FAMILIENBANDE UND POLITIK. ÜBERLEGUNGEN ZU DEN FAMILIENPORTRÄTS DER SPANISCHEN BOUBONEN VOR GOYA

Sylvaine Hänsel / Münster

Im April 2001 stand bei Sotheby's ein Bild (Abb. 1) zum Verkauf, das den spanischen König Karl III. im Kreise seiner Familie bei der Betrachtung eines monumentalen Gemäldes zeigt, auf dem die Familie seiner Tochter María Luisa dargestellt ist, die mit ihrem Gatten, dem Großherzog Leopold II. von Toskana und ihren Kindern wiederum vor einem Gemälde sitzt, das ihren Bruder Ferdinand IV. von Neapel mit Frau und Kindern zeigt. Eine Tafel, angelehnt an Fahnen und andere Trophäen rechts am unteren Bildrand, bekräftigt die Identifikation durch die Inschrift: ESPANA/ TOSCANA/ NAPOLES.[1] Die Komposition dieses Dreifach-Familienporträts ist höchst ungewöhnlich und ohne Parallele. Auch wenn der unbekannte Künstler deutlich an die Grenzen seines Könnens stößt, lässt sich vermuten, dass er sich mit diesem ambitionierten Projekt am spanischen Hof empfehlen wollte. Dabei knüpft er an eine Bildtradition an, die in gewisser Weise als eine Besonderheit der Selbstdarstellung der spanisch-bourbonischen Herrscher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten kann.

Unverkennbar steht nämlich das Gemälde in der Nachfolge der spanisch-bourbonischen Familienporträts, die im Kontext des Staatsporträts, wo das Einzel- bzw. Paarbildnis dominiert, eine Sonderstellung einnehmen. Als eine der ersten hat wohl Elisabeth Farnese, die zweite Frau Philipps V., das propagandistische Potential des königlichen Familienporträts erkannt und genutzt; noch vor der Habsburgerin Maria Theresia, die beispielhaft ihre Mutterrolle politisch zu instrumentalisieren wusste.[2] Im Abstand von wenigen Jahren entstanden am Madrider Hof mehrere Familienporträts, die sich, wie im folgenden zu zeigen sein wird, jeweils auch als Stellungnahmen in ganz bestimmten politischen Konstellationen interpretieren lassen. Dabei gehören neben dem Hinweis auf die dynastische Kontinuität auch die durch Familienbande erhofften oder verwirklichten außenpolitischen Allianzen zum festen Repertoire dieser Werke.

Die Gattung Familienporträt entwickelte sich im bürgerlich-protestantisch geprägten Kontext der Niederlande des 17. Jahrhunderts, wo das wohlgeordnete, liebevolle Miteinander von Eltern und Kindern als Spezifikum und Garant des funktionierenden jungen Staatswesens betrachtet wurde.[3] Für das Staatsporträt schien die Gattung nicht

---

[1] Sotheby's, London, 26.4.2001 (LO 1120), Nr. 465:. School of Madrid, circa 1775-80; Öl auf Leinwand, 79,7 x 111,8 cm.

[2] Barta, Ilsebill, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*, Wien/ Köln/ Weimar 2001.

[3] Vgl. u.a. Laarmann, Frauke K. *Families in beeld. De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familienportret in de eerste helft van de zevetiende eeuw*, Hilversum 2002.- Hänsel, Sylvaine, *Wohlerzogene Kinder sind schöne Juwelen*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2004.

geeignet, da das von Zeremoniell und höfischer Etikette geprägte Erscheinungsbild des Herrschers keinen Raum für die Darstellung familiärer Beziehungen bot.[4] Ausnahmen bestätigen die Regel.[5] So belegen besonders die im Bereich der Bildpublizistik zahlreichen Darstellungen der Familie Friedrich Heinrichs von Oranien, dass der Statthalter mit Frau und Kindern vor allem dort auftrat, wo es um die Durchsetzung dynastischer Interessen und Machterhalt ging.[6]

Als nach dem Tod Karls II. im Jahr 1700 die habsburgische Linie erloschen war und die Bourbonen unter Berufung auf dessen Testament den spanischen Thron für sich reklamierten, musste sich auch in Spanien ein neues Herrscherhaus legitimieren. Bekanntlich konnte im spanischen Erbfolgekrieg der Enkel Ludwigs XIV., Philipp von Anjou, seine Position zunächst nur mit Mühe behaupten.[7] So ließ sich sein Habsburger Konkurrent am 25. Juni 1706 in Madrid gar zum König proklamieren. Zwar konnte schon kurz darauf Philipp erneut die spanische Hauptstadt zurückerobern und die Inthronisation Karls annullieren lassen, doch erst der Tod von dessen Bruder, Kaiser Joseph I., am 17.April 1711 änderte die Lage entscheidend. Als Erbe des kaiserlichen Thrones musste er nicht nur Spanien verlassen, er konnte auch nicht mehr mit der Unterstützung seiner Allianzpartner rechnen, die kein Interesse an einer österreichisch-spanischen Personalunion hatten.

Vielleicht nimmt auf diese glückliche Wendung die erste Darstellung der Familie Philipps V. und seiner Familie Bezug, die sich auf einem Gemälde von Felipe de Silva im Palast von Aranjuez findet.[8] (Abb. 2) Auf einer Anhöhe kniet links, assistiert von einer Allegorie des Glaubens, Philipp V., der den Drachen der Häresie niedergestreckt hat. Vor ihm liegen zwei Kelche, verstreute Hostien, Folianten und ein Kreuz. Rechts wiederholt der Kronprinz Luis die Geste seines Vaters, begleitet von seiner Mutter Maria Louisa von Savoyen. Im Hintergrund liegt das Kloster San Lorenzo de El Escorial, als Grablege der spanischen Könige zugleich Sinnbild der für den rechten

---

[4] Schama, Simon *The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850*, in: *Art and History. Images and Their Meaning*, Hg. Robert I. Rotberg/ Theodore K. Rabb, Cambridge/ Mass. 1988, 155-183.

[5] Die prominenteste Ausnahme ist sicherlich Anthonis van Dyck, *Charles I. und Henriette Maria mit ihren Kindern*, 370,8 x 274,5 cm, London, Royal Collection; vgl. Larsen, Erik, *The Paintings of Anthony van Dyck*, Freren 1988, Bd. 2, Nr. 811.

[6] Vgl. hierzu z.B. Gaehtgens, Barbara, *Amalia von Solms und die oranische Kunstpolitik*, in: Ausst. Kat. *Onder den Oranje boom*, Oranienburg, Schloss/ Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum/ Apeldoorn, Palais Het Loo 1999, Bd. 2, 265-285.

[7] Zu Philipp V. immer noch: Baudrillart, A., *Philippe V et la cour de France, Paris 1890-1901*.- Eine informative Zusammenfassung der Politik der Bourbonen im 18. Jahrhundert: Vida, Josep Juan/ Ruiz, Enrique Martínez Ruiz, *Politica interior y exterior de los Borbones*, Madrid 2001.- Einen knappen, aber für das erste Verständnis der historischen Ereignisse durchaus informativen Überblick liefert Schmidt, Peer, *Absolutismus und Aufklärung: Die Bourbonen im 18. Jahrhundert*, in: *Kleine Geschichte Spaniens, Schmidt*, Peer (Hg.), Stuttgart 2002, 209-252.

[8] Felipe de Silva, *Philipp V., Maria Luisa von Savoyen und der Infant Luis besiegen die Häresie*, Öl, Leinwand, 106 x 125 cm, Aranjuez, Palacio Royal; vgl. Ausst. Kat. *Du Duc d'Anjou à Philippe V le premier Bourbon d'Espagne*, Sceaux, Musée de l'Île de France 1993, S. 86 f., Nr. 32.

Glauben streitenden spanischen Monarchie. Über der Szenerie wölbt sich ein Regenbogen, auf dessen Scheitel die Virgen del Patrocinio von hellem Licht umstrahlt steht,[9] flankiert von den auf Wolken schwebenden Heiligen Hieronymus und Laurentius. Ohne dass sich ein konkreter Anlass benennen ließe, dürfte das Bild im Kontext der Plünderung von Kirchengütern zu sehen sein, die man den englischen Truppen, die auf Seiten des Habsburgers Karl kämpften, zur Last legte. Philipp V. erscheint aber nicht allein als Sieger über die Häresie und Retter des katholischen Glaubens, sondern auch als Gatte und Vater eines Sohnes, der sein Werk fortzuführen versprach und die so wichtige dynastische Kontinuität sicherte. Die Ehe Karls mit Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel hingegen war bislang kinderlos geblieben. Das auf den ersten Blick etwas naiv anmutende Votivbild lässt sich so auch als politische Bildpropaganda für die Erbansprüche Philipps V. lesen.

Diese konnte Philipp endlich 1713/ 14 in den Friedensschlüssen von Utrecht und Rastatt durchsetzen, wobei er weitgehende territoriale Zugeständnisse machen musste. Insbesondere verlor Spanien seine italienischen Besitzungen.[10] Philipp V. zeigte sich jedoch in den folgenden Jahren wenig geneigt, diesen *status quo* anzuerkennen, zumal er 1714 Elisabeth Farnese geheiratet hatte, die nicht nur Ansprüche auf die Nachfolge der Herzogtümer Parma-Piacenza anmeldete, sondern als Urenkelin Großherzog Cosimos II. auch die Toskana für sich, genauer gesagt für ihre männlichen Nachkommen, reklamierte. Dieses Ziel verfolgte sie um so nachdrücklicher, als die spanische Thronfolge dem ältesten der Söhne Philipps aus erster Ehe vorbehalten war. Die angestrebten Sekundogenituren sollten also nicht zuletzt die Zukunft ihrer eigenen Sprösslinge sichern.[11] Nur zu gern nutzte Spanien die Gelegenheit, als 1717 kaiserliche Truppen von Mailand auf Genua vorrückten, Sardinien und im folgenden Jahr Sizilien zu besetzen. Zwar mussten die Gebiete auf Druck der Allianz, zu der sich 1717 England, Frankreich die Niederlande und dann auch Österreich zusammengeschlossen hatten, wieder herausgegeben werden[12], doch erreichte 1720 Philipp V. wenigstens die Anerkennung der Ansprüche seiner Söhne aus zweiter Ehe auf Parma-Piacenza und Toskana.[13]

---

[9] Die *Virgen del Patrocinio*, deren Fest im November gefeiert wird, wird bei Krieg und Epidemien angerufen.

[10] Sizilien ging an Victor Amadeus von Savoyen, den Vater von Philipps erster Gattin, Mailand, Neapel und die toskanischen *presidii* fielen an Österreich.

[11] Elisabeth Farnese hat als zielstrebige und machtbewusste Vertreterin ihrer Interessen und wegen ihrer Einflussnahme auf die spanische Politik auch in der neueren spanischen Geschichtsschreibung eine eher schlechte Presse. Vgl. u.a.: *Los Borbones en el siglo XVIII (1700-1808)*, Encisco Recio, Luis Miguel / González Encisco, Augustín u.a., (Historia de España X), Madrid 1991, 498 f.- Eine Würdigung ihrer Persönlichkeit und ihrer politischen Leistungen liefert die Untersuchung von Mafrici, Mirella, *Fascino e potere di una regina. Elisabetta Farnese sulla scena europea (1715-1759)*, Rom 1999.

