
KUNST
HISTORISCHES
MUSEUM



*Mengs und Velázquez
Die Prinzessin von Neapel*

ANSICHTSSACHE #29
17. JÄNNER BIS 5. OKTOBER 2025

Vorwort

Ein kleines Mädchen und sein Maler stehen im Fokus der diesjährigen *Ansichtssache*: Marie-Therese von Bourbon-Sizilien und Anton Raphael Mengs, der sie 1773 in Neapel porträtierte. Lange im Depot verwahrt, hat das Bildnis der nicht einmal einjährigen Prinzessin dank einer jüngst erfolgten Restaurierung seine außerordentlichen malerischen Qualitäten zurückgewonnen. Diese Restaurierung und die damit verbundene kunsthistorische Analyse lassen Mengs in einem neuen Licht erscheinen: mehr als bislang bekannt, ließ er sich von Diego Velázquez inspirieren, seinem Vorgänger als Hofmaler in Madrid. Neu ist zudem die lebendige Natürlichkeit, die dieses Porträt auszeichnet und die eine veränderte Auffassung von Kindheit im späteren 18. Jahrhundert widerspiegelt. Das Bildnis könnte auch dynastischen Interessen

gedient haben, da es von der Königin von Neapel als Geschenk für ihre Mutter, Kaiserin Maria Theresia, nach Wien geschickt wurde. Mengs knüpfte möglicherweise bewusst an Velázquez' Infantinnenporträts an, die am Habsburger Hof geschätzt wurden und die mit bestimmten Erinnerungen und Erwartungen verbunden waren. Tatsächlich sollte die kleine Prinzessin von Neapel, ähnlich wie eine von Velázquez porträtierte spanische Infantin zuvor, Kaiserin in Wien werden.

Wir möchten Steffi Roettgen, *der* Kennerin von Mengs, auch auf diesem Wege sehr herzlich danken, dass sie für unsere Fragen immer ein offenes Ohr hatte.

Guido Messling & Gudrun Swoboda

Inhalt

- 4 *Mengs und Velázquez – die Prinzessin von Neapel*
Gudrun Swoboda
- 11 *Mengs, der zweite Raffael ...*
Guido Messling
- 17 *Aus der Sicht der Restauratorin*
Ingrid Hopfner



Anton Raphael Mengs, *Marie-Therese von Bourbon-Sizilien, Prinzessin von Neapel*, 1773. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1640

Mengs und Velázquez

Die Prinzessin von Neapel

Zur Entstehungsgeschichte des Porträts

Zu Beginn des Jahres 1770 reiste Anton Raphael Mengs, der damals das Amt eines spanischen Hofmalers bekleidete, von Madrid nach Italien. Sein Dienstherr, König Karl III., hatte dem 41-jährigen Maler einen Erholungsurlaub zugestanden, ihm aber gleichzeitig aufgetragen, Porträts seiner dort lebenden Verwandten anzufertigen. Nach Stationen in Florenz und Rom hielt sich Mengs von November 1772 bis März 1773 in Neapel auf, wo er den dort regierenden Sohn Karls III., König Ferdinand IV. von Neapel, samt seiner Familie portraituren sollte.¹ In diesem Zusammenhang entstand unter anderem ein Bildnis der Prinzessin Marie-Therese von Bourbon-Sizilien, der erstgeborenen Tochter Ferdinands und seiner Gemahlin Erzherzogin Maria Carolina von Österreich.

Königin Maria Carolina ließ das von Mengs gemalte Porträt ihrer Tochter (die wie alle erstgeborenen Enkelkinder Maria Theresias nach dieser benannt war) an den kaiserlichen Hof nach Wien schicken, wo es wohlwollend aufgenommen wurde.² 1783 hing es bereits in der k.k. Bildergalerie im Oberen Belvedere, wurde also offenbar auch aus künstlerischen Gründen geschätzt.³ Dieser ersten, bildlichen Vorstellung der Enkelin in Wien sollte später eine sehr viel engere Beziehung zum Kaiserhof folgen: Marie-Therese wurde die Gemahlin ihres »beidseitigen« Cousins, des späteren Kaisers Franz II./I. (1768–1835), und damit Kaiserin erst des Heiligen Römischen Reiches, dann von Österreich. Sie war sehr musikalisch, liebte den in Mode gekommenen Walzer und höfische Feste, starb aber bereits 34-jährig bei der Geburt des zwölften Kindes. Ihr erstgeborenes Kind Marie Louise wurde später, als Frau Napoleons, Kaiserin der Franzosen, ihr Sohn Ferdinand, als Nachfolger Franz' I., Kaiser von Österreich (genannt der Gütige – oder sanft verspottet als »Nanderl Trotterl«).⁴

Ebenso bemerkenswert wie die Biografie von Marie-Therese von Bourbon-Sizilien ist die künstlerische Dimension des Bildnisses. Mengs gelang ein malerisch höchst anspruchsvolles Bildnis, indem er ein offizielles, repräsentatives Porträt mit neuartigen Vorstellungen von Natürlichkeit und Spontaneität verband.

Genese und Beschreibung

Aus erhöhter Position – mit den Augen eines Erwachsenen – erblickt man das circa neunmonatige Mädchen, das annähernd lebensgroß zentral im Bild steht und mit direktem, lebhaftem Blick aus großen blauen Augen ihre Betrachter*innen fixiert. Durch die helle Beleuchtung und das in Rosa und Weiß gehaltene Kleid ist das Kind farblich abgesetzt von dem sie umgebenden bunten, in dunklen Tönen gehaltenen, langflorigen Teppich und einem schweren, mit Goldborten verzierten roten Samtvorhang – üblichen Versatzstücken eines repräsentativen fürstlichen Porträts.

Zeitlich vor dem Gemälde hatte Mengs eine detailliert ausgearbeitete Kreide-Rötel-Zeichnung angefertigt (*Abb. 1*). Hier ist das noch etwas jüngere Mädchen als Dreiviertelfigur dargestellt, wobei es sich – anders als beim ausgeführten Bildnis – frontal auf einem Schemel oder Tischchen aufstützt.⁵ Vorstudien dieser Art waren Teil von Mengs' üblicher Portraitpraxis, insbesondere auf seiner Italienreise.⁶ Noch etwas früher hatte Mengs ein Porträt derselben Prinzessin als Baby auf einem Kissen gemalt (*Abb. 2*).⁷ Von diesem ersten Bildnis wissen wir, dass es am 1. März 1773 von Neapel nach Madrid geschickt wurde, »en una Cajita cubierta de tela cerada« (»in einer mit Wachstuch verkleideten Kiste«), d. h. in einer damals gängigen Art und Weise, Bilder zu transportieren – vor allem über das Meer. Der König antwortete bereits drei Wochen später seiner Schwiegertochter:



Abb. 1
Anton Raphael Mengs, *Marie-Therese von Bourbon-Sizilien, Prinzessin von Neapel*, 1773. Spanien, Privatsammlung

»[i]l m'a causé le plus grand plaisir; elle est charmante; on ne se lasse pas de la regarder; le Tableau est aussi tres beau, et on ne peut pas mieux peint; Mengs s'est surpassé.« (»es hat mir die größte Freude bereitet; sie ist zauberhaft; man wird nicht müde, sie zu betrachten; auch das Gemälde ist sehr schön, man kann nicht besser malen; Mengs hat sich selber übertroffen«).⁸

Für das Wiener Gemälde verfolgte Mengs ein anderes Konzept. Er übernahm aus der Vorzeichnung insbesondere das Gesicht und die linke Hand des Kindes (die rechte Hand ist deutlich nicht nach der Natur gezeichnet), veränderte jedoch die Körperhaltung, sodass das Kind sich nun seitlich anhängt, um sich auf den Beinen und im Gleichgewicht zu halten. Damit verlieh er dem Mädchen eine annähernd höfische Haltung, wie sie für repräsentative Porträts typisch ist, samt sichtbarem Schuh und der herrschaftlichen Geste einer nach vorn gestreckten Hand. Trotz dieser, einer langen Tradition folgenden Elemente gelang es dem Maler, Lebendigkeit zu suggerieren: In leicht schräger Haltung scheint die Kleine von der sicheren Stütze wegzudrängen und auf die Betrachter*innen zuzugehen. Dies wird durch die linke Hand verstärkt, die

den Vorwärtsschritt auszubalancieren scheint. Neben dem intensiven Blick zieht das silber-rosafarbene Seidenkleid samt seinen kostbaren, mit Diamanten besetzten Stoffschleifen die Aufmerksamkeit auf sich. Insbesondere in den aufwendigen Stickereien und Spitzen lässt Mengs seine virtuose Pinselarbeit erkennen: Es sind scheinbar locker hingewetzten Farbtupfer, auf denen die Darstellung des so reich geschmückten Kleides beruht.

