

Katrin Zimmermann

Höfische Eleganz. Velázquez' *Bildnis einer Dame*

Der spanische Maler Diego Rodriguez de Silva y Velázquez (1599-1660) präsentiert in dem Berliner Bildnis eine elegante, aber bis heute nicht eindeutig identifizierte Dame in entspannter Körperhaltung in Dreiviertelansicht vor einem einfarbigen, braun-beigen Hintergrund (Abb. 1). Zwar deutet sich auf den Lippen der Porträtierten ein scheues, zurückgenommenes Lächeln an, doch lässt ihr direkt auf den Betrachter gerichteter Blick aus dunklen Augen sie nichtsdestotrotz selbstbewusst erscheinen. Über einer hohen, leicht gewölbten Stirn trägt sie eine aufwändige Steckfrisur, deren hochtoupierter Ansatz von einem verborgenen Kamm gehalten wird. Rotbraune Locken umkränzen das blasse Gesicht an beiden Seiten. Unter den Haaren blitzt ein dreiteiliger Ohrschmuck aus großen Perlen hervor. Weitere Perlen sind kranzförmig auf einer Haarnadel angeordnet, die die Frisur über dem rechten Ohr akzentuiert. Ihre ringgeschmückte rechte Hand ruht auf der Lehne eines Stuhls. Dieser ist auf der linken Seite des Gemäldes nur angeschnitten zu sehen und mit einem roten, von Gold durchwirkten Brokatstoff bezogen. Wie bei ähnlichen Damenporträts verweist Velázquez mit diesem Stuhl auf den sozialen Status der Dargestellten, der es als Hofdame erlaubt war, sich in Anwesenheit des Königs zu setzen. Die linke Hand der Dame hängt locker herab und umschließt einen zusammengefalteten Fächer. Ihre Finger schmücken zwei Ringe mit schwarzen Steinen. Mit den Ringen an beiden Händen korrespondiert der weitere Gagatschmuck (Justi 1903, Bd. 2, S. 112). Dieser besteht aus einer auf ihrem Obergewand aufliegenden Kette, die vor der Brust von einer reich verzierten Brosche zusammengeführt wird, sowie einer Rosette, in der die Kette endet. Ihr Gewand, aus einem edlen, in blau-schwarzem Muster schimmernden Brokatstoff genäht, besitzt einen mit goldener Spitze umfassten Bruststeinsatz sowie von Goldfäden durchwirkte Ärmel. Über den Schultern trägt sie einen mantelähnlichen Umhang mit goldfarbenen abgesetztem Rand. Weiße Spitze an Halskragen und Ärmelenden setzt weitere Akzente.

Das hier ausgewählte Damenporträt aus der Berliner Gemäldegalerie war Teil der Ausstellung „El Siglo de Oro. Die Ära Velázquez“. Henrik Karge verwies in seinem facettenreichen Beitrag für den Ausstellungskatalog auf die Besonderheiten der spanischen Kunst des Siglo de Oro im europäischen Kontext und betonte dabei deren eigenständige Bildwelt (Karge 2016, S. 22). Die von ihm darin beschriebenen Dimensionen verkörpert Velázquez' *Bildnis einer Dame* beispielhaft. Das Bildnis vereint Impulse niederländischer und italienischer Porträtkunst mit spanischen Farbreflexen.

An dieser Stelle ist erneut die bisher angenommene Identität der Porträtierten als Leonor María de Guzmán zu diskutieren. Nachdem das Gemälde 1887 als eigenhändiges Werk des spanischen Künstlers aus der Sammlung Lord William Humble Ward, 2. Earl of Dudley, zu einem Preis von 122.927,45 Mark in die preußischen Sammlungen gelangt war (Hellwig 1999, S. 53), ging man zunächst von einer Identifizierung der Dargestellten mit Juana de Miranda, Velázquez' Frau, aus, da man deren Name als historische Beschriftung auf der Leinwandrückseite entdeckt hatte. Diese Zuschreibung wurde bald mangels gesicherter Porträts zugunsten von Inés de Zúñiga, der Frau des Conde Duque de Olivares, verworfen. Auch dieser Vorschlag wurde widerlegt und durch die Benennung der Dargestellten mit deren Schwägerin Leonor María de Guzmán ersetzt (Camón Aznar 1964, Bd. 1, S. 425). Für diese sprachen zunächst vorwiegend maltechnische Argumente. Die hier von Velázquez verwendete weißgrundierte Leinwand setzte er ab den frühen 1630er Jahren ein, in die ebenfalls der Entstehungszeitraum des Gemäldes einzuordnen ist. Zum anderen weisen Teile des Porträts den feinen Pinselduktus des frühen Œuvres des Malers auf. Doch legten vor allem biografische Überschneidungen Leonors mit dem Hofmaler Velázquez nahe, sie in diesem Gemälde erkennen zu wollen. Die dem Hof eng verbundene spanische Adlige Leonor María de Guzmán (ca. 1590-1654) steht als Schwester des Conde Duque de Olivares, des Premierministers und Günstlings Philipp IV., in direktem Zusammenhang mit mei-