[12] Sardinien ging an den König von Savoyen; Sizilien an Österreich.

[13] Diese Rechte werden auf dem Kongress von Cambrai bestätigt.

Möglicherweise boten die militärischen Erfolge zwischenzeitlich den Anlass, Michel-Ange Houasse[14] um 1717/ 18 mit einem Familienporträt zu beauftragen, das das neu etablierte Herrscherhaus wirkungsvoll in Szene setzen sollte. (Abb. 3) Es ist nur in einer Zeichnung erhalten und zeigt das königliche Paar in einer kulissenartigen Architektur vor einem monumentalen Piedestal, auf dem zwei Säulen, um die sich eine Draperie schlingt, eine Posaune blasende Fama flankieren, die ihr Knie auf einen Globus stützt.[15] Neben ihrem Vater auf der linken Seite erkennt man die Prinzen Fernando und Felipe Pedro, der Thronfolger Luis jedoch steht auf der rechten Seite neben seiner Stiefmutter, als habe er sich gerade von dem Sessel erhoben, der wie ein Hinweis auf seine Rolle als künftiger Herrscher am Bildrand hinter einem mächtigen Löwen, der die Pranke auf einen Globus gelegt hat, leicht vom Betrachter weggedreht erscheint. Elisabeths leibliche Kinder haben ihren Platz dicht neben ihr; die gerade geborene María Ana Victoria sitzt in einem Wägelchen, hinter ihr hat Carlos die Hand seiner Mutter ergriffen. [16]

Die Komposition dient offensichtlich der Glorifizierung Philipps V., der kompositorisch über die Draperie eng mit der Fama verbunden ist. Diese verkündet, ebenso wie der Löwe rechts, seinen militärischen Ruhm. Hinzu kommt, dass Houasse seine Figur ganz offensichtlicht von einer Statue des Antoine Coysevox abgeleitet hat. (Abb. 4) Diese zeigt eine über Trophäen hinwegreitende Fama und wurde 1700 zusammen mit ihrem Pendant, einem Merkur, anlässlich der erwarteten Thronbesteigung Philipps V. im Park von Marly aufgestellt.[17] (Abb. 5) Der Schild unter dem steigenden Pegasus zeigt die Personifikation Spaniens, die Frankreich die Krone anbietet, welche diese für Philipp von Anjou annimmt. In der Bildpropaganda um Philipps Ansprüche auf den spanischen Thron hatte also die Fama ihren festen Platz.

---

[14] Zu Michel-Ange Houasse: Luna Fernández, Juan J., *Michel-Ange Houasse 1680-1730: Pintor de la corte de Felipe V.*, Ausst. Kat. Museo Municipal, Madrid 1981.- Luna Fernández, Juan J., *Michel-Ange Houasse retratista*, in: *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, comunicaciones, Kongress Madrid/ Aranjuez 29.-29.April 1987, Madrid 1989, 391-400.- Held, Jutta, *Michel-Ange Houasse in Spanien. Zum Stil seiner Gemälde und Zeichnungen*, in: *Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19, 1968,, 185-206.

[15] Michel-Ange Houasse, *Die Familie Philipps V.*, Kreide auf Papier, 48,5 x 62,5 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett. Vgl. Per Bjurström, *French Drawings. Eighteenth Century*, Stockholm 1982, Nr. 977.

[16] Bjurström 1982 (wie Anm. 15) datiert das Blatt um 1721 und identifiziert die Kinder mit links Carlos, dann Fernando, im Wägelchen Philipp, dahinter Ana Maria Victoria und schließlich Luis. Felipe Pedro war 1719 gestorben. Gegen diese Identifizierung spricht vor allem das Alter des Infanten Luis. Dieser müsste vier Jahre älter sein als auf seinem 1717 datierten Einzelporträt von Houasse, heute im Prado. Das leuchtet jedoch nicht ein. Im Gegenteil: auf den beiden Darstellungen erscheint der Prinz etwa gleich alt. Das Kind hinter dem Wägelchen ist mit den offen getragenen Haaren als Junge zu erkennen.

[17] Vgl. Du Duc d'Anjou 1993 (wie Anm. 8), S. 126 f, Nr. 62/ 63; bei den hier abgebildeten Statuen handelt es sich um verkleinerte Statuetten aus vergoldeter Bronze.- 1719 brachte man die beiden Figuren nach Paris in den Tullerien-Garten. Zu diesem Anlass entstanden 1720 wohl auch die beiden Stiche von Simon Thomassin, die den Merkur mit der Unterschrift „L'ALLIANCE DE FRANCE AVEC L'ESPAGNE" und die Fama mit der Unterschrift „LA VICTOIRE DE LA FRANCE" zeigen. Ebd., S. 198 f., Nr. 108/ 109.

Unübersehbar garantiert jedoch auch die Familie seine sich ausbreitende Macht, steht doch Elisabeth für die beanspruchte Erbfolge in den oberitalienischen Gebieten. Eigentümlich erscheint, dass Luis nicht neben seinem Vater platziert und als Thronfolger hervorgehoben wurde. Möglicherweise galt es aber, nicht nur ihn, sondern auch Elisabeths Erstgeborenen als künftige Herrscher zu inszenieren. Houasse postiert die beiden, anders als die zweit- und drittgeborenen Söhne, im „Machtzentrum" vor dem Aufbau mit der Fama und bringt sie in Verbindung mit dem Löwen, so dass die Kindergruppe rechts optisch hervorgehoben wird. Auch dass Elisabeth Carlos an der Hand hält, verdeutlicht die über ihre Person sich herleitenden Ansprüche.

Es ist denkbar, dass Philipp V. bei der Erteilung des Auftrags an Houasse Pierre Mignards Bildnis der Familie des Grand Dauphin vor Augen stand, auf dem er selbst als kleiner Junge mit einem Hündchen im Arm auf einem Kissen im Vordergrund sitzt.[18] Doch für die Aufgabe, die Familie auf einem Staatsporträt zu präsentieren, konnte Houasse mehr Anregungen aus Anthonis van Dycks Bildnis Karls I. von England und seiner Familie ziehen, zu dem in der Tat gewisse Ähnlichkeiten bestehen.[19] Diese bleiben jedoch eher allgemein, so dass dahingestellt man sagen muss, dass der Künstler eine durchaus originelle, eigenständige Lösung der Aufgabe gefunden hat.

Das nicht eben kleine Format, die sorgfältige Durcharbeitung und die Quadrierung der Komposition belegen, dass Houasse die Umsetzung in ein Gemälde vorbereitete.[20] Möglicherweise gab man das Projekt auf, weil sich mit der Vernichtung der spanischen Flotte durch die Engländer im Golf von Messina am 18. August 1718 abzeichnete, dass die italienischen Eroberungen nicht zu halten sein würden. Zudem starb 1719 Felipe Pedro, so dass die tatsächlichen Gegebenheiten den hochfliegenden Erwartungen, denen Houasse in seiner Zeichnung Ausdruck gegeben hatte, nicht mehr entsprachen.
Das Projekt eines Familienporträts, mit dem man dynastische Bedeutung und Stellung im europäischen Machtgefüge verdeutlichen konnte, verlor man jedoch nicht aus den Augen. Schon bald bot sich ein neuer Anlass, als Frankreich und Spanien in Verhandlung über die Verlobung bzw. Verheiratung der jeweiligen Thronfolger traten.[21] 1722 waren die Verhandlungen abgeschlossen. Der Kronprinz Luis heiratete Louise-Élisabeth d'Orleans, Mlle. de Montpensier, während die gerade vierjährige María Ana Victoria als Verlobte des elfjährigen Dauphin nach Frankreich reiste. 1723 folgt die Verlobung einer weiteren Tochter des Duc d'Orleans mit Carlos, der als Erstgeborener Elisabeth Farneses und Anwärter auf die von ihr beanspruchten italienischen Territorien eine gute Partie darstellte.
Die Rolle der spanischen Bourbonen als Allianzpartner ihrer französischen Verwandten dokumentierte Jean Ranc mit einer Ölskizze, die in einer wohl fiktiven Palastarchitektur

---

[18] Pierre Mignard, *Die Familie des Grand Dauphin*, 1687, 232 x 304 cm, Versailles, Musée National du Château de Versailles.
[19] Vgl. Anm. 5
[20] Natürlich könnte das Blatt auch als Stichvorlage gedient haben. Dagegen spricht nicht zuletzt das relativ große Format.
[21] Hierzu ausführlich Bottineau, Yves, *L'art de cour dans l'Espagne de Philppe V. 1700-1746*, Bordeaux 1962, 346- 358.

Philipp V. und seine Familie versammelt.[22] (Abb. 6) Anders als Houasse verzichtet Ranc auf allegorisches Beiwerk, doch das Arrangement der Personen erscheint so ähnlich, dass man vermuten möchte, Ranc habe die Zeichnung zum Ausgangspunkt seiner Komposition genommen. Das Königspaar sitzt auf rot bezogenen Sesseln; links hält Philipp V., mit reich besticktem blauen Rock und roten Strümpfen der farbliche Hauptakzent, ein Schriftstück in der Hand, rechts weist Elisabeth in hell schimmerndem Kleid auf das von einer Dienerin gehaltene ovale Bildnis ihrer Tochter María Ana Victoria, deren blauer Mantel auf ihre Rolle als künftige französische Königin vorausdeutet.[23] Die andere Hand liegt auf der Schulter des etwa dreijährigen Felipe, der sich an die Mutter lehnt und eine Blume in der Hand hält, vielleicht ein spielerischer Hinweis auf die Verlöbnisse seiner Geschwister. Kompositorisch jedenfalls bildet die Blume den Mittelpunkt der Szene: sie fungiert als Pendant zu dem Schriftstück seines Vaters und leitet wie dieses den Blick auf den Thronfolger Don Luis, der im Zentrum der Gruppe, wenn auch leicht zurückgesetzt steht. Ganz rechts, blau-rot gekleidet wie sein Vater, deutet Carlos auf das Bildnis María Ana Victorias, als wolle er auf ihre gemeinsame Verbindung zum französischen Königshaus hinweisen. Ganz links schließlich steht Fernando, neben dem Vater, aber der Gruppe den Rücken zuwendend, offenbar im Begriff seinem springenden Hund einen Befehl zu geben.

Was zunächst, bedingt durch die links im Hintergrund auf eine Terrasse blickende Dienerin, die ein Tablett mit Kaffeegeschirr hereinträgt, wie eine intime Familienszene wirkt, entpuppt sich als subtile Darstellung der Kräfteverhältnisse innerhalb der königlichen Familie. Ohne die Stellung Philipp V. anzutasten, bildet Elisabeth das strahlende Aktionszentrum des Bildes. Die hell leuchtende Bogenöffnung und die beiden Kronleuchter akzentuieren sie deutlich, ebenso der lässig drapierte rote Mantel. Ihre Kinder sind in Haltung und Bewegung auf sie bezogen, während die beiden Söhne aus Philipps erster Ehe fast zu Randfiguren mutieren. Ihre Rolle als Mutter garantiert politischen Einfluss und folgerichtig wird Elisabeth diese in den folgenden Jahren weiter ausbauen.

