

Kulturgeschichte

Festhalten am „Anmuthig Edlen“. Guido Reni und der Hauptvorhang des Münchner Opernhauses von 1818

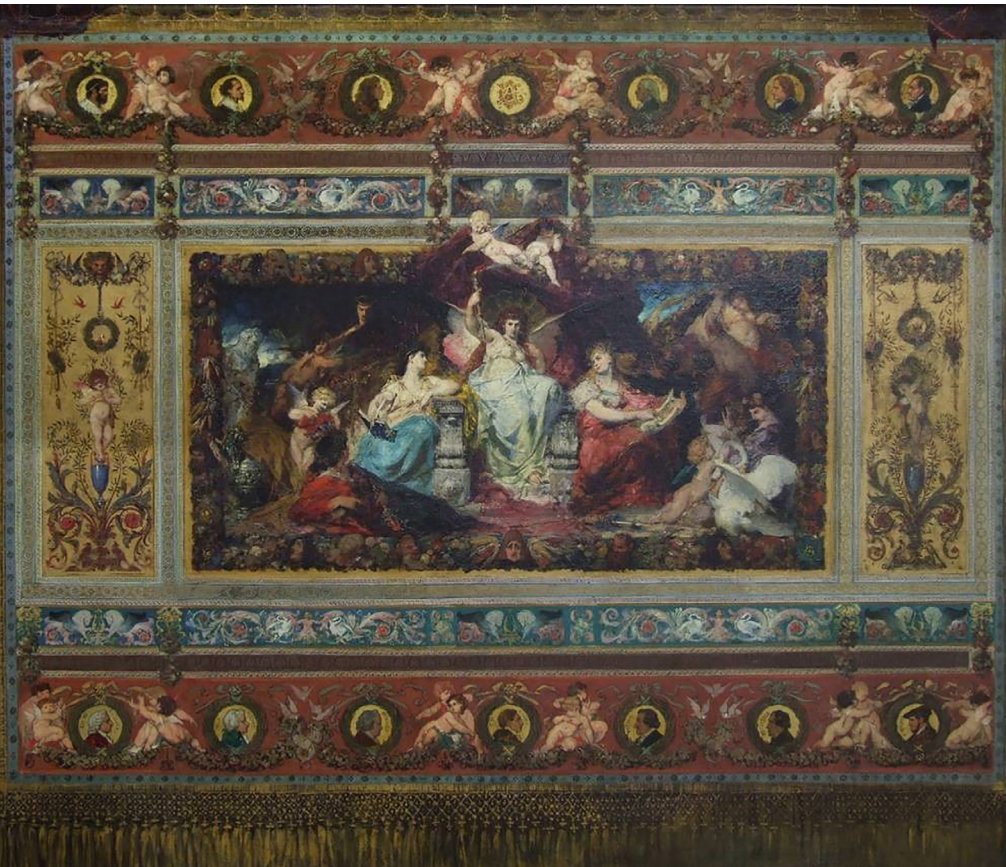
Prof. em. Dr. Anselm Gerhard
Institut für Musikwissenschaft
Universität Bern
anselm.gerhard@unibe.ch

Festhalten am „Anmuthig Edlen“. Guido Reni und der Hauptvorhang des Münchener Opernhauses von 1818

Anselm Gerhard

In den historischen Wissenschaften hat es sich eingebürgert, von einem „langen 19. Jahrhundert“ zu sprechen, welches von 1789 bis 1914 reicht. Selten sind Versuche, Entwicklungen nachzuzeichnen, die Arno J. Mayer in seinem grundlegenden Buch als *Persistence of the Old Regime* bezeichnet hat (Mayer 1981): als (manchmal naiven, manchmal verzweifelten) Versuch des 19. Jahrhunderts, das vergangene Säkulum fortzuschreiben.