Mehr als bei anderen Porträts bezieht sich Mengs bei diesem Bildnis auf einen Maler des vorangegangenen Jahrhunderts, dessen Werke er bekanntermaßen hochschätzte, nämlich auf Diego Velázquez (Sevilla 1599–1660 Madrid), den berühmten Hofmaler König Philipps IV. von Spanien.

Mengs borgt von Velázquez

Mengs' Bildnis der kleinen Marie-Therese ähnelt insbesondere Velázquez' etwa 120 Jahre zuvor entstandener *Infantín Margarita in Rosa* (Abb. 3). Vergleicht man die scheinbar spontane Pose der beiden Prinzessinnen bei beiden Malern, wird deutlich, dass das strenge Hofzeremoniell, dessen feste Typologie seit dem 16. Jahrhundert die spanische Infanten-Ikonografie prägt und bis zu Francisco de Goya verbindlich bleibt, noch immer nachklingt. Bereits Kleinkinder mussten in ihrer repräsentativen Haltung einer Bildtradition entsprechen, die ihren Ursprung am burgundischen Hof



Abb. 2
Anton Raphael Mengs, *Marie-Therese von Bourbon-Sizilien, Prinzessin von Neapel*, 1773. Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real, Inv.-Nr. 10024089



Abb. 3
Diego Velázquez, *Infantin Margarita in Rosa*, 1654. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr 321

hatte. Velázquez stellt die Infantin so dar, dass sie den Betrachter*innen direkt in die Augen schaut; ihre rechte Hand liegt auf einem Tisch, während die linke, die einen Fächer hält, gesenkt ist und auf dem Kleid ruht. Der verdigrisfarbene Vorhang wird als repräsentativer Bildgrund eingesetzt. Diese Konventionen des Hofporträts waren starr, Bildformular und ikonografisches Beiwerk blieben unverändert. Auf diese Weise konnte die politische Idee einer ungebrochenen dynastischen Kontinuität auch in der »Ikonosphäre« (wie Victor Stoichiță sie nennt) des höfischen Porträts bewahrt werden.

In dieser Gegenüberstellung überrascht aber nicht nur die auffallend ähnliche Pose, sondern auch die Dominanz der verschiedenen Textilien (Kleid, Teppich, Vorhang). Am beeindruckendsten freilich ist der Velázquez vergleichbare virtuose Pinselstrich, vor allem am Kleid der Prinzessin,

bei dem die locker gesetzten Farbtupfer die gemalten Stickereien und Spitzen zugleich formen und vibrieren lassen. Dergleichen hatte Mengs, der ja nicht zufällig zu den Gründungsfiguren des Neoklassizismus gerechnet wird, nie zuvor gewagt.

Obwohl die beiden Maler in der Vergangenheit als die wohl gegensätzlichsten der Malereigeschichte beschrieben wurden,⁹ ist Mengs' Bezugnahme auf Velázquez nicht völlig überraschend, da der Deutsche als »primer pintor de cámara« am Madrider Hof zugleich für die konservatorische Betreuung der königlichen Sammlung zuständig war. Bei der Auswahl und Hängung der Gemälde räumte er den Werken von Velázquez eine herausragende Stellung ein.¹⁰ Mengs äußerte sich mehrfach bewundernd über Velázquez, und in seinen eigenen Arbeiten wurden auch andere, motivische Übernahmen nachgewiesen.¹¹ Im Übrigen war



Abb. 4
Anton Raphael Mengs, *Marie-Therese von Bourbon-Sizilien, Prinzessin von Neapel*, 1773. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1640



Abb. 5
Diego Velázquez und Juan Bautista Martínez del Mazo, *Infantin Margarita*, 1653. Madrid, Palacio de Liria, Casa de Alba, Inv.-Nr. P.91

es Mengs, der jüngere spanische Maler, unter ihnen auch Goya, dazu anregte, Velázquez intensiv zu studieren, womit er die spätere Geschichte der spanischen Malerei entscheidend beeinflusste.

Die verblüffende Ähnlichkeit der Mengs'schen Prinzessin (Abb. 4) mit dem Bildnis der *Infantin Margarita in Rosa* (Abb. 3) von Velázquez führt zu der Frage, wie und wo der Deutsche dieses Porträt gesehen haben könnte. Da sich das spanische Original bereits seit 1654 aus familiären Gründen in Wien befand und erst ab 1837 öffentlich in der Galerie ausgestellt war, ist davon auszugehen, dass Mengs eine Kopie des Gemäldes kannte. Aus seiner Korrespondenz wissen wir, dass er in Madrid, im »Königlichen Audienzzimmer«, ein anderes Mal im »Speisezimmer der Prinzen von Asturien«, ein seiner Ansicht nach vortreffliches Gemälde der Infantin Margarita von Velázquez gesehen hat.¹² Welches Werk damit gemeint ist, bleibt jedoch unklar, ebenso wie der Typus der Darstellung von Margarita.

Eine Version (Abb. 5) von Velázquez', *Infantin Margarita in Rosa* dürfte Mengs mit großer Wahrscheinlichkeit gesehen haben, als er die Porträts des XII. Herzogs von Alba, Don Fernando de Silva y Álvarez de Toledo (1714–1776),

Direktor der Real Academia Española de la Lengua, und seiner Schwiegertochter, der Duquesa de Huéscar, Doña Mariana de Silva Meneses y Sarmiento (1739–1784), »directora honoraria de la pintura« der Akademie von San Fernando anfertigte (Abb. 6).¹³ In der Kunstsammlung des Grafen befand sich eine Kopie des heute in Wien aufbewahrten Gemäldes (Abb. 5).¹⁴ Vermutlich handelt es sich um eine Version des Werkstatt-Mitarbeiters und späteren Schwiegersohns von Velázquez, Juan Bautista Martínez del Mazo, zu dessen Aufgaben es insbesondere in den 1650er Jahren zählte, zahlreiche Werke seines Meisters zu kopieren.

Ein interessantes kulturhistorisches Detail am Rand: In den Gemälden von Velázquez und Mazo steht die kleine Infantin auf einem leicht erhöhten Podest, das wenige Zentimeter über dem unteren Bildrand angedeutet ist.¹⁵ Dieses niedrige Podest aus Holz oder Kork (*estrado*), das einer maurischen Tradition folgend am spanischen Hof verwendet und mit einem Teppich bedeckt wurde, diente den Königinnen und Infantinnen als erweiterte Sitzgelegenheit. Mazo erkannte und kopierte diese Besonderheit in seinem Werk, während Mengs, dem diese Tradition unbekannt war, das Detail übersah und in seiner Darstellung nicht aufnahm.



Abb. 6
Anton Raphael Mengs, *Doña Mariana de Silva Meneses y Sarmiento, Duquesa de Huéscar*, 1773/75.
Madrid, Palacio de Liria, Casa de Alba, Inv.-Nr. P.88

Neues Kindsein

Deutlicher noch wird Velázquez' Vorbildwirkung für die Mengs'sche Prinzessin im Vergleich mit den kurz zuvor in Florenz entstandenen prächtigen, jedoch konventionellen Porträts der »beidseitigen« Cousins der neapolitanischen Prinzessin. Beide Kinder der großherzoglichen Familie von Peter Leopold und Maria Ludovica von Spanien sind in feinmalerischer Manier als »kleine Erwachsene« dargestellt: Maria Teresa (1767–1827), verweist auf einen kostbaren Gefährten: einen grauen Papagei (Abb. 7).¹⁶ Ihren etwa zweieinhalbjährigen Bruder Franz (1768–1835, Abb. 8)¹⁷ zeigt Mengs mit dem Orden vom goldenem Vlies und in der unverwechselbaren Pose eines zukünftigen Regenten – er wird 1790 seine neapolitanische Cousine heiraten und 1792 den kaiserlichen Thron besteigen. Anders als bei den Florentiner Bildnissen geht Mengs beim Wiener Porträt von Marie-Therese vor: Hier werden die Requisiten des höfischen Porträts umkodiert, und es entsteht etwas Neues. Die Hand der Prinzessin liegt vermutlich auf einem Stuhl, dessen Fragmentierung sie noch kleiner erscheinen lässt. Der Schritt nach vorn, der als klassisches Motiv des Herrscherporträts gilt, bildet hier zusammen mit der kaum sichtbaren zweiten Fußspitze ein spontan wirkendes Bewegungsmotiv. Die Prinzessin erscheint als ein Wesen, das das Gehen erst noch lernen muss und das die Welt noch unsicher erkundet.