Ob Ranc seine Skizze in ein großformatiges Gemälde umsetzte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.[24] Fest steht, dass sich schon 1724 die politische Konstellation grundlegend gewandelt hatte. Der amtsmüde Philipp V. hatte im Januar des Jahre zugunsten seines Ältesten abgedankt. Luis I. war jedoch schon im August einer

---

[22] Jean Ranc, *Die Familie Philipps V.*, um 1722/ 23, Madrid, Museo del Prado. Ranc war im Oktober 1722 an dem Madrider Hof gekommen. Zu Ranc vgl. zuletzt Luxemburg, Alisa , *Emblematic Portraiture and Identity: Jean Ranc's Portrait of Charles III as a Child*, in: Frank, Christop/ Hänsel, Sylvaine (Hg.), *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt/ Main 2002, S. 278- 294; dort auch weitere Literatur.

[23] In ähnlicher Form dokumentiert z.B. auch Nicolas-Simon-Alexis Belle das Verlöbnis in seinem Porträt des Dauphin, der auf ein ovales Bildnis María Ana Victorias deutet. (Versailles, Musée national du château); Vgl. *Du Duc d'Anjou* 1993 (wie Anm. 8), S. 22 f., Nr.1.

[24] Eine ausführliche Diskussion dieser Frage bei Hänsel, Sylvaine, *Goyas Familienbild des Infanten Don Luis de Borbón*, in: Frank/ Hänsel 2002 (Anm. 22), S. 391-424, hier: S. 408 f., Anm. 73.- Die Bildnisse von Fernando und Carlos führt Ranc auch als Einzelporträts aus. Vgl. Luxemburg 2002 (wie Anm. 22).

Krankheit erlegen, so dass Philipp erneut die Regierungsgeschäfte übernehmen musste. Die Witwe des Frühverstorbenen, die sich am Madrider Hof keiner Beliebtheit erfreute,[25] schickte man nach Frankreich zurück, ebenso wie Carlos Verlobte, M.lle de Beaujolais. Da auch der Dauphin die Verlobung mit der spanischen Infantin gelöst hatte, war der vorläufige diplomatische Bruch der Beziehungen perfekt.[26]

1627 arbeitete Ranc erneut an einem Familienporträt, das 1728 noch nicht ganz vollendet war.[27] Möglicherweise entstand es im Vorfeld der Doppelhochzeit des Infanten Don Fernando mit der portugiesischen Prinzessin Barbara de Braganza und der Infantin María Ana Victoria mit dem portugiesischen Thronfolger José.[28] Erhalten hat es sich nicht; vielleicht bezieht sich aber der Eintrag in der *Testamentaría* Philipps V. *„otra Pintura Retratos de la Real familia del Rey nuestro señor D. Phelipe 5°, que está en gloria, de cinco varas y quarta de largo y cuatro de caída, sin concluir, original de Dn. Juan Ranc, en 15000 Reales de vellón"*[29] auf dieses Gemälde. Ranc selbst schlägt anlässlich der Doppelhochzeit der portugiesischen und spanischen Infanten eine Art Doppel-Familienportät vor: *„Comme Les Peintres sont ordinairement choisis pour representer a la Posterité le sujets remarquables le Sr. Ranc supplie tres humblement leurs Majestez dêtre persuadé qu'il est capable de les Entreprende celuy du voyage que leurs Majestez vont faire sur les frontieres, paroit un des plus beaux et des plus billans que on l'ait veu representer c'est le moment de l'Entrevüe des deux familles Royalles, lesquel pourroit aussy traiter Allegoriquement avec les resemblances ...".*[30] Zu einer Umsetzung dieses Plans kam es jedoch nicht. Auch deutet der Text eher auf ein Historienbild, etwa in der Tradition der Gobelins mit den Taten Ludwigs XIV., als auf ein Gruppenporträt.

---

[25] Bottineau 1962 (wie Anm. 21), S. 357, Anm. 202

[26] Die komplexen Hintergründe des Rücktritts von Philipp V. und der gelösten Verlobungen können hier nicht erörtert werden. So machte sich Philipp V. Hoffnungen auf die französische Thronfolge, die jedoch nicht in Personalunion mit dem spanischen Thron verbunden werden durfte.

[27] Das Gemälde ist nur in einem Brief Rancs greifbar: „ ... *une fluction que i'ay sur les yeux ...le Grand Tableau de toute la famille Royale, auquel je travaille malgré mon indisposition a parties du Tableau qui ne sont pas les plus esentielles.*" /Archivo de Palacio/ Expediente personal. Madrid, 4. 10.1727; zitiert nach Luna Fernández, Juan J., *Jean Ranc, Ideas artísticas y métodos de trabajo, a través de pinturas y documentos*, in: *Archivo español de arte* 53, 1980, S. 449-465; hier S. 458; vgl. auch Luxemburg (wie Anm 22), S. 278, Anm. 7, die einen weiteren Brief Rancs vom 24.3.1728 anführt (Madrid, Archivo General de Palacio, Expedientes Personales: Juan Ranc, Caja 868, Expediente 18), diesen allerdings auf das geplante Projekt einer Darstellung des Treffens der portugiesischen und spanischen Königsfamilie bezieht.- 1767 entstand auch die Serie von sechs Medaillons mit Bildnissen des Königspaares und seiner vier Kinder, die Miguel Jacinto Meléndez für die Librería Real schuf (Madrid, Biblioteca Nacional); Vgl. *Du Duc d'Anjou* 1993 (wie Anm. 8), S. 64-67, Nr. 17-22.- Ausst. Kat. *Painting in Spain in the Age of Enlightenment*, Indianapolis, Museum of Art/ New York, The Spanish Institute 1977, S. 132-135, Nr. 1 f.

[28] Für die Vorbereitungen der Doppelhochzeit vgl. Bottineau 1962 (wie Anm. 21) S. 357 f.

[29] Zitiert nach Bottineau 1962 (wie Anm. 21), S. 449, Anm. 309.

[30] Archivo de Palacio/ Bellas Artes. Leg. 38; Zitiert nach Luna 1980 (wie Anm. 27), S. 461, Anm. 64; Das Dokument trägt kein Datum, Luna ebd. datiert es auf Ende 1728.

Als 1731 Antonio Farnese ohne direkte Nachkommen starb, bot sich Elisabeth endlich die Gelegenheit, ihre italienischen Pläne zu verwirklichen. Der Infant Don Carlos trat die Nachfolge in Parma an und proklamierte sich auch zum Erben des Großherzogtums Toskana, ein Anspruch, der zwar von Seiten Englands unterstützt, jedoch von österreichischer Seite bestritten wurde. Jedoch sollten die Habsburger schon bald selbst in der Auseinandersetzung um den polnischen Thron unter erheblichen Druck geraten. Die Situation nutzend stellte sich Spanien im polnischen Erbfolgekrieg (1733-1735) auf die Seite Frankreichs und erreichte mit diesem ersten bourbonischen Familienpakt die Rückgabe des Königreichs Neapel. Allerdings musste Carlos im Frieden von Wien 1738 auf Parma und Piacenza verzichten; die Toskana ging an Franz Stephan von Lothringen.

Diese Wechselfälle boten wenig Anlass, ein weiteres Familienporträt in Auftrag zu geben, doch belegt ein Stich, der Elisabeth Farnese und ihre Kinder zeigt, dass das Thema durchaus nicht an Interesse verloren hatte. Er findet sich im neunten Band des *Grand Dictionnaire geographique et critique* des Antoine Augustin Bruzen La Martinière.[31] Da diese Stich in der kunsthistorischen Literatur zwar gelegentlich genannt wird, der Kontext, in dem er publiziert wurde aber weitgehend ausgeblendet blieb, sei hier ein kleiner Exkurs gestattet.

Der Autor des *Grand Dictionnaire* stammte aus Dieppe und hatte in Paris am Collége de Fortet studiert.[32] 1709 arbeitete er für Friedrich Wilhelm von Mecklenburg, an einer *Geographie* seiner Territorien. Nach dessen Tod entsandte ihn sein neuer Arbeitgeber, Francesco Farnese, in die Niederlande. Hier fasste er den Plan zu einem Lexikon, in dem das gesamte geographischen Wissen der Zeit versammelt sein sollte. Unterstützung fand er bei Lorenzo Verzuso, Marchese de Beretti-Landi, der seit 1702 im diplomatischen Dienst Philipps V. stand[33] und seit 1716 als „Ambassadeur" in Den

---

[31] Bruzen de la Martiniére, Antoine Augustin, *Grand Dictionnaire Geographique et critique*, Den Haag/ Amsterdam/ Rotterdam 1726-1739, IX, S. [8].

[32] Die Angaben folgen Léo Joubert in: *Nouvelle Biographie generale*, Bd. 29, Paris 1862, Sp. 100-104.

[33] *„En mettant aux pieds de VOTRE MAJESTE´ cet ouvrage qu'elle a déja honoré de son attention, j'ai l'avantage de remplir plusieurs devoirs en même tems. J'éternise, autant qu'il dépend de moi, le zéle que Vos seules m'ont inspiré. J'entre, pour ainsi dire, en paiement de ce que Vous doit la Géograhie pour les dispositions qu'il Vous a plu de faire en sa faveur; & enfin j'execute les dernieres volontez d'un Illustre Mort [Fußnote: Mr. le Marquis BERETTI-LANDI Ambassadeur Plenitotentaire de Sa Majesté Catholique, à la Haye, Puis à Cambrai & enfin à Bruxelles, où il morut le Samedi 27. Octobre 1725. à 5. heures du soir] également passionné pour l'honneur de Vôtre Couronne & pour le progrès des Sciences. Il m'a plus d'une fois temoigné souhaiter que mon Dictionaire ne parût que sous les auspices & avec l'agrément d'un Monarque pour qui ma veneration religieuse lui étoit connuë; & dans les tristes heures qu'épuisé par l'âge & par les travaux, il commençoit à succomber à la violence de la maladie, qui l'a enlevé, cet état ne l'empêcha point de me faire passer les derniers ordres qui me soient venus par son canal, &, ce qui est pour moi une époque bien remarquable, je les reçus deux jours apès dans l'instant même qu'il expiroit.*" Bruzen de la Martinière Bd. 1, Den Haag/ Amsterdam/ Rotterdam 1726,[I] f..- Zu Lorenzo Verzuso, Marchese de Beretti Landi vgl. Ozanam, Didier, Les diplomates espagnols du XVIIIe siècle, Madrid/ Bordeaux 1998, S. 465 f.

Haag lebte. Man darf wohl annehmen, dass Beretti-Landis Fürsprache bei Philipp V. nicht nur freundschaftlicher Sympathie entsprang, sondern dass er auch den propagandistischen Wert des Projekts im Auge hatte.

