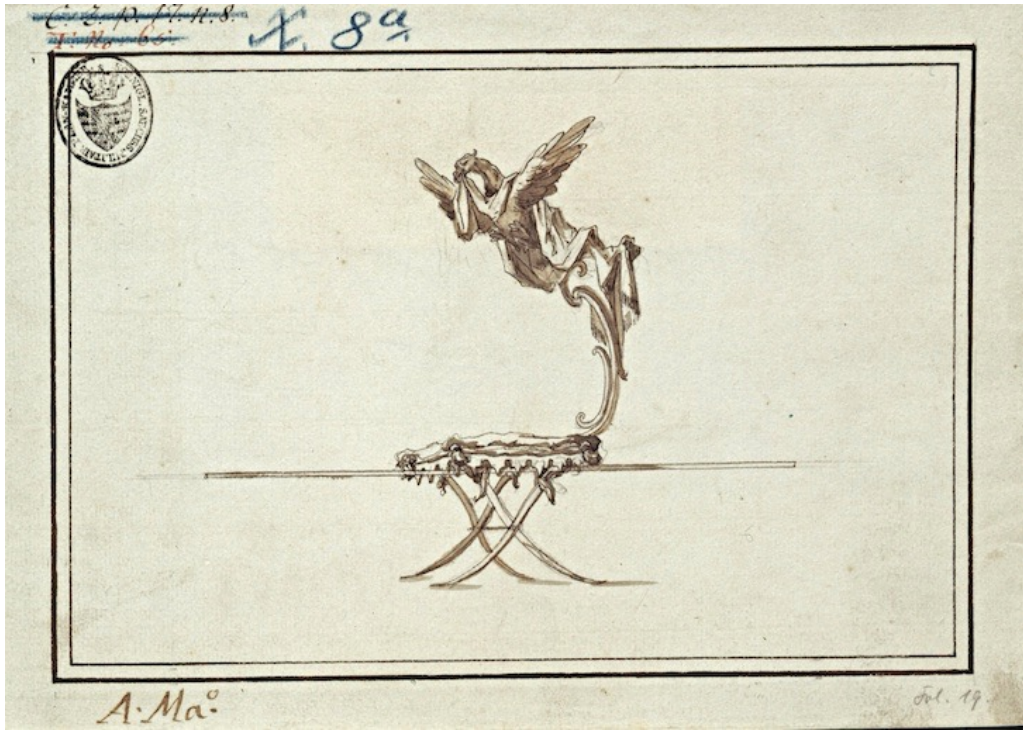


Abb. 168a
Tragesessel a. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

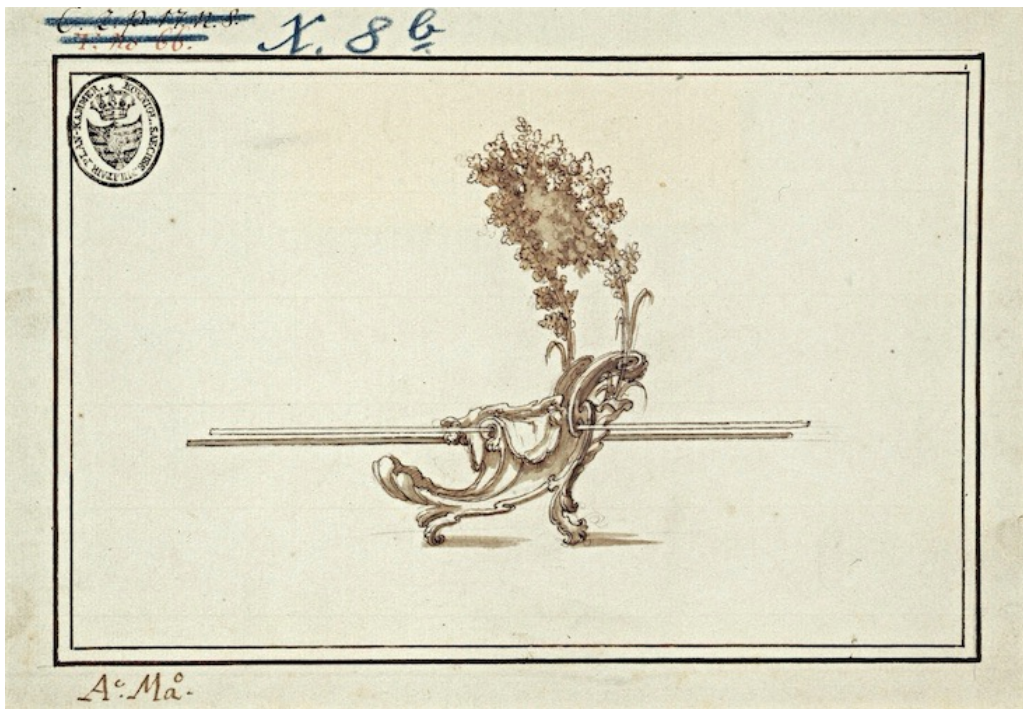


Abb. 168b
Tragesessel b. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

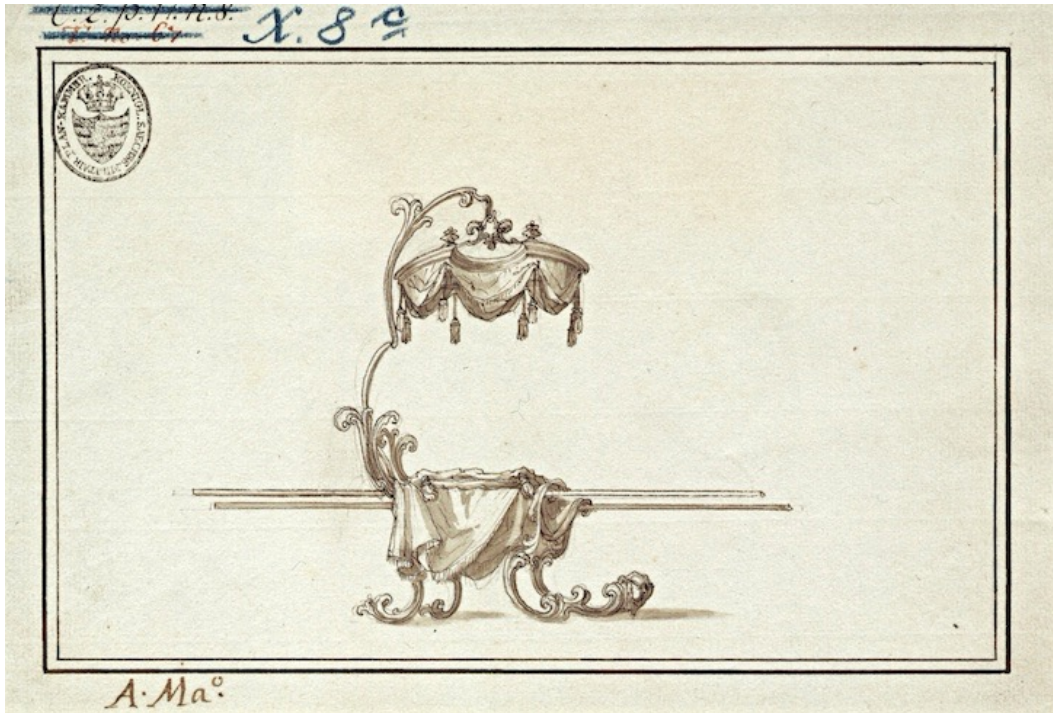


Abb. 168c
Tragesessel c. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.



Abb. 168d
Tragesessel d. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

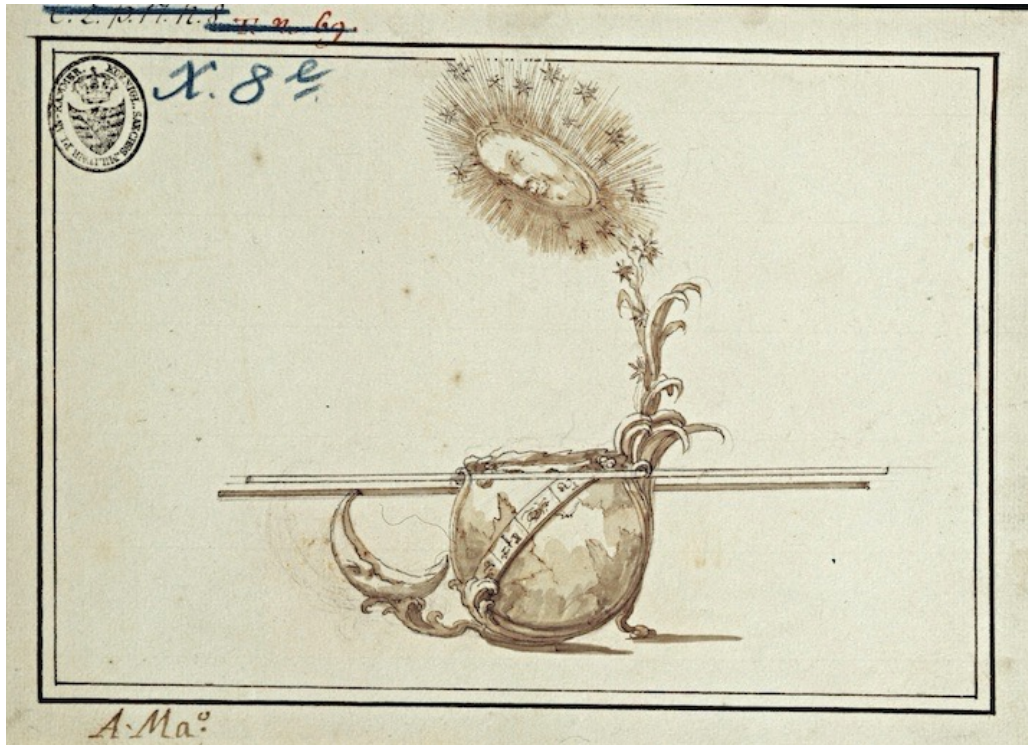


Abb. 168e
Tragesessel e. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. HStA, 10006 OHMA.



Abb. 168f
Tragesessel f. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. HStA, 10006 OHMA.



Abb. 168g
Tragesessel g. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

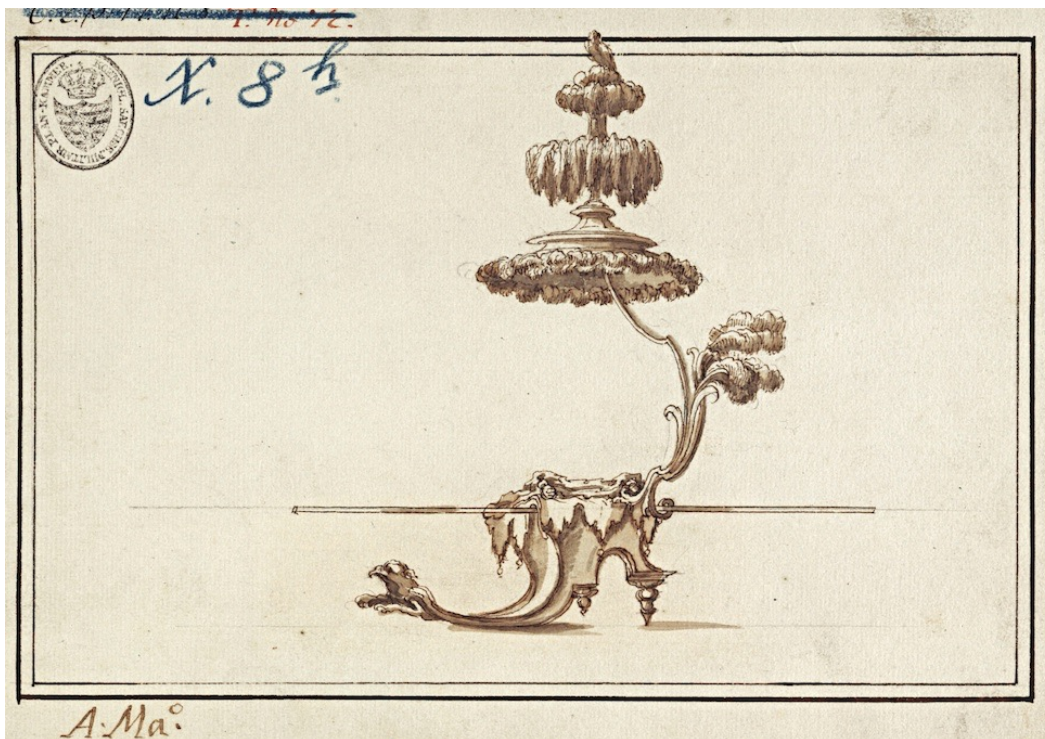


Abb. 168h
Tragesessel h. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

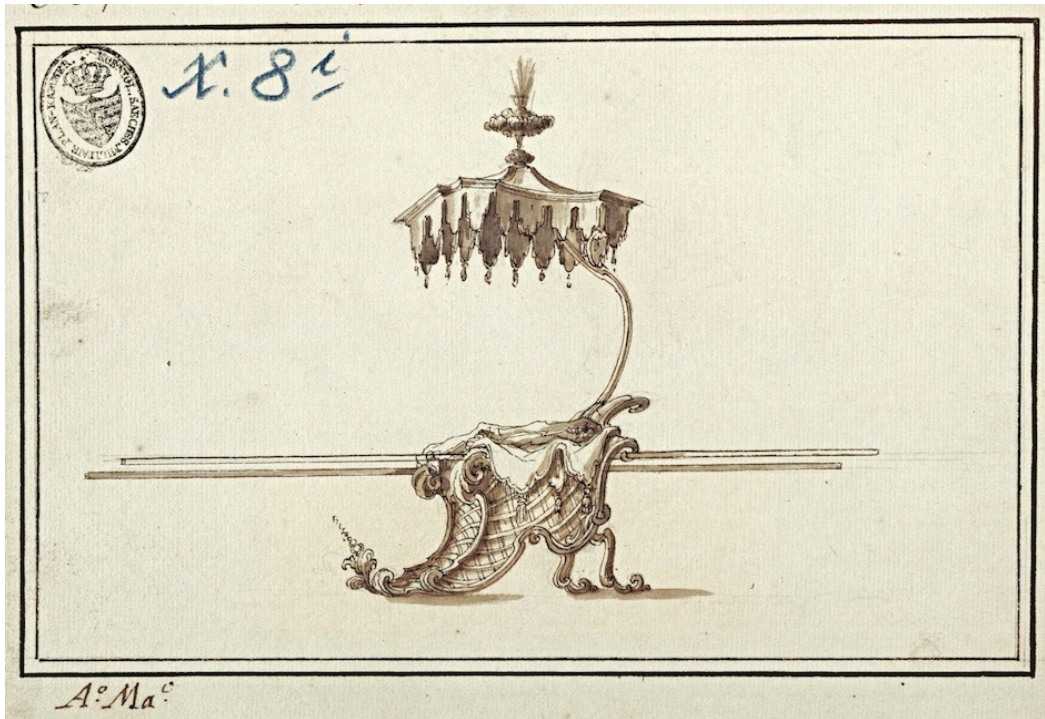


Abb. 168i
Tragesessel i. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

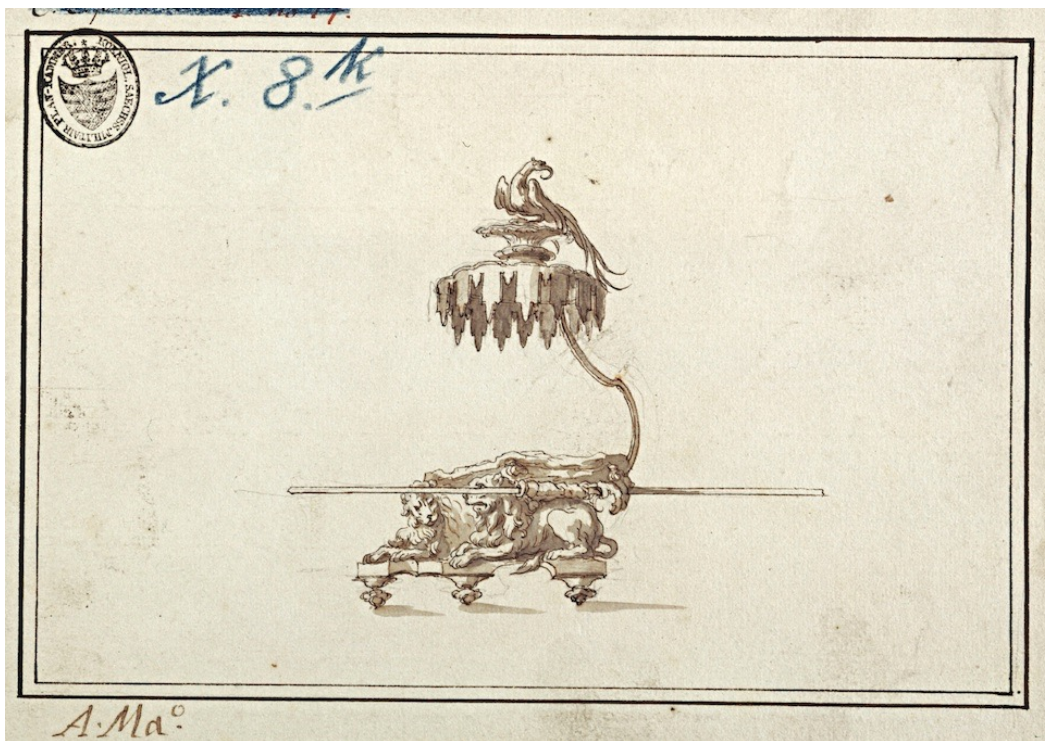


Abb. 168k
Tragesessel k. Alessandro Mauro. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

nicht allzu üppig dekorierten Sitzteil. Der dreistöckige Baldachinschirm des Tragesessels *h* (Abb. 167h) ist ein bevorzugtes Dekor-Element des Künstlers, welches er bei asiatischen Sujets häufig verwendet. Ähnliche Schirme finden sich in der Zeichnung zum Tragesessel *f* (Abb. 167f) sowie in den Entwürfen der Prunkgondeln *La Cina* (Abb. 80) und *Sommer* (Abb. 98). Der Tragesessel *i* (Abb. 168i) ist mit Pflanzenmotiven dekoriert. Beim Tragesessel *k* (Abb. 168k) sind die verschiedenen Tiere als Schmuckmotiv auffällig. Auf dem Baldachin sitzt ein Vogel mit langem Schwanz, der fast identisch mit dem Phoenix erscheint, der in Mauros Figurine zum Element der Luft dargestellt ist. Die Armlehne gestaltet sich aus einem Wildtierpaar, das entweder Löwen oder Tiger darstellt. Dieses exotische Motiv erinnert an die Wildtiere als Attribute für Afrika in der traditionellen Darstellung der vier Weltteile des Barock.⁵⁹⁰

Es ist nicht bekannt, ob die hier erörterten Entwürfe realisiert wurden. Möglicherweise waren sie lediglich Teil einer Präsentationsmappe, die dem König vorgelegt wurde. Oder sie konnten – wie auch die Entwürfe zum Festwagen für das Karussell *Vier Elemente* (Abb. 161-163)⁵⁹¹ – aus finanziellen Gründen nicht realisiert werden. Unter den zahlreichen Nachzeichnungen und Listen⁵⁹² für den geplanten Festbericht findet sich keiner der in Mauros Blättern dargestellten Tragesessel.

6. Entwurf zum Prunkschlitten *Ihro königlich kayszerliche Majestät Leib-Schlitten*

Der skizzenhafte Entwurf von Mauro zum Prunkschlitten (Abb. 169) zeigt den konsequenten Stil des Künstlers überaus deutlich. Auf den ersten Blick lassen sich die Leichtigkeit und Eleganz des Dekorativ-Ornamentalen des auf dem Blatt abgebildeten Schlittens erkennen. Laut der Beschriftung des Blattes wurde dieser für »Ihro königlich

⁵⁹⁰ Vgl. oben Kapitel III.6.1.1.

⁵⁹¹ Siehe oben Kapitel V.4.

⁵⁹² Siehe Anm. 558-560.



Abb. 169
Entwurf zum Prunkschlitten Ihrer königlich kaiserliche Majestät Leib-Schlitten. Alessandro Mauro.
 Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

kaiserliche Majestät« entworfen und überaus reich mit zarten Régence-Elementen verziert. Der Name des Schlittens deutet an, dass er für die kurprinzliche Braut Maria Josepha entworfen wurde.

Aus diesem Entwurf ist erkennbar, dass der Künstler einen reich skulptierten und geschnitzten Prachtschlitten plante. Das Blatt bebildert die Seitenansicht eines

gondelförmig gestalteten Kastenschlittens.⁵⁹³ Die geschwungene und dekorative Gestaltung des Kastens erinnert nicht nur an den Figurenschlitten in Form eines Greifs aus der Zeit um 1700 in der Schweiz,⁵⁹⁴ sondern auch an die berühmte Zierschale mit dem Bad der Diana von Johann Melchior Dinglinger (1664-1731) aus dem Jahre 1704.⁵⁹⁵ Drei Putti schmücken den Bug des Kastens und heben jeweils eine kleine Krone empor. Am hinteren Teil des Kastens ist die Sitzpritsche für den Kutscher befestigt. Filigrane Pflanzen- und Rankenmotive zieren die gesamten Kufen. Im Vergleich zu gewöhnlichen Prunkschlitten jener Zeit, deren Kufen relativ schlicht gestaltet wurden,⁵⁹⁶ wirkt die fein geschnitzte Oberfläche des Kufenzusammenlaufs, die vermutlich vergoldet oder versilbert oder bemalt war, beispiellos prächtig. An den Kufenspitzen befindet sich die Figur eines Adlers, der möglicherweise auf einem Reichsapfel sitzt; dies würde eine spezielle Assoziation zur Kaisertochter Maria Josepha herstellen.

Ausgehend von der Beschriftung des Blattes, dem Prunk des Schlittens sowie dem kaiserlichen Reichsapfel, lässt sich vermuten, dass Mauro den Schlitten für das Damenringrennen beim Venusfest im Jahre 1719 entwarf. Im Hinblick auf das Kostüm Maria Josephas in Rosa und Silber ist denkbar, dass Mauro die geschnitzte Oberfläche des Schlittens versilbern und die Innenseite des Kastens mit rotem Samtstoff ausschmücken wollte.

In der Barockzeit zählten Schlittenfahrten zu den beliebtesten Lustbarkeiten im Rahmen höfischer Feierlichkeiten. Fahrten mit solchen Prachtschlitten wurden vor allem in der Fastnachtzeit in Form eines Aufzugs bzw. einer Parade veranstaltet und oft von

⁵⁹³ Zur typologischen Untersuchung der Prunkschlitten in der frühen Neuzeit siehe Furger 2009.

⁵⁹⁴ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM-18209. Siehe Furger a. a. O., S. 33, Abb. 24.

⁵⁹⁵ Dresden, SKD, Grünes Gewölbe, Inv.-Nr. VIII 305. Siehe URL: <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showArtist?id=176802>, letzter Zugriff: 19.08.2015.