In diesem Bewegungsmotiv bekundet sich Mengs' Interesse an einem neuartigen Verständnis des Kindseins, das sich deutlich von der bis dahin üblichen Darstellung von Kindern als »kleine Erwachsene« unterscheidet. Er zeigt den kindlichen Körper in seiner Ungeschicklichkeit, möglicherweise auch auf Wunsch der Mutter der Dargestellten. Denn Maria Carolina legte großen Wert auf eine kindgerechte Erziehung, wie sie – bis zu einem gewissen Grad – ihre eigene, relativ ungezwungene Kindheit am Wiener Hof geprägt hatte.¹⁸ So schrieb sie etwa an ihren Bruder, Großherzog Peter Leopold in Florenz: »Ich hasse Püppchen und Papageien und Meisterwerke, und ich möchte Kinder Kinder sein lassen, die sich selbst nach und nach formen, denn gewöhnlich geht es nur um den eitlen Ruhm derjenigen, die sie leiten und verwöhnen – und dadurch verfälschen oder zu bezaubernden Wirrköpfen machen.«¹⁹ In Maria Carolinas Bibliothek befand sich aktuelle pädagogische Literatur, darunter auch Jean-Jacques Rousseaus berühmtes reformpädagogisches Hauptwerk *Émile ou De l'éducation* (1762).²⁰ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sich der Begriff von Kindheit gewandelt, und es war Rousseau, der das Bild des von Natur aus reinen, unschuldigen und von der Zivilisation unverdorbenen Kindes geprägt und eine diesem Kind gemäße, »natürliche« Erziehung gefordert und theoretisch begründet hatte.²¹

Das Bildnis sollte allerdings nicht nur Maria Carolina gefallen. Eine nicht unwesentliche Funktion der in Neapel gemalten Mengs'schen Familienporträts dürfte darin bestanden haben, regelmäßig die Gunst der königlichen bzw. kaiserlichen Großeltern zu sichern. Jedenfalls lässt sich dies aus jenen für den Madrider Hof bestimmten Porträts lesen, die Mengs beim selben Aufenthalt in Neapel auch von den königlichen Eltern der Kleinen anfertigte, die in ihrer Haltung und Kleidung »ganz gezielt auf die Erwartungen Karls III. abgestimmt wurden«²². Dies lässt sich insbesondere am Bildnis von Maria Carolina ablesen.²³ Dass es sich dabei um ein auf die Tradition des Madrider Hofes abgestimmtes »diplomatic dressing« handelt, verdeutlicht ein Vergleich mit den nur kurze Zeit später entstandenen Bildnissen, etwa von Angelika Kauffmann,²⁴ die für Neapel bzw. für die Residenz in Caserta bestimmt waren: Hier zeigen sich die Königin und ihre Familie in modischer Kleidung vor einer weitläufigen Landschaft und signalisieren damit ihre Sympathie für die Ideale der Aufklärung. Hingegen schreibt Mengs in den nach Madrid geschickten Porträts des Königs-paares traditionelle Herrschaftsikonografie fort.

Auf analoge Weise könnte das Porträt der kleinen Prinzessin auf den Wiener Hof zugeschnitten gewesen sein, wo Maria Carolina selbst bereits in ihrer Jugend die Infantinnenporträts von Velázquez kennengelernt haben

dürfte. Diese künstlerisch überragenden Bildnisse waren damals nicht als Teil der Kunstsammlung in der Wiener Stallburg ausgestellt, sondern befanden sich in den kaiserlichen Appartements, wo sie dem habsburgischen Repräsentations- und Kontinuitätsdenken dienten. Mit dem nach Wien gesandten Porträt ihrer erstgeborenen Tochter könnte Königin Maria Carolina die Intention verbunden haben, dort Erinnerungen an das Velázquez-Porträt der Infantin Margarita zu wecken und somit auf eine Prinzessin anzuspielen, die später Kaiserin geworden war. Dies muss freilich bis auf weiteres eine Hypothese bleiben. Tatsache ist, was bereits eingangs bemerkt wurde, dass Marie-Therese 17 Jahre später – 1790 – durch die Hochzeit mit ihrem Cousin Franz ihrerseits Kaiserin des Heiligen Römischen Reiches werden sollte. Ebenso, dass Mengs auch unabhängig von eventuellen diplomatischen Motivationen ein besonderes künstlerisches Interesse an der Malerei seines großen Vorgängers am spanischen Hof hatte, ein Interesse, das freilich in keinem anderen seiner Gemälde prägnanter zum Ausdruck kommt als in diesem Bildnis der kleinen Prinzessin, die ihre ersten Schritte in eine noch ungewisse Zukunft zu machen scheint.

- 1 Corinna Rösner, *Mengs, Anton Raphael*, in: *Neue Deutsche Biographie* 17, 1994, 77–79, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118783270.html#ndbcontent> [letzter Zugriff: 10.12.2024].
- 2 Carlo Giuseppe Ratti, *Epilogo della vita del fu Cavalier Antonio Raffaello Mengs [...]*, Genua 1779, X: »quello della piccola Arciduchessa Maria Teresa, figura intera, che dalla Reina Maria Carolina fu trasmesso a Vienna alla Madre, che tanto il gradì«.
- 3 Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien [...]*, Wien 1783, 32, Nr. 4: 1781 aus der kaiserlichen Porträtsammlung (die sich im Erdgeschoss des Unteren Belvedere befand, wo ehemals das Haus-theater untergebracht war, siehe: ebenda, Vorbericht, XI) in die Galerie gebracht. Johann Sebastian von Rittershausen, *Betrachtungen über die kaiserliche königliche Bildergallerie zu Wien*, Bregenz 1785/86, 352–354; Albrecht Krafft, *Verzeichniß der kais. kön. Gemälde-Gallerie im Belvedere zu Wien*, Wien 1837, 7; Eduard Ritter von Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Gemälde. Beschreibendes Verzeichnis*, Bd. 3: *Deutsche Schulen*, Wien 1886, 1618; Galerie-Nr. 1601; Sylvia Ferino-Pagden – Wolfgang Prohaska – Karl Schütz, *Die Gemäldegalerie des KHM in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991, 83, T. 654. Eine Teilkopie in Klagenfurt/Elisabethinenkonvent aus dem Nachlass von Erzherzogin Maria Anna von Österreich, Inv.-Nr. 13, siehe: Eva Kernbauer – Aneta Zahradnik (Hgg.), *Höfische Porträtkultur: die Bildnis-sammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789)*, Berlin 2016, 118, Kat.-Nr. 60 sowie Daria Lovrek, *Barockes Kinderportrait – Inv. Nr. 13 »Maria Theresia von Neapel-Sizilien«*. *Konservierung und Restaurierung eines Gemäldes aus der Sammlung des Elisabethinenkonvents Klagenfurt*, unpublizierte Abschlussarbeit, Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2016. **Bibl.:** Giuseppe Niccola d'Azara, *Opere di Antonio Raffaello Mengs: primo pittore del re cattolico Carlo III*, erweitert von Carlo Fea, Rom 1787, XLI; Hermann Voss, *Geschichte der italienischen Barockmalerei. Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1925, 660; Dieter Honisch, *Anton Raphael Mengs und die Bildform des Frühklassizismus*, Recklinghausen 1965, 91, Nr. 91; Steffi Roettgen, *I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid*, in: Cesare de Seta



Abb. 7
Anton Raphael Mengs, *Erzherzogin Maria Teresa von Habsburg-Lothringen*, ab 1827 Königin von Sachsen, 1771. Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. P002193



Abb. 8
Anton Raphael Mengs, *Erzherzog Franz Joseph Karl von Habsburg-Lothringen*, ab 1792 Kaiser, 1770. Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. P002191