Besonders auffällig sind solche *longues durées* in der Gestaltung von Theatervorhängen als „Riesengemälde mit mythologischen und allegorischen Szenen“ (Fischer-Kauer 2020, 2f.). In Opernhäusern wurde noch am Ende des 19. Jahrhunderts mit Allegorien einem längst zum Phantom gewordenen apollinischen Ideal des Lichtes gehuldigt (ebd., 403), während die aufgeführten Stücke spätestens seit 1830 mit erlesener Grausamkeit die dunkelsten Abgründe von



| Abb. 1 | Ferdinand Keller, Entwurf für den Vorhang des zweiten Hoftheaters in Dresden, 1874/75. Öl/Lw., 132 × 156 cm. Dresden, Staatl. Kunstsammlungen, Albertinum, Gal.-Nr. 2489 ↗

Mordlust auf die Bühne gebracht hatten. Beispiele für diese aus heutiger Sicht bizarr anmutenden Kontinuitäten sind Legion. Ohne irgendeinen Anspruch auf Vollständigkeit seien – unter Beschränkung auf das Deutsche Reich – ein Hoftheater und drei Stadttheater herausgegriffen: In Dresden gewann Ferdinand Keller aus Karlsruhe den Wettbewerb für den nach dem Brand von 1869 notwendig gewordenen Neubau der von Gottfried Semper entworfenen Hofoper. Seine Bildsprache war einhellig mit Hans Makart assoziiert worden: „Das durch reichen Arabeskenschmuck eingerahmte Mittelbild zeigt auf marmornem Thronessel die geflügelte Figur der Phantasie, mit düsterem, gluthfunkelndem Auge emporblickend, in der Rechten eine hellodernde Fackel haltend, von einem duftigen, meergrünen Gewande umflossen. Ihr zur Seite ist die Dichtkunst, umgeben von der ‚Tragödie‘ [...] und dem ‚Lustspiele‘ [...]. Auf der anderen Seite

der Phantasie sieht man die Figur der ‚Tonkunst‘ mit der Laute, um welche sich in ungezwungener Natürlichkeit der ‚Gesang‘, die ‚Instrumentalmusik‘ und der ‚Tanz‘ gruppieren“ (Flamant 1875, 490). 1983 wurde auf der Grundlage des in **Abb. 1** | gezeigten Entwurfs der „Schmuckvorhang“ unter Leitung des Malers Helmar Helas für die 1985 festlich wiedereröffnete „Semperoper“ rekonstruiert.

Im selben Jahr 1875 gewann Ernst Hartmann die Konkurrenz für das neue Stadttheater in Düsseldorf. Auf seinem preisgekrönten Entwurf „fährt Apollo auf einem von vier Schimmeln gezogenen Wagen, von Musen und Genien begleitet [...], während die ganze Stimmung einen festlich freudigen Eindruck macht“ (B. 1875, 490). Der Vorhang wurde bei Bombenangriffen im Jahre 1943 zerstört; erhalten hat sich nur eine beschädigte Fotografie. **Abb. 2** | 1886 wurde „der Wettbewerb für einen Vorhang des Krefelder Stadt-

Abb. 2 | Ernst Hartmann, Hauptvorhang für das Stadttheater Düsseldorf, 1875. Fotografie von Wilhelm Otto, 1890. Düsseldorf, Stadtmuseum, Inv. F 2659



theaters [...] zu Gunsten des Entwurfes von W[ilhelm] Simmler [...] entschieden". Dort war „die Poesie in einer weiblichen ideal-schönen Gestalt verkörpert. Sie ruht auf einem Wagen, welcher von drei Schwänen an Rosenketten im Siegesfluge durch den Äther gezogen wird. Rings umschweben Amoretten und Putten die weibliche Figur" (Anonym 1886, 89f.). Und nochmals ein gutes Jahrzehnt später zeigte der Hauptvorhang für das Stadttheater in Kiel einen „Apollo citaredo [...], circondato da un ammasso ridondante di panneggi e fiocchi" (Morpurgo 1984, 130).