⁵⁹⁶ Zu den vergleichbaren Prunkschlittens siehe Kreisel 1927; Ausst.-Kat. Berlin 1987; Fischer 2002; Furger a. a. O.

kostümierten Darstellern und Musikanten begleitet.⁵⁹⁷ In Dresden geht die Mode der Prunkschlitten auf das Ende des 16. Jahrhunderts zurück. Besonders während der Regierungszeit Augusts des Starken entwickelte sich ein spezieller Schlittentypus für das Damenringrennen.⁵⁹⁸ Wie in Dresden waren Prunkschlittenfahrten auch am Wiener Kaiserhof – der Heimat der Braut Maria Josepha – als Vergnügung in Mode, unabhängig von der Jahreszeit. Somit ist vorstellbar, dass August der Starke für seine »kaysyerliche« österreichische Schwiegertochter einen besonders prachtvollen Schlitten, dessen Prunk zugleich die Macht des Wettiners demonstrieren sollte, entwerfen ließ. Mauros *königlich kaysyerlicher Leib-Schlitten* sollte den Schlittentypus zum Damenringrennen der Augusteischen Zeit repräsentieren.

Fraglich ist, ob Mauro vor 1719 als Schlittengestalter Erfahrung gesammelt hatte. Die Prunkschlittenfahrten als höfische Festlichkeiten waren ihm sicher nicht fremd. Der prächtige Karussellschlitten beim Ritter- und Reiterspiel, welches sich vom mittelalterlichen Ritterturnier zur höfischen Festivität entwickelt hatte, war seit der Renaissance an den führenden Höfen Italiens beliebt.⁵⁹⁹ Im Hinblick darauf, dass die Malerin Anna Maria Werner wahrscheinlich ohne handwerkliche Kenntnisse die drei Prunkschlitten zum Dresdner Karneval im Jahre 1722 entwarf,⁶⁰⁰ dürfte die eigene handwerkliche Erfahrung für Mauro diesbezüglich keine entscheidende Rolle gespielt haben. Genauso wie Prunkwagen wurden Prachtschlitten nach einer zeichnerischen Vorlage von einheimischen Handwerkern aus verschiedenen Fachbereichen – Wagner bzw. Gestellmacher, Schlosser, Schmiede, Tischler, Bildhauer, Maler, Vergolder sowie Sattler – erbaut.⁶⁰¹ So konnten

⁵⁹⁷ Deppe a. a. O., S. 52.

⁵⁹⁸ Ebd.; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 140-141.

⁵⁹⁹ Vgl. Furger a. a. O., S. 16. Die Wiener Albertina bewahrt die Entwürfe zum Prunkschlitten eines unbekanntenen Venezianers aus dem 17. oder 18. Jahrhundert auf, deren kurvenreiche Gestaltung dem Mauroschen Entwurf zum Prunkschlitten stark ähnelt. Siehe Albertina 1926, Inv. 13207-13209.

⁶⁰⁰ Vgl. unten Kapitel V.7.

⁶⁰¹ Furger a. a. O., S. 7.

Künstler wie Mauro und Werner ohne spezielle Fachkenntnisse bei der Anfertigung eines Prunkschlittens mitwirken. Darüber hinaus war Mauros Erfahrung als Gondelbauingenieur zweifellos von Vorteil für die Schlittengestaltung. Es ist sicher kein Zufall, dass er den Kasten des Schlittens im Stil einer Prunkgondel entwarf.

Zieht man in Betracht, dass beim Damenringrennen 1719 vier Cheffinnen die vier Gruppen der Teilnehmer anführten, könnte Mauro noch drei weitere Entwürfe für Prachtschlitten, die nicht überliefert sind, gezeichnet haben. Den Kostümfarben des Ringrennens entsprechend könnten diese Prunkschlitten in Blau und Silber, Grün und Gold sowie Gelb und Gold geplant worden sein.⁶⁰² Ob Mauros Schlitten zum Damenringrennen oder für eine andere Veranstaltung beim Fest von 1719 gebaut wurde, ist nicht bekannt. Außer dieser Schlittenzeichnung liegt kein weiteres Material zu Mauroschen Prunkschlitten vor.

Möglicherweise gibt auch ein Schlittenzug, der heute in der Dresdner Rüstkammer verwahrt wird,⁶⁰³ einen Hinweis zum Entstehungsanlass des Mauroschen Prunkschlittens. Dieser Schlittenzug entstand 1718 im Auftrag Augusts des Starken für seinen Sohn, den Kurprinzen, der sich damals in Wien aufhielt.⁶⁰⁴ So ist ebenfalls denkbar, dass Mauros Schlittenzeichnung nicht für das Damenringrennen im Jahre 1719, sondern als Vorskizze in der frühesten Phase der Herstellung dieser *Kurprinzlichen Schlitten-Equipage* entworfen wurde.

Unabhängig davon, ob der Entwurf Mauros zum Prunkschlitten realisiert wurde oder nicht, ist das Verhältnis des Mauroschen Schlittens zu anderen Prunkschlitten jener Zeit in kunsthistorischer Hinsicht einer näheren Erörterung wert. Unter den aufwendig geschnitzten Prunkschlitten um 1700 im schweizerischen und süddeutschen Raum gibt es

⁶⁰² Vgl. oben Kapitel V.2.5.

⁶⁰³ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. L 15. Des Weiteren siehe auch URL: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/71071322>, letzter Zugriff: 23.07.2014.

⁶⁰⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 141.

Schlitten, die ähnlich wie jener Mauros einen geschwungenen bzw. figürlichen Schlittenkasten enthalten und mit Akanthusranken reich verziert sind.⁶⁰⁵ Ein Vergleich des Mauroschen Schlittens mit diesen unterschiedlichen Modellen lässt deutlich erkennen, dass der dekorative Kurvenstil von Mauro nicht nur im Hinblick auf sein individuelles Schaffen, sondern vielmehr im Kontext der damaligen Stiltendenzen betrachtet werden muss. Der Kastenschlitten *Steinbock* aus der Zeit um 1730⁶⁰⁶ ist etwa durch das Muschelornament auf dem Kasten, welches jenem auf Mauros Schlitten ähnelt, beachtenswert. Auch der Kastenschlitten *Putto* aus dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts⁶⁰⁷ weist eine geschwungene Kastenform mit Volute auf und zeigt einen Putto am Bug. Somit ähnelt der Schlitten *Putto* – trotz der reduzierten Kastendekoration – dem Mauroschen Schlittentwurf. Noch bemerkenswerter ist in diesem Kontext ein Rokoko-Kastenschlitten aus Süddeutschland um 1750.⁶⁰⁸ Trotz des Mangels an figürlicher Dekoration erinnert die gondelförmige Kastengestaltung an den Mauroschen Schlitten; andererseits steht diese auch in enger Verbindung mit der Prunkbarke *L'Adria condotta in trionfo da Venere dea del Mare Tetti sua compagna* von Gerolamo II. Mauro aus derselben Zeit.⁶⁰⁹ Der Prunkschlitten *Reiher* des württembergischen Herzogs Eberhard Ludwig (1676-1733) aus den Jahren um 1700, welcher Johann Georg Brix (1665-1742) zugeschrieben wird,⁶¹⁰ soll hier ebenfalls erwähnt werden. Die durch die Vergoldung gezielt betonte Akanthusdekoration auf dem Bug des Kastens, den Holmen sowie der Kufenspitze beweist, dass der dekorative Kurvenstil, welchen das Ornament der aufgefächerten Akanthusblätter repräsentiert, bereits Anfang des 18. Jahrhunderts verbreitet war. Das widerspricht der alten Auffassung von Hans Tintelnot (1939). Tintelnot wertete den luftigen Kurvenstil von Mauro als eines der

⁶⁰⁵ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 2811, LM 3436 und LM 19181. Siehe Furger a. a. O., S. 27, Abb. 17 und S. 25, Abb. 18.

⁶⁰⁶ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 3472. Siehe ebd., S. 46, Abb. 37.

⁶⁰⁷ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 5707. Siehe ebd., S. 47, Abb. 39.

⁶⁰⁸ Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. LM 2811. Siehe ebd., S. 33, Abb. 24.

⁶⁰⁹ Siehe Anm. 266.

⁶¹⁰ Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 14373 F. Vgl. Fischer 2002, Kat.-Nr. 6.

frühesten Beispiele für den Übergang vom Barock zum Rokoko.⁶¹¹ Außerdem würdigte Tintelnot den Venezianer aufgrund seines ornamentreichen Dekorationsstils als einen der allerfrühesten Vertreter des Rokoko. Diese Einschätzung Tintelnots wurde in der Publikation von Fritz Fischer (2002) widerlegt. Laut Fischer war das Akanthusmotiv, welches als eines der repräsentativen Régence-Elemente gilt, im Bereich der Stukkaturen bereits seit Ende des 17. Jahrhunderts zu sehen und erlebte bald – während des gesamten 18. Jahrhunderts – seine Blütezeit.⁶¹² Daraus lässt sich schließen, dass Mauro in der kunsthistorischen Forschung nicht als Vorläufer, sondern vielmehr als ein Vertreter des frühen Régence-Stils bewertet werden sollte.

7. Exkurs: Die drei Schlittenzeichnungen von Anna Maria Werner (1722)

Drei Schlittenzeichnungen,⁶¹³ die im sächsischen Oberhofmarschallamt (OHMA) aufbewahrt werden, sind aufgrund ihrer stilistischen Nähe zum Œuvre Mauros einer näheren Betrachtung wert. Die signaturlosen Entwürfe, welche das sächsischen Oberhofmarschallamt (OHMA) Anna Maria Werner zuschreibt,⁶¹⁴ präsentieren drei Prunkschlitten, die nach der Klassifizierung der Schlittentypen von Andreas Furger variierte Kastenschlitten genannt werden können.⁶¹⁵ Die Schlitten besitzen eine elegante, geschwungene Kastenform, während jeweils eine plastische Figur – ein Vogelkopf,⁶¹⁶ der Kopf eines Ziegenbocks⁶¹⁷ sowie eine Amor-Statuette (Abb. 170) – den Bug des Kastens ziert. Wie

⁶¹¹ Tintelnot a. a. O., S. 89-90.

⁶¹² Fischer 2002, S. 69.

⁶¹³ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 06a-c (Makro 8784-8786).

⁶¹⁴ Eleonora Höschele bestätigt, dass die klare und präzise Pinselführung ein Nachweis für die Gestaltung durch Anna Maria Werner ist. Vgl. Höschele a. a. O., S. 70, S. 95 und S. 162.

⁶¹⁵ Vgl. Furger a. a. O., S. 6.

⁶¹⁶ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 06a (Makro 8784).

⁶¹⁷ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 06b (Makro 8785).



Abb. 170

Entwurf zum Lustschlitten. Anna Maria Werner. Dresden 1722. Feder, Pinsel rot und schwarz laviert. Dresden, HStA, 10006 OHMA.

Eleonora Höschele in ihrer Diplomarbeit (1995) untersucht, erinnert die gondelförmige Gestaltung des Schlittenkastens auffallend an die Mauroschen Prunkschiffe, die beim Empfang der kurprinzlichen Braut Maria Josepha am 2. September 1719 den *Bucentauro* begleiteten. Dies spricht hinsichtlich der Datierung dafür, dass die Künstlerin die drei Schlitten erst nach diesem Datum entworfen haben dürfte. Allerdings stellt sich die Frage, ob Werner drei von Mauro entworfene Schlitten nachzeichnete oder drei Schlitten für eine festliche Veranstaltung selbst entwarf. Eleonora Höschele stellt die These auf, dass Werner drei eigene Schlitten anlässlich der Karnevalsfeierlichkeiten im Jahre 1722 entwarf. Die Künstlerin hielt sich seit 1720 zur Anfertigung mehrerer Kupferstiche für den geplanten Festbericht im Auftrag Augusts des Starken in Dresden auf. Sie muss also den *Bucentauro* sowie die kleinen Prunkbarken Mauros gut gekannt haben, zudem sie diese sogar selbst

Abb. 171
Tierkopfdekoration. Details aus
der Abb. 90.



nachzeichnete (Abb. 90 und Abb. 171).⁶¹⁸

Werners Vorlagezeichnungen für die Schlitten dürften aber nicht nur von den Maroschen Lustgondeln inspiriert worden sein. Insbesondere ein Schlitten aus der Zeit Friedrich I. von Preußen um 1700⁶¹⁹ lässt vermuten, dass die Künstlerin die Prunkschlitten des Régence-Stils bereits in Berlin – ihrem Hauptwohntort – zur Kenntnis nahm, bevor sie nach Dresden berufen wurde. Außerdem finden sich Tierkopfmotive nicht nur auf den Maroschen Prachtgondeln (Abb. 171), sondern auch bei einem sogenannten königlichen Lustschiff, das der Künstler Naumann um 1710 in Dresden gestaltete. Die Bugdekoration in Form eines Einhornkopfs auf dem Schiff Naumanns⁶²⁰ erinnert stark an den Kopf des Ziegenbocks auf dem Entwurf von Werner.

Abschließend lässt sich feststellen: Anna Maria Werner kannte gondelartige Prunkschlitten zwar bereits vor 1720 aus Berlin. Allerdings inspirierten die Künstlerin insbesondere die Dresdner Prunkschiffe aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, als sie die Vorlagezeichnungen zum Schlitten für den dortigen Karneval des Jahres 1722 entwarf. Somit hinterließ Mauro im Werk seiner Zeitgenossen eine Spur, obgleich seine eigene Tätigkeit im Bereich der Schlittengestaltung wohl nur gering war.

⁶¹⁸ Siehe oben Kapitel III.4.

⁶¹⁹ Siehe URL: <http://www.monbijou.etielle.de/grafikmonbi/bilder/innen/51-2gr.jpg>, letzter Zugriff: 19.08.2015.

⁶²⁰ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 02a (Makro 8771) und Cap. 10, Nr. 02b (Makro 8772).

8. Festbrunnen mit Neptun

Die Zeichnung zum Neptunbrunnen von Mauro stellt eine Festmaschine in Form eines Neptuntempels dar (Abb. 172). Diese 67,2 cm hohe und 44,7 cm breite Federzeichnung in Braun wurde ursprünglich im sächsischen Oberhofmarschallamt (OHMA) aufbewahrt. Seit 1938 ist sie im Besitz des Dresdner Kupferstichkabinetts. Wie die meisten Werke von Mauro ist die Zeichnung zum Neptunbrunnen so gut wie kaum erforscht. Zwar ist sie in der Publikation von Jean Louis Sponzel (1924) in Form einer Abbildung nachgedruckt, allerdings noch in keiner Forschungsliteratur untersucht worden.

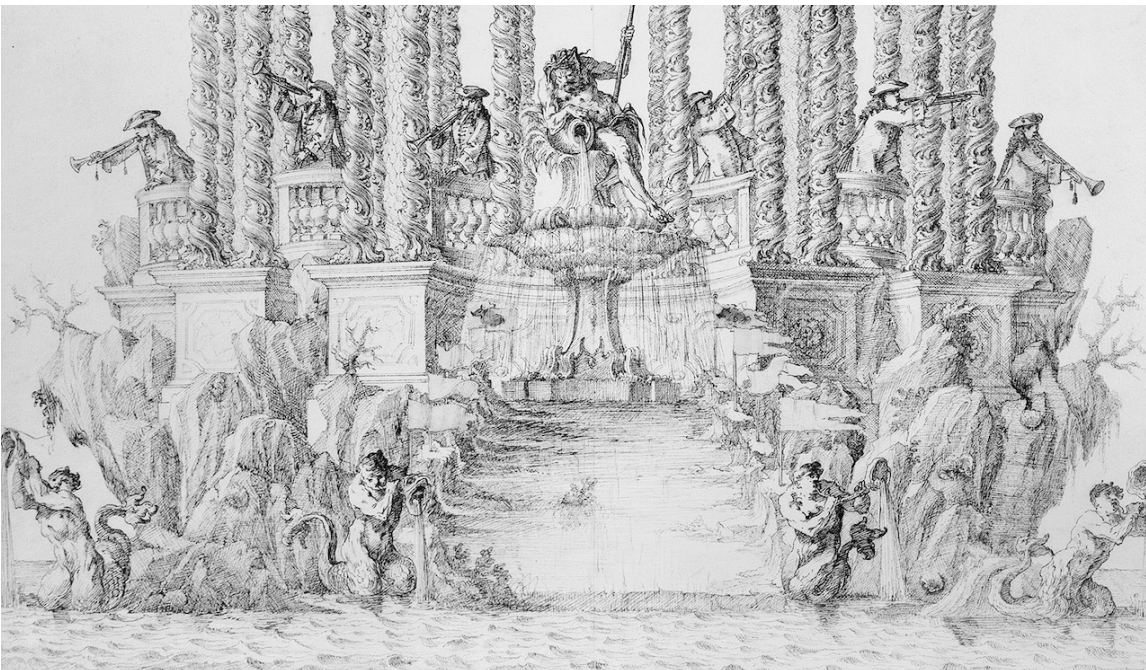
In der unteren linken Ecke des Blattes findet man die Signatur des Künstlers, während das Wort »Maschine« rechts unten geschrieben ist. Ein großer Pavillon mit einem Brunnen füllt das Blatt fast ganz aus. Auf dem Brunnen platziert ist eine Statue des Neptun, der einen Krug ausgießt. Das aus dem Krug fließende Wasser bildet einen Wasserfall. Am unteren Rand des Pavillons befinden sich beiderseits Felsen und daneben Tritonen. Jeweils zu beiden Seiten des Brunnens ist eine kleine Fahne montiert, die ein schwer identifizierbares Wildtier zeigt. Die Felsen, die den Pavillon tragen und über dem Dach aufragen, erwecken zusammen mit den wild wuchernden Gräsern auf dem gesamten Gebäude den Eindruck einer Ruine (Abb. 173 und 174). Neben Mauros Bühnenausstattung für die Oper *Teofane* dürfte die Darstellung des Neptuntempels somit als eines der frühesten Beispiele für das Ruinenmotiv in der barocken Festdekoration gelten.⁶²¹ Das Dach des Pavillons (Abb. 174) sieht wie der Längsschnitt eines Doms aus. Es ist reich mit muschelförmigen Ornamenten, die vermutlich als Attribute des Meergottes fungieren, ausgestattet. Zentral auf dem Dach platziert befindet sich ein großes Wappen, das eine große Krone trägt. Auf beiden Seiten des Dachs sitzen allegorische Figuren, die schwer zu identifizieren sind. Neben den Figuren sind verschiedene Vasen zu sehen, in denen Korallen stecken. Wie das Muschelmotiv dürften diese als Attribute des Ozeans zu interpretieren sein. Auf der Spitze des Dachs steht eine Engelsfigur, die eine Posaune bläst. Die schmalen gedrehten Säulen, die das Dach

⁶²¹ Vgl. oben Kapitel II.5.3.4.



Abb. 172 (links)
Entwurf zum Neptunbrunnen.
Alessandro Mauro. Dresden um 1719.
Feder in Braun. Dresden, SKD,
Kupferstichkabinett.

Abb. 173 (unten)
Statue des Neptun. Details aus der
Abb. 172.



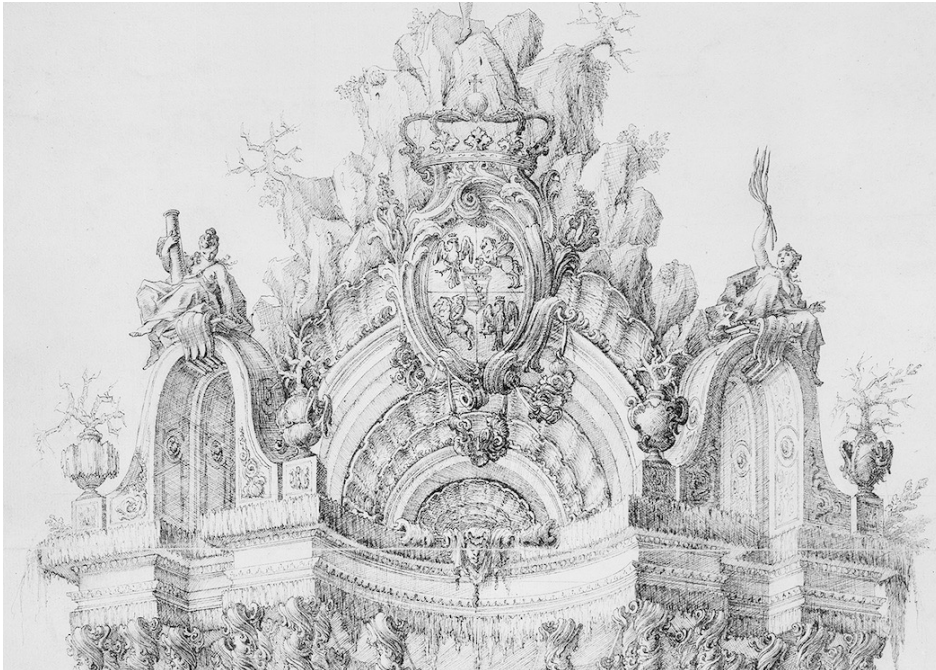


Abb. 174
**Dach des
Neptunbrunnens.**
Details aus der Abb.
172.

tragen, sind auf gewaltigen viereckigen Postamenten positioniert. Im Pavillon sind sechs Posaunenspieler in zeitgenössischen Gewändern zu erkennen. Im Hinblick darauf, dass im Italien der damaligen Zeit die Veranstaltung einer Serenade öfters mit der Präsentation einer Festmaschine einherging,⁶²² lässt sich vermuten, dass die Posaunenspieler auf der Mauroschen Zeichnung die Orchestermusiker der sächsischen Hofkapelle darstellen.

Aus der Betrachtung des Blattes lässt sich schwer einschätzen, ob die Maschine als dreidimensionaler Apparat auf dem Wasser eingerichtet werden sollte. Wenn dieser Neptunbrunnen für eine Veranstaltung im Freien mit Musikbegleitung entworfen wurde, ist es auch möglich, dass der Apparat – als eine Art bemalter Kulisse – zweidimensional gebaut und entweder auf dem Wasser schwimmend oder an Land präsentiert werden sollte.

8.1 Anlass und Verwendungszweck

Der genaue Anlass der Zeichnung ist unbekannt. Wahrscheinlich entwarf Mauro die Neptunmaschine für das Hochzeitsfest 1719 in Dresden. Die Darstellung des antiken

⁶²² Tedesco a. a. O., S. 573-574, S. 582; siehe oben Kapitel II.5.

Meergottes ist thematisch mit dem Siebenplanetenfest verbunden, obgleich Neptun nicht zu den Göttern der sieben Planeten gehört. Doch ist die Figur des Neptun mit dem Thema der vier Elemente verknüpft. Wie bereits erläutert, schlug Cesare Ripa in seiner *Iconologia* das Meer und den Ozean als Attribute des Elementes des Wassers vor.⁶²³ Somit bildet Mauros Zeichnung zum Neptunbrunnen ein Glied des Themas der vier Elemente.

Das Sächsische Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden (HStA) belegt die Möglichkeit, dass dieser Neptunbrunnen anlässlich der Feierlichkeiten von 1719 entstand. Dem Register dieses Archivs zufolge ist das auf den Fahnen dargestellte Tier ein »Wildschweinchen«, welches an das Flaggentier der Moritzburg erinnert. Tatsächlich findet man auf einem anonymen Gemälde um 1718, das ein Wasserfest in der Moritzburg bebildert, eine Flagge mit Wildschweinmotiv.⁶²⁴ Im Oktober 1719 wurde ein Folgeprogramm zur Erholung der Braut – nach dem einmonatigen Hochzeitsfest – veranstaltet.⁶²⁵ Am 7. Oktober 1719 fand die Uraufführung der *Serenata di Moritzburg* („Serenade von Moritzburg“) von Johann David Heinichen im Rahmen der kurprinzlichen Geburtstagsfeier statt.⁶²⁶ Im Hinblick darauf, dass eine Serenade oft mit einer ephemeren Festmaschine auf dem Wasser aufgeführt wurde, ist wahrscheinlich, dass Mauros Neptuntempel zum Geburtstagsfest des Kurprinzen in der Moritzburg, die von einem Schlossteich umgeben ist, eingerichtet wurde.