- (Hg.), *Arte e civiltà del Settecento a Napoli*, Bari 1982, 154–179, Abb. 7, 172–173; Karl Schütz, *Bildnisse der Enkelkinder Kaiserin Maria Theresias*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 1987, 321–329, 328; Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs: 1728–1779. Das malerische und zeichnerische Werk*, München 1999, Bd. 1, Kat.-Nrn. 185, 255–256, https://sempub.uni-heidelberg.de/wv_mengs/wisski/navigate/4847/view [letzter Zugriff: 10.12.2024]; Ausstellungskatalog Carmen García Frías Checa – Javier Jordán de Urríes y de la Colina (Hgg.), *El Retrato en las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López*, Madrid (Palacio Real) 2014/15, 364, Abb. 72.1; Kernbauer – Zahradnik 2016 (siehe Anm. 3), 117, V 17; Ausstellungskatalog Steffi Roettgen – Matteo Ceriana (Hgg.), *Nipoti del re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, Florenz (Palazzo Pitti) 2017/18, 20, Abb. 2.
- 4 Karl Vocelka, *Die Familien Habsburg und Habsburg-Lothringen: Politik – Kultur – Mentalität*, Köln 2010, 48.
 - 5 A. R. Mengs, *Infantin Marie-Therese*, 1773, Spanien, Privatsammlung, siehe: Roettgen 1999 (siehe Anm. 3), Bd. 1, Kat.-Nr. 185 VZ1, https://sempub.uni-heidelberg.de/wv_mengs/wisski/navigate/4845/view [letzter Zugriff: 10.12.2024].
 - 6 In derselben Technik haben sich Zeichnungen sowohl von Marie-Thereses Mutter wie von den kurz zuvor porträtierten Florentiner Cousins erhalten, siehe: Roettgen 1999 (siehe Anm. 3), Bd. 1, 166 VZ, 144 VZ 1 und 2.
 - 7 A. R. Mengs, *Infantin Marie-Therese*, 1773, Madrid, Patrimonio Nacional, Palacio Real, Inv.-Nr. 10024089, siehe: AK Madrid 2014/15 (siehe Anm. 3), 364–366, Nr. 72; Roettgen 1999 (siehe Anm. 3), Bd. 1, 255, Nr. 184, https://sempub.uni-heidelberg.de/wv_mengs/wisski/navigate/4851/view [letzter Zugriff: 10.12.2024].
 - 8 A. R. Mengs: »Con il presente corriere spedisco il consaputo ritratto della real principessa figlia di questi sovrani. Il vero motivo, per cui faccio questo – añade –, è perchè S. M. il re padrone lo veda più prossimo al vero stato di questa signora; perchè in quella età mutano le persone notabilmente di mese in mese: ed in fatti di già questa signora è cresciuta d'allora, che la dipinsi«, zit. nach: AK Madrid 2014/15 (siehe Anm. 3), 366.
 - 9 J. C. Marqués de Lozoya, *Mengs y Velázquez*, in: *Archivo Español de Arte XXXVI*, 1963, 133–134, 133. Zuvor etwa Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn 1888, Bd. 1, 3: »Raphael Mengs, der in seinen Schriften die klassischen Meister pries und zergliederte und eine Neugeburt der Kunst durch deren Verschmelzung und durch das Studium der Antike träumte, während er in seinen Werken einer der letzten und mattensten Eklektiker blieb, als er im Jahre 1761 den königlichen Gemäldeschatz musterte, sah sich nicht ohne Aufregung (denn er hatte das Auge des Malers) Einem gegenüber, der von allen die ihm bisher vorgekommen, ihm selbst am unähnlichsten war.«
 - 10 José Luis Sancho – Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *Mengs und Spanien*, in: Ausstellungskatalog Steffi Roettgen (Hg.), *Mengs – die Erfindung des Klassizismus*, Padua (Palazzo Zabarella) – Dresden (Staatliche Kunstsammlungen) 2001, 77–78.
 - 11 Etwa in seinen Briefen, siehe: A. R. Mengs, *Herrn Anton Raphael Mengs Schreiben an Herrn Anton Pons*, aus dem Italienischen übersetzt, Wien 1778, 51: »Wie viel Wahrheit und Kenntnis des Helldunklen liegt in den Stücken des Velasquez! Wie fürtrefflich verstand er die Wirkung der Luft, welche sich zwischen den Gegenständen befindet, um die Entfernung des einen von dem anderen anzuzeigen! Welche ein Studium für jeden Künstler, wenn er in den gegenwärtigen Stücken dieses Malers, wie er sie in drey verschiedenen Zeitläufen verfertigt hat, die Manier untersucht, und aus der selben die Bahne entdeckt, auf welcher Velasquez bis zur vollkommenen Nachahmung der Natur fortgeschritten ist.« Und weiter (ebenda, 52–53): »[...] als hätte an der ganzen Ausführung dieses Werkes [der Hilanderas] die Hand keinen Antheil gehabt, sondern nur der Wille den Pinsel geführt [...]«; De Lozoya 1963 (siehe Anm. 9), 133–134, verweist auf Mengs' Übernahme des von Velázquez verwendeten »Viernageltypus« bei seinem *Christus am Kreuz* (Aranjuez, Palacio Real). Roettgen verweist bei Mengs' *Bildnis von Papst Clemens XIII* auf den Prototyp von Velázquez und führt Übernahmen aus Velázquez' *Vulkanschmiede* und *Joseph und seine Brüder* an, siehe Roettgen 1999 (siehe Anm. 3), 228 bzw. 91, 93 und Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728–1779: Leben und Wirken*, München 2003, 356.
 - 12 Mengs 1778 (siehe Anm. 11), 54–56: »Im königlichen Konversationszimmer ist ein fürtreffliches Werk von D. Diego Velasquez, das Bildniß der Infantinn Margaretha von Oesterreich. Da dieses Werk seiner Fürtrefflichkeit wegen allenthalben berühmt ist, so werde ich nur anmerken, dass die Wirkung, welche durch die Nachahmung des Natürlichen hervorgebracht wird, allgemeinen Beifall erhält, besonders, wenn die Schönheit nicht das Hauptverdienst des Gemäldes ist. [...] in dem Speisezimmer der Prinzen von Asturien [...]. In eben diesem Zimmer sind auch die Bildnisse der Donna Margaretha von Oesterreich, und des Infanten zu Pferde, beyde von Velasquez in seinem vollkommenen Stil, nebst einigen andern Stücken von der Hand dieses Künstlers.« Ebenso wenig lässt sich die Beschreibung eines Porträts der *Doña Margaritta de Austria* von Velázquez, das im *Inventario de la Furriera/Pinturas. Ano 1747* (Archivo General de Palacio, Registro núm. 247) erwähnt wird, bisher mit keinem heute existierenden Gemälde in Verbindung bringen. Das dort genannte Porträt weist zudem größere Maße auf, vgl.: Angel Aterido – Juan Martínez Cuesta – José Juan Pérez Perciado, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid 2004, Bd. 2, 99ff., hier 111, Nr. 159: »Ottro Retratto de la sra Doña Margaritta de Austtria de dos varas y media de alto y sette quartas de ancho original de Belazquez.«
 - 13 Sancho – Jordán de Urríes y de la Colina 2001 (siehe Anm. 10, 83): Sancho und Jordán de Urríes y de la Colina datieren das Porträt des Grafen de Alba aufgrund seiner Uniform in die Zeit vor oder um 1770.
 - 14 Diego Velázquez und Juan Bautista Martínez del Mazo, *Infantin Margarita*, 1653, Madrid, Palacio de Liria, Casa de Alba, Inv.-Nr. P. 91, siehe: Ausstellungskatalog Fernando Checa (Hg.), *Treasures from the House of Alba: 500 years of art and collecting*, Dallas (Meadows Museum) – Nashville (Frist Center for the Visual Arts) 2015/16, 91, Nr. 29.
 - 15 Gudrun Swoboda, *Zu den Wiener Portraits der Infantin Margarita von Velázquez und J. B. Martínez del Mazo/On the Vienna Portraits of the Infanta Margarita by Velázquez and J. B. Martínez del Mazo*, in: Ausstellungskatalog Sabine Haag (Hg.), *Velázquez*, Wien (Kunsthistorisches Museum) 2014/15, Kat.-Nrn. 37–41, 221–232, 222–224, bzw. engl. 319–323, 321.
 - 16 Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P002193; AK Florenz 2017/18 (siehe Anm. 3), 86–87, Kat.-Nr. 6.
 - 17 Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P002191; AK Florenz 2017/2018 (siehe Anm. 3), 88–89, Kat.-Nr. 7.
 - 18 Barbara Stollberg-Rilinger, *Maria Theresia: die Kaiserin in ihrer Zeit: eine Biographie*, München 2017, 483.
 - 19 »[J]e hais les poupees et peroquet et Chef d'oeuvre et veux les enfans enfans qui se forment a peu a peu car ordinairement ce n'est que la vaine gloire de ceux qui les dirigent qui les gatent par la les rendant faux ou etourdissant et confus.«; Wien, Österreichisches Staatsarchiv, SB, 10, Maria Carolina an Leopold II., 26.11.1778, zit. nach: Cigdem Özel, *Die Kunstpatronage von Königin Maria Carolina (1752–1814): Repräsentation, Kulturtransfer und Gabentausch zwischen Neapel und Wien*, unpublizierte Dissertation, Universität Wien, 2024, 46, Fn. 167.
 - 20 Özel 2024 (siehe Anm. 19), 46. Notizbuch von Maria Carolina (Archivo di Stato di Napoli, Archivio Borbone 76), Eintrag zu »Emile« fol. 160r. Ich danke Cigdem Özel für diese Information.
 - 21 Stollberg-Rilinger 2017 (siehe Anm. 18), 484.
 - 22 Roettgen 2003 (siehe Anm. 3), Bd. 2, 326 und Roettgen 1999 (siehe Anm. 11), 198: Mengs hätte den Rückgriff auf die spanische Tradition bewusst vollzogen, da insbesondere König Karl III. die spanische Porträttradition schätzte und pflegte.
 - 23 A. R. Mengs, *Maria Carolina, Königin von Neapel*, 1772–1773, Patrimonio Nacional, Inv.-Nr. 10007929, siehe: AK Madrid 2014/15 (siehe Anm. 3), 359–364, Kat.-Nr. 71.
 - 24 Angelika Kauffmann, *Familienporträt von Maria Carolina und Ferdinand IV.*, 1782–1784, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Inv.-Nr. OA 6557 und Angelika Kauffmann, *Modello zum Familienporträt von Maria Carolina und Ferdinand IV.*, 1782/83, Liechtenstein, The Princely Collections, Vaduz–Wien, Inv.-Nr. GE 2070.