Klassisches Old School-Vorbild

Aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts stammt hingegen der repräsentative Hauptvorhang des königlichen Hof- und Nationaltheaters in München. Um ihn soll es im Folgenden gehen: zunächst, weil er keinen Sonderfall darstellt, sondern als (stereo)typisch gelten darf für die oben umrissene Tendenz in einem bisher kaum erforschten Bereich der Gebrauchsmalerei (Fischer-Kauer 2020, 16). Zweitens, weil er diese Tendenz noch übersteigert, indem über eklektische Spuren einer Ikonographie vergangener Jahrhunderte hinaus ein offensichtlicher Bezug auf eine konkrete Vorlage aus dem frühen 17. Jahrhundert genommen wird. Zuletzt aber auch, weil die Münchner Oper sich mit ihren Produktionen immer wieder der Avantgarde öffnen sollte. Es hat seine eigene Ironie, dass die Musteraufführungen von Richard Wagners Musikdramen, am Beginn des 20. Jahrhunderts auch die blutrünstigen Einakter von Richard Strauss, von einem Hauptvorhang gerahmt wurden, dessen Bildidee fast gleichzeitig wie Monteverdis *Favola d'Orfeo* (1607) gefasst wurde, nämlich im Jahre 1612.

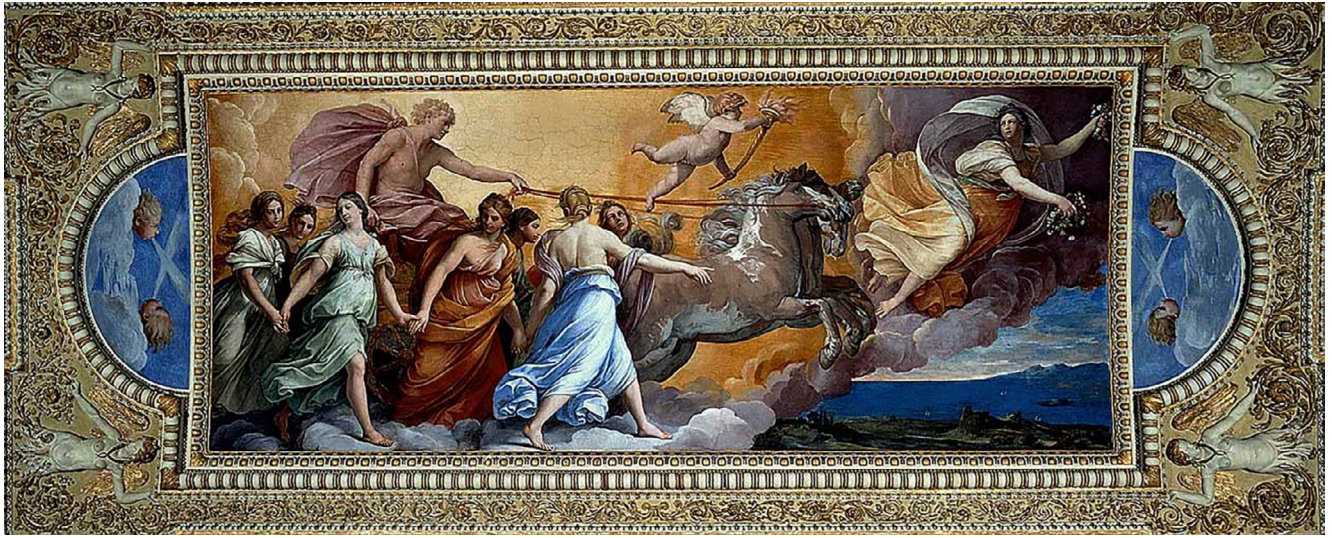
Der Hauptvorhang des Münchner Hof- und Nationaltheaters wurde 1818 für den Neubau des Gebäudes am Max-Joseph-Platz gemalt, dann offensichtlich unverändert 1824 ein zweites Mal anlässlich der Wiederherstellung des Theaters und der notwendigen Dekorationen nach der Brandkatastrophe vom 14. Januar 1823 (Hübner 2016, 216–223). Nach allem, was wir wissen, dürfte er erneut vom Januar 1825 bis zur Zerstörung des Opernhauses in der Bomben-