Betreffs des Anlasses der Zeichnung besteht die weitere Möglichkeit, dass der Neptunbrunnen erst am 3. August 1726 für die Aufführung der Oper *Le Nozze di Nettuno* [!] *e di Teti* desselben Komponisten zum Namenstag des Kurfürsten⁶²⁷ angefertigt wurde. Dies ist jedoch eher unwahrscheinlich, da Mauro zu jener Zeit hauptsächlich in Rom tätig

⁶²³ Siehe Anm. 159.

⁶²⁴ Dresden, SKD, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. Mo 2218. Vgl. Ausst.-Kat. 2000, S. 245-246.

⁶²⁵ Ausst.-Kat. Dresden 1954, S. 22; Ausst.-Kat. Dresden 2000, S. 246.

⁶²⁶ Hochmuth a. a. O., S. 33.

⁶²⁷ Ebd., S. 34.

war. Freilich ist es dennoch denkbar, dass er nur den Entwurf nach Dresden schickte und einer seiner Mitarbeiter oder ein ansässiger Künstler am sächsischen Hof die Maschine realisierte. Aufgrund der Quellenlage lässt sich eine solche Arbeitsteilung jedoch nicht nachweisen.

8.2. Das Verhältnis zur zeitgenössischen Festtradition

8.2.1 Lodovico Lambertis Neptunmaschine (1688)

Neben der Frage nach dem Anlass stellt sich die Frage, wie der Entwurf zum Neptuntempel von Mauro sich zur zeitgenössischen Festdekoration verhält. Bezüglich dieser Frage ist es unvermeidlich, hier die Festmaschine von Lodovico Lamberti aus dem Jahre 1688 zu erwähnen (Abb. 175 und Abb. 176). Die Neptunmaschine von Lamberti, die als »vna gran Machina la Reggia ornatissima di Nettuno („eine große Maschine, der reich verzierte Palast des Neptun«)« bezeichnet wird,⁶²⁸ dürfte Mauro für seinen Neptunbrunnen als Vorbild gedient haben. Die äußerliche Verwandtschaft der Lambertischen Maschine mit Mauros Neptunbrunnen ist auf den ersten Blick deutlich zu erkennen. Lamberti fertigte seine Maschine anlässlich der Regatta zu Ehren des toskanischen Großherzogs Ferdinando III. von Medici im Jahre 1688 in Venedig an. Wie bereits erwähnt, wurde sie in Form eines Kupferstichs von Alessandro Dalla Via im Festbericht *I numi* überliefert.⁶²⁹ Möglicherweise war Mauro als Gehilfe an der Regatta 1688 beteiligt⁶³⁰ und erlebte zugleich die Neptunmaschine von Lamberti aus direkter Nähe. Somit ergibt sich ein dritter möglicher Anlass für den Entwurf von Mauros Neptunbrunnens, nämlich dass der Künstler die Zeichnung bereits um 1716 in Venedig anfertigte und in einer Präsentationsmappe dem

⁶²⁸ Sartorio 1688, S. 9.

⁶²⁹ Siehe oben Kapitel III.6.

⁶³⁰ Vgl. oben Kapitel III.6.3.



Abb. 175
Neptunmaschine. Alessandro Dalla Via nach
 Lodovico Lamberti. Venedig 1688. Kupferstich.
 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana.



Abb. 176
Neptunmaschine. Anonym nach Alessandro Dalla
 Via. Venedig um 1709. New Haven, Beinecke Rare
 Book and Manuscript Library.

sächsischen Kurprinzen Friedrich August vorlegte, der seinerzeit die Stadt besuchte.⁶³¹

Trotz der unübersehbaren Ähnlichkeit des Mauroschen Neptunbrunnens mit der Lambertischen Maschine sind beide in den Details nicht identisch. Wie oben erwähnt, gestaltete Mauro den unteren Teil des Pavillons mit Felsen und Meeresfiguren ähnlich einer Grotte. Im Vergleich dazu besitzt Lambertis Maschine eine streng architektonische Form. Sowohl die gewaltigen Treppen als auch das eckig entworfene zweistöckige Dach des Pavillons, unter dem Neptun auf einem Podest sitzt, erwecken den Eindruck eines massiv gebauten Tempels, der dem antiken Meergott geweiht ist. Auffallend ist auch die Engelsfigur auf dem Dach des Pavillons. Die Körperhaltung der halbnackten Engel

⁶³¹ Vgl. oben Kapitel III.3.



Abb. 177
Engel. Detail aus der Abb. 175.



Abb. 178
Engel. Detail aus der Abb. 172.

Lambertis und Mauros (Abb. 177 und 178), die beide auf einem Bein auf der Spitze des Pavillons stehen, ähnelt sich stark. Der auffälligste Unterschied ist, dass der Engel im Mauroschen Blatt klar erkennbar in die Posaune bläst, während jener von Lamberti zwei Posaunen in den Händen hält, die beide nach unten weisen. Interessanterweise findet man das Motiv des auf einem Bein auf dem Dach stehenden Engels mit Posaune auch in dem Modell einer Gondel (*Gondola decorata*) aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts,⁶³² deren feiner dekorativer Stil mit verschiedenen Schmuckfiguren stark an die Barken von Mauro und Antonio Joli erinnert.

Ebenso ist es interessant, wie unterschiedlich die beiden Künstler Mauro und Lamberti den Brunnen einrichteten. In der Mauroschen Zeichnung kommt das Wasser aus der Mitte des Brunnens, während Lamberti das Wasser aus den vier Vasen an den beiden Seiten der Treppe fließen lässt.

8.2.2. Der Brunnenentwurf *Das Reich des Neptun* von Antonio Joli (1740)

Ein anderes mit dem Mauroschen Neptunbrunnen vergleichbares Beispiel ist der Brunnenentwurf *Das Reich des Neptun* von Antonio Joli (Abb. 179). Wie die oben

⁶³² Mailand, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte di Arti Applicate, Sezione Sculture lignee, Inv.-Nr. 25. Zu diesem Modell der *Gondola decorata* siehe De Blasi 2012, S. 250.



Abb. 179
Das Reich des Neptun. Antonio Joli. Venedig 1740. Feder
in Braun. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.



Abb. 180
**Die Große Maschine für das
Hochzeitsfest 1720 in Modena.** Giovanni
Lodovico Quadri nach Andrea Galluzzi.
Modena 1720. Kupferstich. New Haven,
Beinecke Rare Book and Manuscript
Library.

erläuterten fünf Prunkbarken desselben Künstlers⁶³³ entstand der Entwurf ebenfalls für die Regatta 1740 in Venedig.⁶³⁴ Nach der Regatta wurde dieser Entwurf zweifelsohne vom sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian, dem Ehrengast der Regatta, nach Dresden mitgebracht und dort archiviert.

Während Joli für seine fünf Prunkbarken die Mauroschen Prunkgondelserien adaptierte, folgt sein Neptunbrunnen stilistisch dem Neptunbrunnen von Lamberti. Die bauwerkliche Gestaltung mit dem zweistöckigen Dach und der Treppe ist in den beiden Entwürfen sehr ähnlich und unterscheidet sich von der grottenartigen Form des Mauroschen Neptun-

⁶³³ Siehe oben Kapitel III.8.

⁶³⁴ Ausst.-Kat. Venedig 1975, Kat.-Nr. 292; Ausst.-Kat. Bologna 1979, S. 230, Kat.-Nr. 351.

brunnens. Joli verwendete kaum Naturelemente als Ornament, sondern verzierte seine Maschine mit weiblichem Figurenschmuck sowie Engels- und Meeresfiguren. Auf dem Dach ist eine nackte weibliche Figur zu sehen, anstatt einer Engelsfigur, welche die Spitze der Maschinen von Lamberti und Mauro zierte. Die Volute im Dachteil und auf der Treppe bildet eine geschwungene Form, die sicherlich die damalige Mode – den Régence-Stil – reflektiert. Dass Joli seinen Neptunbrunnen nicht als Pavillon entwarf, ist der deutlichste Unterschied zu seinen beiden Vorgängern. Bei den Modellen von Lamberti und Mauro ist es vorstellbar, dass sich, je nach der Veranstaltung, Musiker bzw. Darsteller im Pavillon platzieren konnten. Im Gegensatz dazu erscheint Jolis Brunnen als ein großer, ephemerer Apparat, welcher ohne Darsteller ausgestellt wurde. Das erinnert stark an die große Maschine (»La grand macchina«) von Giovanni Lodovico Quadri (1700-1748) und Andrea Galluzzi (tätig im 18. Jahrhundert) in Modena aus dem Jahre 1720 (Abb. 180). Die Festmaschine von Quadri und Galluzzi, die für das Hochzeitsfest des Herzogs Francesco III. d'Este (1698-1780) mit Charlotte Aglae von Orléans (1700-1761) eingerichtet wurde, zeigt einen strengen, eckigen Bau auf einem Felsen, welcher mit üppigem Figurenschmuck ausgestattet wurde. Die Krone mit der heraldischen Lilie (Fleur-de-Lys) an der Spitze der Maschine ist zweifelsohne eine Anspielung auf die Braut aus der französischen königlichen Familie. Das nach unten fließendem Wasser im unteren Teil deutet an, dass die Maschine – wie die anderen oben erwähnten Neptunbrunnen – auch auf dem Wasser zum Einsatz kommen sollte.

8.2.3 Die Tempelszene in der Barockzeit

Die aufwendige Festmaschine in Form eines Tempels war in der Barockzeit häufig in Gebrauch. Beim religiösen Fest wurde eine derartige Maschine entweder in einer kleinen Seitenkapelle oder am Hauptaltar präsentiert. Beim profanen Fest – sowohl unter freiem Himmel als auch im Innenraum – wurde die Festmaschine zumeist bei Veranstaltungen, welche die antiken Götter zum Thema hatten, vorgeführt. Am Anfang des 18. Jahrhunderts waren Tempel auch auf der Opernbühne ein gebräuchliches Motiv, besonders in der

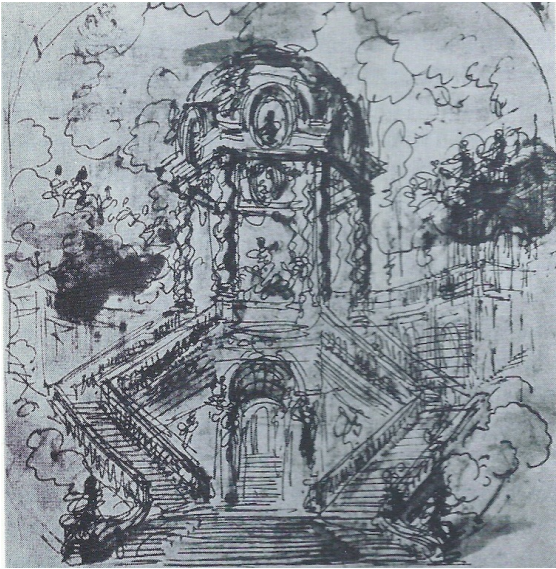


Abb. 181
Entwurf für die Tempelszene der Oper *Tito e Berenice*. Filippo Juvarra. Rom 1714.

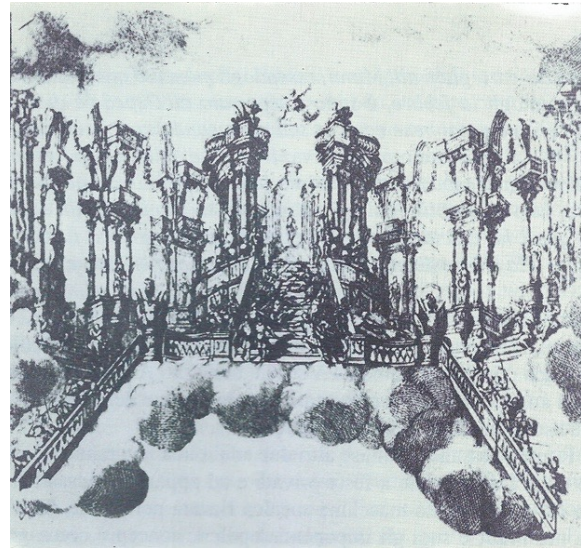


Abb. 182
Bühnenbild zur Tempelszene der Oper *Il Farnace*. Francesco Galli-Bibiena. Rom 1724. Kupferstich im Libretto.

pastoralen Tempelszene. Die Ausstattung in Form eines Pavillons wurde oft mittels Wolken umflorter Treppen einschließlich einer Wolkenmaschine effektiv präsentiert. Dementsprechend fertigten Mauros Zeitgenossen, vor allem Filippo Juvarra sowie Francesco Galli-Bibiena, solche tempelartigen Dekorationen für die Opernbühne an, die mit dem Neptunbrunnen von Mauro vergleichbar sind. Juvarras Entwurf für die zehnte Szene der Oper *Tito e Berenice* von Antonio Caldara (1714) (Abb. 181)⁶³⁵ enthält einen von gedrehten Säulen gestützten tempelartigen Pavillon, welcher sich über zwei langen Treppen erhebt. Der Pavillon ist von üppigen Wolkendekorationen umgeben. Ob Juvarras Entwurf direkt

⁶³⁵ Der Verfasserin der vorliegenden Arbeit ist es nicht gelungen, die Angabe dieses Entwurfs von Juvarra (Abb. 181) zu ermitteln. Das Archivio di Luigi Cibrario in Turin widerlegt die Bestimmung von Marialuisa Angiolillo, dass der Juvarrasche Entwurf im Bestand der »coll. Cibrario« in Turin vorhanden sei (Vgl. Angiolillo 1992, S. 114 und 162). Dr. Stefano Vitali, der aktuelle Direktor des Archivio di Stato in Turin, nimmt an, dass der Begriff „collezione Cibrario“ sich wahrscheinlich auf die Privatsammlung von Luigi Cibrario (1802-1870) bezieht. Eine Serie von Entwürfen Juvarras aus dem Besitze A[lberto] Cibrarios in Turin, die als »Szenen für *Tito e Berenice*« betitelt sind, wurde im Jahr 1984 und 1985 im Auktionshaus Christie's in London zum Verkauf angeboten. Außerdem werden drei weitere Entwürfe Juvarras für dieselbe Oper in der Biblioteca Nazionale Universitaria in Turin aufbewahrt (zit. n. Dr. Stefano Vitali: *Disegno di F. Juvarra in collezione Cibrario*, 11.09.2015; Vgl. *The Paul Getty Museum Journal*, 17 (1989), S. 138, Kat.-Nr. 63). Laut der Mitteilung von Frau Maria Francesca Andria, der Mitarbeiterin der Biblioteca Nazionale Universitaria in Turin, vom 14. 09.2015 gibt es kein entsprechendes Bildmaterial im Bestand der eben genannten Bibliothek. Deshalb musste hier die Reproduktion aus der Publikation Angiolillos von 1992 (S. 114, f. 53) verwendet werden.



Abb. 183

Pastoral-Szene. Francesco Galli-Bibiena. Wien 1710. Feder, Pinsel in Braun. Wien, Österreichisches Theatrumuseum.

auf Mauros Neptunmaschine zurückgeht, ist unbekannt. Dennoch erinnert die Gestaltung eines Pavillons mit Kuppel und gedrehten Säulen in Juvarras Zeichnung unmittelbar an jene von Mauro.

Francesco Galli-Bibiena zeichnete ein Bühnenbild für die Oper *Il Farnace* (1724) (Abb. 182), das einen außergewöhnlichen Tempel enthält. Dieser besitzt kein Dach, sodass er eher einer Ruine ähnelt. Auch die Säulengruppen, die wie verstümmelte Arkaden den Pavillon umringen, lassen an die Darstellung einer Ruine denken. Wie Juvarra hat Francesco Galli-Bibiena den Tempel mit einer langen, mächtigen Treppe verknüpft, die mit einer Balustrade ausgestattet ist. Die Statuen auf dem Podest des Tempels ähneln jenen in der Lambertischen Neptunmaschine. Francesco Galli-Bibienas Tempelgestaltung ohne Kuppel geht auf die Zeichnung für ein *Teatrum Sacrum* von Andrea Pozzo (1693)⁶³⁶ zurück. Pozzo entwarf den Rundraum in der Mitte nach oben geöffnet, vermutlich für die Erscheinung der heiligen Hostie im Himmel während der *Quarant'ore*-Gebete.⁶³⁷ Vielleicht konzipierte dieser Jesuitenkünstler, dass sich die Kommunion im Laufe der Gebete von oben in den

⁶³⁶ In: *Perspectiva pictorum et architectorum II*, Rom 1698, Tav. 48. Vgl. Salge 2007, S. 183.

⁶³⁷ Vgl. oben Kapitel II.9.



Abb. 184

Pyrotechnische Maschine. Filippo Vasconi nach Nicola Salvi. Rom 1728. Kupferstich. Rom, Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

Rundraum, zu den Darstellern am Boden der Maschine, herabsenken sollte.

Bezüglich der Darstellung einer Ruinenszene mit pavillonartigem Tempel steht Francesco Galli-Bibienas hier beschriebene Maschine in Verbindung mit einer seiner Pastoral-Szenen (»Scena per una pastorale«, Abb. 183). Die zerfallenden Gebäude zu beiden Seiten des Tempels sowie die Felsen voller Unkraut besitzen Ähnlichkeit mit dem unteren Teil des Mauroschen Neptunbrunnens. Diese Bibienische Federzeichnung muss nicht das direkte Vorbild für die Ruinendarstellung Mauros gewesen sein, allerdings ist der stilistische Einfluss auf den jungen Mauro, der dieses Blatt eventuell selbst um 1710 in Wien sah, unübersehbar.

Auffällig ist weiters, dass sowohl Juvarra als auch Galli-Bibiena den Tempel in Kombination mit einer Wolkenmaschine darstellten. Die Verknüpfung der streng architektonisch gestalteten Treppe mit dem von Wolken umgebenen Tempel muss auf der barocken Bühne sehr effektiv gewirkt haben, zudem sie auch an den Olymp, den Wohnsitz der antiken Götter, denken ließ. Im Unterschied dazu enthält der Neptuntempel von Mauro weder Treppe noch Wolkenmaschine, sondern stellt eine Grotte dar. So hebt

sich der Künstler mit seiner Darstellung des Neptunbrunnens vom majestätischen Barockstil ab.

Hinsichtlich der Gestaltung von Mauros Pavillon ist auch eine pyrotechnische Maschine von Nicola Salvi (1697-1751) (Abb. 184) bemerkenswert. Salvis Maschine wurde 1728 anlässlich der Hochzeit des Königs von Spanien und Portugal auf der Piazza di Spagna zu Rom errichtet und dann von Filippo Vasconi in Kupfer gestochen. Die beiden tempelartigen Maschinen stimmen in den Proportionen sowie in vielen Details auffällig überein.

8.3 Zusammenfassung

Mauros Neptunbrunnen steht im Zusammenhang mit der Festdekoration und der Bühnenausstattung seiner Zeit. Die Verwandtschaft mit der Neptunmaschine von Lamberti gibt zunächst einen Hinweis auf die frühe Tätigkeit des Venezianers in seiner Heimat gegen Ende der 1680er Jahre. Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass August der Starke, der mit großer Wahrscheinlichkeit der Auftraggeber für den Neptunbrunnen war, trotz seiner Vorliebe für die französische Hofkultur einen typisch venezianischen Festapparat bei seinem Hoffest zuließ. Der Neptunbrunnen von Mauro kann somit als Beispiel dafür gelten, dass der Künstler die Festtradition seiner Heimat bei den Dresdner Hoffesten einführte.

Stilistisch unterscheidet sich die Maurosche Neptunmaschine von den üblichen zeitgenössischen Festmaschinen, indem sie von einem hierarchischen Aufbau mit klar strukturierter Treppenarchitektur abweicht. Außerdem sind die Grotten-Elemente sowie die reiche Verzierung mit Rocaille bemerkenswert. Kunstgeschichtlich lassen sich der Neptunbrunnen des Künstlers wie auch sein Bühnenbild zur Oper *Teofane* aus demselben Jahr somit als frühe Beispiele für den Einsatz des Ruinenmotivs in der barocken Festdekoration einstufen.

9. Zwei Zeichnungen zur Stierhetze



Abb. 185

Einfangen von Ochsen mit Leinen. Alessandro Mauro. o. Dat. Feder in Braun, getuscht. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

Das Dresdner Kupferstichkabinett bewahrt zwei Zeichnungen von Mauro auf, die *Einfangen von Ochsen mit Leinen* (Abb. 185) und *Stierhetze an Leine mit Hunden* (Abb. 186) betitelt sind. Beide wurden mit Feder in Braun getuscht gefertigt und enthalten die Signatur des Künstlers. Weder wirken die Blätter skizzenhaft noch fragmentarisch, sondern vielmehr wie selbstständige Werke.

In der Forschung sind Mauros Zeichnungen zur Stierhetze nach Wissen der Verfasserin dieser Arbeit noch nicht untersucht worden. Weder ihr konkreter Anlass noch ihr Verwendungszweck ist bekannt. Das Register des sächsischen Oberhofmarschallamts vermittelt lediglich, dass diese »Federzeichnungen Büffel- oder Ochsen-Hatze« von Mauro im Jahre 1938 in das Kupferstichkabinett verlegt wurden.⁶³⁸

⁶³⁸ Dresden, HStA, 10006 OHMA, Bestand 12884/13410 (18680).

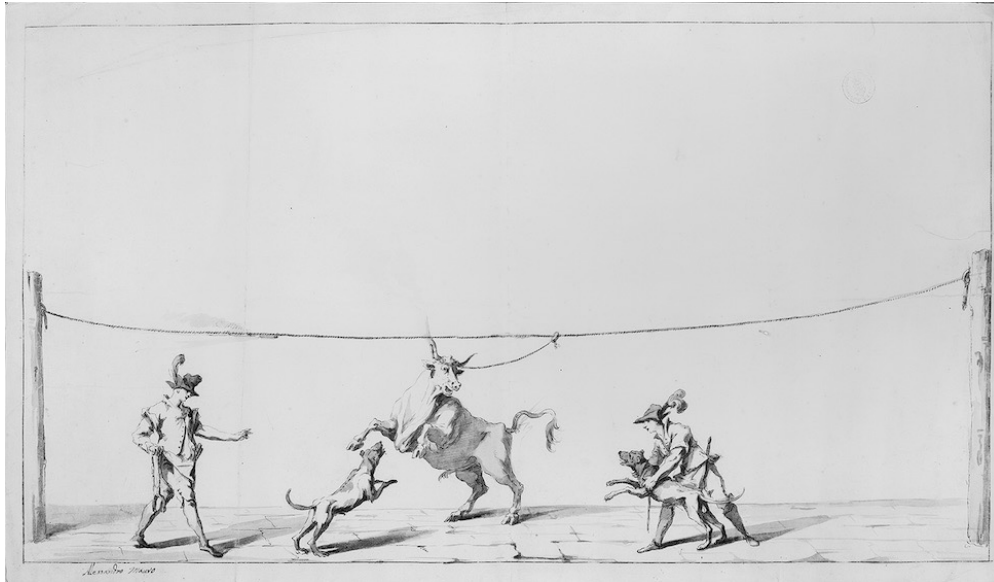


Abb. 186
Stierhetze an Leine mit Hunden. Alessandro Mauro. Feder in Braun, getuscht. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett.

