



Jean-Marc Nattier

(Paris 1685 – 1766 Paris)

1) Porträt des Komponisten Joseph-Nicolas-Panrace Royer, um 1745/50

Pastell auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 82 x 65 cm

Inv. 3039

Erworben 2021 als Geschenk von C. & H. B.

2) Porträt der Louise-Geneviève Royer, um 1745/50

Pastell auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 81,4 x 64,4 cm

Inv. 3038

Erworben 2020 als Geschenk von C. & H. B.

Provenienz

Die beiden als Gegenstücke konzipierten Porträts befanden sich zunächst im Eigentum der Nachkommen der Dargestellten, dann in wechselndem Pariser Privatbesitz: 1908 beim Bankier Sigismond Bardac, 1920 beim Kunsthändler René Gimpel. 1930 wurde das Damenbildnis vom bolivianischen Unternehmer Antenor Patiño (1896-1982) erworben, der als „Zinnkönig“ bekannt war und zeitweise als reichster Mann der Erde galt. Es ist ungeklärt, ob die beiden Pendants damals noch zusammen oder bereits getrennt waren. Das Porträt des Mannes jedenfalls gelangte 1978 über die Kunsthandlung Kugel in Paris in eine deutsche Privatsammlung (C. & H. B.).

Das Bildnis der Ehefrau hingegen befand sich für einige Jahre im Besitz von Jaime Ortiz-Patiño, Neffe von Antenor Patiño. Es wurde 1992 vom Auktionshaus Sotheby's in New York versteigert (22. 5. 1992, Nr. 43). Für viele Jahre hing es in der schlossartig eingerichteten Hochhauswohnung des irakisch-amerikanischen Bankiers Ezra Zilkha (1925-2019) und seiner Frau Cecile in Manhattan. Die Zilkha-Sammlung wurde am 20. November 2020 bei Sotheby's in New York versteigert. Das Porträt der Madame Royer (Nr. 194) konnte von den Eigentümern des männlichen Gegenstücks erworben werden. Als Geschenk gelangte das Damenbildnis noch Ende 2020 in die Kunsthalle, das Pendant folgte gut drei Monate später.

Werke

Die beiden um 1745/50 entstandenen und gut erhaltenen Porträts sind die größten und ambitioniertesten Pastelle Jean-Marc Nattiers, der üblicherweise Ölgemälde schuf. Mit besonderer Subtilität hat der Künstler, der führende Bildnismaler unter König Ludwig XV., die farbigen Kreiden gehandhabt, die Stofflichkeit der Kleider und den physiognomischen Ausdruck der Dargestellten erfasst. Aus diesen Gründen nannte der Pastellkenner Neil Jeffares die beiden Bilder „magnificent“ und „certainly Nattier's masterpieces in this medium“.¹ Sie befinden sich noch in ihren ursprünglichen, aufwändig geschnitzten und vergoldeten Rahmen.

Nattier zeigt den Cembalisten und Komponisten Joseph-Nicolas-Panrace Royer (1703-1755) bei der Arbeit an seinem berühmtesten Werk, der 1739 uraufgeführten Oper „Zaïde, Königin von Grenada“. Die Partitur ist so genau wiedergegeben, dass man die Stelle identifizieren kann: Es handelt sich um eine Arie der Titelheldin Zaïde im ersten Akt: „Témoins de mon indifférence, Lieux charmans, apprenez mon secret en ce jour“.² Hinter dem Schreibtisch erkennt man ein Cembalo, das Royer mit besonderer Virtuosität spielte, darauf Geige und Geigenbogen. Royer ist mit einem hellbraunen, rot gefütterten und mit Goldborten verzierten Rock gekleidet, der lediglich durch einen Knopf geschlossen ist. Darunter trägt er ein gerüschtes Hemd. Es ist, als unterbreche er das Komponieren für einen Augenblick, um mit seinem Gegenüber vor dem Bild in Austausch zu treten. Wir sehen kein pompöses Gebilde, keine Ehrfurcht heischende Pose, kein allegorisches Beiwerk wie man das von anderen barocken Porträts, auch von Werken Nattiers kennt; eher den Ausdruck von Dialogbereitschaft im Sinne der Aufklärung: offen, sympathisch, ohne Dünkel.