nacht vom 3. Oktober 1943 in Gebrauch gewesen sein. Der Vorhang hat sich also nicht erhalten. Auch die indirekte Überlieferung durch Abbildungen ist prekär. Eine Fotografie konnte nicht ausfindig gemacht werden. Neben zahlreichen Hinweisen in Textquellen scheint nach derzeitigem Kenntnisstand nur eine Lithographie zu existieren.

Diese (vermutlich einzige) publizierte Abbildung wurde 1972 in einem Bildband reproduziert. | **Abb. 3** | Als „dessen Schöpfer“ kam für den Autor jenes Buchs „möglicherweise Heinrich Doell" in Frage, als Entstehungszeit vermutete er die „80er Jahre des 19. Jahrhunderts" (Bachler 1972, [100f.]). Bei dieser Abbil-



| **Abb. 3** | Titelblatt des Musikaliendrucks „L'écho de l'opéra. Collection de potpourris brillants pour le piano", Nr. 53: Flotow, Alessandro Stradella. München, Joseph Aibl (ca. 1860). München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.pr. 315-74 ↗



| Abb. 4 | Guido Reni, Aurora, 1614. Fresko, 280 × 700 cm. Rom, Palazzo Pallavicini Rospigliosi. [Wikimedia](#) ↗

dung handelt es sich um einen (nicht als solchen ausgewiesenen) Ausschnitt. Vorlage ist das Titelblatt eines Musikaliendrucks, der eindeutig datiert werden kann. Der Münchner Musikverleger Joseph Aibl ersetzte im Februar 1855 die Titelgrafik für seine bis 1869 fortgeführte Reihe mit Klavierarrangements von „greatest hits“ beliebter Opern durch eine Lithographie des damals gerade neu gestalteten Innenraums des Münchner Hof- und Nationaltheaters, wobei die französische Bildunterschrift mit der weiblichen Adjektivform „royale“ an ähnlich approximative Sprachkünste im Titel von Franz Schuberts *Momens musicaux* erinnert. Die erste Veröffentlichung der Serie *L'écho de l'opéra. Collection de potpourris brillants pour le piano* mit diesem neuen Frontispiz war – nach Neuauflagen dreier älterer Nummern, darunter der Nr. 53 mit Flotows *Alessandro Stradella*, dessen abgetrenntes Titelblatt Bachler als Vorlage diente, – die Nr. 70 mit Meyerbeers *L'étoile du Nord* (Hofmeister 1855, 704 und 725; freundlicher Hinweis von Susanne De Ponte).

Eine genauere Recherche erlaubt nicht nur präzisere Angaben zur Überlieferung dieser Abbildung, sondern vor allem zur Entstehung und Rezeption des Vorhangs bis ins frühe 20. Jahrhundert. Denn dieser Hauptvorhang stammte weder aus den 1880er noch

aus den 1850er Jahren, sondern aus dem Jahre 1818. Er wurde von Simon Klotz (1777–1825) für den am 12. Oktober eröffneten Neubau des Theaters gemalt, wie ein Anhang zum Libretto des eröffnenden Festspiels präzisiert (Anonym 1818a, 24; freundlicher Hinweis von Christine Hübner), und wie es der Schriftsteller August Klingemann anlässlich seines Besuchs in München genau ein Jahr später bestätigte: „Der Hauptvorhang selbst aber enthält eine treffliche Nachbildung des berühmten, (durch Rafael Morghen im Kupferstiche vervielfältigten) Apollo, von Guido Rheni, welche vom Professor Simon Klotz zu Landshut ausgeführt ist“ (Klingemann 1821, 384). | Abb. 4 | Noch ausführlicher auf Renis Vorlage geht ein Bericht der *Baireuther Zeitung* vom 19. Oktober 1818 ein: „Unter die Hauptzierden des neuen Schauspielhauses gehört unstreitig der neue Vorhang. Es war ein sehr glücklicher Gedanke, ein anerkanntes Meisterwerk, das zugleich hieher paßte, zum Vorbild zu nehmen, das Fresco Gemälde nämlich von Guido Reni – dem Meister im Anmuthig Edlen – den Sonnengott vorstellend, bekannt aus dem Kupferstiche „Aurora“ von Raphael Morghen. Welcher Gegenstand hätte sich auch besser hieher geschickt, als der ewig blühende Jüngling Apoll, der freundlich strahlende Gott des Gesanges und der Tonkunst, mächtig und gütig