Die beiden Zeichnungen bebildern eine damals in Venedig verbreitete »Vergnügungsveranstaltung«. Die erstere, *Einfangen von Ochsen mit Leinen* (Abb. 185), ist 39,8 cm hoch und 74,2 cm breit und zeigt eine Szene auf einem offenen Platz. In Zentrum des Bildes stehen zwei von mehreren an den Hörnern festgebundenen Ochsen, die von Hunden angegriffen werden. Die Ochsen werden an langen Leinen von jeweils zwei Männern gehalten. Dabei toben sie so heftig, dass sie einige Schaulustige niedertreten, z. B. eine Frau in der Mitte der Szene, die vor Schmerz aufgrund des Huftritts eines Ochsen aufschreit.

Den anderen Entwurf, *Stierhetze an Leine mit Hunden* (Abb. 186), mit einer Höhe von 41,4 cm und einer Breite von 73,9 cm, kann man als schlichte Variante des ersteren bezeichnen. Er stellt nur einen Stier dar, dessen linkes Horn an einer kurzen Leine festgebunden ist, die an einer langen Leine fixiert ist, welche zwischen zwei Pfähle gespannt ist. Sowohl am rechten Horn als auch am Schwanz des Stiers ist jeweils ein bereits angezündeter, qualmender Sprengstoffstab angebracht, der bald zu explodieren scheint. Zwei Männer, entweder echte Jäger oder als Jäger verkleidete Darsteller, hetzen ihre Hunde auf den Stier. Der linke, der in seiner Hand eine Hundekette hält, blickt auf seinen Hund, der den Stier

direkt anspringt. Der rechte scheint seinen Hund noch kurz zurückzuhalten, bevor dieser zum Angriff startet.

Die Mauroschen Entwürfe zur Stierhetze gehen auf die venezianische Veranstaltung *La caccia dei tori* zurück.⁶³⁹ Die *Caccia dei tori*, die „Jagd des Stieres“, war eine der beliebtesten Festveranstaltungen beim venezianischen Karneval des Barock. Sie leitet sich aus einer alten regionalen Tradition her, deren genauer Ursprung unbekannt ist. Ein Stier wurde vom Schlachthof geholt und an einem öffentlichen Platz mit langen Leinen an den Hörnern festgebunden, was zwei *Tiratori* („Ziehende“) streng überwachten. Wenn die Leinen gelockert wurden, begann die erste *Molada* („Spiel“). Zugleich trieb man Hunde, die speziell für diesen Zweck trainiert worden waren, herbei und hetzte sie dazu auf, in die Ohren oder den Schwanz des Stiers zu beißen. Die *Tiratori* halfen dem Stier dabei, den Angriffen der Hunde auszuweichen. Sobald die Hunde den Stier gebissen hatten, zogen die *Cavacani* („Männer, die die Hunde zurückziehen“) sie vom Stier zurück. Dieser Ablauf wiederholte sich drei- bis viermal. Obwohl sich immer wieder Stiere losreißen konnten und unter den Zuschauern Panik auslösten, es sogar viele Verletzte und Tote gab, wurde die *Caccia dei tori* zu Lebzeiten Mauros fast jährlich auf mehreren öffentlichen Plätzen in Venedig veranstaltet.⁶⁴⁰

Die Entstehung der Mauroschen Zeichnungen zur Stierhetze steht höchstwahrscheinlich in Verbindung mit den Kampf-Jagden am Dresdner Hof. Tierhetzen und Schaukämpfe waren bei den Wettinern seit Ende des 17. Jahrhunderts üblich.⁶⁴¹ Zwei Kupferstiche von Johann

⁶³⁹ Die folgenden Angaben beruhen auf diesen Publikationen, sofern keine weitere Literatur genannt wird: Mazzarotto 1961, S. 1-24; Busetto 1995, S. 196-203; Bottecchia 2003.

⁶⁴⁰ Laut zeitgenössischer Berichten ereignete sich ein ernster Unfall während der *Caccia dei tori* am 20. Januar 1771, bei welchem es mehrere Tote und Verletzte gab. Aus diesem Grund versuchte der Consiglio dei Dieci der Republik, jenes Spiel zu verbieten. Jedoch blieb es bis Anfang des 19. Jahrhunderts beliebt. Die letzte *Caccia dei tori* fand im Jahre 1802 am St. Stephanstag statt. Vgl. Busetto 1995, S. 196-198.

⁶⁴¹ Vgl. Deppe a. a. O., S. 49-50.

Azelt im Jahre 1680⁶⁴² sowie die Gouache-Zeichnung des Künstlers C. H. Fritzsche⁶⁴³ (tätig um 1710) aus dem Jahre 1709⁶⁴⁴ zeigen unterschiedliche Jagdszenen mit verschiedenen wilden Tieren.

Der Kupferstich von Carl Heinrich Jacob Fehling stellt die Kampf-Jagd im Dresdner Jägerhof am 6. September 1719⁶⁴⁵ im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten dar. Dieser Kupferstich gibt Anlass zu der Vermutung, dass August der Starke auch eine venezianische Stierhetze als exotische Sehenswürdigkeit in das Festprogramm aufnehmen wollte und daher Mauro den Auftrag erteilte, dementsprechende Entwürfe anzufertigen. Jedoch scheint die in den Mauroschen Blättern abgebildete Stierhetze nicht stattgefunden zu haben. Keine der Festbeschreibungen zum Fest 1719 erwähnt die Veranstaltung einer *Caccia dei tori*.

10. Zusammenfassung

Mauros Schaffen als Festdekorateur ist unmittelbar mit dem Dresdner Hochzeitsfest von 1719 verknüpft. Neben den bühnenbildnerischen und theatralischen innenarchitektonischen Arbeiten widmete der Künstler sich der Anfertigung von Kostüm und Maske, dem Gondelbau, der Fahrzeuggestaltung, eingeschlossen Festwagen, Tragesessel, Schlitten sowie der Einrichtung einer Festmaschine auf dem Wasser, bei der die Verwendung von Ruinen- und Grotten-Elementen bemerkenswert ist. Die Zeichnungen zur Stierhetze spiegeln sowohl die Verbindung Mauros mit den Festtraditionen seiner Heimat als auch

⁶⁴² Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, A 131502 in Sax. top. II, I, 22; Dresden, SLUB, Hist. Sax. C 150. Die beiden Kupferstiche von Azelt sind im Festbericht von Gabriel Tzschimmer (1629-1694), *Die Durchlauchtigste Zusammenkunfft/ [...] und zum Drucke befördert durch Gabriel Tzschimmern* (Nürnberg 1680) publiziert. Siehe Deppe a. a. O., S. 197-198 und S. 471-472, Abb. 43 und 44.

⁶⁴³ Barbara Marx schreibt in ihrem Aufsatz von 2005 Johann Samuel Mock (1687-1737) diese Zeichnung zu. Vgl. ebd., Abb. 11.

⁶⁴⁴ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Ca 198. Siehe ebd.

⁶⁴⁵ Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6759 (Ca 202, Bl. 73). Vgl. Ausst-Kat. Dresden 2014, S. 120, Kat.-Nr. 93.

seinen Versuch, seine eigene regionale Festtradition am Dresdner Hof vorzustellen, wider. Diese vielseitigen festdekorativen Aktivitäten von Mauro beruhen auf seiner Ausbildung im Familienkreis sowie auf seiner mutmaßlichen kurzen Lehrzeit in Wien.

Abgesehen von der Einflussnahme Augusts des Starken auf den Künstler, charakterisieren dessen überlieferte Handzeichnungen seinen persönlichen zeichnerischen Stil. Die Lässigkeit der schlicht und luftig gestalteten Kostüme und der Coiffure, die geschwungene Rankenform der Gondeln und Fahrzeuge mit den vielfach variierten Pflanzenmotiven abwichen vom massiven, wuchtigen Barockstil und näherte sich dem damals neuen französischen Régence-Stil.

VI. KUNSTGESCHICHTLICHE EINORDNUNG UND WÜRDIGUNG DES STILS

In der vorangegangenen Analyse wurden die vielseitigen Tätigkeiten Alessandro Mauros erläutert. Ausgehend davon soll nun der Stellenwert des Künstlers im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen sowie seine Positionierung innerhalb der Kunstgeschichte thematisiert werden.

Mauros Aktivitäten sind vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zum Anfang der 1730er Jahre nachgewiesen. Kunstgeschichtlich steht Mauros Werk dem französischen Régence-Stil nahe, der im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts aufkam, zwischen dessen Vertretern und Mauro jedoch kein direkter Austausch stattgefunden haben dürfte. Allerdings haben sie alle aus der gleichen künstlerischen Wurzel geschöpft, nämlich der französischen Grotteske aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, die Jean Berain und Daniel Marot repräsentieren.

Betreffs des künstlerischen Schaffens Mauros ist der Anteil von Jean Berain entscheidend. Nach heutiger Kenntnis gibt es keinen Hinweis auf einen Aufenthalt Mauros in Paris bzw. seinen Austausch mit Berain und dessen Werkstatt. Mauros Orientierung an Berain wurde von August dem Starken mitbeeinflusst, der eine umfangreiche graphische Sammlung dieses französischen Meisters besaß. Mauros Figurinen, welche eine Kombination des römischen Habits mit der Mode der Zeit des Sonnenkönigs zeigen, folgen wesentlich dem Berainschen Stil, obwohl Mauros Kostüm im Vergleich zu jenem Berains aufgrund der reduzierten Ornamentik viel naturhafter und leichter wirkt. Ebenso geht Mauros intensive Verwendung filigraner Pflanzenmotive, geschwungener Ornamentformen bei seiner Gondeldekoration oder auch der Rocaille bei der Dachgestaltung des Neptunbrunnens ohne Zweifel auf die Grotteske von Berain und Marot zurück. So muss Mauro als ein venezianischer Rezipient Jean Berains betrachtet werden. Dies steht im Gegensatz zur

vorherrschenden Ansicht der gegenwärtigen Forschung, welche den Künstler lediglich als einen Vertreter des Stils der Galli-Bibienas einstufte.

Mauro hatte einen persönlichen Zeichenstil. Die Leichtigkeit seiner Formensprache, die sehr malerisch wirkt, gilt als das auffälligste Merkmal seines Œuvres. Mauros eigener zeichnerischer Stil wird besonders in seinen Entwürfen für Prunkgondeln sichtbar. Die perspektivische Darstellung und die naturnahe Gestaltung bei den Prunkgondelserien *Vier Jahreszeiten* und *Vier Weltteile* ist beispiellos. Diese malerische Formensprache setzte sich in Mauros Spätwerk, dem Apparat zum Heiligen Grab (1728), fort. Basierend auf der Mischung der verschiedenen Strömungen hielt der Künstler mit dem eigentümlich leichten, eleganten Pinselstrich an seinem eigenen zeichnerischen Stil fest.

Jedoch lässt sich nicht sagen, dass Mauro einen eigenen immer gleichen Stil hatte. Die Originalität des Mauroschen Œuvres besteht aus der Kombination und Umsetzung verschiedener geschmacklicher Präferenzen an seinem jeweiligen Arbeitsort. Während seiner ganzen Schaffenszeit adaptiert er weiterhin die mannigfachen Stile von Zeitgenossen für sein eigenes Werk. Neben Berain und Marot waren für Mauro Gaspare und Domenico I. Mauro, Lodovico Ottavio Burnacini und Francesco Galli-Bibiena wegweisend. Im Vergleich dazu scheint er von Filippo Juvarra, Balthasar Permoser sowie Matthäus Daniel Pöppelmann, mit denen er direkt kooperierte, wenig geprägt worden zu sein. Ebenso hinterließ Mauros Vorgänger am Dresdner Hof, Johann Oswald Harms, keine Spuren im Werk des Venezianers.

Mauro hatte offensichtlich das Bedürfnis, sich den Wünschen seiner Auftraggeber bzw. den Moden des jeweiligen Ortes und der Zeit anzupassen. Sein Verzicht darauf, einen eigenwilligen, auffälligen Stil durchzusetzen und in den Vordergrund zu rücken, verbunden mit der Fähigkeit, seine Ideen vielmehr mit dem am jeweiligen Arbeitsort dominanten Stil zu vereinigen, wirkte sich sehr positiv auf die Zusammenarbeit mit den einheimischen Künstlern und Handwerkern aus, aber auch auf das Verhältnis zu seinen Auftraggebern.

Vermutlich liegt darin einer der entscheidenden Gründe für seine mehrfachen Engagements an den bedeutendsten Höfen seiner Zeit in Italien und Dresden. Hätte er auf einem subjektiven Stil beharrt, wäre er schwerlich zu einem der gefragtesten Festdekorateure seiner Zeit geworden. Die Aufträge wären ausgeblieben.

Vor allem die Tatsache, dass ihm ein individueller, charakteristischer Stil fehlte, ist der Grund dafür, dass er nach seinem Tod in Vergessenheit geriet. Hinzu kommen, dass er in so vielen unterschiedlichen Bereichen tätig war. Es ist folglich nicht einfach, sich ein klares Bild von diesem Künstler zu machen. Abgesehen von dem Mangel an erhaltenem Bildmaterial, lag dem Venezianer offenbar nicht viel daran, seine Werke, etwa durch die eigenhändige Anfertigung von Kupferstichen, der Nachwelt zu überliefern oder seine Theorien zur Kunst gar in einem schriftlichen Werk zu erläutern. Außerdem mag es eine Rolle spielen, dass Mauros Arbeiten in Dresden von italienischen Forschern kaum untersucht worden sind, während die Werke seiner Schaffensphasen in Italien in der deutschsprachigen Forschung nur in geringem Ausmaß Beachtung fanden. Die separate Existenz dieser beiden Forschungsbereiche hat es bislang unmöglich gemacht, einen konkreten Überblick über das gesamte Œuvre des Künstlers zu erhalten.

Dennoch, eben aufgrund seines beispiellos vielseitigen Schaffens, ist Mauro in der Forschung ein gebührender Platz einzuräumen. Im Vergleich zu anderen namhaften Künstler seiner Zeit – etwa der Familie Galli-Bibiena oder Filippo Juvarra –, deren Arbeitsbereiche vor allem auf Architektur und Bühnenbildgestaltung beschränkt waren, repräsentieren die Arbeiten von Mauro in sich selbst fast den ganzen Umfang der barocken Festkultur. Darüber hinaus ist eine Intensivierung der Mauro-Forschung für das umfassende Verständnis der barocken Festkultur unerlässlich und ein Desiderat.

VIII. ANHANG

Abkürzungsverzeichnis

a. a. O.	am angeführten Ort
Abb.	Abbildung
Acc.-No./Nr.	Accession Number
Aufl.	Auflage
Anm.	Anmerkung
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
Bd./Bde.	Band/Bände
Bl.	Blatt/Blätter
bzw.	beziehungsweise
ders./dies.	derselbe/dieselbe
d. h.	das heißt
ebd.	ebenda
Fig./f.	figura (= Abb.)
GRI	The Getty's Research Institut
GStA PK	Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin
Hrsg.	Herausgeber
HStA	Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden
Inv.-Nr.	Inventarnummer/-nummern
Kat.-Nr.	Katalognummer/-nummern
Makro	Makrofiche Nummer
Mus.-Nr.	Museumnummer/-nummern
o. J.	Ohne Jahr
o. Dat.	Ohne Datum
OHMA	Oberhofmarschallamt
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek Wien
PK	Preußischer Kulturbesitz Berlin
Pl.	Plate (= Tafel)
S.	Seite/Seiten
Sig.	Signatur
Slg.	Sammlung
SKD	Staatliche Kunstsammlungen Dresden
SLUB	Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SMB	Staatliche Museen zu Berlin
Tom.	Tomo (= Aufl.)
Tav./Taf.	Tavola/Tafel
TZM	Trachtenzeichnungsmappen und andere
u. a.	und andere
Übers.	Übersetzung
Vol.	Volume
Vgl.	Vergleiche
z. B.	zum Beispiel
Zit. n.	zitiert nach

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 (S. 20)

Alessandro Mauro: Unterschrift des Künstlers. Detail aus der Abb. 91.

Abb. 2 (S. 45)

Signori Mauri und Gasparo Pelizzari: Bühnenbild für die Oper *Zenobia* von Tomaso Albinoni. Venedig 1694. Kupferstich im Libretto. Rom, Deutsches Historisches Institut, Musikgeschichtliche Abteilung, Rar. Libr. Ven. 303.

Abb. 3 (S. 47)

Anonym nach Giovanni Burnacini: Lagerszene für das Oratorium *Pietas Victrix* (Szene II,8) von Nicolaus Avancini. Wien 1657. Kupferstich im Libretto. Wien, Universitätsbibliothek, Sig. UB II 247.226.

Abb. 4 (S. 47)

Anonym nach Giovanni Burnacini: Lagerszene für das Oratorium *Pietas Victrix* (Szene III,4) von Nicolaus Avancini. Wien 1657. Kupferstich im Libretto. Wien, Universitätsbibliothek, Sig. UB II 247.226.

Abb. 5 (S. 47)

Matthias Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini: Zeltszene aus der Oper *Il pomo d'oro* von Antonio Cesti. Wien 1688. Kupferstich, 28,6 x 45,5 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.3420-2009.

Abb. 6 (S. 48)

Lodovico Ottavio Burnacini: Lagerszene für das Oratorium *Die heldenmütige Judith*. Bleistiftzeichnung. Wien, o. Dat. Wien, Österreichisches Theatermuseum. HZ_Min29_57b1.

Abb. 7 (S. 48)

Moritz Bodenehr nach Martin Kletzel: Lagerszene aus der Oper *Camillo generoso* (3. Akt, 1. Szene) von Carlo Luigi Pietragrua. Dresden 1693. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals +6.

Abb. 8 (S. 49)

Filippo Juvarra: Lagerszene aus der Oper *Ifigenia in Aulide* von Domenico Scarlatti. Rom 1713. Federzeichnung. Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ris. 59,4 f. 71 (3).

Abb. 9 (S. 49)

Filippo Juvarra: Königliche Kaserne aus der Oper *Ifigenia in Aulide*. Rom 1713. Federzeichnung. Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ris. 59,4 f. 69 (1).

Abb. 10 (S. 50)

Anonym nach Filippo Juvarra: Zeltszene für die Oper *Ciro* von Alessandro Scarlatti. Rom 1712. Kupferstich. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 112035.

Abb. 11 (S. 50)

Filippo Vasconi nach Nicola Michetti: Bühnenbild für den zweiten Akt der Oper *Carlo Magno* von Giovanni Costanzi. Rom 1727. Kupferstich, 25 x 17,8 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.6066-2009.

Abb. 12 (S. 52)

Anonym nach Alessandro Mauro: *Tempio della ricchezza e caverne di Plutone*. Anfang 18. Jahrhundert. Feder in Braun über Graphit, Laviert, 55,3 x 82,8 cm. Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. KdZ 22387.

Abb. 13 (S. 53)

Anonym nach Alessandro Mauro: Figuren. Details aus der Abb. 12.

Abb. 14 (S. 56)

Francesco Galli-Bibiena: Bühnenbildentwurf mit gedrehten Säulen und Balustraden. Feder, Pinsel und Tinte in Braun und Grau mit Graphit, 25,8 x 19,4 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Mus.-Nr. 1971.513.61.

Abb. 15 (S. 56)

Johann Andreas Pfeffel nach Francesco Galli-Bibiena: Szene *Reggia delle virtù* für das Ballett *L'Età dell'oro* in Parma 1690. Augsburg 1740. Kupferstich, 37,7 x 58,1 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.329-2009.

Abb. 16 (S. 56)

Johann Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli-Bibiena: Bühnenbild für die Oper *Le nozze d'Aurora* von Johann Josef Fux in Wien 1722 (»Scene della Festa Teatrale in occasione degli Sponsali dei Principe Elettorale di Baviera«). Augsburg 1740. Kupferstich, 33,9 x 50 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.327-2009.

Abb. 17 (S. 58)

Jean Berain (zugeschrieben): Palast: Säulenhalle mit Treppenaufgang im Hintergrund; Gewundene Säulen und Konsolen tragende Deckenbögen. Feder und laviert, 30,1 x 40 cm. Berlin, SMB, Kunstbibliothek – PK, Lipp Hdz 1209.

Abb. 18 (S. 58)

Anonym nach Filippo Juvarra: Bühnenbild für die Szene des Sonnentempels aus der Oper *Ciro* von Alessandro Scarlatti. Rom 1712, Kupferstich. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, A 112043.

Abb. 19 (S. 59)

François Collignon nach Pietro da Cortona: Höllenszene aus der Oper *Il Sant'Alessio* (1. Akt, 4. Szene) von Stefano Landi. Rom 1634. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals +49.

Abb. 20 (S. 59)

Pierre Avelin nach Giacomo Torelli: Königsgrab auf Naxos (»Les Tombeaux du Roy de l'Isle de Naxos«) aus dem 1. Akt der Oper *Venere gelosa*. Venedig 1643. Kupferstich, 28,3 x 35,7 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.3080-2009.

Abb. 21 (S. 59)

Matthäus Küsel nach Francesco Santurini. Höllenszene aus der Oper *Fedra incoronata* (2. Akt, 1. Szene) von Johann Kaspar Kerll. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals 102.

Abb. 22 (S. 59)

Jean Berain: Höllenszene aus dem 5. Akt der Oper *Armide* von Jean Baptiste Lully. Paris 1686. Federzeichnung. London, Victoria and Albert Museum, E.1028-1921.

Abb. 23 (S. 59)

Giuseppe Maria Mitelli: Maschine für das Ferkelfest (»La Festa della Porchetta«) 1665 in Bologna.

Federzeichnung, 40,2 x 53,3 cm. Bologna, Archivio di Stato, Insignia, vol. VIII, C. 86a.

Abb. 24 (S. 63)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Bühnenansicht des großen königlichen Opernhauses (»Elevation du grand Theatre roial · pris de façade«). Dresden zwischen 1728 und 1730. Feder und Pinsel in Grau, Feder in Schwarz, Deckweiß, Einfassungslinien Feder in Schwarz, 56,4 x 64,5 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6695 (Ca 200, Bl. 13).

Abb. 25 (S. 64)

Anonym nach Filippo Juvarra: Bühnenbild für eine Innenraumszene der Oper *Ciro* von Alessandro Scarlatti. Rom 1712. Kupferstich. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, A 112042.

Abb. 26 (S. 66)

Alessandro Mauro: Bühnenbild zur Hauptszene der Oper *Teofane* von Antonio Lotti (»Decoration de la Scene principale de l'Opera Theophane«). Dresden vor oder um 1728. Feder in Braun, Pinsel in Grau, Braun und Schwarz über Graphit, Einfassungslinien Feder in Braun und Pinsel in Grau. 57,9 x 86,7 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1968-624 (Ca 200, Bl. 15).

Abb. 27 (S. 66)

Michael Wennig nach Gaspare und Domenico I. Mauro: Bühnenbild für die Oper *Servio Tullio* von Agostino Steffani. München 1686. Kupferstich. München, Deutsches Theatermuseum, Objekt F 1539, Inv.-Nr. I 11567/6. Ausschnitt.