1 Vgl. den im Internet publizierten Aufsatz von Neil Jeffares, *Nattier's portraits of M. et Mme Royer* [Erstpublikation am 03.02.2018, ergänzt Oktober 2020 und September 2021], in: Neil Jeffares, <https://neiljeffares.wordpress.com/2018/02/03/nattiers-portraits-of-m-et-mme-royer> [Zugriff: 18. 10. 2023].

2 Ebd.

Louise-Geneviève Royer (1715-1770) erscheint in prachtvoller Kleidung, die durch die kühlen Farben zu den wärmeren Tönen im Rock des Mannes kontrastiert. Die Corsage ist mit Perlen und künstlichen Blumen geschmückt. Zahlreiche dunkelblaue Rüschen und Schleifen mit Sternenmuster zieren das Cape aus hellblauer, changierender Seide und den Kopfputz über der feingelockten und weiß gepuderten Frisur. Die eleganten weißen Handschuhe sind, wie damals üblich, an den Fingerkuppen geöffnet. Madame Royer bricht, so scheint es, zu einem Ball auf. Darauf verweisen die schwarze Maske der Komödie („moretta muta“ mit lächelndem Mund), die sie in ihrer rechten Hand hält, und der Fächer in ihrer linken. Doch bevor sie ihr Gesicht verbergen wird, wirft Madame Royer einen freundlichen Blick auf die Betrachterinnen und Betrachter. Mit feinem Gespür und technischer Brillanz hat Nattier ihre vornehme und attraktive äußere Erscheinung ebenso wiedergegeben wie ihren aufgeschlossenen Charakter.

Ein Vorbild für Nattiers Bildnis der Madame Royer dürfte Maurice-Quentin de La Tours Porträt der Suzanne-Marie-Henriette Comtesse de Rieux gewesen sein, das 1742 auf der von der Öffentlichkeit stark wahrgenommenen Salonausstellung in Paris gezeigt wurde (heute im Musée Cognacq-Jay, Paris). Das Ballkleid aus schimmernder Seide mit blauen Rüschen und Schleifchen ist eng verwandt. Ähnlich sind auch das Häubchen, der Blick aus dem Bild und das angedeutete Lächeln. Doch in einem Punkt setzt Nattier einen anderen Akzent: La Tours Gräfin Rieux hält die Maske wie ein bloßes Attribut, ein gerade nicht gebrauchtes Accessoire, in der Hand. In dieser Weise erscheinen Masken auf vielen französischen Frauenporträts des 18. Jahrhunderts. Nattier allerdings macht die halb erhobene Maske zum entscheidenden Element eines Vorgangs: Madame Royer wird sie gleich aufsetzen und ihr Gesicht damit verbergen – oder sie nimmt sie gerade ab. In jedem Fall ist es die Dialektik des Verhüllens und Zeigens, die hier vor Augen geführt wird.³ Masken dienen der Verstellung, dem Entzug von Individualität. Madame Royer aber begegnet uns ganz unverstellt, mit einer offenen Freundlichkeit, die als Teil ihres Wesens erscheint. Aus dem bewusst inszenierten Kontrast von Maske und unverdecktem Gesicht resultiert eine gesteigerte Präsenz.

