

# 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 1783 hing es bereits in der k.k. Bildergalerie im Oberen Belvedere, wurde also offenbar auch aus künstlerischen Gründen geschätzt.<sup>3</sup> 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«).<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> Vorstudien dieser Art waren Teil von Mengs' üblicher Portraitpraxis, insbesondere auf seiner Italienreise.<sup>6</sup> Noch etwas früher hatte Mengs ein Porträt derselben Prinzessin als Baby auf einem Kissen gemalt (*Abb. 2*).<sup>7</sup> 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«).<sup>8</sup>

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 *Infantin 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, *Infantina 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,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> Mengs äußerte sich mehrfach bewundernd über Velázquez, und in seinen eigenen Arbeiten wurden auch andere, motivische Übernahmen nachgewiesen.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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).<sup>13</sup> In der Kunstsammlung des Grafen befand sich eine Kopie des heute in Wien aufbewahrten Gemäldes (Abb. 5).<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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).<sup>16</sup> Ihren etwa zweieinhalbjährigen Bruder Franz (1768–1835, Abb. 8)<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.«<sup>19</sup> In Maria Carolinas Bibliothek befand sich aktuelle pädagogische Literatur, darunter auch Jean-Jacques Rousseaus berühmtes reformpädagogisches Hauptwerk *Émile ou De l'éducation* (1762).<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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«<sup>22</sup>. Dies lässt sich insbesondere am Bildnis von Maria Carolina ablesen.<sup>23</sup> 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,<sup>24</sup> 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](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](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](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 quarttas 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.