

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Annäherung an eine Gattung: Zeitgenössische Positionen zur Theatermalerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	15
Zum Status Quo: Die Ausbildung in der Theatermalerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts	15
Lorenzo Sacchettis <i>Faßlicher Unterricht in den Anfangsgründen der Theatermalerei</i> (1830)	17
Eine Gattung zwischen Handwerk und Kunst: Außenwahrnehmung und Selbstdarstellung der Theatermalerei	19
»Man schreit jetzt: – Die letzte Dekoration! die letzte Dekoration!«	22
Entwurf und Ausführung: die zwei Seiten der Theatermalerei	25
Carl Blechen: Theatermalerei als Brotberuf	27
»Der falsche Name«? Strategien zur Aufwertung einer Gattung	29
»Es mußte ein Künstler auftreten« – Karl Friedrich Schinkel als Paradigma	31
»Was würde das Theater alles für die Bildung thun« – Anforderungen an die Theaterdekoration	34
Das »Localisieren in der Decorationsmalerei«	39
Die <i>couleur locale</i> als Stilcategory der <i>Grand Opéra</i>	41
Ausblick: Richard Wagner und die Rolle des Bühnenbilds im <i>Kunstwerk der Zukunft</i> (1850)	43
»Decorationsmaler« und »wirkliche Künstler«	44
Zwischen Handwerk und Kunst: Simon Quaglio – Hoftheatermaler	47
Biographie	47
Simon Quaglios Arbeiten abseits des Theaters	57
Handwerk: Zur arbeitsorganisatorischen, sozialen und vertraglichen Stellung der Theatermaler am Münchener Hof- und Nationaltheater	69
Arbeitsalltag und Aufgabenverteilung	69

»Tag und Nacht im Dienste Euerer Königlichen Majestaet« –	
Der »Decorateur« Simon Quaglio	79
Hofkünstler oder Handwerker? Die vertragliche Stellung	
der Theatermaler am Münchener Hof- und Nationaltheater	81
Theatermalerei im Akkord: Die Vertragsreform (1840)	88
Die Frage nach der Validierung des Künstlerischen	97
Kunst: Zur Konstruktion von Künstlerschaft bei Simon Quaglio	99
Exkurs: skizzieren, zeichnen, erklären – Von der Skizze zum Entwurf . .	99
<i>Die Schweden in Prag</i> : Ein Streit um Autorschaft und Geistiges	
Eigentum	106
Cornelius – Hess – Schnorr von Carolsfeld. Simon Quaglios Reflexion	
über die großen Münchener Ausstattungsprogramme	108
Geistiges Eigentum und Autorschaft	114
Genealogie als Argument zur Begründung von Künstlerschaft	120
Aus der Schule des Tintoretto: Die Instrumentalisierung des Ahnherrn	
der Familie Quaglio	123
Tradiertes materielles Wissen: Die Sammlung Quaglio	137
Simon Quaglios Antwort auf Schinkel? Die Entwürfe zur <i>Zauberflöte</i> (1818) . .	149
Die Berliner <i>Zauberflöte</i> als Vorbild oder Anregung?	149
Die »neuesten, besten Hilfsmittel«	151
Schinkel-Rezeption auf Münchener Bühnen	154
Generationenwechsel	155
Die Aufführungsgeschichte der <i>Zauberflöte</i> am Münchener Hof-	
und Nationaltheater	155
Simon Quaglios Entwürfe zur <i>Zauberflöte</i>	160
Akt I, Szene 1: Eröffnungsbild mit Pyramide	161
Akt I, Szene 6: Der Auftritt der Königin der Nacht	164
Akt I, Szene 9: Ein »prächtiges ägyptisches Zimmer«	173
Akt I, Szene 15: »Daß Klugheit und Arbeit und Künste hier weilen« . .	174
Akt II, Szene 1: Der Versammlungsort der Priester	178
Akt II, Szene 2: Der »kurze Vorhof des Tempels«	181
Akt II, Szene 7: »Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen« –	
Der zweite Auftritt der Königin der Nacht	184
Akt II, Szene 13: Der verlorene Entwurf	186
Akt II, Szene 20: Ein »Gewölbe von Pyramiden«	187
Akt II, Szene 26: Ein »kurzer Garten«	192
Akt II, Szene 28: Feuer- und Wasserprobe	193
Akt II, Szene 31: »Sogleich verwandelt sich das ganze Theater	
in eine Sonne.«	199

Fazit	209
Theaterpraxis: Typendekorationen und Dekorationstypen	213
Typendekorationen	214
Der Theaterbrand 1823 und seine Folgen	216
Überlegungen zum Aufbau eines Dekorationsgrundstocks	217
Inventur und Inventar: Die Ordnung der Typendekorationen	224
Wandlungsfähig – ambivalent – charakteristisch: Simon Quaglios	
Entwürfe für Typendekorationen	231
Die Wandlungsfähigkeit der Typendekorationen	231
Variabilität und Ambiguität im Entwurf	233
Orientalisch = Exotisch?	238
Charakteristische Exotika – Motivsuche in Stichwerken	242
Raum und Struktur	249
Das Zimmer auf der Bühne des Hof- und Nationaltheaters	249
Der Saal – Simon Quaglios Adaption barocker Bühnenbildtraditionen .	251
Durchblicke und Begrenzungen	257
Die Rezeption der Bühnenästhetik der Pariser <i>Grand Opéra</i>	
durch Simon Quaglio am Beispiel der Oper <i>Guido und Ginevra</i> (1840)	263
Die <i>Grand Opéra</i> : ein europäisches Phänomen	264
Die <i>Grand Opéra</i> kommt nach München: <i>Die Stumme von Portici</i> (1830)	
und <i>Robert der Teufel</i> (1834)	266
Simon Quaglio in Paris: eine Studienreise	271
<i>Guido und Ginevra</i> , oder: <i>Die Pest in Florenz</i> – ein Beispiel	
für die <i>Grand Opéra</i>	273
Die Münchener Dekorationen zu <i>Guido und Ginevra</i> in den Quellen .	275
Simon Quaglios Entwürfe zu <i>Guido und Ginevra</i>	277
»ein großer Säulen-Saal im Palazzo Vecchio« – oder: die Suche	
nach authentischen Vorlagen	279
»und darunter die Gruft mit der herzoglichen Begräbnisstätte« – oder:	
die mediale Verbreitung der Pariser Musteraufführung	288
»Platz des Granduca« – oder: Vedute und Capriccio –	
Transformation einer Topographie	305
Nachspiel: <i>Der Verlorne Sohn</i> (1852) – Simon Quaglios Wettstreit	
mit dem Pariser Theatermaler	314
Schlussbemerkung	321
Anhang	325

Verzeichnis der Arbeiten Simon Quaglios für das Münchener Hof-
und Nationaltheater 351

Bibliographie 375

Abbildungsverzeichnis 397

Danksagung 407

Tafelteil 409

Personenregister 433