Zu den Dargestellten

Joseph-Nicolas-Panrace Royer wurde 1703 als Sohn französischer Eltern in Turin geboren, wo sein Vater am savoyischen Hof tätig war. Wann die Familie nach Paris zog, ist unklar. Mit Anfang 20 scheint sich der junge Mann vor allem als Cembalospieler und -lehrer betätigt zu haben. Sein erster Erfolg als Komponist war die Aufführung der Oper „Pyrrhus“ 1730. Sein Ansehen wuchs rasch. König Ludwig XV. ernannte ihn 1734 zum Musiklehrer seiner beiden Töchter, später unterrichtete

3 Vgl. Marlen Schneider, Bildnis-Maske-Galanterie: Das „portrait historié“ zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung, Berlin 2019, bes. S. 117-120 (Bildnis und höfische Maskerade), S. 165-169 (Pendants zu männlichen Standesporträts) und S. 178-181 (Maskenkritik).

Royer auch den Thronfolger Louis Ferdinand, vornehmlich im Gesang. 1735 heiratete Royer die aus gutem Haus stammende, damals zwanzigjährige Louise-Geneviève Le Blond, die ihm im Laufe der folgenden Jahre fünf Kinder schenkte.

Royers größter Erfolg war die Ballett-Oper oder „opéra héroïque“ *Zaïde*.⁴ Sie wurde 1739 zur Hochzeit von Prinzessin Marie Louise Élisabeth, seiner Schülerin, uraufgeführt, die 12-jährig den spanischen Infanten Philipp heiratete. Die Handlung von „*Zaïde, Königin von Grenada*“ nimmt, obwohl sie im maurischen Spanien, also im Mittelalter angesiedelt ist, auf die Eheverbindung mit den spanischen Bourbonen Bezug. 1745 führte man die Oper zur Hochzeit des Dauphins auf, 1770 erneut zur Eheschließung von dessen Sohn, dem späteren Ludwig XVI., mit Marie Antoinette. Für 1770 sind 33 öffentliche Vorstellungen dokumentiert. Danach allerdings versank die Oper für über 200 Jahre in der Versenkung. Auch heute ist sie nur selten auf der Bühne zu sehen.

1748 fällt Royer eine für ihn persönlich und die französische Musikgeschichte folgenreiche Entscheidung: Er erwarb das Privileg für das sogenannte „Concert spirituel“ im Pariser Tuilerienpalast, das er über sechs Jahre, bis zu seinem Tod 1755, leiten sollte. Das Concert spirituel, gegründet 1725, war die erste öffentliche Konzertreihe Europas.⁵ Sie hatte ihren Ort im zentralen Pavillon des vom jungen Ludwig XIV. aufwändig renovierten königlichen Residenzschlosses, das für Veranstaltungen zur Verfügung stand, weil sich König und Hof inzwischen fast ständig in Versailles aufhielten. Bei der Gründung der Konzertreihe hatte die sakrale Vokalmusik, die zu hohen kirchlichen Festtagen aufgeführt wurde, im Zentrum gestanden; daher der Name Concert spirituel – geistliches Konzert. Royer trug ab 1748 maßgeblich dazu bei, dass sich der Charakter dieser Konzerte deutlich änderte: Zwar wurden weiterhin geistliche Vokalwerke, so etwa die Motetten von Michel-Richard Delalande, aufgeführt, doch waren nun zunehmend weltliche Arien und Kompositionen ohne Gesang zu hören. Es war also eine doppelte Akzentverschiebung: von vokal zu instrumental und von sakral zu profan. Insbesondere ist hier der Aufstieg der Symphonie hervorzuheben, mit dem der Wandel von der Barockmusik zur Klassik verbunden ist.

Royers Anliegen war es, eine Balance zwischen Innovation und Tradition herzustellen und damit sowohl die Neugierigen anzusprechen als auch diejenigen, die Altvertrautes hören wollten. Er musste ein großes Publikum anziehen, weil er als selbständiger Unternehmer handelte. Als solcher suchte er die Musik aus, organisierte die Noten, engagierte die Solisten – häufig aus dem Ausland – und

4 Vgl. Lionel Sawkins, A French Bonbon for the Spanish Bourbons: Royer's „*Zaïde, Reine de Grenade*“, in: *Revista de Musicologia* 16 (=Del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicologia, Bd. 5), 1993, S. 2988-3003.