Abb. 28 (S. 66)

Anonym nach Francesco Galli-Bibiena: Bühnenbild für die Oper *Il Saleuco* (»Piazza del Palazzo reale«). Rom 1693. Kupferstich, 50 x 75 cm. Rom, Biblioteca dell'Institutio di Archeologia e Storia dell'Arte, Rari 714.

Abb. 29 (S. 69)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Seitenansicht des großen königlichen Opernhauses mit den Logen und dem Parterre (»Vüe laterale du grand Theatre roiel, avec les Loges et le Parterre«). Dresden zwischen 1728 und 1730. Feder und Pinsel in Grau und Schwarz, Einfassungslinien Feder in Schwarz. 65,3 x 71,4 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5693 (Ca 200, Bl. 14).

Abb. 30 (S. 72)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1. Akt, 1. Szene) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 31 (S. 72)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1. Akt, 6. Szene) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 32 (S. 72)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (1. Akt, 9. Szene) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 33 (S. 73)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (Szene *Felicità*) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 34 (S. 73)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (2. Akt, 1. Szene) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 35 (S. 73)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (2. Akt, 8. Szene) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 36 (S. 74)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (2. Akt, 8. Szene) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 37 (S. 74)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (3. Akt, 1. Szene) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 38 (S. 74)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (3. Akt, 5. Szene) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 39 (S. 75)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* (3. Akt, 9. Szene) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 40 (S. 75)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenbild für die Oper *Teofane* ([Schlusszene]) von Antonio Lotti 1719 in Dresden. Dresden um 1735. Kupferstich, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 41a/b (S. 79)

Filippo Juvarra: Bühnenbildentwürfe für die Oper *Ciro* von Alessandro Scarlatti. Rom um 1712.

a Feder, Tinte und aquarelliert, 42,8 x 28,8 cm. Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ris. 59,4.

b Feder, Tinte und aquarelliert, 28,7 x 21,3 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. 8246:44.

Abb. 42 (S. 81)

Filippo Juvarra: zwei Studien für Palastszene.

a o. Dat. Feder, Tinte in Braun, braun laviert, über Graphit, 21 x 17,8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc.-Nr. 35.115.

b Rom 1713. Feder, Tinte in Braun, schwarz und braun laviert, über schwarze Kreide, 20,3 x 19,1 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, The Getty's Open Content Program, Obj.-Nr. 88 GA.1.

Abb. 43 (S. 81)

Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 26.

Abb. 44 (S. 82)

Arnold van Westerhout nach Jacopo Chiavistelli: Triumphwagen aus dem Bühnenbild für die Oper

Il Greco in Troia (2. Akt, 1. Szene) von Giovanni Maria Pagliardi. Florenz 1689. Kupferstich. Washington, National Gallery of Art, Acc.-No. 1986.50.198. Ausschnitt.

Abb. 45 (S. 82)

Lodovico Ottavio Burnacini: Huldigungsszene aus der Oper *Il pomo d'oro* von Antonio Cesti. Wien um 1668. Graphit, 34 x 47,2 cm. Wien, Österreichisches Theatermuseum, Inv.-Nr. 29/41b. Ausschnitt.

Abb. 46 (S. 82)

Michael Wennig nach Gaspare und Domenico I. Mauro: Triumphmaschine aus dem Bühnenbild für die Oper *Servio Tullio* von Agostino Steffani. München 1686. Kupferstich. München, Deutsches Theatermuseum, Objekt F 1539, Inv.-Nr. I 11567/6.

Abb. 47 (S. 82)

Anonym nach Ferdinando Galli-Bibiena: Festmaschine für die Oper *Angelica vincitrice di Alcina* von Johann Josef Fux. Wien um 1716. Kupferstich, 22,2 x 47,8 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.1828-2009. Ausschnitt.

Abb. 48 (S. 84)

Jean Berain: Entwurf zur Venusmaschine (»Vénus dans son char marin«) für die Oper *La Naissance de Vénus* von Pascal Collasse. Paris 1696. Feder in Braun, grau laviert und schwarze Kreide, 19 x 31,3 cm. In: Levesque 1752 (Tomo IV). Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, CP/O/1/3241, N° 85a. Ausschnitt.

Abb. 49 (S. 84)

Jean Berain: Entwurf zur Thétiswagen (»Thétis dans son char marin«) für die Oper *Thétis et Pélée* von Pascal Collasse. Paris 1689. Feder in schwarzer Tinte und grau laviert, 36,5 x 57,5 cm. In: Levesque 1752 (Tom. V). Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, CP/O/1/3242/A, N° 16. Ausschnitt.

Abb. 50 (S. 85)

Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 26.

Abb. 51 (S. 85)

Anonym nach Domenico I. Mauro: Bühnenbild für die Oper *Sigismondo Primo al diadema* von Pietro Romulo Pignatta. Venedig 1696. Kupferstich im Libretto. Rom, Deutsches Historisches Institut, Musikgeschichtliche Abteilung, Rar. Libr. Ven. 314/319#317.

Abb. 52 (S. 86)

Elias Schaffhauser nach Giuseppe Galli-Bibiena: *Insel des Grauens* (»Isole orride«). Dekoration für den zweiten Akt der Oper *Angelica vincitrice di Alcina* von Johann Josef Fux. Wien 1716. Kupferstich, 21,8 x 47,5 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.1826-2009.

Abb. 53 (S. 86)

Johann Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli-Bibiena: Bühnenbildentwurf für die Oper *Sirita* von Antonio Caldara 1719 in Wien (»Scena Della Festa Teatrale in occasione degli Sponsali del Principe Reale di Polonia ed Elettorale di Sassonia«). Augsburg 1740. Kupferstich, 38,8 x 60,8 cm. London, Victoria and Albert Museum. Mus.-Nr. S.325-2009.

Abb. 54 (S. 89)

Johann Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli-Bibiena: Bühnenbildentwurf für die Oper *Sirita* von Antonio Caldara in Wien 1719 (»Scena Della Festa Teatrale in occasione degli Sponsali del Principe Reale di Polonia ed Elettorale di Sassonia«). Augsburg 1740. Kupferstich, 36 x 51,3 cm. London, Victoria and Albert Museum. Mus.-Nr. S.326-2009.

Abb. 55 (S. 91)

Filippo Vasconi nach Alessandro Mauro: Apparat für die Kantate *L'Umiltà coronata* («Cortile del Palazzo di S. Marco addobbata per una rappresentazione»). Kupferstich, 36,5 x 46,4 cm. Rom, Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe, GS 246.

Abb. 56 (S. 95)

Peter von der Borcht nach Otto van Veen: Drehbares Allegorientheater 1594 in Antwerpen. Antwerpen 1602. Kupferstich. Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, OS 1939.

Abb. 57 (S. 95)

Anonym nach Pier Leone Ghezzi, Ambrogio, Antonio und Raimondo Bonari: pyrotechnische Maschine für das Vermählungsfest Ludwigs IX. von Frankreich mit Maria Leszczyńska von Polen im Palazzo Altemps in Rom am 4. 10. 1725. Kupferstich. Rom, Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe, GS 245.

Abb. 58 (S. 98)

Giuseppe Maria Mitelli: Apparat für das Ferkelfest («La festa della porchetta»). Bologna 1667. Kupferstich in: *Ralatione della festa popolare fatta in Bologna in occasione della solita porchetta* (1667). New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Number Italian Festivals 6.

Abb. 59 (S. 98)

Antonio Grano nach Giacomo Amato: Festmaschine für die Serenade *La nuova stella*. Palermo 1693. Feder und Pinsel in Braun und Grau. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, Amato tomo V n. 78.

Abb. 60 (S. 98)

Filippo Tancredi nach Giacomo Amato: Festmaschine für die Serenade *Il trionfo degli Dei*. Palermo 1695. Feder und Pinsel in Braun und Grau. Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, Amato tomo V n. 6.

Abb. 61 (S. 100)

Vittorio Franceschini nach Alessandro Mauro: Bühnenbild für die Prologszene des Weihnachtsoratoriums *Il componimento sacro per Festività del SS. Natale* von Giovanni Costanzi. Rom 1728, Kupferstich im Libretto. Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, Misc. Val. 701.11.

Abb. 62 (S. 101)

Vittorio Franceschini nach Alessandro Mauro: Bühnenbild für den ersten und zweiten Teil des Weihnachtsoratoriums *Il componimento sacro per Festività del SS. Natale* von Giovanni Costanzi. Rom 1728, Kupferstich im Libretto. Rom, Biblioteca Nazionale Centrale, Misc. Val. 701.11.

Abb. 63 (S. 104)

Johann August Corvinus nach Anna Maria Werner: Wolkenmaschine für die Serenade *La gara degli dei* von Johann David Heinichen. Detail aus der »Eröffnungszereemonie der Planetenfeste 1719 im Garten des Holländischen Palais«. Dresden um 1728. Radierung, Kupferstich, 36,3 x 54 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 135834 (Ca 202, laut Inventar ohne Bl.-Nr.).

Abb. 64 (S. 104)

Anonym nach Filippo Juvarra: Bühnenbild für die Szene eines großen Tempels aus der Oper *Ciro* von Alessandro Scarlatti. Rom 1712. Kupferstich. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A 112045.

Abb. 65 (S. 106)

Carlo Antonio Forti nach Ferdinando und Francesco Galli-Bibiena: Szene mit Wolkenmaschine aus der Oper *L'idea di tutte le perfezioni* von Giuseppe Felice Tosi. Parma 1690. Kupferstich im

Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals 111.

Abb. 66 (S. 110)

Filippo Vasconi nach Alessandro Mauro: Apparat des Heiligen Grabs für den Karfreitag in S. Lorenzo in Damaso. Rom 1728. Kupferstich, 53,3 x 39,2 cm. Berlin, SMB, Kunstbibliothek – PK, Kb 16470002.

Abb. 67 (S. 112)

Filippo Vasconi nach Alessandro Mauro: Dekoration für *Esposizione del SS. Sacramento* in S. Lorenzo in Damaso. Rom 1728. Kupferstich, 54,3 x 38 cm. Berlin, SMB, Kunstbibliothek – PK, Kb 16470001.

Abb. 68 (S. 114)

Filippo Vasconi nach Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 67.

Abb. 69 (S. 114)

Filippo Juvarra: Entwurf zu einem Wagen (»Car[r]etto per l'opera, che porta le scenec«). Bleistift. Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Ris. 59.4, c. 97 (5).

Abb. 70a/b (S. 117)

Andrea Pozzo: Entwürfe für die *Quarant'ore*-Dekoration.

a *Teatro delle Nozze di Cana*. Rom 1685. Kupferstich, 41,5 x 28 cm. In: *Perspectiva pictorum et architectorum I*, Rom 1693, Tav. 71. Dresden, SLUB, Inv.-Nr. Art. plast 272-1.

b *Teatro „sitiientes venite ad aquas“*. Rom 1695. Kupferstich, 41,5 x 28 cm. In: *Perspectiva pictorum et architectorum II*, Rom 1700, Tav. 48. Dresden, SLUB, Inv.-Nr. Art. plast 274.

Abb. 71 (S. 117)

Johann Andreas Pfeffel nach Giuseppe Galli-Bibiena: Entwürfe zur Passionsgeschichte. Augsburg 1740. Kupferstich, 51,2 x 33,7 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.331-2009.

Abb. 72a/b (S. 121)

Lodovico Ottavio Burnacini: Isaaks Opferung in felsiger Landschaft mit Sanktissimum. kolorierte Zeichnung, 33 x 48 cm. Wien, ÖNB, Theatersammlung, Min. 29/36.

Abb. 73 (S. 122)

Filippo Vasconi nach Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 66.

Abb. 74a/b (S. 123)

Johann Andreas Wolff: Heiliges Grab, Corpus Christi auf Katafalk. München um 1690. Schwarze Feder, aquarelliert, 73,2 x 45,2 cm. München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 32102 Z.

Abb. 75 (S. 125)

Giovanni Battista Sintes: Chinea-Maschine *Parnass* (»Apollo con le nove Muse«). 1733 Rom. Kupferstich. Rom, Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe, GS 675.

Abb. 76 (S. 125)

Domenico Franceschini nach Nicola Michetti: Chinea-Maschine *Schmiede Vulkans mit Jupiter und Minerva* (»Pallade Dea della Sapienza«) 1733 in Rom. Kupferstich und Radierung, 56,8 x 43,8 cm. Washington, National Gallery of Art, Acc.-Nr. 1996.48.2.

Abb. 77 (S. 129)

Francesco Guardi: Bucintoro. o. Dat. Feder und Pinsel in Braun, rot laviert, 11,9 x 23,9 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc.-Nr. 19.151.2.

Abb. 78 (S. 131)

Anonym nach Francesco Mauro und Francesco Santurini: Modell des Buzentaur für den Kurfürst Ferdinand Maria von Bayern. Nachgebaut 1909. Maßstab 1:20. Starnberg, Museum Starnberger See.

Abb. 79 (S. 132)

Sebastiano Bianchi nach Gaspare, Pietro und Domenico I. Mauro: Prunkbarke *Einhorn* für die Oper *La gloria d'amore* von Bernardo Sabadini. Venedig 1688. Kupferstich, 31,2 x 42,8 cm. New Heaven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals 109.

Abb. 80 (S. 134)

Andrea Zucchi nach Alessandro Mauro: *La Cina condotta in trionfo dall'Asia*. Venedig 1716. Kupferstich, 64,8 x 94,4 cm. London, © The British Library Board, 143.g.7 page 64.

Abb. 81 (S. 144)

Anonym nach Zenone Angelo Rosi: Detail aus dem Bühnenbild für die Oper *Taican, rè della Cina* von Francesco Gasparini. Venedig 1707. Kupferstich im Libretto. Rom, Deutsches Historisches Institut, Musikgeschichtliche Abteilung, Rar. Libr. Ven. 454/420#416.

Abb. 82 (S. 144)

Anonym: *Pagode oder Tempel in Lincing*. Kupferstich. In: Johannes Nieuhof 1669, S. 104. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. 1988 Folio 71.

Abb. 83 (S. 145)

Andrea Zucchi nach Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 80.

Abb. 84 (S. 145)

Werkstatt von Jean Berain: *Pagode*. Paris um 1700. Feder in Grau, Pinsel in Wasserfarben, über Graphit, Einfassungslinie Feder in Schwarz, 43,7 x 27,4 cm. Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6072 in TZM 7.

Abb. 85 (S. 154)

Alessandro Mauro (zugeschrieben): Ansicht, Draufsicht sowie der Querschnitt eines Lustschiffs für die Elbe mit zwei Tekturen. Dresden um 1718. Feder, Pinsel, farbig laviert, 31,5 x 44,5 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 01b (Makro 8770).

Abb. 86 (S. 154)

Raymond Le Plat (zugeschrieben): Grund- und Aufriss des *Bucentauro* (»Plan et elevation du Vaisseau [...]«). Dresden um 1719. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6733 (Ca 202, Bl. 14 (2)).

Abb. 87 (S. 155)

Alessandro Mauro (?) : Modell des *Bucentauro*. Dresden um 1719. Holz, Blattgold, Lackfarbe, Taft, Federn, Länge 113 cm, Breite 57 cm, Höhe 53 cm. Dresden, SKD, Rüstkammer, Inv.-Nr. P 339.

Abb. 88 (S. 156)

Remigio Cantagallina nach Giulio Parigi: Das Schiff der Argonauten (»Peleo e Talmone Argonauti Condotti da Tetide«). Florenz 1608. Kupferstich, 18,5 x 27,2 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.1691-2009.

Abb. 89 (S. 157)

Raymond Le Plat: Nachzeichnung des *Bucentauro* 1719 in Dresden (»Reception de S.A.R. Madame la Princesse à Son débarquement«). Feder und Pinsel in Grau und Schwarz, 29,6 x 41 cm. Dresden um 1728. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6732 (Ca 202, Bl. 14 (1)). Ausschnitt.

Abb. 90 (S. 157)

Anna Maria Werner: *Bucentauro* 1719 in Dresden (»Vüe generale de la Flottille [...]«). Dresden um 1728. Feder und Pinsel in Grau und Schwarz, 61,4 x 176,5 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 6673 (Ca 202, Bl. 15). Ausschnitt.

Abb. 91 (S. 163)

Alessandro Mauro: Barke *Asien*. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert, 52 x 54 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 03a (Makro 8773).

Abb. 92 (S. 163)

Alessandro Mauro: Barke *Afrika*. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert, 52 x 74 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 03b (Makro 8774).

Abb. 93 (S. 164)

Alessandro Mauro: Barke *Europa*. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert, 52 x 74 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 03c (Makro 8775).

Abb. 94 (S. 164)

Alessandro Mauro: Barke *Amerika*. Dresden um 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert, 52 x 74 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 03d (Makro 8776).

Abb. 95 (S. 165)

Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini: *Barca allegorica condotta da rematori riccamente addobbati con grandi piume di struzzo in poppa*. Venedig 1688. Kupferstich, 34,3 x 51,8 cm. In: Sartorio 1688. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana [GEO0010727].

Abb. 96 (S. 165)

Jean Sauvé nach Remigio Cantagallina: Merkur-Barke (»*Eurito Echione e Etalide Argonote*«) für das Hochzeitsfest 1608 in Florenz. [Florenz] um 1664. Kupferstich, 9,4 x 12,8 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc.-Nr. 2012.136.527.9.

Abb. 97 (S. 168)

Alessandro Mauro: Barke *Frühling*. Dresden 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert, 52 x 74 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 03e (Makro 8777).

Abb. 98 (S. 168)

Alessandro Mauro: Barke *Sommer*. Dresden 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert, 52 x 73,5 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 03f (Makro 8778).

Abb. 99 (S. 169)

Alessandro Mauro: Barke *Herbst*. Dresden 1719. Feder, Pinsel, farbig laviert, 52 x 74,5 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 03g (Makro 8779).

Abb. 100 (S. 169)

Alessandro Mauro: Barke *Winter*. Dresden 1719. Pinsel, Feder, farbig laviert, 52 x 76,5 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 03h (Makro 8780).

Abb. 101 (S. 171)

Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini oder Lodovico Lamberti: Barke *Dianas Hirschjagd*. Venedig 1688. Kupferstich, 26,8 x 57 cm. In: Sartorio 1688. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana [GEO0010736].

Abb. 102 (S. 173)

Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini: *Barca allegorica con Venere nella conchiglia*.

Venedig 1688. Kupferstich, 34,3 x 54,5 cm. In: Sartorio 1688. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana [GEO0010739].

Abb. 103 (S. 173)

Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini oder Lodovico Lamberti: *Barca allegorica addobbata di canne palustri, con pavone e struzzo*. Venedig 1688. Kupferstich, 26,7 x 57,5 cm. In: Sartorio 1688. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana [GEO0010738].

Abb. 104 (S. 174)

Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini oder Lodovico Lamberti: *Barca allegorica condotta da rematori riccamente addobbati con costumi floreali*. Venedig 1688. Kupferstich, 34,3 x 52 cm. In: Sartorio 1688. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana [GEO0010726].

Abb. 105 (S. 174)

Alessandro Mauro: *Bizona*. Feder und Pinsel mit brauner Tinte über Graphit, 33,2 x 48,2 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc.-Nr. 1976.343.

Abb. 106 (S. 178)

Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 105.

Abb. 107 (S. 179)

Remigio Cantagallina nach Giulio Parigi: Barke *Glaukos* (»Barca di Musici Rapr.^A [Rappresento?]) Glauco dio Marino e Tritoni („Die Barke der Musiker repräsentiert (?) den Meergott Glaukos und Tritons“)«) 1608 in Florenz. Kupferstich, 40,5 x 55,5 cm. London, Victoria and Albert Museum. Mus.-Nr. S.1692-2009.

Abb. 108 (S. 179)

Alessandro Dalla Via nach Giovanni Carboncini oder Lodovico Lamberti: *Barca allegorica con strumenti guerreschi e condotta da rematori in abiti militari*. Venedig 1688. Kupferstich, 27,3 x 57,5 cm. In: Sartorio 1688. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana [GEO0010734].

Abb. 109 (S. 180)

Sebastiano Bianchi nach Gasparo, Pietro und Domenico I. Mauro: Seeungeheuer für die Oper *La gloria d'amore* von Bernardo Sabadini. Parma 1690. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals 109.

Abb. 110 (S. 182)

Antonio Joli: *Garten der Hesperiden* (»Orti Esperidi«). Venedig 1740. farbige Federzeichnung, 46,8 x 71 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1979-6.

Abb. 111 (S. 182)

Antonio Joli: *Die Tapferkeit wird bekränzt* (»Valor Coronato sotto le Tende«). Venedig 1740. Farbige Federzeichnung, 47,3 x 72,9 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1979-7.

Abb. 112 (S. 183)

Antonio Joli: *Jagd der Diana* (»Diana Cacciatrice«). Venedig 1740. Farbige Federzeichnung, 47,3 x 72,9 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1979-8.

Abb. 113 (S. 183)

Antonio Joli: *Krone von Polen* (»Sassonia Coronata«). Venedig 1740. Farbige Federzeichnung, 46,4 x 72,9 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1979-9.

Abb. 114 (S. 184)

Antonio Joli: *Minerva mit Musen*. Venedig 1740. Farbige Federzeichnung, 47,1 x 72,5 cm. Dresden,

SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1979-10.

Abb. 115 (S. 188)

Alessandro Mauro: Entwurf für Dianawagen. Dresden um 1719. Farbig getuschte Federzeichnung. 46,5 x 92,5 cm. Berlin, SMB, Kunstbibliothek – PK, Hdz 6937.

Abb. 116 (S. 188)

Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 115.

Abb. 117 (S. 189)

Zacharias Longuelune: *Dianawagen*. Detail aus der »Ankunft der Diana auf der Elbe 1719 in Dresden«. Dresden nach 1729. Feder und Pinsel in Grau und Schwarz über Graphit, Einfassungslinien Feder in Schwarz, aus zwei Bögen zusammengesetzt, 56 x 171,8 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6684 a und b (Ca 200, Bl. 42).

Abb. 118 (S. 192)

Johann Paul Schor, genannt Giovanni Paolo Tedesco: *Bett für die Fürstin Maria Mancini bei der Parade 1633 in Rom* (»Letto di Parata per Maria Mancini/Lit d'Apparat de Maria Mancini«). Rom 1663. Feder in Braun und Grau, laviert, Tinte auf Pergament, 49 x 39 cm. Paris, Galerie Tarantino.

Abb. 119 (S. 194)

Alessandro Mauro: *Bateau Royal pour sa promari[?]er; et tirer sur L'Eau* (»Das königliche Lustschiff«). Dresden um 1719. Bleistift, 38,5 x 76 cm. Dresden, HStA, 10026 OHMA, Cap. 10, Nr. 04b (Makro 8782).

Abb. 120 (S. 203)

Matthäus Daniel Pöppelmann und Alessandro Mauro (zugeschrieben): Aufriss, ein Teil des Innenraums des Redoutensaals mit Rangordnung. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert, 54,5 x 38 cm. HStA, 10006 OHMA, Cap. 04, Nr. 21 (Makro 6291).

Abb. 121 (S. 205)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Detail aus der Abb. 29.

Abb. 122 (S. 205)

Michael Wennig nach Gaspare und Domenico I. Mauro: Zuschauerraum im Münchner Hoftheater am Salvatorplatz. München um 1686. Kupferstich. München, Deutsches Theatermuseum, Objekt F 911, Inv.-Nr. I 11567/1. Ausschnitt.