ner unter der Betreuung von Henrik Karge entstehenden Dissertation. Hierin befasse ich mich mit der Kunstpatronage des sechsten Grafen von Monterrey, Manuel de Fonseca y Zúñiga (1588-1653), ihrem Ehemann. Dieser besaß nicht nur eine eigene, von Zeitgenossen hochgeschätzte Kunstsammlung, sondern tat sich besonders durch den Erwerb einer großen Anzahl herausragender Gemälde italienischer Künstler für die Ausstattung des königlichen Palastes Buen Retiro sowie für die Sammlung Philipps IV. als profunder Kenner hervor. Monterreys Frau Leonor wurde um 1590 in Italien geboren. Ihre Ernennung zur königlichen Hofdame sowie die Heirat 1607 mit ihrem Cousin Manuel verankerte sie fest in der königlichen Entourage. Außerdem belohnte der junge König nach seiner Thronbesteigung 1621 zahlreiche Mitglieder der Guzmán- und Zúñiga-Familien für ihre Treue mit einflussreichen Ämtern. Leonors Mann erlangte infolgedessen die höchste Auszeichnung als Grande, wurde in den Staatsrat aufgenommen sowie zum Präsidenten des Italienrats ernannt. Ein weiterer sozialer Aufstieg, verbunden mit hohen Einnahmequellen, wurde dem geschickten Höfling Monterrey mit den Positionen als Botschafter am Heiligen Stuhl in Rom (1628-31) sowie als Vizekönig in Neapel (1631-37) ermöglicht.

Wir wissen, dass sich Velázquez während der Regierungsjahre Monterreys ebenfalls in Italien zu seiner ersten Studienreise aufhielt. Der Maler brach dazu 1629 aus Madrid auf und verlebte 1630 einige Monate in Rom. Dort stand er unter der Protektion des spanischen Botschafters Monterrey und verbrachte die Sommermonate gemeinsam mit dem Grafenpaar in der Villa Medici (Salort Pons 2002, S. 44). Die Vermutung, dass das in jener Zeit wohl entstandene Berliner Damenporträt die Gräfin Monterrey zeigt, liegt nahe und ist in der Tat reizvoll (Jakstat 2016). Dies ist jedoch dokumentarisch nicht nachzuweisen. In ihrem Besitz ist vielmehr ein anderes Gemälde belegt, in dem Velázquez die Gräfin porträtierte. Sie erwähnte es 1652 in einem Brief als „retrato grande que el pintor Velázquez yzome...“, welches sie beabsichtigte, dem Markgrafen Leganés in ihrem Testament zu vermachen (Domínguez Carascal 1927). Leonor bezog sich dabei auf ein heute im Original verschollenes, nur in einer Kopie minderer Qualität in Salamanca erhaltenes Gemälde (Abb. 2), das sie als repräsentatives Ganz-

körperporträt in Dreiviertelansicht zeigt und als Pendant zu dem Gemälde ihres Mannes angefertigt wurde (Rivas Albaladejo 2016, S. 307). Es ist davon auszugehen, dass Velázquez das Grafenpaar bereits vor ihrer Abreise nach Italien porträtierte und sich diese beiden Gemälde in ihrem Besitz befanden, bevor Manuel 1631 zum Vizekönig in Neapel ernannt wurde. Denn augenscheinlich dienten sie dem Kupferstecher Nicolas Perrey als Vorlagen für Porträtstiche der Grafen von Monterrey, die sich 1631 erstmals in einem in Neapel publizierten Buch finden lassen (Abb. 3). Die Porträtkopie in Salamanca zeigt Leonor hochgewachsen, mit hoher, schmaler Stirn und breiten, dunklen Augenbrauen sowie einer langen, stark gebogenen Nase über einem starren schwarzweißen Obergewand mit Halskrause. Leonors Statur, wie sie wohl Velázquez im Original abbildete, stimmt mit Cassiano dal Pozzos Beschreibungen überein, der sie als „più alta di tutte e più atempata, ma gratiosissima e mostra d'essere stata assai bella“ in seinem Reisebericht erwähnte, als er ihr 1626 in Madrid begegnete (Anselmi 2004, S. 106). Vergleicht man mit diesem Wissen jedoch Leonors Porträt und die *Berliner Dame*, ähneln sich die beiden zwar in Haltung, Ansicht und Hochsteckfrisur, doch weisen sie keinerlei physiognomische Ähnlichkeiten auf. Zieht man zum weiteren Abgleich die Grabskulptur der Gräfin Monterrey in Salamanca heran (Abb. 4), die der Bildhauer Giuliano Finelli zwischen 1635 und 1637 in Neapel im Auftrag Monterreys für deren Grabmal in der Kirche der Barfüßigen Augustinerinnen in Salamanca anfertigte, so wird deutlich, dass auch die dort in Stein Dargestellte und die *Berliner Dame* keine überzeugenden Übereinstimmungen aufweisen. Mit diesen Vergleichen lässt sich Leonor María de Guzmán als die im Berliner Gemälde von Velázquez Porträtierte klar ausschließen.