5 Vgl. hier und im Folgenden die grundlegende Arbeit von Beverly Wilcox, *The Music Libraries of the Concert Spirituel: Canons, Repertoires, and Bricolage in Eighteenth-Century Paris*, Diss. University of California, Davis 2013.

sorgte für Werbung. Chor und Orchester dirigierte er selbst, oft waren es bis zu 60 Mitwirkende. Wir wissen, dass Royer viele ältere Musikstücke umschrieb und an den aktuellen Geschmack anpasste – das galt in einer Zeit, die keine Werktreue anstrebte, als durchaus legitim, ja geradezu als nötig, um ältere Musik zu beleben.⁶ Von Haus aus war Royer relativ mittellos. Es dürfte das Vermögen seiner Frau gewesen sein, das es ihm ermöglichte, kräftig in das Concert spirituel zu investieren: So ließ er eine Orgel installieren und Tribünen einbauen, so dass sich die Sitzplatzkapazität in der „Salle des cent Suisses“ deutlich erhöhte. Viel Geld kostete ihn auch das Notenmaterial, insbesondere von ungedruckten Kompositionen. Hierfür beschäftigte er vornehmlich die Kopisten der Pariser Oper. Doch die Anstrengungen lohnten sich: Royer traf den Geschmack des Publikums, das in Scharen herbeiströmte. In seiner Ära gab es pro Jahr 25 bis 30 Konzerte, insgesamt rund 180 mit jeweils mehreren hundert Zuhörerinnen und Zuhörern. Damit war er ein bedeutender Konzertunternehmer, und das nicht nur in ökonomischer Hinsicht. Er beförderte den Geschmackswandel: weg von der Strenge des Hochbarock, dem „grand goût“ des Sonnenkönigs, hin zu einer freieren, teils galanten, teils empfindsamen, teils virtuosen Musik aus verschiedenen europäischen Ländern.

Royers Tod 1755 kam plötzlich und unerwartet. Möglicherweise hatte er sich mit seinen vielen Verpflichtungen am königlichen Hof, an der Oper und beim Concert spirituel übernommen. Aus Anlass seines Ablebens wurde ein umfangreiches Inventar sämtlicher Besitztümer der Familie Royer angefertigt.⁷ Durch dieses Verzeichnis lernen wir die Lebensumstände der Royers kennen: Wir erfahren von der 8-Zimmer-Wohnung im zweiten Stock eines an der rue Sainte-Anne gelegenen Hauses. Die Aufstellung beginnt jedoch mit dem Keller und den dort gelagerten Weinen, darunter 155 Flaschen Burgunder, 41 Flaschen Champagner, 36 Flaschen Malaga, 30 Flaschen griechischer Wein etc. Es folgt der Hausrat, teils in der Wohnung, teils auf dem Dachboden: das Geschirr, das Silber, die Möbel, die Gemälde und Tapisserien, Kleider und Schmuck. Von besonderem Interesse sind die aufgeführten Musikinstrumente, darunter ein mit 1000 Livres sehr hoch bewertetes Cembalo des im 17. Jahrhundert tätigen Antwerpener Instrumentenmachers Andreas Ruckers. Ein zweites Cembalo von Johannes Ruckers, Bruder des Andreas, stand in einem anderen Zimmer und wurde auf 800 Livres geschätzt. Instrumente aus der Ruckers-Werkstatt galten allgemein als Spitzenprodukte der Barockzeit. Eines der beiden im Inventar erwähnten Cembali ist, wie man vermuten darf, auf Nattiers Pastell zu

6 Vgl. Beverly Wilcox, Panrace Royer, Musicologist: An Eighteenth-Century Musician Reprises the Music of the Seventeenth Century, in: Jean Duron/Florence Gétreau (Hrsg.), *L'orchestre à corde sous Louis XIV: instruments, répertoires, singularités*, Paris 2015, S. 359-372.