Abb. 123 (S. 207)

Alessandro Mauro (zugeschrieben): Bühnenmaschinerie. Dresden um 1719. Bleistift, Feder und schwarz laviert, 91,5 x 59 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 01B, Nr. 44 (Makro 3875).

Abb. 124 (S. 209)

Balthasar Permoser: Hermen. Dresden um 1718. Dresden, Zwinger.

Abb. 125/126 (S. 210)

Romualdo Mauro: Detail aus der Deckenfreske in San Michele in Isola in Murano.

Abb. 127 (S. 224)

Jean Dolivar nach Jean Berain: *Inderin* aus der Serie der Grafiken *Ballet du Triomphe de l'Amour*. Paris um 1681-92. Kupferstich und Radierung, 41 x 27 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc.-Nr. 60.699.1.

Abb. 128 (S. 224)

Jean Dolivar nach Jean Berain: *Endimion* aus der Serie der Grafiken *Ballet du Triomphe de l'Amour*. Paris um 1681-92. Kupferstich und Radierung, 40,5 x 27 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc.-Nr. 60.643.2.

Abb. 129 (S. 225)

Matthäus Küsel nach Lodovico Ottavio Burnacini: Kostüme für die Szene aus der Oper *Il pomo d'oro* von Antonio Cesti. Wien 1666. Kupferstich, 26,5 x 43,1 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.3405-2009. Ausschnitt.

Abb. 130 (S. 227)

Anonym: Detail aus dem Bühnenbild für die Oper *Amor e dovere* von Carlo Francesco Pollarolo. Venedig 1697. Kupferstich im Libretto. Rom, Deutsches Historisches Institut, Musikgeschichtliche Abteilung, Rar. Lib. Ven. 326/331#326.

Abb. 131 (S. 227)

Melchior Küsel nach Francesco Santurini: Bühnenkostüme für die Oper *Fedra incoronata* von Johann Kaspar Kerll. München 1662. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals 102. Ausschnitt.

Abb. 132 (S. 227)

Moritz Bodenehr nach Martin Kletzel: Bühnenkostüme aus der Oper *Camillo generoso* von Carlo Luigi Pietragua. Dresden 1693. Kupferstich im Libretto. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals +6. Ausschnitt.

Abb. 133 (S. 228)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Detail aus der Abb. 24.

Abb. 134 (S. 228)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Detail aus der Abb. 29.

Abb. 135 (S. 228)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Detail aus dem Opernballett *Les quatre Saisons*. Dresden nach 1726. Feder und Pinsel in Grau, Einfassungslinie in Schwarz, 55,8 x 86,8 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1978-18 (Ca 200-66).

Abb. 136 (S. 229)

Alessandro Mauro: Federkopfschmuck für die Protagonisten aus der Oper *Teofane*. Dresden um 1719. Graphit, Feder und Pinsel in Braun, 24,2 x 41,5 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5802 in TZM 1.

Abb. 137 (S. 231)

François Chauveau: Trompeter beim Großen Karussell 1662 in Paris. Paris 1670. Kupferstich, 29,1 x 25,5 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, Acc.-Nr. 2012.136.265.

Abb. 138 (S. 235)

Alessandro Mauro: Entwurf zur Quadrille des Feuers 1719 in Dresden. Dresden um 1719. Feder in Grau, Pinsel in Wasserfarben, 30,9 x 47,3 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5798 in TZM 1.

Abb. 139 (S. 235)

Anonym: Entwurf für Chef des Feuers. Dresden um 1719. Feder in Braun, Pinsel in Wasserfarben, 47,4 x 31,8 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6148 in TZM 8.

Abb. 140 (S. 235)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Detail aus der Quadrille des Feuers beim Karussell *Vier Elemente* 1719 in Dresden. Dresden 1731. Feder und Pinsel in Grau, über Graphit, Einfassungslinie Feder in Schwarz, 58,1 x 97,1 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6712 (Ca 200, Bl. 28). Ausschnitt.

Abb. 141 (S. 238)

Alessandro Mauro: Entwurf zur Quadrille des Wassers 1719 in Dresden. um 1719. Feder in Grau und Schwarz, Pinsel in Wasserfarben, über Graphit, 32,6 x 47,5 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5794 in TZM 1.

Abb. 142a/b (S. 238)

Anonym: Figurine zur Quadrille des Wassers 1719 in Dresden. Dresden um 1719. Dresden, HStA 10006 OHMA, B. Nr. 20c, Bl. 611-612.

a Kurprinz Friedrich August als Chef des Wassers. Bl. 611. Feder in Grau, Pinsel in Wasserfarben, Silber, 32,2 x 19,2 cm.

b Erstes Projekt zum Wasser. Bl. 612. Feder in Braun, Pinsel in Wasserfarben, über Graphit, 32,2 x 19,5 cm.

Abb. 143 (S. 239)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Quadrille des Wassers beim Karussell der *Vier Elemente* 1719 in Dresden. Dresden 1731. Feder und Pinsel in Grau, über Graphit, Einfassungslinie Feder in Schwarz, 58,4 x 87,3 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6675 (Ca 200, Bl. 31).

Abb. 144 (S. 241)

Alessandro Mauro: Entwurf zur Quadrille der Erde. um 1719. Feder in Grau und Schwarz, Pinsel in Wasserfarben, über Graphit, 32,6 x 48,6 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5795 in TZM 1.

Abb. 145a/b (S. 242)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Quadrille der Erde beim Karussell der *Vier Elemente* 1719 in Dresden. Dresden 1731. Feder und Pinsel in Grau und Schwarz über Graphit, Einfassungslinien Feder in Schwarz, 58,5 x 87,7 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6713 (Ca 200, Bl. 30). Ausschnitt.

Abb. 146 (S. 243)

Alessandro Mauro: Entwurf zur Quadrille der Luft. Dresden um 1719. Feder in Grau und Schwarz, Pinsel in Wasserfarben, über Graphit, 30,8 x 47,5 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5796 in TZM 1.

Abb. 147a/b (S. 244)

Carl Heinrich Jacob Fehling: Quadrille der Luft beim Karussell *Vier Elemente*. Dresden 1731. Feder und Pinsel in Grau und Schwarz über Graphit, Einfassungslinien Feder in Schwarz, 58,3 x 87,9 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 6714 (Ca 200, Bl. 31). Ausschnitt.

Abb. 148 (S. 246)

Anonym: Figurine Diana zum Siebenplanetenfest. Dresden um 1719. Feder in Schwarz, Pinsel im Wasser- und Deckfarben, Deckweiß und Gold, über Graphit, 38,2 x 27,8 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5781 in TZM 1.

Abb. 149 (S. 246)

Alessandro Mauro (zugeschrieben): Entwurf zum Damenkopfputz. Dresden um 1719. Feder und Pinsel in Grau, über Graphit, 35 x 23,4 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5798 in

TZM 1.

Abb. 150 (S. 248)

Alessandro Mauro (zugeschrieben): Entwurf zum Kopfputz für Kavaliers. Feder und Pinsel in Grau, über Graphit, 35 x 22,9 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5799 in TZM 1.

Abb. 151 (S. 249)

Zacharias Longuelune: Detail aus der Abb. 117.

Abb. 152 (S. 252)

Alessandro Mauro (zugeschrieben): Läufer mit einem Pferd. Dresden um 1719. Graphit, 38,8 x 47,4 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5785 in TZM 1.

Abb. 153 (S. 253)

Alessandro Mauro (zugeschrieben): Figurine für Dame und Kavalier. Dresden um 1719. Feder in Schwarz, Pinsel in Wasserfarben, 39,4 x 49,2 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5805 in TZM 1.

Abb. 154 (S. 253)

Alessandro Mauro (zugeschrieben): Figurine für Dame und Kavalier. Dresden um 1719. Feder in Schwarz, Pinsel in Wasserfarben, über Graphit, 39,3 x 52,1 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 5806 in TZM 1.

Abb. 155 (S. 258)

Raymond Le Plat nach Alessandro Mauro (zugeschrieben): *Chaos-Maschine* zum Karussell *Vier Elemente*. Dresden um 1735. Radierung, 41,5 x 30,5 cm. In: *RELATION*. Berlin, Staatsbibliothek – PK.

Abb. 156 (S. 259)

Carl Heinrich Jacob Fehling (zugeschrieben): Zeichnung der *Chaos-Maschine*. Detail aus dem Einzug der Quadrille zum Karussell *Vier Elemente* 1719 im Dresdner Zwinger. Feder und Pinsel in Grau und Schwarz, Einfassungslinien Feder in Grau, 58 x 90,1 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1978-17 (Ca 200, Bl. 15).

Abb. 157 (S. 261)

Jacques Callot nach Giulio Parigi: Sonnenwagen (»Carro del Sole«) aus dem Festaufzug *Guerra di Bellezza*. Florenz 1616. Kupferstich. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals 60.

Abb. 158 (S. 261)

Anonym nach Giovanni Burnacini: pyrotechnische Maschine *Apollo tötet den Python* (»Apollo uccide Pitone«). o. Dat. Kupferstich, 27,6 x 35 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. S.3409-2009. Ausschnitt.

Abb. 159 (S. 262)

Stefano Dalla Via nach Ferdinando Tacca: Reitballett *Il mondo festeggiante*. Florenz 1661. Radierung, 28,8 x 44,4 cm. Los Angeles, GRI, The Getty's Open Content Program, Obj.-Nr. 1526-669. Ausschnitt.

Abb. 160 (S. 266)

Alessandro Mauro: Festwagen einer Folge der vier Elemente – *Le feu* („Feuer“). Dresden um 1719. Wasserfarbe, 59,3 x 47,1 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1891-15 in TZM 9.

Abb. 161 (S. 267)

Alessandro Mauro: Festwagen einer Folge der vier Elemente – *L'eau* („Wasser“). Dresden um 1719. Wasserfarbe, 59,5 x 47,1 cm. Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1891-16 in TZM 9.

Abb. 162 (S. 268)

Alessandro Mauro: Festwagen einer Folge der vier Elemente – *La terre* („Erde“). Dresden um 1719. Wasserfarbe, 59,4 x 47,2 cm. Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1891-18 in TZM 9.

Abb. 163 (S. 269)

Alessandro Mauro: Festwagen einer Folge der vier Elemente – *L'air* („Luft“). Dresden um 1719. Wasserfarbe, 59,5 x 47,1 cm. Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1891-17 in TZM 9.

Abb. 164 (S. 271)

Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 163.

Abb. 165 (S. 271)

Balthasar Permoser: *Hercules Saxonicus*. Dresden 1716-1718. Sandstein, ca. 3 m hoch. Dresden, Wallpavillon des Zwingers.

Abb. 166 (S. 271)

Daniel Marot: *La terre* („Erde“). Ornamentstich aus der Serie der vier Elemente. Paris vor 1702, gedruckt in Augsburg zwischen 1703-1724. Kupferstich, 32,2 x 19,1 cm. London, Victoria and Albert Museum, Mus.-Nr. E.3975-1907.

Abb. 167 (S. 274)

Alessandro Mauro: Tragesessel *Chaise a Porteur*. Dresden um 1719. Feder, farbig laviert, 27 x 38 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 09 (Makro 8790).

Abb. 168a-i/k (S. 276-280)

Alessandro Mauro: Entwürfe von Tragesesseln. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert, jeweils 18,5 x 27 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 08a-i und k (Makro 8788 und 8789).

Abb. 169 (S. 282)

Alessandro Mauro: Entwurf zum Prunkschlitten *Ihro königlich kayserliche Majestät Leib-Schlitten*. Dresden um 1719. Feder, schwarz laviert. 33,5 x 41,5 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 07 (Makro 8787).

Abb. 170 (S. 288)

Anna Maria Werner: Entwurf zum Lustschlitten. Dresden 1722. Feder, Pinsel, rot und schwarz laviert, 34 x 47 cm. Dresden, HStA, 10006 OHMA, Cap. 10, Nr. 06c (Makro 8786).

Abb. 171 (S. 289)

Anna Maria Werner: Detail aus der Abb. 90.

Abb. 172 (S. 291)

Alessandro Mauro: *Maschine* - Festbrunnen mit Neptun. Dresden um 1719. Feder in Braun, 67,2 x 44,7 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1939-31.

Abb. 173 (S. 292)

Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 172.

Abb. 174 (S. 292)

Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 172.

Abb. 175 (S. 295)

Alessandro Dalla Via nach Lodovico Lamberti: Neptunmaschine (»vna gran Macchina la Reggia ornatissima di Nettuno«). Venedig 1688. Kupferstich. In: Sartorio 1688. Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Rari V. 12, Tav. 1.

Abb. 176 (S. 295)

Anonym nach Alessandro Dalla Via: Neptunmaschine [Reproduktion der Abb. 175]. Venedig um 1709. Kupferstich. In: Coronelli 1709. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Call Nr. Italian Festivals +56.

Abb. 177 (S. 296)

Alessandro Dalla Via nach Lodovico Lamberti: Detail aus der Abb. 175.

Abb. 178 (S. 296)

Alessandro Mauro: Detail aus der Abb. 172.

Abb. 179 (S. 297)

Antonio Joli: Brunnenentwurf *Das Reich des Neptun*. Venedig 1740. Feder in Braun, laviert, 70,9 x 51,8 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1979-11.

Abb. 180 (S. 297)

Giovanni Lodovico Quadri nach Andrea Galluzzi: Die Große Maschine für das Hochzeitsfest 1720 in Modena. Modena 1720. Kupferstich. New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Obj.-ID 2033729.

Abb. 181 (S. 299)

Filippo Juvarra: Tempelszene aus der Oper *Tito e Berenice* von Antonio Caldara. Rom 1714. Feder und Pinsel. Provenienz unbekannt.

Abb. 182 (S. 299)

P. Pilaia und G. B. Bernabò nach Francesco Galli-Bibiena: Tempelszene aus der Oper *Il Farnace* von Leonardo Vinci. Rom 1724. Kupferstich im Libretto.

Abb. 183 (S. 300)

Francesco Galli-Bibiena: Pastoral-Szene (»Scena per una pastorale«). Feder, Pinsel in Braun, 36,3 x 65 cm. Wien, Österreichisches Theatermuseum, III 43.

Abb. 184 (S. 301)

Filippo Vasconi nach Nicola Salvi: Pyrotechnische Maschine (»Veduta della machina di fuoco [...]«). Rom 1728. Radierung, 41 x 46,6 cm. Rom Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe, GS 2807.

Abb. 185 (S. 303)

Alessandro Mauro: Einfangen von Ochsen mit Leinen. Feder in Braun, getuscht, 39,8 x 74,2 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1939-32.

Abb. 186 (S. 304)

Alessandro Mauro: Stierhetze an Leine mit Hunden. Feder in Braun, getuscht, 41,4 x 73,9 cm. Dresden, SKD, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1939-33.

Literaturverzeichnis

I. ARCHIVALIEN

Berlin, GstA PK

Rep. IX, Nr. 27

Secrete Correspondenz aus Dresden, Mai bis Oktober 1719 [Festbericht von Friedrich Wilhelm von Posadowsky].

Dresden, HStA

10006 OHMA, B. Nr. 20a, b/1, c u. d

Heimführung des Chur-Prinzen zu Sachßen Herrn Friedrich Augusts Frau Gemahlin, Frauen Marien Josephen, in Dresden 1719 nebst denen dabey gehaltenen Festivitäten. Vol. II.

10006 OHMA, Hierüber Nr. 38

Damenringrennen bei der Hochzeit des Kurprinzen Friedrich August II. mit Maria Josepha von Österreich in Dresden.

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 357/2

Papier concernant les Divertissemens au temps du mariage de Mgr. Le Prince Royal [...] 1719.

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 383/4

Die Bande französischer Komödianten und Orchester, 1703-1720.

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 557/1

Die Erbauung der Brigantins [leichte zwei lustige Segelschiffe], *Schaluppen und canots* [Boote], *in gleichen des Bucintauro* [Bezeichnung für eine reich ausgestattete Galeere, besonders die des Dogen von Venedig]: Dat. 1718-1721, 1723, 1725.

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 762/2

Acta: Die Zeichnung, Beschreibung und Edition bey Vermählung der Königl. Prinzens Hoheit und Einholung Dero Gemahlin Hoheit angestellt, gewesenen und gehaltenen Festivitäten betr. ao. 1719.

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 774

Die Erbauung der Opernhäuser auch anderer Königl. Gebäude betr. ao. 1719, 35.

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 901/1

Acta Das Churfürstl: Orchestre und deßen Unterhaltung ingleichen Das große Opern-hauß und andere zum Departement des Directeur des Plaisirs gehörige Angelegenheiten betr. Anno 1716 [?] 1764-68.

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 907/3

Die Operisten, Musicos, Sänger und andere zur Opera gehörige Personen betr. ao. 1717-1720. Vol: 1.

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 1386/1

Lettres et Ordres du Roi à le camerier Constantin, Mauro, Boisson, Mademoiselle Le Gros 1714-1718.

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2091/74
Briefwechsel König August II. von Polen, 1698-1732 [Enthält: Mauro, 1717].

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095/80
Briefwechsel König August II. von Polen.
Sire [Brief von Wackerbarth am 28. Nov. 1718].

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095/97-99
Lettres et ordres du Roy Briefwechsel König August II. von Polen.
Sire [Brief von Wackerbarth].

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095/180 und 181
Ordre pour le Sieur Mauro [Brief von Wackerbarth an Mauro am 29. Dez. 1718].

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095/185-187
Resolution [Antwort von Wackerbarth auf den *Vortrag* von Mauro (am 3. Jan. 1719) am 5. Jan. 1719].

10026 Geheimes Kabinett, Loc. 2095/205
Lettres et ordres du Roy an C. de Watzdorff 1714-1727, 27.

12884/13410 OHMA, 17978 (1710-1722)
Zeichnung der Kgl. Lustschiffes Bucentauro
Richter, O. Lieutr - Mauro, A. - [Wernerin, A. M.] - Naumann, Federzeichnung 69 x 48. Die Risse tragen sämtlich die Bezeichnung und den Stempel der Militärplankammer (mit Blaustift durchstrichen).

Turin, Archivio di Stato

Corte, Palazzi Reali, Torino – Valentino 1, 1732.

Turin, Archivio Storico della Città

C9 12 pag 2-1, 2-2, 4-1 und 4-2
[der Etat des Teatro Regio zwischen 1733 und 1737].

C9 1 pag 27v
[Vertrag für das Teatro Regio in der Spielzeit 1730/31].

II. HANDSCHRIFTEN

Berlin, Staatsbibliothek - PK

RELATION

RELATION DES FESTES DE SAXE que le Roy de Pologne AUGUSTE II: de glorieuse memoire à donné à l'occasion du mariage du Pr: Roy: FRÉDÉRIC AUGUSTE son Fils unique à présent Roy de Pologne AUGUSTE III. avec la Serenissime Archiduchess MARIA JOSEPHA à présent Reine de Pologne Fille de L'Empereur IOSEPH I. de glorieuse mémoire sous le nom de 7. Planetes, à Dresde l'Année 1719. o. J. [Dresden 1735], Signatur Ms. germ. fol. 304.

New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book & Manuscript Library

Coronelli 1709

Vincenzo Coronelli: *REGATTA NEL CANALE GRANDE DI VENEZIA Celebrata l'Anno M.DCLXXXVIII. Nella Venuta vi questa Metropoli Del Serenissimo Gran Principe di Toscana*

FERDINANDO III. Descritta nè Quarantacinque Tomi della Biblioteca U. DEL P. CORONELLI M. C.[//] REGATTA NEL CANAL GRANDE DI VENEZIA DI IV. MARZO MDCCIX. Ed altre Feste. Solennizzate Nella VENUTA DI FEDERICO IV. RÈ Di DANIMARCA. In questa Metropoli, Pubblicate Dal P. Cosmografo Coronelli. [//] GONDOLE AMBASCIATORIE. o. J. [Venedig 1709].

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales

Levesque 1752

Antoine Angelique Levesque (Hrsg.): *Recueil de décorations de théâtre recueillies par Monsieu Levesque* [...], Tom. I-VI. Paris 1752.

III. GEDRUCKTE PRIMÄRLITERATUR, FAKSIMILIES UND NEUDRUCKE

Albrizzi 1765

Giovanni Battista Albrizzi: *Forestriero illuminato intorno le cose piu'rare: e curiose, antiche, e moderne della città Venezia, e dell'isole circonvicine; con la descrizione delle chiese monisterj ospedali, tesoro di San Marco, fabbriche pubbliche, pitture celebri [...]* e di quanto v'è di più riguardevole. Venedig 1765, S. 418.

Dapper 1670

Olfert Dapper: *Gedenkwaardig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische Maetschappye [...]* beschryving van geheel Sina. Amsterdam 1670.

Denckmahl 1719

Königliche Denckmahl, welches Nach geschehener Vermählung Ihro Hoheit des Königlichen und Chur-Sächsischen Cron-Orintzens Herrn Friedrich AUGUSTI, Mit der Durchlauchtigsten Fr. MARIA JOSEPHA, Ertz-Hertzogin von Österreich, Bey Dero Hohen Ankunfft In der Königl. und Chur-Sächs. Residentz-Stadt Dreßden, Vom ersten biß letzten Sept. 1719. gestiffet worden. Frankfurt/Leipzig 1719.

Fürstenau 1862

Moritz Fürstenau: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen. Friedrich August I. (August II.) und Friedrich August II. (August III.)*. Dresden 1862, Nachdruck Leipzig 1971.

Galli-Bibiena 1740

Giuseppe Galli-Bibiena: *Architettura e prospettive dedicate alla maestra di Carlo Sesto Imperador de' Romani*. Augsburg 1740, Nachdruck New York 1964.

Jessen 1892

Peter Jessen (Hrsg.): *Das Ornamentwerk des Daniel Marot*. Berlin 1892.

Kircher 1667

Athanasius Kircher: *China monumentis qua sacris profanis [...]* illustrata. Amsterdam 1667.

L'Adria festosa 1740

L'Adria festosa: Notizie storiche dell'arrivo e passaggio della Regina delle due Sicilie per lo stato della repubblica di Venezia nel suo viaggio in Napoli l'anno 1738 e del soggiorno di [...] Federico Cristiano, figlio di Federico Augusto III, Re di Polonia ed Elettore di Sassonia. Ove si spiegano tutte le funzioni pubbl. come li 3 componimenti in musica delle figlie dei 3 pii luoghi Pietà. Mendicanti e incurabili. Venedig 1740.

Lotti Sinfonia

Antonio Lotti/Reiner Zimmermann (Hrsg.): *Sinfonia zum Melodramma pastorale „Giove in Argo“* [Dresden 1718]. Nachdruck Dresden 2011, Paritur.

Lünig 1719/1720

Johann Christian Lünig: *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum, Oder Historisch- und Politischer Schau-Platz Aller Ceremonien, welche so wohl an den Europäischen Höfen, alß auch sonst bey vielen Illustren Fällen beobachtet worden.* 3 Bde. Leipzig 1719/1720.

Marot

Daniel Marot: *Oeuvres du D. Marot, architecte de Guillome III, Roy de la Grande Bretagne.* [...] *le toutes en faveure de ceux qui s'appliquerent aux beaux arts.* o. J. [ca. 1706].

Nieuhof 1665

Johannes Nieuhof: *Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Companie* [...]. Amsterdam 1665.