über die Erde hinschwebend – ihm voran, mit ihren Rosenhänden den Schleier der Nacht wegräumend, die junge Morgenröthe – um Rosse und Wagen her die Horen, die Göttinnen des Liebenswürdigen und Schönen, des Geordneten und Regelmäßigen. Wenn es sich bestätigt, daß der Frauen Erhabenste es ist, deren Wahl wir diese Abbildung verdanken, so drängt sich uns von Neuem die Bemerkung auf, wie seit vielen Jahrhunderten Kunstsinn und reiner Geschmack nicht nur Aufnahme und Beförderung fanden in Baierns Regentenhauße, sondern auch nicht selten von ihm selbst ausgingen.“ (Anonym 1818b, 916) Im Gegensatz zur Praxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts verdankte sich der Vorhang also nicht einem Wettbewerb, sondern dem höchstgnädigen Auftrag der Gemahlin des regierenden Königs Maximilian I. Joseph: Friederike Karoline Wilhelmine von Baden (1776–1841).

Von Bedeutung war dabei sicherlich auch das Motiv des Fliegens. So hatte Goethes Schwager Christian August Vulpius 1799 in einer kurzen Abhandlung *Ueber die Physiognomie der Theatervorhänge* gefordert: „Mir war von jeher der Gedanke sehr unerträglich,

Dinge und Kreaturen, die ihrer Natur nach gar nichts flügelartiges an sich haben, mit einer leichten Theaterwand in die Luft fliegen zu sehen. [...] Angenommen nun, was ich über die Unschicklichkeit, unfliegbare Sachen flughaft zu machen, geäußert habe, finde ich für unfliegbare Theatervorhänge nur Figuren schicklich, denen Statur oder bildliche Dichtung Flügel gegeben, oder geliehen haben“ (W–r/Vulpius 1799, 12f.)

Eine Replik der Replik in der Ostschweiz

Mit Überraschung stellt man fest, dass der Münchner Vorhang Schule machte. Von 1857 bis 1968 zierte eine weitere Replik von Renis Gemälde den Hauptvorhang des neu eröffneten Stadttheaters in St. Gallen (freundlicher Hinweis von Paul Suter, Oberrieden). Dessen Maler, Rudolf Eduard Hauser (St. Gallen 1818 – Rorschach 1891), war fast ausschließlich in der Ostschweiz tätig. Dennoch hat er den Hauptvorhang der Münchner Oper sicher gekannt, wahrscheinlich sogar Renis Deckenfresko in Rom mit eigenen Augen gesehen. Denn seit dem 21. November 1837 hatte er



| Abb. 5 | Rudolf Eduard Hauser, Hauptvorhang für das Stadttheater St. Gallen, 1857. Fotografie von Gerald Hudovernik, ca. 1990. Privatbesitz

bei Wilhelm Kaulbach in München studiert, „mit dem er 1838–39 nach Rom ging“ (Thieme-Becker, Bd. XVI, 1923, 142). Dem St. Galler Publikum wurde – im Gegensatz zu München 1818 – der römische Ursprung des Bildmotivs vorenthalten. In einem Zeitungsbericht von der Eröffnung des Theaters findet sich nur der lapidare Hinweis, „der Vorhang [...] stell[e] eines der lieblichsten antiken Sinnbilder dar“ (Anonym 1857, 1060). Ebenfalls im Gegensatz zum Münchner Vorhang hat Hausers Vorhang in St. Gallen überlebt; er lagert – dringend restaurierungsbedürftig – im Magazin des Neubaus des Stadttheaters (freundlicher Hinweis von Gitta Hassler). **| Abb. 5 |**