7 Vgl. Jérôme Savelon, J. N. P. Royer: Un musicien méconnu redécouvert à travers son inventaire après décès, in: *Le jardin de musique* 2, 2005, S. 83-104.

sehen. Aufgeführt sind auch zwei Violinen, eine Gambe und zwei Gitarren.⁸

Vielleicht hat Louise-Geneviève Royer schon zu Lebzeiten ihres Mannes eine größere Rolle bei der Organisation des Concert spirituel gespielt. Jedenfalls übernahm sie 1755 wie selbstverständlich die Direktion.⁹ Für rund sechs Jahre führte sie den Konzertbetrieb erfolgreich weiter, wobei sie die musikalische Leitung Royers Freund, dem Komponisten, Dirigenten und Violinisten Jean-Joseph Mondonville überließ. Über etliche Jahre konnten sich Louise-Geneviève Royer und Mondonville in ihrer Position behaupten, was gerade wegen des kommerziellen Erfolgs schwierig war. Dieser weckte nämlich die Begehrlichkeit von Konkurrenten. 1761 gelang dem Komponisten Antoine Dauvergne die feindliche Übernahme. Madame Royer fügte sich in ihr Schicksal, zog sich zurück und verpachtete schließlich die große Orgel und die Musikbibliothek ihres Mannes – das heißt vor allem: die zahllosen Notendrucke und Notenmanuskripte – an Dauvergne.

Sowohl Joseph-Nicolas-Panrace als auch Louise-Geneviève Royer haben als Konzertunternehmer auf dem Feld der Musik zum „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ beigetragen, zu jener bedeutsamen historischen Entwicklung also, die weg von der monarchisch-repräsentativen und hin zur bürgerlichen Öffentlichkeit führte. Beim Concert spirituel hatten sie ihr Publikum im Blick, so wie sie auf den Bildnissen uns in den Blick nehmen.

Holger Jacob-Friesen
11/2023

Literatur

Léon Roger-Milès, *Maîtres du XVIIIe siècle: Cent pastels*, Ausst. Kat. Paris, Galerie Georges Petit 1908, Paris 1908, Kat. Nr. 68/69, Abb. 54/55 – Adolphe Jullien, *Revue musicale*, in: *Journal des débats politiques et littéraires* 120, 28.06.1908, S. 1 – Louis de Fourcaud, *Le pastel et les pastellistes français au XVIIIe siècle*, in: *Revue de l'art ancien et moderne* 24, 1908, S. 5-20 (bes. S. 17-18), Abb. (Nr. 3039) – P.-André Lemoisne, *Exposition de cent pastels et de bustes du XVIIIe siècle*, in: *Les arts* 7, 1908, Nr. 82, S. 2-32 (bes. S. 16), Abb. – Gaston Brière u. a., *Notes critiques sur les œuvres de peinture et de sculpture réunies à l'exposition des cent pastels du XVIIIe siècle ouverte à la galerie Petit en mai-juin 1908*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1908, S. 227-334 (bes. S. 232) – Gustave Labat, *Étude sur l'exposition de cent pastels du XVIIIe siècle dans les galeries Georges Petit, rue de Sèze, 8*, *Jun* 1908, in: *Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux* 71, 1909, S. 307-318 (bes. S. 314) – Pierre de Nolhac, *Nattier: Peintre de la cour de Louis XV*, Paris 1925, S. 267 – Georges Huard, *Nattier*, in: Louis Dimier (Hg.), *Les peintres français du XVIIIe siècle*, Bd. II, Paris/Brüssel 1930, S. 127, Nr. 116/117 – René Gimpel, *Journal d'un collectionneur: Marchand de tableaux*, Paris 1963, S. 172 – *The Connoisseur. An Illustrated*

- 8 Sie dürften nicht nur von Royer selbst, sondern auch von seinen Kindern benutzt worden sein. Darauf deutet ein Aquarell hin, das die drei Töchter beim Musizieren zeigt (Paris, Musée Carnavalet). Louis Carmontelle schuf es 1760, fünf Jahre nach Royers Tod. In prachtvollen Roben spielen die jungen Damen Cembalo, Geige bzw. Gitarre. Die Noten sind wiederum mit „Zaide“ bezeichnet – eine Hommage an den verstorbenen Vater.
- 9 Vgl. Beverly Wilcox, *The Music Libraries of the Concert Spirituel: A Commerce in Masterworks (1734-1778)*, in: *Revue de musicologie* 98, 2012, S. 363-404, bes. S. 374-378.

