



Jacques-Antoine Dassier, Medaille des Antiquars Martin Folkes, 1740

Werner Busch

Die Inserierung des Inoffiziellen ins offizielle Medium. Jacques-Antoine Dassiers Medaille des Antiquars Martin Folkes von 1740

In der Medaille aus Erz, Silber oder Gold soll der Dargestellte verewigt werden, die Zeiten in der immer wieder aufzurufenden Erinnerung überdauern. Mit der Erfindung der Medaille beginnt das Porträt. Von allem Anfang an sind so dem Porträt Konzepte eingeschrieben, Blickwinkel, aus denen der Gezeigte gesehen werden soll, denn neben der Inschrift des Avers agiert vor allem das Revers programmatisch, in Sonderheit durch Devise oder Emblem. So ist die Medaille ein besonders offizielles Medium der Repräsentation. Zugleich aber, seit humanistischen

Zeiten, kann die Medaille auch Freundschaftsgabe sein, im Emblem des Revers kann nicht nur ein offizielles Selbstverständnis des Dargestellten aufgerufen werden, sondern sich auch Kryptisches, nur dem Vertrauten sich Enthüllendes, verbergen. Mag das Porträt auch ähnlich sein, mag die Darstellung durch den skulpturalen Charakter der Medaille auch an Lebendigkeit gewinnen, vor allem durch ausgeprägtes *relievo*, so ist es doch in sich geschlossen insofern, als es einen Anspruch verkörpert. Nur so gewinnt es offiziellen und vom Anspruch her objektiven Charakter. Dimensionen des Subjektiven vermag nur die Rückseite, in Zeichen verhüllt, zu vermitteln. Das Individuelle des Porträts bleibt eine Sache der Form. Das Wesen des Dargestellten, das Eidos des Platonismus, entzieht sich direkter Veranschaulichung, es kann entweder in die beigegebenen Zeichen ausgelagert werden oder im gemalten Porträt von Tizian bis Rembrandt durch die *peinture*, die stehen gelassene Faktur, für den Betrachtenden evoziert werden. Das 18. Jahrhundert, dem das Subjekt und die Subjektivität zum Problem wurden, wollte sich damit nicht zufrieden geben. Es versuchte den allgemeinen Anspruch des Porträts zurückzudrängen bzw. im Besonderen der Erscheinung aufgehen zu lassen. Das war ein zwiespältiges Unterfangen: Notwendig wurde der Dargestellte relativiert, in seiner Begrenztheit sichtbar. Zu wenden war dies nur durch die Hervorhebung seiner allgemein menschlichen Schicksalsverfallenheit. Medaillen gibt es bis in die Gegenwart, doch sie sind unglaubwürdig geworden, da es ihren Gattungsbestimmungen nicht gegeben ist, die Fragwürdigkeit menschlicher Existenz anschaulich werden zu lassen.

Wie nun positioniert sich gegenüber dieser Kurzgeschichte des Porträts die ausgewählte Medaille? Sie zeigt den Antiquar, Numismatiker, Mathematiker und Mitglied der Royal Society Martin Folkes (1690–1754), der, nach einem Mathematikstudium, bereits mit 23 Jahren Fellow der Society wurde, 1716 Vollakademiker, 1723 von Isaac Newton zum Vizepräsidenten der Royal Society gewählt wurde, nach dessen Tod 1727 dessen Nachfolge als Präsident anstrebte, ihm jedoch erst 1741 im Amt nachfolgte. Er bekam Ehrendoktorwürden von Oxford und Cambridge, war Mitglied verschiedener europäischer Akademien, schrieb numismatische und antiquarische Werke, stand auch der Society of Antiquaries of London vor. Doch dies markiert nur seine eine Seite. Er war kein reiner Wissenschaftler, eher der typische englische gelehrte Dilettant. Als wohlhabender Landbesitzer in Norfolk konnte er auch anderen Neigungen nachgehen, er spielte eine Rolle in der Kunst- und Theaterszene, seine ungeschützte Religionskritik brachte ihm ebenfalls öffentlich Ärger. Er kompensierte dies, wie viele Engländer der Zeit, durch aktives Freimaurertum, er frequentierte regelmäßig das *Old Slaughter's Coffee House*, den Treffpunkt der Künstler und Literaten in der St. Martin's Lane. Die Künstlerschaft, die sich hier seit den 1730er Jahren regelmäßig versammelte, war dabei, mit einigem Aplomb eine neue, unakademische, gegen

die Gentleman-Kultur gerichtete *middle-class*-Kunst zu propagieren. Zu einem Gutteil gehörten sie der unmittelbar benachbarten St. Martin's Lane Academy an, die William Hogarth 1734 begründet hatte, die die gänzliche Gleichberechtigung aller Mitglieder voraussetzte und sich primär dem Akt- und Modellstudium verschrieb. In der St. Martin's Lane hatten sich Künstler, Graphiker, Silberschmiede und Möbeltischler angesiedelt. Das Viertel erstreckte sich nach Westen bis Leicester Fields, nach Osten bis zum wenige Straßen weiter gelegenen Covent Garden mit seinen Theatern, an dem die erfolgreicherer Künstler Wohnung nahmen, Hogarth bereits 1731 im Haus seines Schwiegervaters, des Hofmalers Sir James Thornhill, allerdings wechselte er bereits 1733 in ein eigenes Haus zu den ebenfalls unmittelbar benachbarten Leicester Fields. Folkes bewegte sich offenbar mit Vorliebe in diesem Milieu, doch er begegnete Hogarth noch auf einem anderen Feld, dem zum *middle-class*-Selbstverständnis gehörenden Feld der privatbürgerlichen Sozialaktivitäten. Folkes war 1739 Mitbegründer des Foundling Hospitals, für das Hogarth als Governor tätig war, und so nimmt es nicht wunder, dass Hogarth ihn 1741, als Folkes Präsident der Royal Society wurde, in einem höchst lebendigen Porträt gemalt hat, im Dreiviertelprofil, über seinem Haupt schwebt, etwas paradox, wie ein angedeuteter Heiligenschein im Halbrund die Beschriftung ›Martinus Folkes P. R. S.‹. Diese klassische Nobilitierung mit Verweis auf seine Präsidentschaft steht in erklärtem Gegensatz zu dem eher bürgerlichen Habitus und der Aufmerksamkeit erheischenden Handgeste, die das in sich Ruhende des Adelsporträts aufhebt. 1742 erschien das Gemälde in Hogarths eigenhändiger graphischer Reproduktion. Dies kann uns ein erstes Mal darauf aufmerksam machen, dass die Gruppe um Hogarth nach einem neuen Ausdruck im Porträt suchte und Folkes diesen Anspruch unterschrieb. Die Genese dieses Idioms ist genau zu benennen, doch zuvor gilt es zu zeigen, wie es möglich war, dass Jacques-Antoine Dassier sich dieser Ausrichtung sofort anschloss.