Mengs, der zweite Raffael ...

»Alle Wege führen nach Rom« – für das 18. Jahrhundert traf dieser Ausspruch sicherlich zu, lockte die Stadt doch in dieser Zeit mit ihren Kunstschatzen aus Antike bis Barock Bildungshungrige und Künstler aus allen Ecken Europas an. Und er traf auch für Anton Raphael Mengs zu, der am 12. März 1728 als unehelicher Sohn des Miniaturmalers Ismael Mengs (1688–1764) und der Christiana Charlotta Bornmannin (gest. 1730/31) in Aussig an der Elbe (heute: Ústí nad Labem) zur Welt gekommen war.¹ Wenig ließ bei dieser Herkunft vermuten, dass er sich zu einem der wichtigsten Maler zwischen Spätbarock und Klassizismus entwickeln sollte und schon Zeitgenossen als Berühmtheit galt. Als künstlerischer Fixstern war ihm die Ewige Stadt gewissermaßen in die Wiege gelegt worden, da Ismael seinen Sohn nach Antonio Allegri, genannt Correggio, und eben nach dem hauptsächlich in Rom tätigen Raffael benannte, deren Bilder er auf einer Italienreise 1718 bewundert hatte. Folgerichtig lenkte der strenge und ehrgeizige Vater, der seit 1714 im Dienst des Dresdner Hofes stand, die Blicke des jungen Anton Raphael schon früh nach Süden: Im Herbst 1740 trat er mit dem gerade einmal zwölf Jahre alten Knaben und dessen beiden Schwestern Theresa Concordia (1725–1806) und Julia Charlotte (um 1730/31–nach 1806?) eine Reise nach Rom an, wo sich die drei Kinder, die der Vater zu Malern ausbilden wollte, nicht zuletzt an den Werken der Antike und der Renaissance schulen sollten. Dieser bis Dezember 1744 währende Aufenthalt zahlte sich für die Familie aus, denn gleich im Folgejahr wurden alle drei Sprösslinge des Ismael Mengs zu Kabinetmalern am Dresdner Hof ernannt, der in diesen Jahren eine besondere kulturelle Blüte erlebte. Wenngleich sich auch Theresa Concordia später dauerhaft in Rom niederlassen sollte und hier sogar in die Accademia di San Luca aufgenommen wurde, war nur ihrem Bruder eine steile, eng mit der Stadt und ihren Möglichkeiten verbundene Karriere vergönnt.



Abb. 1
Anton Raphael Mengs, *Selbstbildnis im roten Mantel*,
1744/45. Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. P 167

Schon 1746 gewährte der sächsische Kurfürst Friedrich August II. (als August III. zugleich König von Polen) Mengs und dessen Familie eine weitere Reise an den Tiber, sicher weil der junge Maler sein herausragendes Talent bereits mit aufsehenerregenden Pastellporträts unter Beweis gestellt hatte (*Abb. 1*). Dieser zweite Romaufenthalt sollte nicht zuletzt der tiefen akademischen Weiterbildung des vielversprechenden Hofkünstlers dienen, durch die er auch auf dem Gebiet der Historienmalerei reüssieren konnte. Kurz vor seiner 1749 erfolgten Rückkehr nach Dresden trat Anton Raphael Mengs zum



Abb. 2
Anton Raphael Mengs, *Kurprinz Friedrich Christian*, 1751.
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 2023.100



Abb. 3
Anton Raphael Mengs, *Maria Antonia von Bayern*, 1751. Staatliche
Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 2163

Katholizismus über und heiratete die Römerin Margareta Guazzi (1729–1778). Nachdem der Künstler 1751 zum sächsisch-polnischen Oberhofmaler ernannt worden war, wandte er sich 1752 abermals nach Rom, um im Umfeld seiner künstlerischen Vorbilder arbeiten zu können. Sein Lebensmittelpunkt sollte sich damit endgültig an den Tiber verlagern, denn aufgrund der katastrophalen Folgen, die der Siebenjährige Krieg (1756–1763) für Sachsen hatte, kehrte der weiterhin offiziell im dortigen Hofdienst stehende Maler nicht mehr nach Dresden zurück. Abgesehen von einigen Intermezzi an verschiedenen italienischen Orten sowie zwei mehrjährigen Aufenthalten in Spanien, wo er als Hofmaler des spanischen Königs Karl III. wirkte, blieb Mengs von nun an eng mit der Tiberstadt verbunden, die ihm mit ihrer Kunst und den Kreisen von Gelehrten den idealen Nährboden für seine künstlerische Entfaltung bot. In dieser Hinsicht wurde für ihn insbesondere die langjährige Freundschaft zu dem einflussreichen Archäologen und Kunstschriftsteller Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) wichtig, einem Landsmann, mit dem er die Überzeugung von der idealen,

auch ethische Reinheit spiegelnden Schönheit antiker griechischer Werke und deren Vorbildhaftigkeit für das aktuelle Kunstgeschehen teilte. Als Winckelmann 1764 seine *Geschichte der Kunst des Alterthums* publizierte, widmete er dieses heute als Pionierschrift der Archäologie und der Kunstgeschichte anerkannte Buch nicht nur Mengs, sondern sah in dessen Gemälden das Idealschöne der griechischen Antike neu verwirklicht:

»Der Inbegriff aller beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten, findet sich in den unsterblichen Werken Herrn Anton Raphael Mengs, ersten Hofmalers der Könige von Spanien und von Pohlen, des größten Künstlers seiner, und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist als ein Phoenix gleichsam aus der Asche des ersten Raphaels erwecket worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren.«²

... und seine ersten Bildnisse

Der nicht nur von Winckelmann als Erneuerer der Kunst, als »zweiter Raffael« gefeierte Maler, der 1752 in die