Nieuhof 1669

Johannes Nieuhof: *An embassy from the East-India Company of the United provinces* [...]. London 1669 [Englische Übers. von Nieuhof 1665].

Poletti 1686

Andrea Poletti: *Givochi festivi e militari, danze, serenate, machine, boscareccia artificiosa, regatta solenne.* Venedig 1686.

Proelß 1878

Robert Proelß: *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden.* Dresden 1878.

Ripa 1603

Cesare Ripa: *Iconologia.* 1. Aufl. Rom 1603, Nachdruck Hildesheim 1970 [Vorwort von Erna Mandowsky].

Sartorio 1688

Bernardo Canonico Sartorio: *I numi a diporto su l'Adriatico. Descrizione della regatta solenne disposta in Venezia* [...] *altezza del carnouale del 1688.* Venedig 1688.

Stampe Gherro

Venedig, Museo Correr, Gabinetto dei disegni e delle stampe: *Stampe Gherro, Spettacoli e Straordinari* [Venedig 1743].

Tzschimmer 1680

Gabriel Tzschimmer: *Die Durchlachtigste Zusammenkunfft / Oder: Historische Erzählung / was Der Durchlachtigste Fürst und Herr / Herr Johann George der Ander/ Herzog zu Sachsen [...] / und zum Drucke befördert durch Gabriel Tzschimmern.* Nürnberg 1680.

Valesio 1704-1728

Francesco Valesio: *Diario di Roma.* Vol. III-IV, Rom 1704-1728, Nachdruck Mailand 1977-1979.

IV. LIBRETTI

Aureli 1690 (1)

Aurelio Aureli: *Il Favore degli dei.* Parma 1690.

Aureli 1690 (2)

Aurelio Aureli: *La gloria d'amore*. Parma 1690.

Berengani/Pariati 1724

Niccolò Berengani/Pietro Pariati: *Giustino*. Venedig 1724.

Capece 1713

Carlo Sigismondo Capece: *Ifigenia in Aulide*. Rom 1713.

Lalli 1723

Domenico Lalli: *Timocrate*. Venedig 1723.

Lucchini 1716

Antonio Maria Lucchini: *Foca superbo*. Venedig 1716.

Lucchini 1718

Antonio Maria Lucchini: *Ascanio ovvero Gl'odj delusi dal sangue*. Dresden 1718.

Marchi 1694

Antonio Marchi: *Zenobia, regina de Palmireni*. Venedig 1694.

Metastasio 1714

Pietro Metastasio: *Semiramide*. Venedig 1714.

Minato 1729

Niccolò Minato: *La Generosità di Tiberio*. Venedig 1729.

Ottoboni 1727

Pietro Ottoboni: *Il componimento sacro per la Festività del SS. Natale*. Rom 1727.

Pallavicini 1719

Stefano Benedetto Pallavicini: *Teofane*. Dresden 1719.

Rizzi 1707

Urbano Rizzi: *Taicàn, rè della Cina*. Venedig 1707.

Salvi 1722

Francesco Salvi: *Arminio*. Venedig 1722.

L'Umiltà coronata 1727

Anonym: *L'Umiltà coronata componimento da cantarsi, per comando di sua eccellenza il signor Pietro Capello cavaliere, ambasciatore ordinario al sommo pontefice per la Serenissima Repubblica di Venezia*. Rom 1727.

Zeno 1707

Apostolo Zeno: *Teuzzone*. Venedig 1707.

Zeno 1730

Apostolo Zeno: *La Fede in Cimeto*. Venedig 1730.

V. KÜNSTLERLEXIKA, ENZYKLOPÄDIEN

Benezit 2006

Benezit Dictionary of Artists. Bd. 9. 2006, S. 594.

Bertoli 1776

Francesco Bertoli: *Notizia delle pittore, sculture ed architetture*. Venedig 1776.

Casellato 2008

Lucia Casellato: *Mauri (Mauro)*. In: *Dizionario biografico degli italiani*. Rom 2008, S. 357-361.

Franchi 1994

Saverio Franchi: *Le Impressioni sceniche. Dizionario bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*. Rom 1994.

Löffler 1966

Fritz Löffler: *Johann Baptist Grone*. In: *Neue Deutsche Biografie*, Bd. 7. Berlin 1966, S. 126.

Mariani 1954

Vera Mariani: *Bibiena*. In: *Enciclopedia dello spettacolo*. Bd. II. Rom 1954, S. 472-476.

Nagler 1839

Georg Kaspar Nagler: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*. 3. Aufl., Bd. 9. Leipzig 1839, S. 500, 503-504.

Povoledo 1960

Elena Povoledo: *Mauro*. In: *Enciclopedia dello spettacolo*. Bd. VII, Rom 1960, S. 310-321.

Saur 2000

Saur: *Allgemeines Künstler-Lexikon, bio-bibliographischer Index*. Bd. 6. München/Leipzig 2000, S. 641-642.

Von Geisau 1972

Hans von Geisau: *Plutos*. In: Konrat Ziegler/Walter Sontheimer (Hrsg.): *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike; auf der Grundlage von Pauly's Realecyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Bd. 4. München 1972, S. 957-958.

Thieme-Becker 1930

Ulrich Thieme/Felix Becker: *Künstlerlexikon*. Leipzig 1930, S. 283-284.

Zani 1820

Pietro Zani: *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*. Parma 1820, S. 130-131.

VI. KATALOGE

Ausstellungskataloge

Ausst.-Kat. Berlin 1973

Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten (Hrsg.): *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin 1973.

Ausst.-Kat. Berlin 1978

Ekhart Berckenhagen/Gretel Wagner (Hrsg.): *Bretter, die die Welt bedeuten: Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten*. Berlin 1978.

Ausst.-Kat. Berlin 1987

Burkhardt Göres (Hrsg.): *Berliner Prunkschlitten, Kutschen und Sänften des Barock*. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1987.

Ausst.-Kat. Berlin 1992

Deutsches Historisches Museum u. a. (Hrsg.): *Die Elbe - Ein Lebenslauf*. Berlin 1992.

Ausst.-Kat. Bibiena 1997

Deanna Lenzi (Hrsg.): *I Galli Bibiena: una dinastia di architetti e scenografi*. Stia (Arezzo) 1997.

Ausst.-Kat. Bologna 1979

L'Arte del Settecento in Emilia e in Bologna. Bologna 1979.

Ausst.-Kat. Dresden 1954

Gertrud Rudloff-Hille: *Abteilung Barocktheater im Zwinger*. Staatliche Kunstsammlungen. Dresden 1954.

Ausst.-Kat. Dresden 1987

Harald Marx (Hrsg.): *Matthäus Daniel Pöppelmann, 1662-1736. Ein Architekt des Barock in Dresden*. Dresden 1987.

Ausst.-Kat. Dresden 2000

Claudia Schnitzer/Petra Hölscher (Hrsg.): *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*. Dresden 2000.

Ausst.-Kat. Dresden 2001

Jutta Charlotte von Bloh (Hrsg.): *Balthasar Permoser hats gemacht*. Dresden 2001.

Ausst.-Kat. Dresden 2014

Claudia Schnitzer (Hrsg.): *Constellatio Felix. Die Planetenfeste Augusts des Starken anlässlich der Vermählung seines Sohnes Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josepha 1719 in Dresden*. Dresden 2014.

Ausst.-Kat. Fano 2000

Francesco Milesi (Hrsg.): *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*. Fano 2000.

Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1985

Europa und die Kaiser von China. Frankfurt am Main 1985.

Ausst.-Kat. Leipzig 1986

Ulli Arnold (Hrsg.): *Barock in Dresden. Kunst und Kunstsammlungen unter der Regierung des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen und Königs August II. von Polen genannt August der Starke 1694-1733 und des Kurfürsten Friedrich August II. von Sachsen und Königs August III. von Polen 1733-1763*. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Leipzig 1986.

Ausst.-Kat. Leipzig 1997

Werner Schmidt (Hrsg.): *Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-polnischen Union*. Leipzig 1997.

Ausst.-Kat. München 2003

Ulf Küster (Hrsg.): *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*. München 2003

Ausst.-Kat. Pavoda 1972

Lucio Grossato (Hrsg.): *Andrea Urbani (1711-1798). Scenografo e frescante*. Padova 1972.

Ausst.-Kat. Rom 1959

Il settecento a Roma. Rom 1959.

Ausst.-Kat. Rom 1983

Constantino Messina (Hrsg.): *Sogni e favole io fingo. Teatro pubblico e melodramma a Roma all'epoca di Metastasio*. Rom 1983, S. 108-112 und S. 120-122.

Ausst.-Kat. Turin 1963 (1)

Mercedes Viale Ferrero (Hrsg.): *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*. Turin 1963.

Ausst.-Kat. Turin 1963 (2)

Vittorio Viale (Hrsg.): *Mostra del Barocco Piemontese. Palazzo Madama-Palazzo Reale Palazzina di Stupinigi*. Turin 1963.

Ausst.-Kat. Venedig 1970

Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo (Hrsg.): *Disegni teatrali dei Bibiena*. Venedig 1970.

Ausst.-Kat. Venedig 1975

Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo (Hrsg.): *Illusione e pratica teatrale*. Venedig 1975.

Ausst.-Kat. Venedig 1980

Filippo Pedrocco/Giandomenico Romanelli (Hrsg.): *Bissone, peote e galleggianti*. Venedig 1980.

Ausst.-Kat. Venedig 1985

Giandomenico Romanelli/Terisio Pignatti (Hrsg.): *Disegni dalle collezioni del Museo Correr. XV-XIX secolo*. Venedig 1985.

Ausst.-Kat. Wien 1956

Siegfried Freiberg (Hrsg.): *Bühnenbildentwürfe des achtzehnten Jahrhunderts*. Wien 1956.

Ausst.-Kat. Wolfenbüttel 1987

Hartmut Walravens (Hrsg.): *China illustrata - Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Wolfenbüttel 1987.

Bestandskatalog

Albertina 1926

Joseph Meder (Hrsg.): *Die Zeichnungen der venezianischen Schule. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina*. Bd. I, Wien 1926.

ÖNB 1930

Generaldirektion der Nationalbibliothek (Hrsg.): *Katalog der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*. Bd. II, Wien 1930.

Worcester 1974

Louisa Dresser (Hrsg.): *European Painting in the Collection of the Worcester Art Museum*. Worcester 1974, S. 314.

VII. SEKUNDÄRLITERATUR

Angiolillo 1992

Marialuisa Angiolillo: *Lo spettacolo barocco a Roma*. Rom 1992.

Angiolillo 1998

Marialuisa Angiolillo: *Lo spettacolo barocco a Venezia*. Rom 1998.

Angiolillo 2000

Marialuisa Angiolillo: *Il trionfo della scenografia barocca*. Rom 2000.

Antolini/Morelli 1992

Bianca Maria Antolini/Arnaldo Morelli (Hrsg.): *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio*. Rom 1992.

Arnaldi/Stocchi 1986

Girolamo Arnaldi/Pastore Stocchi (Hrsg.): *Storia della Cultura Veneta*. Vol. 6, Vicenza 1986.

Asche 1966

Siegfried Asche: *Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers*. Frankfurt am Main 1966.

Aurenhammer 1958

Gertrude Aurenhammer: *Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich*. Wien 1958, S. 20-23, S. 29-34 und S. 109-119.

Baudi di Vesme 1966

Alessandro Baudi di Vesme: *L'arte in Piemonte dal XVI al XVII secolo*. Schede II. Turin 1966, S. 664.

Bauer 1962

Hermann Bauer: *Rocaille: zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs*. Dissertation. Berlin 1962.

Bauer 2007

Oswald Georg Bauer: *Die Entdeckung der Welt auf dem Theater*. In: *Bayerische Akademie der schönen Künste*, Jahrbuch 20/2006, Göttingen 2007, S. 31-63.

Baumann 1988

Carl Friedrich Baumann: *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*. Stuttgart 1988.

Baur-Heinhold 1966

Margarete Baur-Heinhold: *Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert*. München 1966.

Becker-Glauch 1951

Irmgard Becker-Glauch: *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste bis in die Zeit August des Starken*. Kassel/Basel 1951 [= *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Nr. 6].

Berger 1990

Willy Richard Berger: *China-Bild und China-Mode im Europa der Aufklärung*. Habilitation. Köln 1990.

Bergmann 1977

Gösta M. Bergmann: *Lighting in the Theatre*. Stockholm 1977.

Berthold 1968

Margot Berthold: *Weltgeschichte des Theaters*. Stuttgart 1968, S. 303-313.

Bettagno 1963

Alessandro Bettagno (Hrsg.): *Disegni veneti del Settecento della Fondazione Giorgio Cini*. Venedig 1963.

Blumenthal 1986

Arthur R. Blumenthal: *Giulio Parigi's stage designs. Florence and the early baroque spectacle*. New York/London 1986.

Biach-Schiffmann 1931

Flora Biach-Schiffmann: *Giovanni und Lodovico Burnacini, Theater und Feste am Wiener Hofe*. Wien/Berlin 1931.

Bjurström 1972

Per Bjurström: *Baroque Theater and the Jesuits*. In: Rudolf Wittkower/Irma B. Jaffe (Hrsg.): *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. New York 1972, S. 99-105.

Bottecchia 2003

Tiziana Bottecchia: *View of Venice by Gabriel Balla* [Eng. Übers. aus dem Italienischen von Sally Bennett]. Venedig 2003.

Brauneck 1999

Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 3, Stuttgart/Weimar 1999.

Brockhaus 1986

Heinz Alfred Brockhaus: *Europäische Musikgeschichte. Europäische Musikkulturen vom Barock bis zur Klassik*. Bd. 2, Berlin 1986.

Brusatin 1980

Manlio Brusatin: *Venezia nel Settecento: Stato, architettura, territorio*. Turin 1980.

Bruschini 2004

Enrico Bruschini: *Die Meisterwerke des Vatikan* [Übers. aus dem Englischen von Carl Freytag]. Florenz/London 2004.

Buccellato 1989

Luciana Buccellato (Hrsg.): *Il teatro a Roma nel Settecento*. Vol. II, Rom 1989.

Busetto 1995

Giorgio Busetto: *Pietro Longhi. Gabriel Bella. Scene di vita veneziana*. Venedig 1995, S. 196-203.

Cairo 1984

Laura Cairo: *Luoghi scenici nella Roma del Settecento*. in: Giuseppe Petrocchi (Hrsg.): *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*. Rom 1984, S. 273-287.

Cairo 1989

Laura Cairo: *Rappresentazioni sceniche nei palazzo della Roma settecento*. In: Buccellato 1989, S. 783-791.

Comoli Mandracci/Griseri 1995

Vera Comoli Mandracci/Andreina Griseri (Hrsg.): *Filippo Juvarra: architetto delle capitali; da Torino a Madrid 1714-1736*. Mailand 1995.

Cunaccia 2003

Cesare Cunaccia: *Villen und Palazzi in Italien*. Udine 2003, S. 87.

Czok 1988

Karl Czok: *August der Starke und Kursachsen*. 2. Aufl. Leipzig 1988.

Czok 1989

Karl Czok: *Am Hofe Augusts des Starken*. Leipzig 1989.

Daolmi 2006

Davide Daolmi: *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*. In: *Il Saggiatore musicale*, XIII/1, 2006 (veröffentlicht in Online URL: <http://www.examenapium.it/barberini/barberini.pdf>, letzter Zugriff: 23.10.2014).

De Angelis 1951

Alberto De Angelis: *Il Teatro Alibert o delle Dame (1717-1863)*. Tivoli 1951.

De Blasi 2012

Stefania De Blasi (Hrsg.): *I Bucintoro dei Savoia. Contributti per la conoscenza e per il restauro; atti del convegno interNazionale di studi* [Venezia Reale, 22-23 marzo 2012]. Turin 2012.

Degrada/Muraro 1980

Francesco Degrada/Maria Teresa Muraro (Hrsg.): *Vivaldi veneziano europeo*. Florenz 1980.

Deppe 2006

Uta Deppe: *Die Festkultur am Dresdner Hofe Johann Georgs II. von Sachsen (1660-1679)*. Dissertation. Kiel 2006.

Di Balme/Varallo 2009

Clelia Arnaldi di Balme/Franca Varallo (Hrsg.): *Feste barrocche. Cerimonie e spettacoli alla corte dei Savoia tra cinque e settecento*. Turin 2009.

Diez 1997

Renato Diez: *Le Quarant'ore: una predica figurata*. In: Fagiolo 1997 (1), Bd. 2, S. 84-97.

Dugoni 2001

Rita Dugoni: *Sebastiano Galeotti: Firenze 1675 - Mondovì 1741*. Turin 2001.

Ebersberger 1961

Anna Maria Ebersberger: *Das Kostümwerk Daniele Antonio Bertolis*. Dissertation. Wien 1961.

Ericani 1982

Giuliana Ericani: *L'»Impero della China« sulla scena e nella festa veneziana tra sei e settecento*. In: Schnapper 1982, S. 95-104.

Fagiolo/Madonna 1985

Marcello Fagiolo/Maria Luisa Madonna (Hrsg.): *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*. Rom 1985.

Fagiolo 1997 (1)

Marcello Fagiolo (Hrsg.): *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*. 2. Bde. Rom/Turin 1997.

Fagiolo 1997 (2)

Marcello Fagiolo (Hrsg.): *Corpus delle feste a Roma. Il Settecento e l'Ottocento*. 2. Bde. Rom 1997.

Fagiolo dell'Arco/Carandini 1977

Maurizio Fagiolo dell'Arco/Silvia Carandini: *L'effimero Barocco*. Bulzoni 1977.

Fischer 2002

Fritz Fischer: *Dem Volk zur Schau - Prunkschlitten des Barock*. München 2002.

Franchi 1996

Saverio Franchi: *Il melodramma a Roma rea Sei e Settecento*. Rom 1996.

Franchi 1997

Saverio Franchi: *Drammaturgia romana*. Vol. II (1701-1750), Rom 1997.

Furger 2009

Andres Furger: *Paraden - Maskeraden - Promenaden. Die Schlitten des Schweizerischen Landesmuseums im europäischen Kontext*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* Heft 1, 2009 (veröffentlicht in Online URL: http://www.academia.edu/5677683/Die_Schlitten_des_Schweizerischen_Landesmuseums_im_europäischen_Kontext_Paraden_-_Maskeraden_-_Promenaden, letzter Zugriff: 22.09.2015).

Glanz 1991

Alexandra Glanz: *Alessandro Galli-Bibiena*. Berlin 1991.

Gregor 1923

Joseph Gregor: *Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration*. Wien 1923, S. 60-63 und S. 97.

Gregor 1925

Joseph Gregor (Hrsg.): *Denkmäler des Theaters. 1. Mappe: Maschere/L. O. Burnacini*. München 1925.

Gregor 1933

Joseph Gregor: *Weltgeschichte des Theaters*. Zürich 1933, S. 350-459.

Grevembroch 1981

Giovanni Grevembroch: *Gli abiti de Venetiani*. Venedig 1981.

Griseri 1999 (1)

Andreina Griseri: *Filippo Juvarra: drawings from the roman period 1704-1714*. Part II. Rom 1999.

Griseri 1999 (2)

Andreina Griseri: *Libro di più pensieri d'architettura di Filippo Juvarra*. 2. Bde., Turin 1999.

Gritella 1992

Gianfranco Gritella: *Juvarra: l'architettura*. 2 Bde., Modena/Panini 1992.

Griva 1995

Luigi Griva: *La peota di Carlo Emmanuele III di Savoia (1730). Nuovi documenti*. In: *Studi Piemontesi*. Vol. XXIV, fasc. II, 1995, S. 411-417.

Griva 2012

Luigi Griva: *La nave dei re. Il bucintoro dei Savoia e il Po a Torino nel Settecento*. Turin 2012.

Gronau/Sembritzki 1973

Dietrich Gronau/Johannes Sembritzki: *Chinamode auf der Bühne*. in: Ausst.- Kat. Berlin 1973, S. 329-338.

Gruber 1928

Gernot Gruber: *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*. Wien 1928.

Gurlitt 1903

Cornelius Gurlitt: *Die Kunstdenkmäler Dresdens. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen*. Dresden 1903.

Haake 1930

Paul Haake: *Christiane Eberhardine und August der Starke*. Dresden 1930.

Hadamowsky 1995

Franz Hadamowsky: *Barocktheater am Wiener Kaiserhof*. Wien 1995.

Hadamowsky 1962

Franz Hadamowsky: *Die Familie Galli-Bibiena in Wien*. Wien 1962.

Hammitzsch 1906

Martin Hammitzsch: *Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau*. Berlin 1906.

Hartmann 1976

Wolfgang Hartmann: *Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. München 1976.

Heckmann 1972

Hermann Heckmann: *Matthäus Daniel Pöppelmann. Leben und Werk*. Hamburg 1972.

Hochmuth 1998

Michael Hochmuth: *Chronik der Dresdner Oper. Zahlen, Namen, Ereignisse*. Hamburg 1998, S. 28-35.

Hönsch 1996

Winfried Hönsch: *Opernmetropole Dresden*. Amsterdam/Dresden 1996.

Honour 1961

Hugh Honour: *Chinoiserie - The Vision of Cathay*. London 1961.

Höschele 1995

Eleonora Höschele: *Leben und Werk der Dresdner Hofzeichnerin Anna Maria Werner*. 4 Bde. Diplomarbeit. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. 1995.

Ivanovich 1691

Christoforo Ivanovich: *Minerva al tavolino*. Venedig 1691, S. 453.

Jöchner 1997

Cornelia Jöchner: Dresden, 1719: *Planetenfeste, kulturelles Gedächtnis und die Öffnung der Stadt*. in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 24. Bd., Kunst als Ästhetisches Ereignis (1997). S.

249-270 (Online verfügbar unter URL: <http://documents.mx/documents/1719-planetenfest-dresden.html>, letzter Zugriff: 20.10.2015).

Kerber 1971

Andreas Kerber: *Andrea Pozzo*. Berlin 1971.

Kindermann 1967

Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas. Das Theater der Barockzeit*. Bd. 3, 2. Aufl. Salzburg 1967.

Kohler 1988

Georg Kohler (Hrsg.): *Die schöne Kunst der Verschwendung: Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*. Zürich/München 1988.

Kreisel 1927

Heinrich Kreisel: *Prunkwagen und Schlitten*. Leipzig 1927.

Krückmann 2010

Peter O. Krückmann: *Markgräfliches Opernhaus Bayreuth: Amtlicher Führer*. Bayreuth 2010.

La Gorce 1986

Jérôme de La Gorce : *Jean Berain. Dessinateur du Roi Soleil*. Paris 1986.

Larson 1980

Orville K. Larson: *Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon, and Stage Machinery for the Venetian Opera*. In: *Theatre Journal* Vol. 32, no. 4, The Johns Hopkins University Press (1980), S. 448-457.

La Via 1995

Stefano La Via: *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*. In: Albert Dunning (Hrsg.): *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*. Vol. II, Lucca 1995, S. 319-526.

Lazardzig 2007

Jan Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau: Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin 2007, S. 7-86.

Liess 1959

Andreas Liess: *Die Sammlung der Oratorienlibretti (1679-1725) und der restliche Musikbestand des Fondo San Marcello der Biblioteca Vaticana in Rom*. In: *Acta Musicologica* XXXI (1959), S. 63-80.

Mamy 2011

Sylvie Mamy: *Antonio Vivaldi*. Paris 2011.