Die Dedikationen der einzelnen Bände des *Grand Dictionnaire* spiegeln geradezu exemplarisch die bourbonischen Interessen, die La Martinière in einer Mischung aus Parteinahme und Schmeichelei zu bedienen weiß. Gleich im ersten Band lässt La Martinière in seinem Widmungsbrief an den König keinen Zweifel, dass er wußte, worauf es ankam. „*Heureusement le Peuple, dont Vous faites presentement la felicité, les [sciences] cultive depuis long tems avec distinction: & pour me borner à ce qui touche la Géographie en particulier, c'est à la Nation Espagnole, sur laquelle Vous regnez, qu'est duë la découverte de ces immenses Pays, dont tout les hommes, pendant plusieurs milliers d'années, avoient à peine soupçonné la possibilité.*“[34] Doch scheint er sich des Konfliktpotentials, das in seiner Schilderung verschiedener Territorien lag, die ja auch Gegenstand diplomatischer, wenn nicht sogar kriegerischer Konflikte waren, wohl bewusst gewesen zu sein. Denn ausdrücklich versichert er am Ende seiner Vorrede: „*Je proteste que dans ce que j'ai dit sur les pretentions, possessions, et autres droits des Princes, je n'ai eu les lumieres d'aucune cour; mais simplement les miennes et celles des auteurs que j'avois en main: que je n'ai voulu confirmer ni infirmer aucunes pretentions, en les raportant. Ansi je desss avoue toutes les consequences que l'on en voudroit trirer en quel que tems ce soit, contrer les interets et les droits des princes que je n'ai pas raportez, parce qu'ils mont eté inconnus ou incertains.*“[35]

Selbstverständlich versäumt La Martinière nicht, eine Parallele zu Philipp II., und dessen berühmtem Geographen Abraham Ortelius zu ziehen, dessen *Theatrum orbis terrarum* zu den Meisterleistungen der Geschichte der Kartographie gehört: „*Vers la fin du XVI. Siécle, un Géographe [Fußnote: Ortelius à Anvers. Son livre parut en 1596.] de Philippe II. mit au jour dans les Pays-Bas le premier Dictionnaire Géographique dont les Bibliothéques ayent été enrichies; & cent quarante ans après dans les mêmes Pays-Bas un Géographe de Philippe V. en a publié un autre, le plus ample & le plus exact qui ait paru jusqu'à present. Car enfin, SIRE, il ne faut pas se flater qu'un particulier, quelque bien intentionné, quelque laborieux qu'il puisse être, suffice seul à une matiere si vaste.*“[36]

Philipp V. dankte La Martinière nicht nur mit einer finanziellen Zuwendung, sondern auch mit dem Titel „Geographe du Roi“, den dieser nun ab dem zweiten Band seines Nachschlagewerkes führte, dessen Dedikation sich an Elisabeth Farnese richtet. Natürlich erinnert La Martinière an seine alte Verbindung mit dem Herzogtum Parma und an seinen ehemaligen Dienstherrn Francesco Farnese. Doch die Sympathien der Königin gewann er sicherlich durch die deutliche Sympathie für ihre italienischen Ansprüche: „*En est-il un plus delicieux pour les bons Serviteurs de Vôtre Majesté que de voir aujourd'hui l'Espagne s'aquiter de ses anciennes dettes envers la Serenissime Maison [Fußnote: Voyez PUFENDORF, Introduction à l'Histoire, Tom. 2. Pag. 397.*

[34] Bruzen La Martinière (wie Anm. 31), Bd. 1, 1726, S. IV
[35] Ebd. 1726, Bd. 1, S. XVIII
[36] Ebd. S. V.

edit. d' Amst. 1721] de Parme. L'alliance nouvellement formée vient d' assurer à Votre Auguste Sang, la longue & paisible possession d'une Couronne sur laquelle Vos Ancêtres avoient des droits que le temps sembloit avoir effacez."[37]

Es scheint nur folgerichtig, wenn Bruzen La Martinière 1732 den vierten Band durchaus euphemistisch dem „TRES-HAUT, TRES-PUISSANT, ET TRES-EXCELLENT PRINCE, DON CARLOS, INFANT D'ESPAGNE; DUC DE PARME, DE PLAISSANCE; DE CASTRO; &.C; GONFALONIER PERPETUELLE DE L'EGLISE; GRAND-MAITRE DE L'ORDRE CONSTANTINIEN DE ST. GEORGE; PRINCE HEREDITAIRE DU GRAND DUCHE DE TOSCANE" widmet.[38] Ein Kupferstich illustriert die in der Anrede liegenden Erwartungen. Er zeigt vor einer Lichtung mit Lorbeer- und Palmbäumen die Büste des Infanten Don Carlos auf einem hohen Sockel, an dem in der Mitte oben das spanische und rechts das Wappen der neuen Territorien des Herzogtums Parma hängen. (Abb. 7) Athena weist den herantretenden Chronos an, das Wappen des Großherzogtums Toskana an den noch freien Nagel links zu hängen. Auch wenn der Gang der Ereignisse die hier formulierten Hoffnungen nicht erfüllte, hatte sich Bruzen La Martinière Carlos' Gunst erworben und konnte 1737 den Widmungsbrief an die „Academie Royale de Sciences de Seville" in Band 7 als „Geographe du Roi des Sa Majesté Catholique , Secrétaire du Roi des deux Siciles & Conseil de Sa Majesté" unterzeichnen.[39]

---

[37] Ebd. Bd. 2, 1730, S. [VI]. Vgl. S. Pufendorf, *Introduction à l'histoire moderne, générale et politique de l'univers, où l'on voit l'origine, les revolutions, l'état présent, et les interêts de souverains, par M. de Puffendorf, nouvelle edition, où l'on a continué tous les chapitres jusqu'à present, et ajouté l'histoire des principaux souverains de l'Italie, de l'Allemagne, etc. le tout dans un ordre plus naturel, avec des Notes historiques, geographiques et critiques et des cartes*, Amsterdam 1721.

[38] Bruzen La Martinière (wie Anm. 31), Bd. 4, 1732, [I].

[39] Bruzen La Martinière (wie Anm. 31), Bd. 7, 1737, [IV].- Die Widmung in Bd. 5, 1735, richtete sich an die Londoner *Royal Society*. Bei der Sevillaner *Academie* handelt es sich wohl um die *Regia Sociedad Hispalense*, die sich vor allem aus Medizinern und Pharmazeuten zusammensetzte. Gegen erhebliche Widerstände der konservativen Fachvertreter als feste Institution gegründet, verschaffte Philipp V. ihr durch Anteile an Schiffsladungen eine finanzielle Basis. Dies geschah durch die Vermittlung von Giuseppe Cervi. Dieser, 1663 in Parma geboren, war er nach seinem Studium, das neben Medizin auch Mathematik und Philosophie umfasste, in den Dienst von Francesco Farnese getreten. Als Leibarzt folgte er Elisabeth Farnese nach Spanien wo er nach und nach zum Präsidenten des königlichen Protomedikats, der obersten Gesundheitsbehörde, aufstieg. 1729 ernannte ihn die *Regia Sociedad Hispalense* zu ihrem Präsidenten auf Lebenszeit. 1734 wurde Cervi Mitglied der *Royal Society*, 1739 Mitglied der Pariser *Academie des Sciences*.- Vgl. hierzu Kaufmann, Gisela, Die Akademiebewegung in Spanien im 18. Jahrhundert, Diss. München 1981, Bd. 1, S. 37-83, zu Cervi bes. 47-53.- Bruzen La Martinières Verbindung zur *Regia Sociedad Hispalense* mag also durch königliche Vermittlung und traditionelle Verbundenheit mit den Farnese zustande gekommen sein. Zu den Aufgaben der *Sociedad* gehörte aber auch die landeskundliche Erschließung des spanischen Königreichs, um die Lebensbedingungen der Bevölkerung besser kennen zu lernen (vgl. Kaufmann S. 57), so dass auch ein fachliches Interesse an La Martinières *Grand Dictionnnaire* vorhanden gewesen sein dürfte.

Der neunte und letzte Band des *Grand Dictionnaire Geographique et critique* schließlich besitzt keine Dedikation, sondern porträtiert auf zwei Kupferstichen König und Königin. (Abb. 8 & 9) Auf dem ersten Kupferstich (Abb. 8) sitzt Philipp V. in einer imaginären Loggienarchitektur mit Blick aufs Meer auf einem um mehrere Stufen erhöhten Thron unter einem Baldachin.[40] Eine hereinschwebende Victoria hält einen Lorbeerkranz über ihn. Vor den Stufen des Thrones präsentiert eine Allegorie der katholischen Religion eine kniende, dunkelhäutige, weibliche Gestalt, deren Kopfschmuck einen Elefantenrüssel und eine Feder kombiniert. Sie hält in der Linken eine Karte, auf der eine Art Stadt- oder Befestigungsgrundriss zu erkennen ist. Mit der Rechten weist sie auf die im Meer kreuzende Flotte. Am Ufer rechts steht auf einem Piedestal mit dem spanischen königlichen Wappen eine der Säulen des Herkules, kenntlich an Löwenfell und Keule, Ihr Pendant lässt sich ganz klein am gegenüberliegenden Ufer ausmachen. Am vorderen Bildrand spielende Putten deuten auf die Szene und halten ein Band mit der Inschrift: „GALLIA ME NATO, ME REGE SUPERBIT IBERUS, VICTOREM DOMITIS ME COLIT AFER AGRIS".BLM[41] Die „Botschaft" erscheint ebenso schmeichelhaft wie euphemistisch, betont sie doch die Rolle Philipps als weltweiter Förderer der Religion zu einem Zeitpunkt, als die reale Macht Spaniens in seinen Kolonien deutlich abnahm und vor allem die Engländer immer stärkeren Einfluss auf den Amerikahandel gewannen.

Noch brisanter was das Verhältnis von Anspruch und Wirklichkeit betrifft, stellt sich der zweite Kupferstich dar.(Abb. 9) Elisabeth und ihre Kinder gruppieren sich auf Stufen vor einer Wand mit Porträts. Elisabeth thront rechts, unter den Bildnissen von Paul III. und Alexander Farnese. Sie weist auf das Porträt ihres Gatten im Zentrum, unter dem eine Kartusche „IN OMNI PROVIDENTIA OCCURAT ILLIS" verkündet, während Krone und Szepter auf einem Tisch mit wappengeschmückter Decke präsentiert werden. Links unter den Bildnissen von Ludwig XIV. und dem Dauphin, dem Großvater und Vater Philipps V., präsentiert María Ana Victoria, unterstützt von einem Genius, das Wappen ihres Gatten, des späteren José I. von Portugal. Ihre beiden unverheirateten Schwestern Maria Teresa und Maria Antonia Fernanda stehen rechts neben ihrer Mutter. Die drei Söhne Elisabeths haben ihren Platz am Fuß der Stufen. Nur leicht nach links aus dem Zentrum gerückt, greift Carlos nach einer Krone, während ein Engel, über dem in einer Aureole das göttliche Auge der Vorsehung leuchtet, ihm eine zweite anbietet. Den links stehenden Felipe schmücken zwei Putten mit einem Orden. Rechts schließlich beugt sich die „Religion" zu dem vor ihr knienden kleinen Luis, dem drei weitere Putten die Insignien seiner Würde als Kardinal-Erzbischof von Toledo reichen[42].

In aller Eindeutigkeit benennt die über der Szene schwebende Kartusche die Intention der Darstellung: „REINE HEUREUSE MERE FÉCONDE, J'ASSURE À MES

[40] Das Blatt ist unten links bezeichnet: L.F.Dubourg inv.; unten rechts: F. Morellon la Cave sculpsit 1734.