Abb. 4
Anton Raphael Mengs, *Kurfürst Friedrich August III. als Kind*, 1751.
Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister,
Inv.-Nr. P 176

Accademia di San Luca aufgenommen worden war und seine ästhetischen Prinzipien auch in einflussreichen Lehrbüchern verbreitete, starb 1779 in Rom. Schon bald nach seinem Ableben indes wurden Mengs' Historienbilder und Allegorien, durch die er heute als einer der Gründerväter des Klassizismus gilt, der Seelenlosigkeit und akademischen Glätte bezichtigt. Ein solches Verdikt blieb hingegen den von Mengs geschaffenen Bildnissen zumeist erspart. Neben seinen zahlreichen, bis ins hohe Alter entstehenden Selbstporträts (vgl. *Abb. 1, 8*) sind insbesondere die frühen, Mitte der 1740er Jahre geschaffenen Pastellbildnisse von Verwandten, Freunden und von Angehörigen der sächsischen Herrscherfamilie immer wieder für ihre lebensvoll-natürliche Auffassung der Modelle und die virtuose Handhabung der Pastellkreiden gewürdigt worden.⁵ Diese Werke, fast durchweg knappe Brustbilder, begründeten den Ruhm des zu diesem Zeitpunkt noch keine zwanzig Jahre zählenden Künstlers und erhielten bereits kurz nach ihrer Fertigstellung von Friedrich August II. einen Ehrenplatz in den Dresdner Sammlungen. Sicher griffen Anton Raphael (und seine beiden Schwestern) auf diese Technik zurück, weil der Monarch ein Liebhaber der Pastellmalerei war und beispielsweise auch Dutzende Werke von Rosalba Carriera in seinen Besitz bringen sollte. Großformatige Ölbildnisse existieren aus dieser Zeit hingegen noch so gut wie keine, wohl auch weil Ismael Mengs, der hauptsächlich als Email- und Miniaturmaler gearbeitet hatte, seinem Sohn nur in beschränktem Maße Kenntnisse in der Ölmalerei vermitteln konnte.⁴ Dokumentiert ist immerhin, dass der

Vater, der selbst ein talentierter Bildnismaler war, seinen Zögling schon früh Porträts Anton van Dycks zu Schulungszwecken kopieren ließ. Der Romaufenthalt, der den Dresdner Pastellbildnissen unmittelbar vorausging, hat die Beobachtungsgabe des jungen Künstlers zusätzlich geschärft. Einen geradezu programmatischen Rombezug weist zudem das berühmte *Selbstbildnis im roten Mantel* auf, das zu dieser Werkgruppe gehört: Es geht auf die von Paolo Naldini geschaffene Porträtbüste Raffaels im Pantheon zurück und stellt damit ein frühes Beispiel für die Verehrung dar, die der junge Maler seinem italienischen Kollegen entgegenbrachte (vgl. *Abb. 1*).⁵

Letztlich bereitete erst der zweite Aufenthalt in Rom Mengs darauf vor, den Aufgaben eines obersten Hofmalers vollumfänglich nachzukommen, zu denen neben der Historienmalerei, die als die vornehmste Gattung der Malerei galt, auch die Anfertigung repräsentativer Herrscherporträts zählte. Mit dem (nur noch im Bozzetto bekannten) Ganzfigurenporträt Friedrich Augusts II. und den Pendantbildnissen von Kronprinz Friedrich Christian und dessen Ehefrau Maria Antonia von Bayern (*Abb. 2, 3*)



Abb. 5
Anton Raphael Mengs, *Papst Clemens XIII.*, 1758. Venedig,
Ca'Rezzonico



Abb. 6
Anton Raphael Mengs, *Ferdinand IV. von Neapel*, 1759/60. Neapel, Museo di Capodimonte, Inv.-Nr. 83814



Abb. 7
Anton Raphael Mengs, *Isabel Parreño y Arce, Marquise de Llano* (Replik), 1771/72. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-3277

bewies der junge Künstler, dass er die Lücke, die der 1748 aus dem sächsischen Hofdienst ausgeschiedene Louis de Silvestre (1675–1760) hinterlassen hatte, mehr als zu füllen wusste: Um 1750 geschaffen, stehen diese Werke zum einen in der Tradition der auch für den Dresdner Hof vorbildlichen französischen Paradebildnisse des Hochbarock, der sich Silvestre ebenfalls noch verpflichtet zeigte. Mit den gesuchten malerischen Effekten und den lebensnahen Physiognomien gehen sie andererseits bereits über die Formelhaftigkeit dieser »portraits d'apparat« hinaus. Vergleichbare Eigenschaften demonstriert auch das Pastellbildnis des künftigen Kurfürsten Friedrich August III. als Kind (*Abb. 4*), das Mengs 1751 und damit im Jahr seiner Ernennung zum Oberhofmaler schuf:⁶ So natürlich Gebärden und Mimik des auf einem Kissen ruhenden Säuglings erscheinen, so selbstverständlich integriert der Maler die von der Bildaufgabe geforderten Hinweise auf den fürstlichen Rang des Dargestellten. Dieses innovative Kinderporträt weist nicht zuletzt in der meisterhaften Erfassung der verschiedenen Stofflichkeiten

auf die beeindruckende Reihe von Bildnissen der Prinzessinnen und Prinzen der Habsburger und Bourbonen hin, die Mengs Jahre später in Italien malen sollte.

In Italien und Spanien

Bald nach der 1752 erfolgten Ankunft in Rom, wo Mengs zunächst das Hochaltarbild der Dresdner Hofkirche zu vollenden hoffte, traten neue Kunden in sein Blickfeld, und zwar Bildungsreisende aus Adel und Bürgertum. Neben Pompeo Girolamo Batoni (1708–1787) entwickelte er sich schnell zu dem gesuchtesten Porträtisten dieser zumeist aus England stammenden Rombesucher. Die Bildnisse seiner englischen Klientel orientieren sich dabei häufig an der Porträtauffassung von Dycks, die auch auf der Insel noch dominierte; im Unterschied zu den Werken seines italienischen Konkurrenten sind sie in der Anlage aber zumeist weniger repräsentativ und kommen daher fast durchweg ohne eine Staffage aus, die auf die Tiberstadt als Entstehungsort selbst verweist. Mit Kardinal

Alberico Archinto porträtierte Mengs 1756 erstmalig einen hochrangigen Vertreter der römischen Kirche; ihm folgten bereits zwei Jahre später die beiden aufsehenerregenden Bildnisse des neu inthronisierten Papstes Clemens XIII. (Abb. 5).⁷ Diese beiden offiziellen Dreiviertelporträts des thronenden Kirchenoberhauptes, die in der Tradition von Raffaels Papstbildnis Julius' II. stehen, unterstreichen das außerordentlich hohe Ansehen, das sich Mengs als Porträtist in Rom innerhalb weniger Jahre hatte erwerben können und das im Wesentlichen auf seiner treffenden Charakterisierungsgabe und der malerischen Brillanz seiner Werke beruhte.

Ein weiterer Karriereschritt erfolgte 1761, denn in diesem Jahr wurde Mengs spanischer Hofmaler in Madrid.⁸ Dieser prestigeträchtigen Berufung durch König Karl III. folgte der Künstler nur zögerlich, bedeutete sie zunächst doch den Weggang aus Rom, wo er mit dem Fresko des *Parnass* in der Villa Albani gerade ein epochemachendes Hauptwerk des Klassizismus vollendet hatte. Mit Mengs wollte der Bourbonenkönig einerseits einen fähigen Künstler für die Ausmalung des neu erbauten Madrider Königspalastes gewinnen, an der Mengs dann gemeinsam mit Corrado Giaquinto (1703–1766) und Giambattista Tiepolo (1696–1770) arbeitete, andererseits aber auch einen herausragenden Porträtisten an seinen Madrider Hof binden. Schon 1755 hatte sich Karls Gattin Maria Amalie von Sachsen darum bemüht, Mengs, der ihr als Tochter Kurfürst Friedrich Augusts II. sicher ein Begriff war, Bildnisse der Königsfamilie malen zu lassen. Ein erstes Porträt, das er im Auftrag dieses Herrscherpaares schuf, ist das Ganzfigurenbildnis ihres drittgeborenen Sohnes Ferdinand IV. (Abb. 6).⁹ Das Bild malte Mengs 1759/60 während eines Aufenthaltes in Neapel. Anlass war die dortige Erhebung des noch minderjährigen Prinzen zum König von Neapel und Sizilien, der damit die Nachfolge seines auf den spanischen Königsthron wechselnden Vaters antrat. Dieses Staatsporträt steht am Anfang einer langen Reihe von zumeist in Madrid geschaffenen Bildnissen der Bourbonenfamilie. Bei diesen Werken, von denen auch zahlreiche Repliken das Atelier des Malers verließen, musste Mengs zwar häufig die Konventionen spanischer Hofporträts berücksichtigen, doch konnte er dieser Aufgabe mit der naturnahen Wiedergabe der Modelle neue Impulse verleihen. Größere Freiheiten besaß er bei Auftraggebern außerhalb des Madrider Hofes wie etwa bei José Augustin de Llano, der als spanischer Botschafter am Hof von Parma 1770 Mengs ein Bildnis seiner Ehefrau malen ließ, das in der ungekünstelten Pose der vor einer Landschaft stehenden Ganzfigur schon auf Goya vorausweist (Abb. 7).¹⁰ Porträts entstanden auch in Italien, wohin der erholungssuchende Maler Anfang 1770 hatte zurückkehren dürfen, vor allem aber von Verwandten