In Hausers Arbeit sticht die mediale Brechung noch deutlicher ins Auge als bei seinem Münchner Pendant. Die akkurate Textilmalerei erweckt die Illusion, auf dem Stoff sei ein gerahmtes Gemälde befestigt. Alle hier abgebildeten Vorhänge lassen überdies erkennen, dass sie nur zum Hochziehen geeignet waren. Die in anderen Ländern schon früher gebräuchliche Variante eines in der Mitte geteilten Vorhangs, der zu beiden Seiten geöffnet wird, sollte sich in den deutschsprachigen Ländern erst am Ende des 19. Jahrhunderts durchsetzen.

„Rien de mieux inventé“

In jedem Fall ist die Wahl der Vorlage ein Beleg mehr für den – heute in seiner Maßlosigkeit kaum noch nachvollziehbaren – Enthusiasmus des 19. Jahrhunderts (Spear 1997, 106–108) für das 1614 vollendete Deckenfresko Guido Renis im Casino der Villa Rospigliosi in Rom (Pepper 1984, 228f.; Ubl 1999). Den Ton hatte hier der französische Gelehrte Charles de Brosses 1740 in einem Brief aus Rom vorgegeben: „Rien de mieux inventé, de plus gracieux, de plus léger, ni de mieux dessiné; c'est un *Incanto*“ (Brosses 1799, 203). Allerdings wurden diese vertraulichen Briefe erst 1799 publiziert, sie entfalteten ihre Wirkmacht also erst im neuen Jahrhundert (zur davon unabhängigen englischen Rezeption: Mazzarelli 2012). Nach der Inauguration des Münchner Vorhangs finden sich dann weitere prominente Stimmen in diesem Sinne. So dichtete Lord Byron in seinem *Don Juan* 1823, dieses Fresko allein lohne eine Reise nach Rom: „Or, like a flying Hour before Aurora, | In Guido's famous fresco, which alone | Is worth a tour to Rome“ (Byron 1823, 135). Jacob Burckhardt bezeichnete Renis „Aurora“ – mit einer verquält wirkenden Einschränkung – als „wohl Alles in Allem gerechnet das vollkommenste



| Abb. 6 | Raphael Morghen, *Aurora mit Apollo und den Horen*, 1787. Kupferstich, 52 × 92 cm.
London, British Museum. © The Trustees of the British Museum

Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte“ (Burckhardt 1860, 1012).

An Stelle weiterer Belege soll ein Hinweis auf *Goethes Faust. Der Tragödie zweiter Teil* genügen. Auch Goethe verfasste diese Verse erst, als der Münchner Vorhang schon in Gebrauch war. Überdies ist unter *Faust*-Exegeten umstritten, ob sich die Rede von den „Horen“ auf Renis Gemälde bezieht oder unmittelbar auf die antike Ikonographie. Dennoch konnte offensichtlich das Münchner Publikum der Jahre nach 1830, einmal mit Goethes „Klassiker“ vertraut, seine Wahrnehmung des Vorhangs mit Ariels Anrufung ganz am Beginn des ersten Aktes und dem expliziten Verweis auf Musik kurzschließen: „Horchet! Horcht dem Sturm der Horen! | Tönend wird für Geistesohren | Schon der neue Tag geboren. | [...] Welch Getöse bringt das Licht! | Es trommetet, es posaunet, | Auge blinzelt, und Ohr erstaunet“ (Goethe 1828, 253; Verse 4666–4668 und 4671–4673).