[41] Das Kürzel BLM lässt sich sicherlich als Bruzen La Martinière auflösen.

„[42] Bemerkenswert ist auch, wer auf beiden Stichen fehlt, nämlich der spanische Thronfolger Ferdinand, der einzige überlebende Sohn aus der ersten Ehe Philipp V. mit Maria Louisa von Savoyen.

ENFANS UN SORT DIGNE DE MOI. ET SUIS LES DELICES D'UN ROI, QUI FAIT PAR SA VERTU LES DELICES DU MONDE."[43] Dass es sich hier nicht um reine Schmeichelei handelt, sondern um sehr konkrete Anspielungen auf die machtpolitische Ziele Elisabeths verdeutlicht ein Blick auf die Datierung. 1734 schuf Louis Fabritius Dubourg [44] die Zeichnung, also im Jahr des ersten bourbonischen Familienpaktes, gestochen wurde sie allerdings erst 1739 von Pieter Tanjé[45], also nach dem Frieden von Wien. Elisabeth konnte 1734, als die Vorlage entstand, eine durchaus zufriedenstellende Bilanz ihrer Bemühungen um die würdige Versorgung ihrer Kinder ziehen. María Ana Victoria auf dem portugiesischen Königsthron setzte natürlich auch den Maßstab für die künftigen Schwiegersöhne ihrer beiden Schwestern. Der jüngste Bruder hatte das höchste geistliche Amt Spaniens inne und Carlos hatte 1631 das Erbe als Herzog von Parma angetreten und Anspruch auf die Toskana angemeldet, deren Krone ihm der Engel der Vorsehung zum Greifen nahe präsentiert. Konsequenterweise fehlt auf der Darstellung der Kronprinz Ferdinand, der ja kein leiblicher Sohn Elisabeths war. Dagegen ist Carlos so dominierend ins Zentrum gerückt, dass er als eigentlicher Nachfolger Philipps V. erscheint. [46] Dass der „Geographe royal" eine solche Akzentsetzung unbemerkt und ohne Billigung Elisabeths hätte publizieren können, erscheint kaum vorstellbar.

Es wäre zu fragen, ob Bruzen La Martinière die beiden Stiche für den 1735 veröffentlichten, fünften Band seines *Grand Dictionnaire* vorgesehen hatte, dann aber den Plan wegen der sich abzeichnenden militärischen Erfolge der Spanier verwarf. Schon 1735 hatte sich die Situation insofern geändert, als den Spaniern die Eroberung Siziliens geglückt war und so auf dem Stich eine weitere Krone hätte erscheinen müssen. 1739 hingegen passten Stich und politische Realität wieder zusammen. Spanien hatte im Frieden von Wien die oberitalienischen Gebiete abgeben müssen, dafür aber Neapel und Sizilien behalten. Sicherlich ließ sich jedoch die zweite Krone auch als weiter aufrechterhaltenen Anspruch auf die Herrschaft in Parma verstehen, so dass der Stich Wirklichkeit und Zukunftshoffnung vereinte.

Auch heiratspolitisch entwickelten sich die Dinge für Spanien vorteilhaft. Carlos ehelichte 1638 die Tochter des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten Augusts des Starken, Maria Amalia. Im selben Jahr wurde der Gedanke einer französisch-spanischen Doppelhochzeit erneut aufgegriffen, bei der Felipe mit Louise Elisabeth, der Tochter Ludwigs XV., und die Infantin María Teresa mit dem Dauphin eine Verbindung eingehen sollten. [47] Hinzu kam, dass am 28.10.1740 Karl VI. starb und die Kaiserin Maria Theresia sich gezwungen sah, mit militärischen Mitteln das ihr nach der Pragmatischen Sanktion zustehende Erbe zu erkämpfen. Im österreichischen Erbfolgekrieg schlossen Spanien und Frankreich am 28.10.1743 den zweiten

[43] Als Autor des Textes firmiert wieder Bruzen La Martinière.
[44] Zu Louis Fabritius Dubourg, vgl. Beaujean, D., in: AKL Bd. 30, S. 87.
[45] Vgl. Henkel, M.D., in: Thieme/ Becker Bd. XXXII, S. 430 f.
[46] Nicht umsonst führt Henkel ebd. in Tanjés Werkverzeichnis das Blatt unter Nr. 26 als *Elisabeth und ihr Sohn Ferdinand VI.*
[47] Die Hochzeit von Felipe und Luisa Elisabeth erfolgte im folgenden Jahr, am 26.8.1639, das andere Paar heiratete 1744.

bourbonischen Familienpakt, der endlich 1748 im Frieden von Aachen die Sekundogenitur in Parma-Piacenza und Guastalla für den zweiten Sohn Elisabeths, Felipe sicherte.

Im Jahr 1743 schuf Louis Michel van Loo das monumentale Familienporträt, das virtuos und überwältigend Elisabeth als „Reine heureuse" und „mere feconde" in präsentiert.[48] (Abb. 10) Das Szenario, eine prächtige Säulenhalle mit Ausblick auf einen Park erklärt sich vielleicht daraus, dass das Gemälde im Palacio del Buen Retiro in der Galerie neben dem Casón angebracht war und so die königliche Familie in effigie an den höfischen Festen teilnahm. Die passende Musik scheinen die Instrumentalisten und Sänger auf der Empore im Hintergrund zu liefern. Während Philipp V. in den Hintergrund gerückt erscheint, bildet Elisabeth in jeder Hinsicht das Zentrum der Komposition. Der rote königliche Mantel liegt über ihrem Schoß, ihr Arm ruht auf dem Kissen mit der Krone. Die rote, um die Säulen geschlungene Draperie fällt so neben ihr herab, dass sie durchaus noch als Ehrentuch interpretierbar ist. Zugleich hebt sie Felipe hervor, dessen Anspruch auf das Herzogtum Parma bildlich so gut wie eingelöst erscheint. Seine vor ihm sitzende Gattin Louise Elisabeth legt ihren Arm leicht auf den Tisch mit den Kissen und verstärkt so das optische Bündnis von Mutter und Sohn. Am rechten Bildrand wiederholt der Mantel des neapolitanischen Königs das leuchtender Rot der Mittelgruppe und lenkt den Blick zu Carlos, der in seiner Haltung als Pendant zu seinem Bruder konzipiert ist. Vor ihm sitzt Maria Amalia; zwischen den Paaren erkennt man die Infantinnen María Teresa, die Verlobte des Dauphin und María Antonia Fernanda. Auf einem Kissen sitzend spielen die Töchter der beiden Paare zu Füßen der Großmutter mit einem Hündchen. Neben dieser machtvollen italienischen Interessengruppe erscheint der spanische Thronfolger Fernando links eher unspektakulär, auch wenn eine rot leuchtende Schärpe seinen Rang unterstreicht. Seine Geste scheint den Betrachter auf die Stiefmutter hinzuweisen, der auch der Blick seines Vater gilt. Barbara von Braganza hingegen wendet sich ihrer Schwägerin María Ana Victoria zu, deren hermelingefütterter Purpurmantel sie als portugiesische Königin ausweist.

Ein Blick auf die vorbereitenden Skizzen in Versailles[49] (Abb. 11) und in der Academia de San Fernando[50] (Abb. 12) lässt erkennen, dass die Gruppierung der Personen

---

[48] Louis Michel van Loo, *Die Familie Philipps V.*, 1643, 496 x 511 cm, Madrid, Museo del Prado. Zu van Loo vgl. u.a. Christine Rolland, *Louis Michel van Loo: premier peintre to the King of Spain*, in: Frank/ Hänsel 2002 (Anm. 22), S. 295-311; bes. S. 296-298; dort auch weitere Literatur.

[49] Louis Michel van Loo, *Philipp V. und seine Familie*, Skizze, 111 x 137 cm Versailles, Musée National du château; vgl. Ausst. Kat. *L'Art europeén à la Cour d'Espagne au XVIIIe siècle*, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts/ Paris, Galeries nationales d'exposition du Grand-Palais, Paris, Madrid Museo del Prado 1979/ 80, S. 149, Nr. 84.

[50] Louis Michel van Loo, *Philipp V. und seine Familie*, Skizze, Madrid, Academia de San Fernando; *L'art europeén* 1979/ 80 (wie Anm. 49), S. 148, bei Nr. 84.- Eine gleichgroße Kopie des ausgeführten Gemäldes befindet sich in La Granja.- Rolland (wie Anm. 48) S. stellt fest: *„Today, oil sketches and preparatory drawings for the „Family of PhilipV" are scattered throughout public and private collections. In addition, many of Louis Michel's individual royal*

keineswegs zufällig oder nach rein gestalterischen Gesichtspunkten erfolgte, sondern auf sorgfältiger Ausbalancierung der politisch-persönlichen Kräfteverhältnisse basierte. Beide Skizzen unterscheiden sich untereinander vor allem in der Gestaltung der Architektur, wobei auf der Version in Versailles eine relativ gleichförmige Folge von Säulen erscheint, während die Fassung in der Academia mit der Musikertribüne und den Arkaden dem ausgeführten Gemälde schon sehr nahe kommt. Die Personenkonstellation ist auf beiden Vorstudien gleich, doch deutlich unterschieden von dem ausgeführten Gemälde. Zwar sitzt auch auf den Skizzen Elisabeth im Zentrum, doch Philipp überragt sie deutlich. Der Infant Don Luis steht nicht neben seiner Mutter und trägt zudem die Kardinalsrobe. Vor allem fällt die unterschiedliche Anzahl der dargestellten Personen auf. So spielt im Vordergrund auf den Skizzen nur ein einziges Kind, nämlich Isabel, die am 31.Oktober 1741 geborene Tochter von Felipe und Louise Elisabeth, mit einem Hündchen, ein Hinweis, dass die Vorarbeiten vor der Geburt der neapolitanischen Königstochter María Isabel am 30. April 1743 entstanden. Auch bei den Erwachsenen zählt man nur sechs Frauen (statt sieben auf dem ausgeführten Gemälde). Die ganz links sitzende Infantin trägt einen blauen Mantel mit Hermelinbesatz, was auf Maria Teresa, die Verlobte des Dauphin deutet. Andererseits gibt es keine weiter Trägerin einer königlichen Robe, so dass man feststellen muss, dass María Ana Victoria, die künftige portugiesische Königin fehlt. Eigentümlich scheint auch, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters durch die Gesten von Don Luis und seiner Schwägerin so stark auf Maria Amalia gelenkt wird, vielleicht weil dem neapolitanischen Königspaar nach dem spanischen der höchste Rang zukam.

Wie dem auch sei, was die Veränderungen von Entwurf zu Ausführung deutlich erkennen lassen, ist zum einen das Bemühen um eine möglichst prägnante Schilderung der politischen Kräfteverhältnisse und des Potentials, das Spanien nicht nur gegenüber dem habsburgischen Widersacher, sondern auch gegenüber den französischen Bündnispartnern aufzubieten hatte. Zwar ordnet van Loo nun die Verlobte des Dauphin ihrer französischen Schwägerin zu, doch steht sie im Hintergrund, integriert in das italienische „Lager". Die portugiesisch-spanisch-italienischen Verbindungen werden so hervorgehoben, die französischen eher beiläufig behandelt. Zum anderen zielen die Veränderungen auf eine Stärkung der (bildlichen) Rolle Elisabeths, die nun auf derselben Höhe wie der König erscheint und zusätzlich Rückendeckung durch die beiden Söhne erhält, während Philipp trotz der Geste Ferdinands isoliert wirkt.