Magazine for Collectors 219, 1989, Nr. 5, S. 148 (Nr. 3038) – Florence Gétreau/Denis Herlin, Portraits de clavecins et de clavecinistes français (II), in: Musique-Images-Instruments Nr. 3, 1997, S. 64-88, Abb. 2 (Nr. 3039) - Sotheby's, The Jaime Ortiz-Patiño Collection: French furniture and decorations, Aukt. Kat. New York, Sotheby's 20.05.1992, New York 1992, Nr. 43, Abb. (Nr. 3038) - Xavier Salmon, Un pastelliste méconnu: Jean-Marc Nattier, in: L'Objet d'Art Nr. 341, 1999, S. 34-41, Abb. 2 und 9 - Jérôme Savelon, J. N. P. Royer: Un musicien méconnu redécouvert à travers son inventaire après décès, in: Le jardin de musique 2, 2005, S. 83-104 (bes. S. 92, 98) – Neil Jeffares, Nattier, Jean-Marc, in: ders., Dictionary of pastellists before 1800, London 2006, S. 387-391 (bes. S. 389), Abb. - Neil Jeffares, Nattier, Jean-Marc [Stand: 23.08.2023], in: ders.: Pastels & pastellists. Dictionary of pastellists before 1800, <http://www.pastellists.com/Articles/Nattier.pdf>, S. 5, Nr. J.554.177 und J. 554.179 [Zugriff: 18.10.2023] – Katharine Baetjer/Marjorie Shelley, Pastel Portraits: Images of 18th-Century Europe, Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art 2011, New York 2011, S. 20-21, 25, Kat. Nr. 11, Abb. (Nr. 3038) - Neil Jeffares, Pastel Portraits, in: The Burlington Magazine 153, 2011, S. 500-501, Abb. 74 (Nr. 3038) – Beverly Wilcox, The Music Libraries of the Concert Spirituel: Canons, Repertoires and Bricolage in 18th-Century Paris, Diss. University of California Davis, Davis 2013, S. 57-58, Abb. 1 (beide Werke) – Beatrice Gullström/William Hauptman, Jean-Etienne Liotard, Ausst. Kat. Edinburgh, Scottish National Gallery/London, Royal Academy of Arts 2015-2016, London 2015, S. 31, 33, Abb. 15 (Nr. 3038) – Neil Jeffares, Nattier's portraits of M. et Mme Royer [Erstpublikation am 03.02.2018, ergänzt Oktober 2020 und September 2021], in: Neil Jeffares, <https://neiljeffares.wordpress.com/2018/02/03/nattiers-portraits-of-m-et-mme-royer>, Abb. [Zugriff: 18. 10. 2023] – Alban Framboisier/Denis Herlin, „Grand Clavecin de Blanchet, à grand ravalement, à vendre à l'amiable“: Les clavecins dans les Affiches de Paris et dans les Annonces, Affiches et Avis divers de Paris (1746-1764), in: Yves Balmer (Hg., u. a.): Musiques - images – instruments: Mélanges en l'honneur de Florence Gétreau, Turnhout 2019, S. 485-502 (bes. S. 496 ff.), Abb. (Nr. 3039) - Sotheby's, True Connoisseurship: The collection of Ezra & Cecile Zilkha, Aukt. Kat. New York, Sotheby's 20.11.2020, New York 2020, S. 240-243, Nr. 194, Abb. (Inv. 3038) -