Die zitierten Belege zeigen noch etwas anderes: Die Ausführung des Münchner Vorhangs erfolgte ohne direkte Anschauung des Deckenfreskos in Rom. Sie nahm offensichtlich den populären Stich von Raffaello Morghen aus dem Jahre 1787 (Halsey 1885, 17f.) zur Vorlage. **| Abb. 6 |** Zeugnisse für die Existenz des Vorhangs finden sich dann wiederholt in Beschreibungen des 19. Jahrhunderts, etwa wenn das im frühen Mozart-Kult engagierte Ehepaar Novello auf seiner Reise zu Mozarts Witwe in Salzburg im Juli 1829 die „Drop Scene with a very tasteful and well-executed Copy of Guido's Aurora“ hervorhebt (Hughes 1955, 53; siehe auch Lewald 1840, 270). Der letzte bisher eruierte Beleg stammt vom Beginn des 20. Jahrhunderts (Weiss 1901, 149). Als widerborstige Ausnahme erweist sich dagegen ein Kommentar des Schriftstellers Gottfried Keller, der sich in einem Brief an seinen Freund Paul Heyse vom 4. Juni 1884 über die rückwärtsgewandte Ästhetik dieses Vorhangs mokiert: „Jetzt wirst Du phöbischer Kutschier mit Deinen Auroren und Horen wohl wieder vor dem alten Vorhang zu München angelangt sein, wenn Ihr ihn nämlich noch habt“ (Kalbeck 1919, 361).

Umso überraschender erscheint es aus heutiger Perspektive, dass ein großer Teil des Publikums, aber auch die regelmäßig im Theater präsenten Kritiker den in Kellers Augen anachronistischen Vorhang kommentarlos als nicht weiter bemerkenswerte Selbstverständlichkeit hingenommen haben. Offensichtlich störte man sich nicht an rückwärtsgewandten Imaginationen, wenn es um eine als nachrangig wahrgenommene Gattung der Malerei ging – eine Gattung, die überdies kaum in das Blickfeld der professionellen Kunstkritik gelangte. Bei einem unvoreingenommenen Blick auf die Malerei des 19. Jahrhunderts dürften sich weitere Indizien dafür finden, dass eine platte Dichotomie zwischen dem reaktionären Festhalten an überkommenen Bildprogrammen und einer dem Fortschritt verpflichteten Ästhetik den schillernden Realitäten dieses vom Historismus geprägten Zeitalters nicht gerecht werden kann. Zudem sollten wir nicht vergessen, dass historische Brüche und Widersprüche (oder das, was den Nachgeborenen als widersprüchlich erscheint) in aller Regel erst im Nachhinein bemerkt werden. Auch im Umgang mit Theater und Malerei tun wir also gut daran, das hartnäckige Fortdauern von *longues durées* nicht zu unterschätzen.

Literatur

Anonym 1818a: [Anonym], Anhang. Geschichte des Baues des neuen K. Hoftheaters, in: Klebe 1818, 17–31.

Anonym 1818b: [Anonym], München, 13. Oct, in: Baireuther Zeitung 71/207, 19. October 1818, 916f.

Anonym 1857: [Anonym], St. Gallen, in: St. Galler-Zeitung 27/265, 8. November 1857, 1060.

Anonym 1886: [Anonym], Preisverteilungen, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine 22/6, 18. November 1886, Sp. 89–91.

B. 1875: B., Konkurrenz um den Düsseldorfer Theatervorhang, in: Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 10/31, 14. Mai 1875, Sp. 490f.

Bachler 1972: Karl Bachler, Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich, München 1972.

Brosses 1799: Charles de Brosses, Lettres historiques et critiques sur l'Italie. Avec des notes relatives à la situation actuelle de l'Italie, et la liste raisonnée des tableaux et autres monuments qui ont été apportés à Paris, de Milan, de Rome, de Venise, etc., Band III, Paris an VII [1799].

Burckhardt 1860: Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1860.

Byron 1823: [George Gordon Byron], Don Juan. Cantos XII – XIII – XIV, London 1823.