Angesichts dieser überdeutlichen Demonstration der Machtverhältnisse am spanischen Hof wundert es nicht, dass Fernando nach seinem Regierungsantritt 1746 seine Stiefmutter zum Rückzug nach La Granja zwang, um möglichst jede Einmischung auszuschließen. Wie sehr van Loos Gemälde ihn jedoch beeindruckt haben muss, lässt sich ermessen, wenn man sich Jacopo Amigonis Bildnis des neuen Königspaares vor Augen führt. (Abb. 13) Das Original ist verloren, doch kennen wie die Komposition

---

portraits executed before 1743 probably constituted studies for this painting. Thus, the artist spent years developing individual life-size images of each sitter which he could assemble in a huge group portrait. For no other work in his carreer did Louis Michel go into such preparatory detail."

durch einen Stich von Charles-Joseph Flipart.[51] Im Zentrum der Komposition, frontal zu Betrachter präsentiert sich Ferdinand VI., links neben ihm auf dem Thronsessel liegt der königliche Mantel. Rechts, etwas hinter ihm zurücktretend, steht Barbara von Braganza, deren Gewand gerade ein Page richtet. Eine Verbindung zwischen den königlichen Gatten gibt es jedoch weder in Haltung noch durch Gesten; in der auffällig betonten Hierarchie der Personen steht die Königin deutlich an zweiter Stelle. Den Hintergrund bevölkern Mitglieder des Hofstaates, wobei die Musiker auf dem Balkon rechts als deutliches Zitat des van Loo'schen Vorbildes zu erkennen sind. Die Architektur links erinnert weniger an einen Festsaal als an einen Triumphbogen, wozu die auf einer Wolke über dem König schwebende Victoria passt, die wiederum an das Familienporträt von Houasse denken lässt, dem offenbar, ob es nun ausgeführt oder nur als Zeichnung überliefert wurde, eine größere Bedeutung zukommt, als bislang angenommen. Anklänge an Houasse bilden auch die eigenartige Tiefenschichtung der architektonischen Elemente oder Details wie der Offizier links, eine Art Vergrößerung des Houasse'schen Wachsoldaten im Hintergrund links. Amigoni nimmt also zwar das spektakuläre Familienporträt van Loos zum Vorbild, interessiert sich aber nicht für das die kunstvolle Andeutung der Personenbeziehungen und Interaktionen. Statt dessen greift er das, bedeutungsgeladene Szenario der Houasse'schen Zeichnung auf und schafft so ein repräsentatives Staatsporträt des Königs.

Dass unter Ferdinand VI. kein Familienporträt entsteht, hat sicherlich einen ganz einfachen Grund darin, dass er keine Kinder hatte. Doch abgesehen davon charakterisiert seine Regierungszeit das Bemühen um Konsolidierung von Wirtschaft und Finanzen im Innern und Neutralität nach Außen. So bildet 1750 auch die Verehelichung seiner Schwester María Antonia Fernanda mit dem sardischen Kronprinzen Vittorio Amedeo kein Anlass, dies in einem Familienporträt zu kommentieren, obwohl diese Hochzeit mit einem habsburgischen Bündnispartner durchaus einem politischen Konzept folgte, das 1752 in den Vertrag von Aranjuez mündete und die spanisch-österreichischen Auseinandersetzungen um die italienischen Territorien beendete.[52]

Wer nun allerdings ganz gezielt seine Familie zu Herrschaftslegitimierung einzusetzen wusste, war die Kaiserin Maria Theresia, die damit gewissermaßen aus der Not eine Tugend machte. Im Erbfolgekrieg hatte sie am eigenen Leib die Problematik einer nicht ganz unanfechtbaren Nachfolgeregelungen erfahren und auch erlebt, welch entscheidendes Argument die Geburt ihres Sohnes 1741 zur Bestätigung ihrer Ansprüche geliefert hatte.[53] Die Verherrlichung der Fruchtbarkeit Maria Theresias bildet in den fünfziger Jahren ein wichtiges Thema der Bildpropaganda zu Bestätigung des „neuen" habsburgisch-lothringischen Kaiserhauses. In diesen Zusammenhang gehören auch die Porträts der kaiserlichen Familie, die Martin von Meytens schuf.[54]

---

[51] Luna Fernandez, Juan L., *El retrato de Fernando VI y Bárbara con su Corte por Amigoni*, in: *Archivo español de Arte* 52, 1979, S. 339-341.

[52] Das Defensivbündnis kam auf Initiative Maria Theresias zustande; beteiligt waren Spanien, Österreich, Sardinien und Parma.

[53] Vgl. hierzu Barta 2001 (wie Anm. 2), bes. 71 ff.

[54] Vgl. die Abbildungen bei Barta 2001 (wie Anm. 2)

(Abb. 14) Im Laufe der Jahre entstanden zahlreiche Repliken, die jeweils der gewachsenen Kinderzahl Rechnung trugen. Inwieweit die spanisch-bourbonischen Bildnisse eine Inspirationsquelle bildeten, lässt sich nur vermuten. Zwar lassen sich Ähnlichkeiten, insbesondere in der räumlichen Situierung und der Gruppierung der Personen feststellen, doch gibt es keine direkten Parallelen. Allerdings scheint es angesichts der verbesserten Beziehungen zum Madrider Hof unter Ferdinand VI. nicht unwahrscheinlich, dass man in Wien zumindest von van Loos Gruppenporträt Kenntnis hatte. Auch Bruzen La Martinières *Grand Dictionnaire geographique* dürfte bekannt gewesen sein; das -modifizierte- Motto „Emperatrice heureuse. Mere féconde", trifft jedenfalls das von Maria Theresia gepflegte Image genau.

Mit bemerkenswerter Offenheit verband die Kaiserin ihre mütterlichen und politischen Interessen, etwa wenn sie aus der Sommerresidenz Schlosshof an ihre Schwiegertochter Marie Beatrix von Mailand- d'Este schreibt: „*Wir halten uns immer in diesem Zimmer auf, das meine teuren italienischen Kolonien enthält, alle vier, meine Schätze, meine Tröstungen, meine Unterstützung. Die Malerei ist nicht so, aber es genügt, dass es ein Schatten dieser teuren Kinder ist, die mein Glück bedeuten.*"[55] Maria Theresia spielt hier auf ein Ensemble an, , das 1773-1777 im Zuge einer Restaurierung des Schlosses entstand und in sich der ehemaligen Bildergalerie befand, die zu ihren an den Festsaal anschließenden Wohnräumen gehörte. Es besteht aus vier Familienporträts ihrer Kinder, die in Mailand, Parma, Toskana und Neapel österreichische Allianzpartner darstellten. Allein drei von ihnen hatten Ehepartner mit spanisch-bourbonischer Verwandtschaft: der Großherzog von Toskana, der spätere Kaiser Leopold II. hatte die Infantin Maria Luisa geheiratet, eine Tochter Karls III.; seine Schwester Maria Karoline war mit dessen Sohn Ferdinand IV. verehelicht, der nach der spanischen Thronbesteigung seines Vaters König von Neapel-Sizilien geworden war. Maria Amalie schließlich war die Gattin von Karls Neffen., Ferdinand von Parma.[56] Es sei hier nur darauf hingewiesen, dass aus all diesen Ehen zahlreiche Kinder hervorgingen, die wiederum auf Familienporträts festgehalten wurden. Vor allem Erzherzog Leopold griff nach dem Tod der Tochter Josephs II. 1770 die Strategie auf, seine große Familie in Szene zu setzen und so seinen Anspruch auf den Kaiserthron vorzutragen.[57] Offenbar war die Erfahrung der Erbfolgestreitigkeiten, bedingt durch die zahlreichen erloschenen Dynastien oder durch das Fehlen männlicher Nachkommen, so nachdrücklich, dass der Hinweis auf die reiche Nachkommenschaft zu einem zentralen Thema herrscherlicher Selbstdarstellung avancieren konnte.

Karl III., der nach dem Tod seines Bruders1759 den spanischen Thron bestiegen hatte, scheint keine Neigung verspürt zu haben, die Tradition der spanisch-bourbonischen Familienporträts fortzuführen. Schon während seiner Neapolitaner Regierungszeit

[55] Zitiert nach Barta 2001 (wie Anm. 2), S. 105

[56] Bereits Joseph II. war in erster Ehe mit Maria Isabella von Parma verheiratet gewesen. Der spanische Thronfolger, der spätere Karl IV. heiratete Maria Luisa von Parma.

[57] So 1773 auf dem Bildnis von Wenzel Wherlin (Porträtsammlung Schloss Ambras), das über dem auf einem Sofa sitzenden, von seinen Kindern umringten Ehepaar die Bildnisse von Kaiser Joseph II., Maria Theresia und Karl III. von Spanien zeigt. Johann Zoffany (Wien, Kunsthistorisches Museum) wählte für sein Familienporträt eine „Inszenierung" a la van Dyck.

bevorzugte er Einzelbildnisse, die als Zyklus das Wachsen seiner Familie und das Aussehen der Kinder festhielten. Dass auch in Spanien kein Familienporträt entstand, passt zu der Tatsache, dass außenpolitisch Karls Interesse nicht auf eine territorialen Neuordnung seines Einflussbereich zielte und innenpolitisch die Erbfolge seines Sohnes unangefochten war.[58]

Ebenso unzeitgemäß wie bemerkenswert scheint vor diesem Hintergrund der Versuch des unbekannten spanischen Malers, das Thema erneut aufzugreifen und zwar wieder mit dem Hinweis auf die nach Italien führenden Familienbande, d. h. auf die Familie des Sohne in Neapel und die der Tochter in Florenz.[59] In dieser Form völlig singulär ist die Idee, gleich drei Familienporträts nach dem Bild im Bild-Prinzip zu vereinen. Eingefügte Porträts von abwesenden oder verstorbenen Angehörigen gehören zwar zum gängigen Repertoire der Bildnismalerei; für eine vergleichbarer Schachtelung, dass ein Bild im Bild eines Bildes erscheint, fehlt jedoch jeder Vergleich.