Auch wenn wir um den Kontakt zwischen der Gräfin Monterrey und dem Hofmaler Velázquez wissen, so müssen wir die *Berliner Dame* an dieser Stelle erneut in die Anonymität entlassen. Zweifellos entstammt die Dargestellte ebenso wie die Gräfin von Monterrey dem engen höfischen Kreis um Philipp IV. und lässt sich einer der einflussreichen Familien der 1630er Jahre zuordnen.

Neben der Frage, wen Velázquez in der *Berliner Dame* porträtierte, gilt es die hohe Qualität der Malerei Velázquez' festzuhalten. Der Maler beweist in dem Gemälde seine Fähigkeit, detailgenau

zu beobachten und unterschiedliche Materialien präzise wiederzugeben. Meisterhaft gelingt es ihm hier, die unaufdringliche Eleganz der Porträtierten zu unterstreichen und sie damit als Hofdame zu kennzeichnen, indem er sie zwar mit pracht-

vollem Gewand und kostbarem Schmuck ausstattet, ihr aber eine zurückhaltende Körperhaltung verleiht. Velázquez wird dabei einmal mehr seinem Ruf als authentischer Porträtist gerecht.



Abb. 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Bildnis einer Dame, um 1631-1640, Öl auf Leinwand, 123,7 x 101,7 cm, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Kat. 413E (<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869165&viewType=detailView>)



Abb. 2:
Unbekannter Kopist, Porträt Leonor María de Guzmán, 17. Jh., Öl auf Leinwand, 110 x 220 cm, Salamanca, Kloster der Unbefleckten Empfängnis



Abb. 3:
Nicolás Perrey, Leonor María de Guzmán, 1631, Kupferstich in: Gianbernardino Giuliani, *Descrizione dell'Apparato fatto nella festa di S. Giovanni dal fedelissimo popolo napolitano*, Neapel 1631, Neapel, Biblioteca Nazionale, Inv.nr. VA1 1536365



Abb. 4:
Giuliano Finelli, Grabskulptur Leonor María de Guzmán, 1635-37, Marmor, 170 x 110 cm, Salamanca, Kirche der Unbefleckten Empfängnis

Literatur:

Carl Justi: Diego Velazquez und sein Jahrhundert, 2 Bde., Bonn 2.Ausg. 1903.

José Domínguez Carrascal: Estudio sobre el retrato de doña Leonor María de Guzmán condesa de Monterrey pintado por Velázquez, Madrid 1927.

Sven Jakstat: Kat.nr. 57, in: El Siglo de Oro – Spaniens goldene Zeit. Die Ära Velázquez in Malerei und Skulptur, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin / Kunsthalle München 2016/17, München 2016, S. 184-185.

José Camón Aznar: Velázquez, 2 Bde., Madrid 1964.

Karin Hellwig: Die Velázquez-Rezeption des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Velázquez, Rubens, Lorrain. Museo del Prado. Malerei am Hof Philipps IV., in: Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn / Museo del Prado Madrid 1999-2000, Bonn-Madrid 1999, S. 46-65.

Salvador Salort Pons: Velázquez en Italia, Madrid 2002.

Cassiano dal Pozzo: El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini, hrsg. von Alessandra Anselmi, Madrid 2004.

Henrik Karge: Goldene Künste in eiserner Zeit – Das spanische „Siglo de Oro“ in der Kunst- und Kulturgeschichte Europas, in: El Siglo de Oro – Spaniens goldene Zeit. Die Ära Velázquez in Malerei und Skulptur, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin / Kunsthalle München 2016/17, München 2016, S. 15-29.

Ángel Rivas Albaladejo, Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de “Embaxatriz” en Roma a “virreina” de Nápoles, in: Diana Carrió-Invernizzi (Hrsg.): Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la edad moderna, Madrid 2016, S. 289-320.

Zur Autorin:

Katrin Zimmermann, M.A., freie Kunsthistorikerin, Doktorandin, „Die Kunstförderung des spanischen Vizekönigs Monterrey in der ersten Hälfte des 17. Jhdt. in Neapel“