Abb. 8
Anton Raphael Mengs, *Selbstbildnis*, 1773. Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv.-Nr. 1927 (Inventar 1890)

Karls III., zunächst von der großherzoglichen Familie in Florenz und ab 1772 von der Königsfamilie in Neapel.¹¹ Aus dieser großen Werkgruppe ragen insbesondere die Bildnisse der Kinder der beiden Herrscherfamilien heraus, die an die Höfe von Madrid und Wien geschickt wurden. Damit wollte Karl III. den dynastischen Stolz auf seine Nachkommenschaft und zugleich die Verbindungen zwischen den Häusern Bourbon und Habsburg dokumentieren: Seine Tochter Maria Ludovica/Luisa hatte mit Peter Leopold, seit 1765 Großherzog der Toskana, einen Sohn Maria Theresias geheiratet, während König Ferdinand IV. von Neapel-Sizilien 1768 die Ehe mit Maria Carolina, einer Tochter der Kaiserin Maria Theresia, eingegangen war. Zu diesen Porträts der noch durchweg jungen Enkel Karls III. und Maria Theresias, in denen Mengs auf unterschiedliche Weise ihren kindlichen Charakter mit Hoheit zu verbinden wusste, gehört auch das 1773 geschaffene Konterfei der Prinzessin Marie-Therese, der Erstgeborenen des neapolitanischen Königspaares, das im Fokus dieser Ansichtssache steht. In ihrer Unmittelbarkeit und der malerischen Duftigkeit zeigen sie den Künstler von einer gänzlich anderen Seite als etwa die Deckenbilder der Stanza dei Papiri im Vatikan, die Mengs in diesen Jahren ebenfalls ausführte. Nach seiner 1774 erfolgten Rückkehr nach Spanien war Mengs neben dem Fertigstellen seiner Fresken im Königspalast vor allem damit beschäftigt, die lokalen Bedingungen der Künstlerausbildung zu verbessern. Aus diesem Grund vermachte er, der in

diesen Jahren auch als Förderer des jungen Goya auftrat, seine Gipsabgusssammlung 1776 dem König. Von seinem Dienstherrn erhielt der mit chronischen Gesundheitsproblemen kämpfende Maler zudem die Erlaubnis, im Folgejahr erneut nach Italien zurückkehren zu dürfen. In seiner alten und neuen Wahlheimat Rom waren dem hochdekorierten Maler jedoch nur noch wenige Jahre vergönnt, in denen er an Auftragsporträts für den spanischen Hof weiterarbeitete und noch einige schlichte, psychologisch intensive Bildnisse von Freunden malte.

- 1 Aus jüngerer Zeit grundlegend: Steffi Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728 – 1779. Das malerische und zeichnerische Werk, 2 Bde.*, München 1999, sowie Steffi Roettgen (Hg.), *Mengs – die Erfindung des Klassizismus*, Ausstellungskatalog Padua (Palazzo Zabarella) – Dresden (Staatliche Kunstsammlungen) 2001. Auf diesen beiden Publikationen fußt auch dieser Beitrag, wenn nicht anders vermerkt.
- 2 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, 184. Vgl. auch Steffi Roettgen, *Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst*, in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *Johann Joachim Winckelmann*, Hamburg 1986, 161–178.
- 3 Zu den Selbstbildnissen Mengs' vgl. Roettgen 1999 (siehe Anm. 1), Bd. 2, 398–403; Sibylle Ebert-Schifferer, *Mit dem Alter schreitet die Aufklärung fort. Chardin, Mengs und Graff im Selbstporträt*, in: Hildegard Wiegel (Hg.), *Italiensehnsucht: kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München 2004, 81–94, bes. 84–87.
- 4 Eine Ausnahme bildet das 1745 datierte Bildnis Friedrich Augusts II. (Bayreuth, Neues Schloss), das ein Gemälde des sächsischen Hofmalers Louis de Silvestres wiederholt. Möglicherweise sollte der im selben Jahr zum Kabinettmaler ernannte Mengs mit dieser Kopie seine technischen Fähigkeiten in der Ölmalerei unter Beweis stellen. Siehe Roettgen 1999 (siehe Anm. 1), Bd. 1, Kat.-Nr. 148; AK Padua – Dresden 2001 (siehe Anm. 1), Kat.-Nr. 19.
- 5 Siehe Roettgen 1999 (siehe Anm. 1), Bd. 1, Kat.-Nr. 271; AK Padua – Dresden 2001 (siehe Anm. 1), Kat.-Nr. 2.
- 6 Roettgen 1999 (siehe Anm. 1), Bd. 1, Kat.-Nr. 152.
- 7 Roettgen 1999 (siehe Anm. 1), Bd. 1, Kat.-Nrn. 192, 156 u. 158; AK Padua – Dresden 2001 (siehe Anm. 1), Kat.-Nrn. 83, 85 u. 86.
- 8 Zur Tätigkeit in Spanien s. auch José Luis Sancho – Javier Jordán de Urríes y de la Colina, *Mengs und Spanien*, in: AK Padua/Dresden 2001 (siehe Anm. 1), 71–85; Pia Hollweg, *Anton Raphael Mengs' Wirken in Spanien*, Frankfurt am Main et al. 2008.
- 9 Roettgen 1999 (siehe Anm. 1), Bd. 1, Kat.-Nr. 134; AK Padua – Dresden 2001 (siehe Anm. 1), Kat.-Nr. 90.
- 10 Roettgen 1999 (siehe Anm. 1), Bd. 1, Kat.-Nr. 260; vgl. auch AK Padua – Dresden 2001 (siehe Anm. 1), Kat.-Nr. 108 (Replik in Amsterdam).
- 11 Zur Tätigkeit in Florenz siehe auch Matteo Ceriana – Steffi Roettgen (Hgg.), *I Nipoti del Re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, Ausstellungskatalog Florenz (Palazzo Pitti) 2017.

Aus der Sicht der Restauratorin

Bestand und Bearbeitungsmerkmale

Die relativ große und schwere Tafel aus Nussbaumholz besteht aus vier unterschiedlich breiten, horizontal verlaufenden Brettern, die stumpf miteinander verleimt wurden. Alle vier Seitenränder wurden mit einer eingefrästen 0,7 bis 1 cm tiefen Stufe versehen. An diese fertige Holztafel mit abgetreppten Rändern wurde wohl vor der Bemalung die Stufe am unteren Bildrand mit einer gegenläufig gestuften schmalen Leiste ausgeglichen – vermutlich um eine bessere Auflagefläche für die schwere Holztafel zu schaffen (*Abb. 1*).¹ Von der Rückseite aus sind im Bereich dieser Stufe beidseitig drei Löcher in unterschiedlichen Abständen gebohrt, die entweder zur Montage einer Nutleiste während der Ausführung der Malerei, für einen temporären Rahmen oder zur Montage der Holztafel in eine Wandvertäfelung gedient haben könnten. Das Format und die eingefräste Stufe sind original, wie sichtbare Tropfspuren von Grundierung und Malschicht an den Seitenrändern belegen (*Abb. 2a, b, c*). An der Rückseite ist ein originaler, grobkörniger Schutzanstrich in mattem Hellbraun aufgebracht. Im Streiflicht sind deutlich die Hobel- und Bearbeitungsspuren erkennbar (*Abb. 3*). Im Allgemeinen befindet sich die Tafel in einem guten und stabilen Zustand, die Fugen sind stellenweise partiell leicht geöffnet. Zwischen dem zweiten und dritten Brett ist die im Zuge einer früheren Intervention neuverleimte Fuge mit vier Schwalbenschwänzen überbrückt. Ebenfalls zu einem späteren Zeitpunkt wurde die Verleimung der Fuge an der Unterkante mit acht Nägeln verstärkt (vgl. *Abb. 1*).