Ganz offensichtlich nahm sich der Künstler die Komposition van Loos zum Vorbild, wobei Architektur und Draperie darauf deuten, dass die heute in Versailles befindliche Ölskizze und nicht das Gemälde selbst, bzw. die Skizze in der Academia als Ausgangspunkt gedient haben könnte. Karl III., in Blau gekleidet, sitzt in einer Art Halle, die nach hinten durch eine Balustrade unterteilt wird. Neben ihm hat wohl seine Tochter Maria Josefa Platz genommen.[60] Die Infanten Gabriel und Antonio Pascuale, etwas im Hintergrund, scheinen das Gemälde rechts zu betrachten und zu kommentieren. Das Zentrum der Komposition jedoch bilden der Kronprinz und spätere Karl IV. , der ebenfalls auf das Gemälde weist und seine Gattin Maria Luisa, deren Tochter Carlotta Joaquina (geb. 1775) ganz im Vordergrund von einer Amme im Arm gehalten wird. Links neben dem König steht ein weiterer Mann, dessen Identität zweifelhaft bleibt. Wahrscheinlich handelt es sich um den Karls Bruder, den Infanten Don Luis.[61] Nicht zu leugnen ist allerdings, dass das Alter der Personen nicht unbedingt zu den Porträtierten passt. Das gilt insbesondere für die Infanten Gabriel und Antonio Pascuale, die zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes 23 bzw. 20 Jahre alt waren, auf diesem jedoch deutlich jünger wirken. Vielleicht kannte der unbekannte Künstler

[58] Auch wenn das von Philipp V. eingeführte salische Erbrecht die in Spanien geborenen Prinzen vor den außerhalb des Landes geborenen bevorzugte.

[59] Die Familie des Neffen in Parma, dessen Schwester die spanische Kronprinzessin Maria Luisa war, erscheint jedoch nicht.

[60] Die Tafel am unteren Bildrand sollte wohl die Namen der Porträtierten auflistet, die Schrift ist jedoch unleserlich, so dass der Betrachter auf Vermutungen angewiesen bleibt.

[61] Dass Don Luis hier erscheint, könnte einen ersten Hinweis auf die Datierung des Bildes ergeben. Don Luis heiratete am 27.6.1776 Teresa de Vallabriga. Zwar hatte Karl, der diese nicht standesgemäße Eheschließung missbilligte und die zu erwartenden Kinder durch ein im März des Jahres erlassenes Gesetz von der Erbfolge ausgeschlossen hatte, seiner Schwägerin den Zutritt zum Hof untersagt. Doch scheint unwahrscheinlich, dass Don Luis unter diesen Umständen nach seiner Eheschließung noch ohne weiteres auf einem bourbonischen Familienporträt Platz gefunden hätte.

ihre von Anton Raphael Mengs geschaffenen Jugendbildnisse[62] und übernahm sie, ohne das Alter zu aktualisieren.

Alle blicken auf das riesige Gemälde, auf dem die Familie des Großherzogs von Toskana dargestellt ist, wobei sich auch hier die Identifizierung der Personen wegen des nicht „passenden" Alters recht problematisch gestaltet. Leopold, mit dem rot-weißen Band des Maria-Theresia-Ordens relativ eindeutig zu benennen, steht an einem rotbezogenen Tisch, an dem seine Gattin, die Infantin Maria Luisa Platz genommen hat. Deren Blicke gelten dem Sohn Franz,. Zu dessen Füßen deuten ein hermelinbesetzter roter Mantel und ein Lorbeerkranz auf seine Anwartschaft auf den kaiserlichen Thron.[63] Der um drei Stufen erhöht stehende Sessel ihm gegenüber am linken Bildrand ist wohl ebenfalls in diesem Sinne zu interpretieren. Die älteste Tochter des erzherzoglichen Paares, Maria Theresia, sitzt zwischen ihren Eltern; ihre Schwester Maria Anna hat ihren Platz im Vordergrund auf einem roten Kissen. Während Ferdinand zu seinem Bruder aufblickt und Albrecht neben seiner Mutter steht, haben sich Leopold und Carl zu der Amme gesellt, die den kleinen Maximilian (geb. 1774) trägt.[64]

In Hintergrund erscheint ein weiteres Gemälde, das Ferdinand IV. von Neapel mit seiner Familie zeigt. Der König selbst steht vor einem roten Vorhang links, neben ihm erscheinen seine Gattin Maria Carolina sowie zwei Töchter, Maria Teresa und Luisa. Das von einer Amme gehaltene Baby müsste Carlos Tito (geb.1775) sein, was zugleich auf das Entstehungsdatum des Bildes schließen lässt, da noch im selben Jahr 1775 Maria Anna geboren, aber nicht mit abgebildet wurde.

Der Anlass für das Familienporträt mag die Geburt der drei Enkel Karls III. gewesen sein, insbesondere der Tochter des Thronfolgers, die dem spanischen Herrscherhaus dynastische Kontinuität in Aussicht stellte. Darauf, dass es um den engen Familienkreis Karls III. geht, deutet der Umstand, dass Parma, wo „nur" ein Neffe des Königs regierte, keine Rolle spielt. Ganz ähnlich wie zur selben Zeit Maria Theresia in Schlosshof, hat der unbekannte Maler versucht, Familienbeziehungen und politische Allianzen überein zu bringen. Dabei versucht er, auf einem einzigen Bild die drei Familien zugleich als einzelne Herrscherhäuser und als politische und familiäre Einheit zu präsentieren. Dass ihm dies nur bedingt gelingt, liegt vielleicht nicht nur an seiner eigenen Beschränktheit, sondern auch an dem Fehlen eines Auftraggebers, der sein politisches Handeln vor allem auch als Familienpolitik verstand. Elisabeth Farneses (Familien-)Bildpropaganda besaß jedoch offenbar eine solche Eindringlichkeit, dass über zwei Jahrzehnte später ein Maler Familienporträts als probates Mittel zur

---

[62] Vgl. Roettgen, Steffi, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, Bd. 1: *Das malerische und zeichnerische Werk*, München 1999, S. 197 f., Nr. 130: Don Antonio Pascuale de Borbón, S. 204 f., Nr. 136: Don Gabriel de Borbón

[63] Die beiden Ehen Josephs II. waren ohne überlebende Nachkommen geblieben und Joseph hatte eine erneute Heirat explizit ausgeschlossen.

[64] Albrecht war allerdings bereits am 22.7.1774 gestorben. Wollte man jedoch das Baby mit dem am 9. März 1776 geborenen Joseph identifizieren, müsste auch auf dem Bildnis des neapolitanischen Königspaares ein Kind mehr zu sehen sein. Auch wäre das Erscheinen des Don Luis nicht zu erklären (vgl. unsere Anm. 51)

Darstellung politischer Zusammenhänge aufgriff, um möglicherweise damit seine Fähigkeit, komplexe Zusammenhänge darzustellen zu demonstrieren. Als Adressat mag er dabei nicht nur Karl III. im Auge gehabt haben, sondern auch Maria Luisa, die wie ihre mächtige Vorgängerin Elisabeth aus Parma stammte und im Zentrum der Komposition steht. Dass auch Maria Luisa als Königin die spanische Politik prägte und dass auch sie ein Familienporträt in Auftrag gab, das zu den eigentümlichsten und umstrittensten Werken Francisco de Goyas gehört, ist ein anderes Thema.

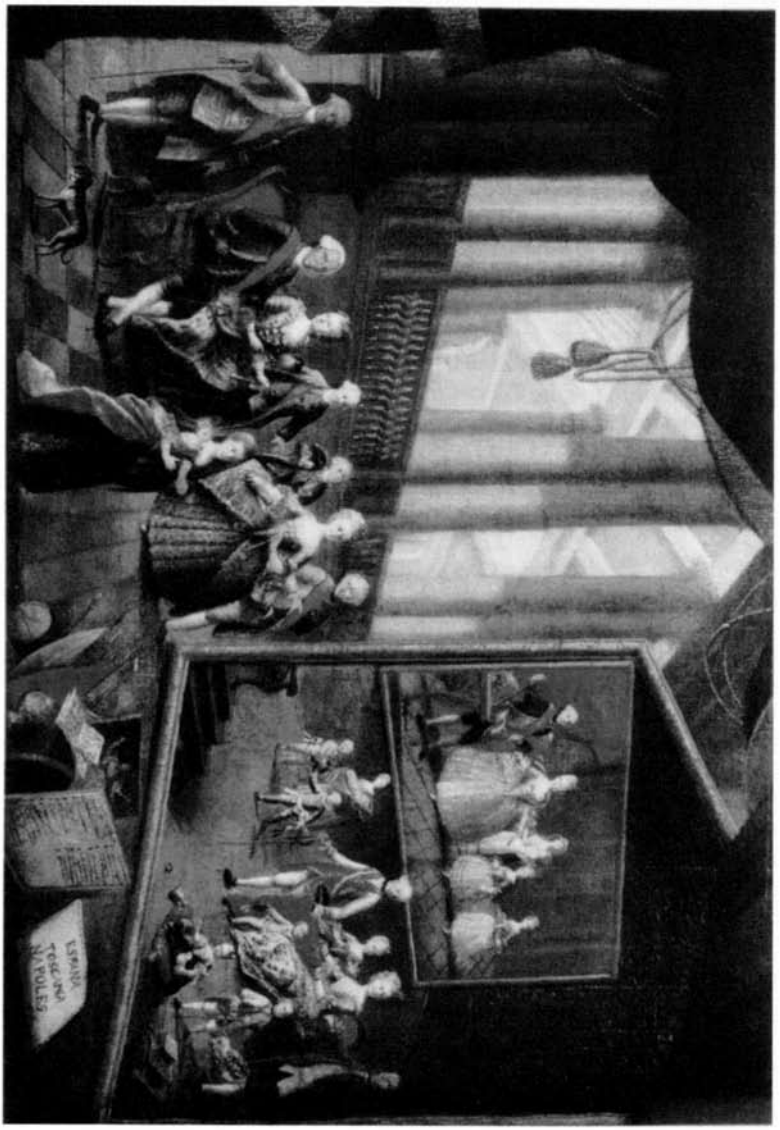


Abb. 1: Unbekannter Maler, **Karl III. betrachtet mit seiner Familie die Bildnisse der Familien seiner Tochter Maria Luisa und seines Sohnes Ferdinand IV.**, circa 1775-80; Öl auf Leinwand, 79,7 x 111,8 cm, Kunsthandel.



Abb. 2: **Felipe de Silva, Philipp V., Maria Luisa von Savoyen und der Infant Luis besiegen die Häresie**, Öl auf Leinwand, 106 x 125 cm, Aranjuez, Palacio Royal.

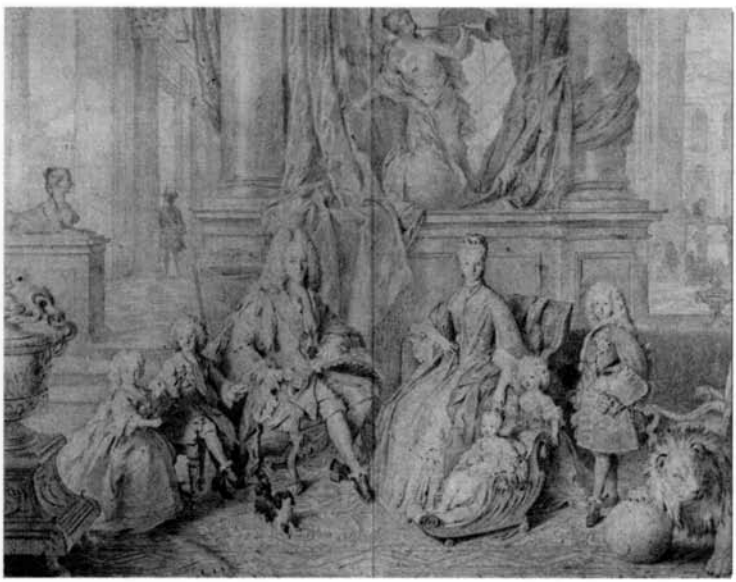


Abb. 3: **Michel-Ange Houasse, Die Familie Philipps V.**, Kreide auf Papier, 48,5 x 62,5 cm, Stockholm, Nationalmuseum, Kupferstichkabinett.