Fischer-Kauer 2020: Susanne Fischer-Kauer, Wiener Theatervorhänge. Repräsentation, Kunstdiskurs und kulturelles Selbstverständnis um 1800, Berlin 2020.

Flamant 1875: Alexander Flamant, Die Concurrentenwürfe für den Theatervorhang in Dresden, in: Deutsche Warte. Umschau über das Leben und Schaffen der Gegenwart 8, 1875, 485–496.

Goethe 1828: [Johann Wolfgang von] Goethe, Werke, Band XII, Stuttgart 1828.

Halsey 1885: Frederic Robert Halsey, Raphael Morghen's Engraved Works, Being a Descriptive Catalogue of All the Engravings of This Master, the Inscriptions Given at Full Length, and the Variations of the States Precisely Set Forth, Accompanied by Biographical and Other Notes with a Life of the Engraver, New York/London 1885.

Hofmeister 1855: Adolph Hofmeister, Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen 27/2, Februar 1855, 699–718, und 27/3, März 1855, 719–734.

Hübner 2016: Christine Hübner, Simon Quaglio. Theatermalerei und Bühnenbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin 2016.

Hughes 1955: Rosemary Hughes (Hg.), Mozart Pilgrimage: Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829, London 1955.

Kachler-Jovanovits 1968: Karl Gotthilf Kachler-Jovanovits, Zur Baugeschichte der ersten beiden Theatergebäude 1801 bis 1968, in: Stadttheater St. Gallen. Von den alten Theatergebäuden am Karlstor und am Bohl zum neuen Haus im Großmannpark (Schweizer Theaterjahrbuch, 34), Bern 1968, 19–122.

Kalbeck 1919: Max Kalbeck, Paul Heyse und Gottfried Keller im Briefwechsel, Braunschweig 1919.

Klebe 1818: Albert Klebe, Die Weihe. Festspiel in 1 Act zur Eröffnung des neuerbauten Königlichen Hoftheaters zu München am 12. October 1818. Die Musik ist von dem Herrn Hofmusik-Director Fränzl, München 1818.

Klingemann 1821: August Klingemann, Kunst und Natur. Blätter aus meinem Reisetagebuche, Band II, Braunschweig 1821.

Lewald 1840: August Lewald, Praktisches Reise-Handbuch nach und durch Italien. Mit Berücksichtigung aller dem Reisenden nothwendigen und wissenschaftlichen Angaben, auf Selbstanschauung begründet, und nach den neuesten und besten Quellen bearbeitet, Stuttgart 1840.

Mayer 1981: Arno J[oseph] Mayer, The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War, New York 1981; deutsch: Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848–1914, München 1984.

Mazzarelli 2012: Carla Mazzarelli, „Old masters“ da *exempla* a souvenir: note sulla fortuna dell'*Aurora* Rospigliosi di Guido Reni tra Settecento e Ottocento, in: Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso und Carla Mazzarelli (Hg.), Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775–1870, Rom 2012, 509–527.

Morpurgo 1984: Valerio Morpurgo (Hg.), L'avventura del sipario. Figurazione e metafora di una macchina teatrale, Mailand 1984.

Pepper 1984: D[avid] Stephen Pepper, Guido Reni: a Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text, New York 1984.

Spear 1997: Richard E. Spear, The „divine“ Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni, New Haven/London 1997.

Ubl 1999: Ralph Ubl, Guido Renis *Aurora*. Politische Repräsentation, Gattungspoetik und Selbstdarstellung der Malerei im Gartenkasino der Borghese am Quirinal, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 1, 1999, 209–241.

W–r/Vulpus 1799: in: W–r und [Christian August] V[ulpiu]s, Ueber die Physiognomie der Theatervorhänge, in: [Heinrich August Ottokar Reichard] (Hg.), Theater-Kalender auf das Jahr 1800, Gotha 1799, 11–14.

Weiss 1901: Giuseppe Weiss, Lettera da Monaco, in: Cosmos catholicus 3/5, 15. März 1901, 149–151.