Eine helle Leim-Kreide-Grundierung ist die Basis der ölgebundenen Malschicht. Von der Unterzeichnung sind nur im Gesicht und an den Händen einige feine, sparsam ausgeführte Linien sichtbar (*Abb. 4a, b, c*). Der Farbauftrag variiert je nach dargestelltem Gegenstand und ist in

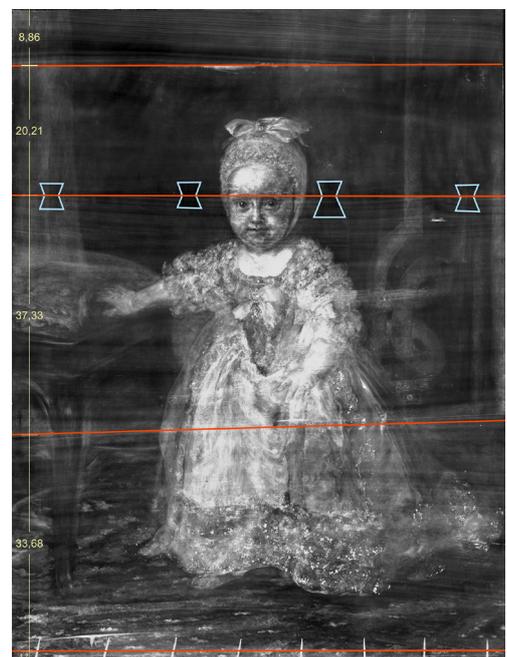


Abb. 1
Röntgenaufnahme: Fugenkartierung mit Bearbeitungsmerkmalen, Veränderungen und Schäden. Die Röntgenaufnahme zeigt die Verteilung der mit Bleiweiß ausgemischten Malschichten. Sie gibt Aufschluss über Konstruktion und Qualität des Bildträgers sowie den Erhaltungszustand der originalen Malerei.

den hellen, mit Bleiweiß ausgemischten Partien relativ pastos, etwa im Kleid, bei den Stickereien oder der Brosche (*Abb. 5a, b*). Vereinzelt sind Partien nass in nass ausgeführt. Neben den pastosen Bereichen zeigt besonders der Hintergrund einen glatten, flächigen Farbauftrag, jedoch mit feinkörniger Oberfläche. Neben dem minutiösen Farbauftrag im Gesicht und in den hellen Spitzen



Abb. 2a, b, c

Details während der Reinigung: An der linken Seitenkante ist die originale Stufe sichtbar. Der gelbte Firnis lässt die blaue Farbe des Teppichs grün erscheinen (Abb. links). Linke Seitenkante mit Tropfspuren der originalen Grundierung (Abb. Mitte). Rechte Seitenkante mit original abgestuftem Randbereich (Abb. rechts). Die Stufe an der Unterkante wurde vor dem Auftrag der Grundierung mit einer zusätzlichen Leiste ausgeglichen.

ist das Kleid in einer freieren, weniger detailliert ausgeführten Malweise gestaltet. Die Vielfalt des Pinselduktus und der Farbnuancen beeindrucken insbesondere in der Gestaltung des bunten Teppichs (vgl. *Abb. 2a*).

Anlass der konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen

Das Gemälde (vgl. *Abb. 5a, b*) präsentierte sich mit verschmutzten, gelbten und getrübten Firnisüberzügen sowie nachgedunkelten Retuschen. Die originale Malerei ist auffallend gut erhalten – eine Seltenheit bei Tafelbildern dieser Zeit. Eine starre Rahmung und ungünstige klimatische Bedingungen in der Vergangenheit verursachten Spannungen im Bildträger – dies zusammen mit mechanischen Beschädigungen und kleineren Malschichtabhebungen veranlassten 2023 eine Restaurierung.

Die Maßnahmen umfassten die Reduzierung der veränderten Firnisüberzüge, die Abnahme von alten Retuschen, die Verleimung neuerer Haarrisse im Bildträger sowie die Integration von Malschichtfehlstellen. Damit wurde nicht nur die Intensität der brillanten Farben der Malerei wieder voll zur Geltung gebracht, sondern es konnte allgemein sowohl die Stabilisierung des Bildträgers als auch ein geschlossenes Erscheinungsbild erzielt werden. Zudem wurde das Gemälde zum Schutz vor Klimaschwankungen von einer in den Zierrahmen integrierten Klimavitrine umschlossen.

- 1 Die Abtreppung dieser Stufe beträgt bildseitig ca. 1,7 cm, der rückseitige Teil nur 0,8 cm, die Holzstärke ist 1,8 cm. Dies könnte bedeuten, dass das vierte Brett ursprünglich ebenfalls eine eingefräste Stufe hatte und die zu bemalende Bildfläche damit unten um 1,7 cm kürzer gewesen wäre. Alle Bretter könnten aus einem Stamm geschnitten sein und sind je nach Brettschnitt unterschiedlich gewölbt.



Abb. 3

Gesamtaufnahme der Gemälderückseite mit originalem Rückseitenanstrich im Streiflicht.



Abb. 4a, b, c
Details: Gesicht in Infrarotreflektografie (IRR), während der Reinigung und im Auflicht nach der Restaurierung.



Abb. 5a, b
Details während der Reinigung: Im Kleid ist der Farbauftrag auffallend strukturiert. Dieser offene Pinselduktus zeigt die lebendige, duftige, materielle Beschaffenheit des Kleides, und die hellen Glanzpunkte sorgen für Plastizität im Bereich der Spitzen und der Brosche.

Danksagung

Ein herzlicher Dank geht an Sarah Aistleitner, Michael Aumüller, Michael Eder, David García Cueto, Karin Hellwig, Javier Jordán de Urrés y de la Colina, Peter Kerber, Kristina Königseder, Teresa Krah, Angelika

Kronreif, Selma Kurtagić, Elke Oberthaler, Kirsten Pilling, Leticia Ruiz Gómez, Tina Seyfried, Mercedes Simal López, Christine Surtmann und Andreas Uldrich.

Abbildungsnachweis

© Ca'Rezzonico, Venedig: S. 13 (unten)
© Galleria degli Uffizi: S. 15
© The J. Paul Getty Museum: S. 12 (links)
© KHM-Museumsverband: S. 1, 3, 6, 7 (links), 17–19
© Photographic Archive Museo Nacional del Prado: S. 9
© Museo di Capodimonte: S. 14 (links)
© Palacio de Liria, Casa de Alba: S. 7 (rechts), 8
© Patrimonio Nacional: S. 5 (rechts)
© Rijksmuseum, Amsterdam: S. 14 (rechts)

© Staatliche Kunstsammlungen Dresden: S. 11, 12 (rechts), 13 (oben)
Bildzitat aus: Ausstellungskatalog Steffi Roettgen – Matteo Ceriana (Hgg.), *I Nipoti del re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti*, Florenz (Palazzo Pitti) 2017/18, 103: S. 5 (links)

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung.

Kunsthistorisches Museum
www.khm.at
17. Jänner bis 5. Oktober 2025

Medieninhaber: KHM-Museumsverband
Herausgeber: Guido Messling, Gudrun Swoboda
Texte: Ingrid Hopfner, Guido Messling, Gudrun Swoboda
Assistenz: Alexandra Sattler
Lektorat: Julia M. Nauhaus
Koordination: Rafael Kopper
Grafik: Marianne Stålhös
Bildbearbeitung: Michael Eder

Partner:



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz (CC BY-SA 4.0).

Um eine Kopie der Lizenz einzusehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de> oder schreiben Sie an Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042.

978-3-99020-249-4
<https://doi.org/10.60477/1vmj-6v35>

© 2025 KHM-Museumsverband