Abb. 4: **Simon Thomassin nach Antoine Coysevox, Fama**, Kupferstich, 38,5 x 32 cm, Sceaux, Musée de l'Île de France.



Abb. 5: **Simon Thomassin nach Antoine Coysevox, Merkur**, Kupferstich, 41 x 34 cm, Sceaux, Musée de l'Île de France.

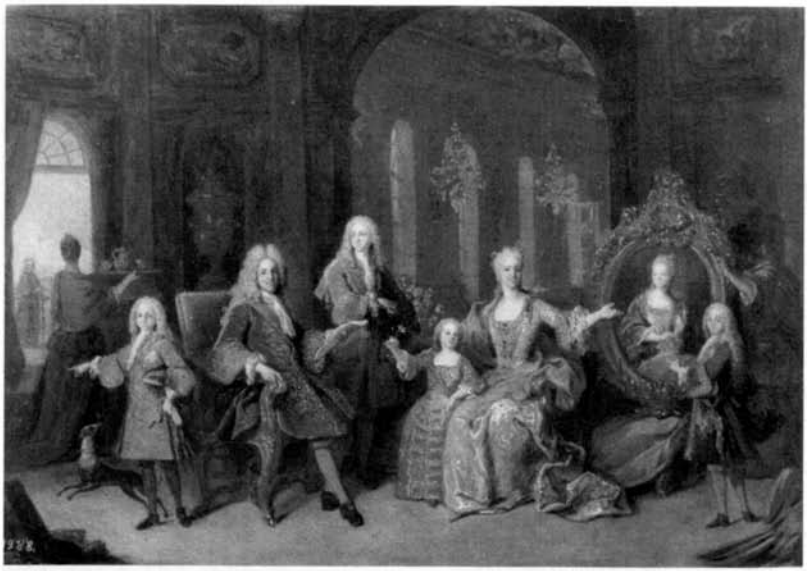


Abb. 6: **Jean Ranc, Die Familie Philipps V.**, um 1722/ 23, Madrid, Museo del Prado.

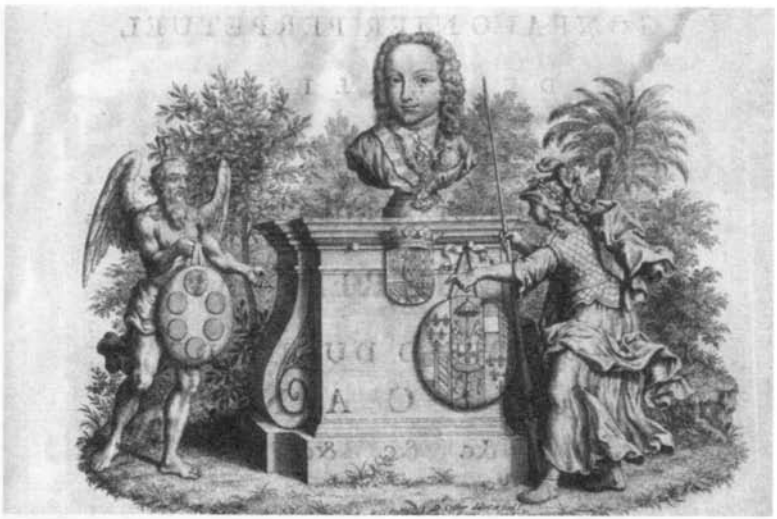


Abb. 7: **Coster, Büste des Infanten Don Carlos de Borbón**, in: Antoine Augustin Bruzen de la Martiniére, *Grand Dictionnaire Geographique et critique*, Den Haag/ Amsterdam/ Rotterdam, Bd. 4, 1732.



Abb. 8: **Morellon de la Cave nach Louis Fabritius Dubourg, Antoine Allegorie auf Philipp V.**, Kupferstich, in: Augustin Bruzen de la Martiniére, *Grand Dictionnaire Geographique et critique*, Den Haag/ Amsterdam/ Rotterdam, Bd. 9, 1739.



Abb. 9: **Pieter Tanjé nach Louis Fabritius Dubourg, Elisabeth Farnese und ihre Kinder**, Kupferstich, in: Antoine Augustin Bruzen de la Martiniére, *Grand Dictionnaire Geographique et critique*, Den Haag/ Amsterdam/ Rotterdam, Bd. 9, 1739.

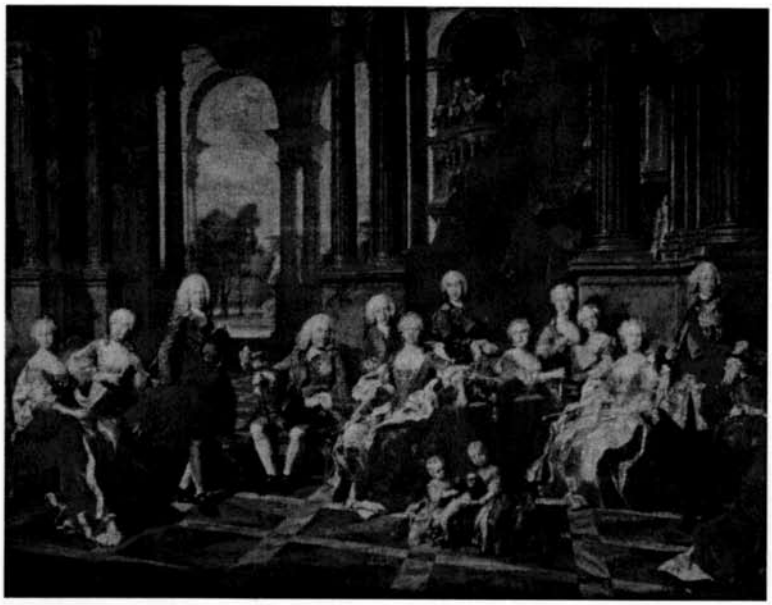


Abb. 10: **Louis Michel van Loo, Die Familie Philipps V.**, 1743,
Öl auf Leinwand, 496 x 511 cm, Madrid, Museo del Prado.



Abb. 11: **Louis Michel van Loo, Philipp V. und seine Familie**, Skizze,
111 x 137 cm, Versailles, Musée National du Château.



Abb. 12: **Louis Michel van Loo, Philipp V. und seine Familie**, Zeichnung und Ölskizze, Madrid, Academia de San Fernando.

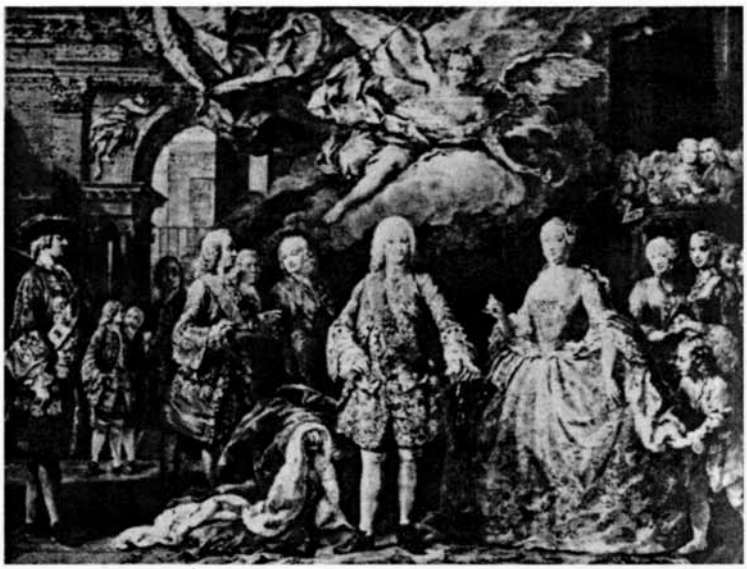


Abb. 13: **Charles Flipart nach Jacopo Amigoni, Ferdinand VI. und Barbara de Braganza**, Kupferstich, Madrid, Biblioteca Nacional.

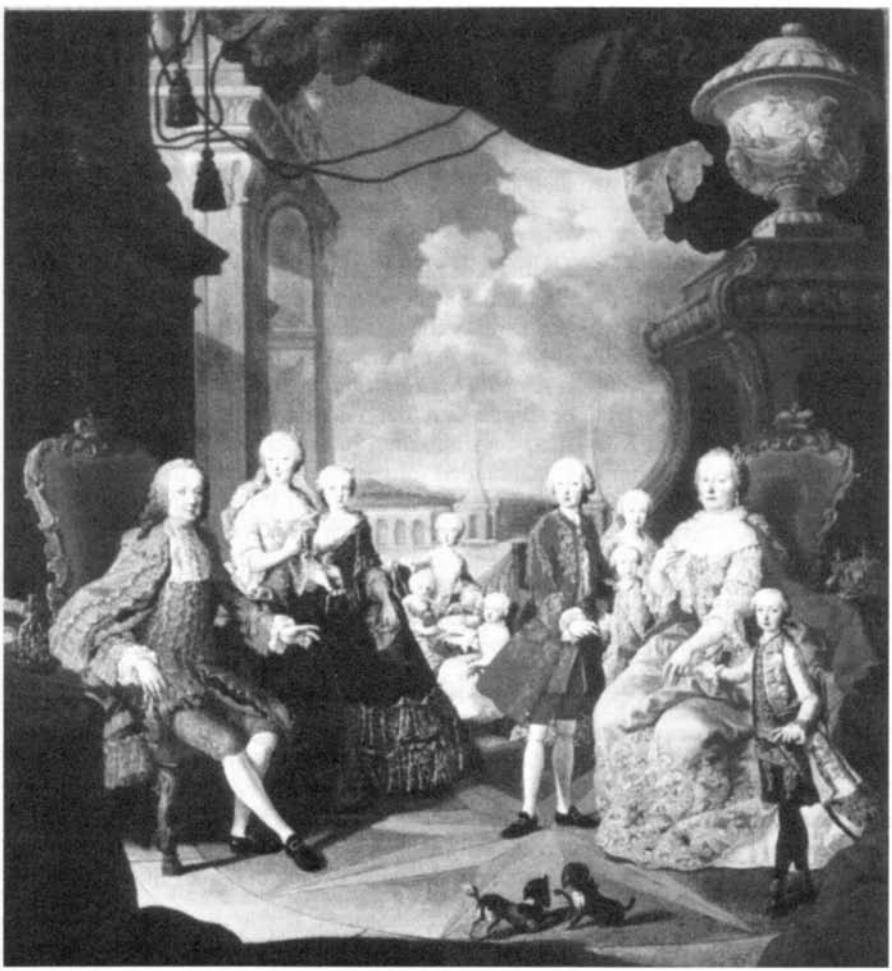


Abb. 14: **Martin von Meytens, Die kaiserliche Familie mit neun Kindern**, nach 1751, Öl auf Leinwand, Innsbruck, Hofburg/ Wien, Kunsthistorisches Museum, (Aus: Ilsebill Barta, Familienporträts der Habsburger, Wien 2001, Abb. 73.)