Mancini/Muraro/Povoledo 1996

Franco Mancini/Maria Teresa Muraro/Elena Povoledo (Hrsg.): *I teatri del Veneto*. Vol. II, Venedig 1996.

Mangini 1974

Nicola Mangini: *I teatri di Venezia*. Mailand 1974.

Matini 1995

Flavia Matini: *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti. Cronache e documenti (1689-1740)*. In: *Storia dell'arte* (84), 1995, S. 220-227.

Marx 1968

Hans Joachim Marx: *Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis*. In: *Analecta Musicologica* V (1968), S. 104-177.

Marx 1989

Harald Marx: *Matthäus Daniel Pöppelmann. Der Architekt des Dresdner Zwingers*. Dresden 1989.

Marx 1992

Hans Joachim Marx: *Römische Weihnachtsoratorien aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* XII (1992), S. 163-199.

Marx 2004

Hans Joachim Marx: *Festinszenierungen römischer Oratorien und Serenaden im Barockzeitalter*. In: *Analecta Musicologica* XXXIII (2004), S. 335-347.

Marx 2005

Barbara Marx: *Disziplinierte Räume. Die visuelle Formierung Dresdens unter König August dem Starken*. In: Gert Melville (Hrsg.): *Das Sichtbare und das Unsichtbare der Macht. Institutionelle Prozesse in Antike, Mittelalter und Neuzeit*. Köln/Weimar/Wien 2005, S. 177-206.

Mazzarotto 1961

Bianca Tamassia Mazzarotto: *Le feste veneziane. I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*. Florenz 1961, S. 1-24.

McLaughlan 1997

Fiona McLaughlan: *Lotti's „Teofane“ (1719) and Handel's „Ottone“ (1723): A textual and musical study*. In: *Musik und Literatur* Vol. 78 (1997), S. 349-390.

Mikosch 1999

Elisabeth Mikosch: *Court Dress and Ceremony in the Age of the Baroque. The Royal/Imperial Wedding of 1719 in Dresden: A Case Study*. Dissertation. 2 Bde. New York University 1999.

Millon 1984

Henry A. Millon: *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period 1704-1714*. 2 Bde. Rom 1984.

Mori 1994

Elisabetta Mori: *I Maccarani dal teatro di corte al teatro Alibert*. in: Bianca Maria Antolini/Arnaldo Morelli/Vera Vita Spagnuolo (Hrsg.): *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio: atti del Convegno interNazionale Roma 4-7 giugno 1992*. Lucca 1994, S. 183-203.

Moschini 1836

Giannantonio Moschini: *Guida per la citta di Venezia*. Venedig 1836.

Müller 1986

Claudia Müller: *Ferdinando Galli-Bibienas »Scene di nuova invenzione«*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 356-375.

Mundt/Seelbach 2002

Lothar Mund und Ulrich Sellbach (Hrsg. und Übers.)/Nicolaus Avancini: *Pietas Victrix - Der Sieg der Pietas*. Tübingen 2002.

Muraro 1978

Maria Teresa Muraro (Hrsg.): *Venezia e il melodramma nel Settecento*. Florenz 1978.

Neißer 1902

Arthur Neißer: *Servio Tullio*. Dissertation. München 1902.

Nienholdt 1961

Eva Nienholdt: *Kostümkunde*. Braunschweig 1961.

Noehles 1978

Karl Noehles: *Visualisierte Eucharistietheologie. Beitrag zur Sakralikonologie im Seicento Romano*. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 1978, S. 92-116.

Noehles 1982

Karl Noehles: *Scenografie per le Quarant'ore e altrari barocchi*. In: Schnapper 1982, S. 151-156.

Noehles 1985

Karl Noehles: *Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi*. In: Fagiolo/Madonna (Hrsg.) 1985, S. 88-99.

Oenslager 1975

Donald Oenslager: *Stage Design. Four Centuries of Scenic Invention*. London 1975.

Padoan 1988

Lina Urban Padoan: *Il Bucintoro: la festa e la fiera della „Sensa“ dalle origini alla caduta della Repubblica*. Venedig 1988.

Pietrangeli 1971

Carlo Pietrangeli: *Il museo di Roma*. Rom 1971.

Pignatti 1996

Terisio Pignatti (Hrsg.): *Disegni antichi del Museo Correr di Venezia*. Vol. V. Vicenza 1996.

Piperno 1986

Franco Piperno: *Il companionamento sacro per la festività del SS. Natale di Metastasio-Cosatnzi (1727): Documenti inediti*. In: Maria Teresa Muraro (Hrsg.): *Metastasio e il mondo musicale*. Florenz 1986, S. 151-169.

Povoledo 1951

Elena Povoledo: *La scenografia architettonica nel Settecento a Venezia*. In: *Arta veneta* V, 1951, S. 126-130.

Rava 1953

Arnaldo Rava: *I teatri di Roma*. Rom 1953.

Reus 2008

Klaus-Dieter Reus (Hrsg.): *Faszination der Bühne. Barockes Welttheater in Bayreuth*. Bayreuth 2008.

Ricci 1930

Corrado Ricci: *La scenografia italiana*. Mailand 1930.

Riley 2004

Noël Riley (Hrsg.): *Kunsth Handwerk & Design. Stile, Techniken, Dekors von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Leipzig 2004, S. 114.

Rill 1992

Bernd Rill: *Karl VI*. Graz 1992.

Rongconi/Dall'Acqua/De Angelis/Gallico 1992

Luca Ronconi/Marzio Dall'Acqua/Pompeo de Angelis/Claudio Gallico: *Lo spettacolo e la meraviglia. Il teatro Farnese di Parma e la festa barocca*. Turin 1992.

Salge 2007

Christiane Salge: *Anton Johann Ospel - ein Architekt des österreichischen Spätbarock (1677-1756)*. Dissertation. Berlin 2007.

Schering 1911

Arnold Schering: *Geschichte des Oratoriums*. Leipzig 1911.

Schiavo 1964

Armando Schiavo: *Il Palazzo della Cancelleria*. Rom 1964.

Schlechte 1990

Monika Schlechte: *SATURNALIA SAXONIAE - Das Saturnfest 1719. Eine ikonographische Untersuchung*. In: *Dresdner Hefte* 21, Dresden 1990, S. 39-52.

Schlechte 1993

Monika Schlechte: *Recueil des Dessins et Gravures représentent les Solemnites du Mariages. Das Dresdner Fest von 1719 im Bild*. In: *Image et Spectacle. Actes du XXXII Colloque International d'Etudes Humanistes du Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (Tours, 29 juin - 8 juillet 1989)*. Amsterdam/Atlanta 1993 [=Chloe. Beihefte zum Daphnis 15], S. 117-169.

Schnapper 1982

Antoine Schnapper (Hrsg.): *La scenografia barocca*. Bologna 1982.

Schnitzer 1999

Claudia Schnitzer: *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*. Tübingen 1999, S. 167-173.

Schnitzer 2011

Claudia Schnitzer: »Glückliches Zusammentreffen der Gestirne«. *Die Planetenfeste zur Hochzeit 1719 in Dresden*. In: Stiftung Händel-Haus (Hrsg.): *Händel-Festspiele Magazin*. Halle 2011, S. 9-15.

Schöne 1933

Günter Schöne: *Die Entwicklung der Perspektivbühne von Serlio bis Galli-Bibiena*. Dissertation. Leipzig 1933.

Sponsel 1924

Jean Louis Sponsel: *Der Zwinger, die Hoffeste und die Schloßbaupläne zu Dresden*. Dresden 1924.

Staszewski 1996

Jacek Staszewski: *August III.: Kurfürst von Sachsen und König von Polen; eine Biographie* [Übers. aus dem Polnischen von Eduard Merian]. Berlin 1996.

Streider 1951

Peter Streider: *Entwürfe zu »Heiligen Gräbern« in Münchener Kirchen*. In: *Das Münster* IV, 1951, S. 281-285.

Strohm 1975

Reinhard Strohm: *Alessandro Scarlatti und das Settecento*. In: Wolfgang Osthoff/Jutta Ruile-Dronke (Hrsg.): *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975*. Tutzing 1975, S. 153-163.

Strohm 1982

Reinhard Strohm: *Vivaldi's career as an opera producer*. in: Lorenzo Bianconi/Giuseppe Morelli: *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*. Florenz 1982, S. 11-63.

Strohm 1995

Reinhard Strohm: *A context für Griselda: the Teatro Capranica, 1711-1724*. in: Max Lütolf (Hrsg.): *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*. Bern/Stuttgart/Wien 1995, S. 79-114.

Tamburini 1996

Elena Tamburini: *Piante inedite del teatro Alibert: i progetti di Francesco Galli Bibiena*. In: *Biblioteca teatrale* 37-38, 1996, S. 243-260.

Tassini 1961

Giuseppe Tassini: *Feste spettacoli degli antichi veneziani*. Venedig 1961.

Tedesco 2007

Anna Tedesco: *La serenata a Palermo alle fine del seicento e il duca di Uceda*. In: Nicolò Maccavino (Hrsg.): *La serenata tra seicento e settecento: musica, poesia, scenotecnica*. Tom. II, Calabria 2007, S. 547-598.

Tintelnot 1939

Hans Tintelnot: *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst*. Berlin 1939.

Toledano 2006

Ralph Toledano: *Antonio Joli: Modena 1700 - 1777 Napoli*. Turin 2006.

Towneley Worsthorne 1954

Simone Towneley Worsthorne: *Venetian Opera in the Seventeenth Century*. Oxford 1954.

Urban 2012

Lina Urban: *L'iconografia dell'ultimo Bucintoro della Serenissima e bucintori oltre Venezia*. In: De Blasi 2012, S. 47-60.

Viale Ferrero 1954

Mercedes Viale Ferrero: *Scene e scenografi del Settecento*. Turin 1954.

Viale Ferrero 1970

Mercedes Viale Ferrero: *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*. Turin/New York 1970.

Viale Ferrero 1978 (1)

Mercedes Viale Ferrero: *Die Bühnenausstattung des Teatro Regio di Torino (1668-1740)*. In: Constantin Floros/Hans Joachim Marx/Peter Petersen (Hrsg.): *Studien zur Barockoper*. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. Bd. 3, 1978, S. 239-265.

Viale Ferrero 1978 (2)

Mercedes Viale Ferrero: *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al Teatro Regio di Torino*. In: Muraro 1978, S. 47-62.

Viale Ferrero 1987

Mercedes Viale Ferrero: *Juvarra tra i due Scarlatti*. In: Nino Pirrotta (Hrsg.): *Händel e gli Scarlatti a Roma*. Florenz 1987, S. 175-189.

Viale Ferrero 1991

Mercedes Viale Ferrero: *Theater und Bühnenraum*. In: Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli (Hrsg.): *Geschichte der italienischen Oper* [Übers. aus dem Italienischen von Claudia Just und Paola Riesz]. Bd. 5. *Die Oper auf der Bühne*. Laaber 1991 [Titel der italienischen Ausgabe: *Storia dell'opera italiana*. Vol. 5; *La spettacolarità*. Turin 1988], S. 71-73.

Viale Ferrero 1995

Mercedes Viale Ferrero: *Scenotecnica e macchine al tempo di Alessandro Scarlatti. I mezzi in uso e i fini da conseguire*. In: Max Lütolf (Hrsg.), *Alessandro Scarlatti und seine Zeit*. Berlin/Stuttgart/Wien 1995, S. 55-77.

Villon-Lechner 1988

Alice Villon-Lechner: *Sprühende Tauben und flammende Bauten. Das römische Feuerwerk als Friedensfest und Glaubenspropagandatheater*. In: Kohler 1988, S. 17-56.

Vriesen 1963

Hellmuth Vriesen: *Die Hochzeitsdekorationen des Giuseppe Galli-Bibiena*. In: *Maske und Kothurn*, 9. Jahrgang. Köln 1963, S. 316-319.

Walter 2000 (1)

Michael Walter: *Johann David Heinichen, Diana su l'Elba*. Madison/Wisconsin 2000.

Walter 2000 (2)

Michael Walter: *Die Kosten des Glanzes*. In: *Antonio Lotti: »Teofane«*. Programmheft des Stadttheaters St. Gallen (2000), S. 32-45.

Weber 1985

Ingrid S. Weber: *Planetenfeste August des Starken. Zur Hochzeit des Kronprinzen 1719*. Illustriert durch die Medaillen von Oluf Wif. München 1985.

Weil 1974

Mark S. Weil: *The devotion of the forty hours and roman baroque illusions*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, London 1974, S. 218-249.

Weil 1982

Mark S. Weil: *Ludovico Burnacini and the migration of the forty hours style from Rome to Vienna*. In: Schnapper 1982, S.157-162.

Weigert 1937

Roger-Armand Weigert: *Jean I. Berain: Dessinateur de la chambre et du cabinet du roi*. Paris 1937.

Wiel 1897

Taddeo Wiel: *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII a Venezia (1701-1800)*. Venedig 1897.

Wiesinger 1973

Liselotte Wiesinger: *Die Anfänge der Jesuitenmission und die Anpassungsmethode des Matteo Ricci*. In: Ausst.-Kat. Berlin 1973, S. 12-17.

Wolff 1937

Hellmuth Christian Wolff: *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Berlin 1937.

Wotquenne 1901

Alfred Wotquenne: *Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles (Annexe 1), Libretti d'opéras et oratorios italiens du XVIIe. siècle*. Brüssel 1901, S. 69.

Yamada 1935

Chisaburo Yamada: *Die Chinamode des Spätbarock seit 1650*. Berlin 1935.

Zielske 1965

Harald Zielske: *Handlungsort und Bühnenbild im 17. Jahrhundert*. Dissertation. München 1965.

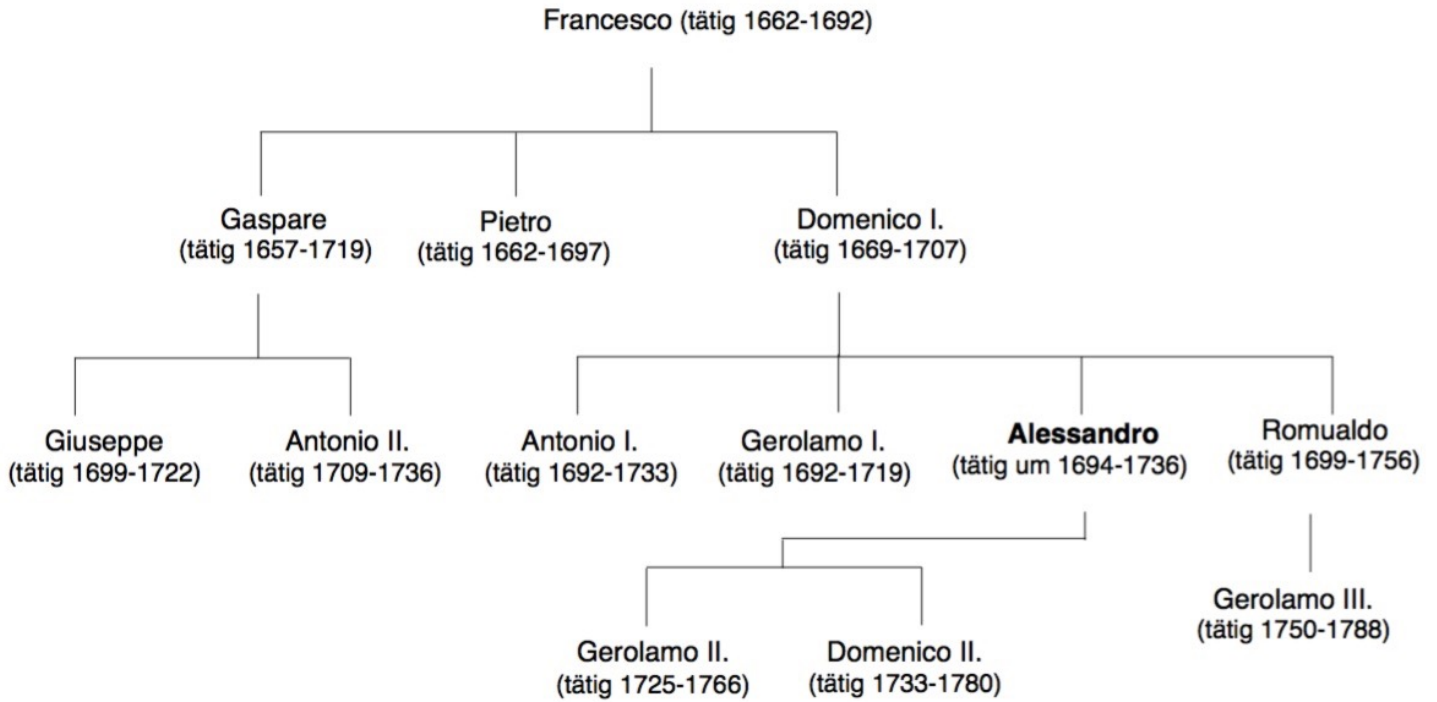
Zucker 1925

Paul Zucker: *Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes*. Berlin 1925.

Zugni-Tauro 1971

Anna Paola Zugni-Tauro: *Gaspare Diziani*. Venedig 1971, S. 22-26.

Die Mauros: Stammbaum



Bildnachweis

Autorin: 125, 126

Berlin, SMB, Kupferstichkabinett: 12, 13, 56, 66, 67, 68, 73

Berlin, SMB, Kunstbibliothek - PK: 17, 115, 116 (Foto: D. Katz)

Berlin, Staatsbibliothek - PK: 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 155

Bologna, Archivio di Stato: 23

Dresden, SKD, Kupferstichkabinett: 10, 18, 25, 26, 43, 50, 63, 64, 84, 86, 88, 89, 112, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140a/b, 141, 142a/b, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 156, 161, 162, 163, 164, 171, 179 (Foto: H. Boswank)

Dresden, SLUB, Deutsche Fotothek: 24, 143 (Foto: I. Godenschweg); 172, 173, 174, 178, 185, 186 (Foto: R. Handrick); 145 (Foto: Ch. Hüttel); 70a, 110, 111, 113, 114, 160 (Foto: R. Kramer); 29, 121, 144 (Foto: H. Loos); 70b (Foto: SLUB Dresdner Digitalisierungszentrum); 117, 151 (Foto: M. Möbius); 87 (Foto: M. Würker)

Dresden, HStA, 10006 OHMA: 1, 85, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 119, 120, 123, 137a/b, 167, 168a-i/k, 169, 170

London, The British Library: 80, 83

London, Victoria and Albert Museum: 5, 11, 15, 16, 20, 22, 41b, 47, 52, 53, 54, 71, 90, 107, 129, 158, 166

Los Angeles, GRI, The Getty's Open Content Program: 42b, 159

Marburg, Bildarchiv: 27, 46, 122, 124, 165

München, Staatliche Graphische Sammlung: 74a/b

New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library: 7, 19, 21, 58, 65, 79, 82, 109, 131, 132, 157, 176, 177, 180

New York, The Metropolitan Museum of Art: 14, 42a, 77, 96, 105, 106, 127, 128, 147

Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia: 59, 60

Paris, Galerie Tarantino: 118

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales: 48, 49

Rom, Biblioteca dell'Instituto di Archeologia e Storia dell'Arte: 28

Rom, Biblioteca Nazionale Centrale: 61, 62

Rom, Deutsches Historisches Institut, Musikgeschichtliche Abteilung: 2, 51, 81, 130

Rom, Museo di Roma, Gabinetto dei disegni e delle stampe: 55, 57, 76, 184

Starnberg, Museum Starnberger See: 78

Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria: 8, 9, 41a, 69

Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana: 95, 101, 102, 103, 104, 108, 175, 177

Washington, National Gallery of Art, Open Access: 44

Wien, Kunsthistorisches Museums, Bildarchiv: 6, 45, 72a/b, 183

Wien, Universitätsbibliothek: 3, 4

Reproduktionen aus:

Angiolillo 1992: 181, 182 (Provenienz unbekannt)

Kurzfassung der Ergebnisse

In meiner monographischen Arbeit wird erörtert, wie relevant die Wiederentdeckung und eine neue Würdigung des venezianischen Theater- und Festdekorateurs Alessandro Mauro sind. Seine vielseitigen Arbeiten in den Bereichen Bühnenbild, Festdekoration, Prunkgondelbau und Kostümgestaltung, die ihre Wurzeln in einem jahrhundertalten Familienbetrieb in Venedig haben, repräsentieren die höfische Festkultur des Spätbarock.

Mauro war stilistisch einer der Rezipienten von Jean Berain. Er hatte einen persönlichen Zeichenstil. Sein filigraner Pinselstrich weist einen lockeren, schlichten und naturalistischen Kurvenstil auf. Die wirklichkeitsnahe, pittoreske Raumdarstellung kennzeichnet die Formensprache des Künstlers.

Jedoch hatte Mauro keinen eigenen, immer gleichen Stil. Die Originalität des Mauroschen Œuvres liegt in der Mischung von verschiedenen Strömungen. Mauros Bereitschaft und Offenheit, mit denen er seinen Stil mit den Stilen der einheimischen Künstlerkollegen seines jeweiligen Arbeitsortes vereinte, führte einerseits zu seinen mehrfachen Engagements an den führenden Höfen in Italien und Dresden, andererseits zum raschen Vergessen seines Werks nach seinem Tod. Es fiel bestimmt sowohl seinen Zeitgenossen als auch der Nachwelt schwer, sich ein klares Bild von Mauro zu machen. Zudem sind seine umfassenden Aktivitäten, die an der Schnittstelle von Kunst-, Theater- und Musikgeschichte stehen, in der italienischen und deutschen Forschung separat untersucht worden. Dieser Umstand hat es bislang erschwert, einen konkreten Überblick über Mauros Œuvre zu erhalten. Die Autorin hofft, mit ihrem Beitrag einen Anstoß für eine Intensivierung der Mauro-Forschung in der Zukunft zu geben.

Summary of results

My monographic work discusses the relevance of the rediscovery of – and the new appreciation for – Venetian theatre architect and festival designer Alessandro Mauro. His diverse scope of work in stage-, festival- and costume design, and the construction of magnificent gondolas, represents Late Baroque courtly festival culture and goes back to a centuries-old, family-run business in Venice.

Mauro was stylistic one of the French master Jean Berain recipients in art history. He had a personal drawing style. His delicate brushstroke shows a loose, simple and naturalistic curve-style. His close-to-nature, light and picturesque representation of space characterizes Mauro's design.

However, he did not have his own, always same style. The originality of Mauro's *Œuvre* lies in its mix of various trends. Mauro's willingness and openness to merge his style with the styles of on-site artists during work assignments led to multiple commissions at the leading courts in Italy and Dresden. This, however, also let his work fall into oblivion soon after his death. This (certainly) made it difficult, both for his contemporary audience and for posterity, to clearly visualize Mauro's work. Moreover, his extensive activities at the interface of art, theatre and music history were examined separately by Italian and German researchers. This makes it more difficult to get a concrete overview of Mauro's *Œuvre* thus far. The author hopes to give an impulse for more intensive research efforts on Mauro in the future.

Verfasserin

Seollyeon Konwitschny (geb. Lee) studierte an der Ewha Universität Seoul und der Freien Universität (FU) Berlin Malerei, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt des barocken Bühnenbildes und der Partituranalyse. Sie promovierte im Fachbereich der Kunstgeschichte an der FU Berlin und war als Regieassistentin sowie Spielleiterin an verschiedenen Theatern in Deutschland, der Schweiz und Südkorea tätig. Seit 2015 arbeitet sie als freie Opernregisseurin.