

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.