Jacques-Antoine war mit seinem Vater Jean Dassier, dem bereits international ausgewiesenen Medailleur, just im Jahr 1740 aus Genf kommend in London eingetroffen. Bereits 1731 hatte Jean eine 34 Medaillen umfassende Serie zum englischen Königshaus herausgegeben, sie beginnt mit William I. (1023–1087) und führt bis zu Georg I., der 1727 gestorben war, der Memorialcharakter der Serie ist deutlich. Doch Jean Dassier fügte noch zwei Medaillen hinzu: diejenigen zum regierenden Königspaar, Caroline und Georg II. Gleichzeitig gab er in London einen erklärenden Text zur Serie heraus. Jean war ein Spezialist für Medailenserien, sie bildeten offenbar ein erfolgreiches Geschäftsmodell. 1723 hatte er eine 74 Medaillen umfassende Serie berühmter Zeitgenossen Ludwigs XIV. herausgegeben und folgte dabei über weite Strecken Charles Perraults *Les hommes illustres...* mit reichen Illustrationen in zwei Bänden, 1697 und 1700 erschienen. 1725 jedoch publizierte er 24 Medaillen zu europäischen protestantischen Reformatoren vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, sie werden auch 1720–1728 datiert. Auch englische Reformatoren wie der latitudinarische Predigtbischof John Tillotson, der 1694 gestorben war, gehörten dazu. 1725 prägte er eine Dedikationsmedaille der Serie für William Wake, den Erzbischof von Canterbury und Nachfolger von Tillotson. Wie wichtig Jean Dassier das protestantisch-reformatorische Bekenntnis war, macht auch die Herausgabe einer Medaille zur 200-Jahr-Feier der Reformation am 21. August 1835 in Genf deutlich. Jean Dassier erwies sich als überzeugter calvinistischer Republikaner – damit konnte er in London punkten. Sein Sohn Jacques-Antoine tat es ihm nach. Noch im Jahr der Ankunft in London 1740 begann er eine Serie berühmter englische Zeitgenossen, die er bis 1744 verfolgte. Und die erste Medaille, die er herausgab, galt Martin Folkes. Das

war ein ästhetisches und religiös-politisches Bekenntnis. Zugleich war es wie Hogarths im folgenden Jahr gefertigtes gemaltes Porträt von Folkes eine sehr zeittypische Melange aus offiziellen und inoffiziellen Dimensionen. Beschriftet ist das Avers »Martinus Folkes Arm.r.«. Die Abkürzung lässt sich auflösen in »armiger«, lateinisch für »Waffenträger«, es ist das Pendant zum englischen »Esquire« bzw. »Squire«, wobei Esquire ursprünglich nicht allein, wie in der heute üblichen Abkürzung »Esq.«, eine Höflichkeitsformel der Anrede darstellt, von der auch Reste im Deutschen »Herr« zu finden sind, sondern »Schildknappe« bedeutete und hier auf den wahlberechtigten Landbesitzer verweist. Die Rückseite, wie in der gesamten Serie der 14 Medaillen üblich, zeigt einen Kranz von etwas schweren Rocaillen, in den eingeschrieben steht: »Societatis Regalis Londini Sodalis / MDCCXL«, ähnlich der Aufschrift für zwei weitere Medaillen der Serie von 1744 für den Mediziner Robert Barker und Folkes' Vorgänger, den Akademiepräsidenten Hans Sloane. Bei der überwiegenden Zahl der Dargestellten handelt es sich um Politiker, allein ein Künstler ist dabei, Alexander Pope, seine Medaille entstand bereits 1741. Interessant bei Folkes und Sloane ist die Tatsache, dass bei ihnen an forcierter Hässlichkeit nicht gespart ist. Sloane hat gar eine Warze im Gesicht, ein einmaliges Faktum bei einer Medaille, aber beim gemalten Porträt für bedeutende Männer schon von John Dryden gerechtfertigt – sie sollen so überliefert werden, wie sie erscheinen. Beide, Folkes wie Sloane, tragen keine Perücke, sondern die Hausmütze, beide haben ausgeprägte Doppelkinne, sind geradezu halslos, beide scheinen in ihrer Kompaktheit, die bei Folkes direkt bullige Züge annimmt, das Rund der Medaille schier zu sprengen: und das, obwohl Sloane in der lateinischen Umschrift des Avers als Ritter und Baronet deklariert wird. Offenbar gebührt Künstlern und Wissenschaftlern Unkonventionalität, wie es etwa schon Anton van Dycks sogenannte *Iconographie* deutlich machen konnte. Doch dies hier ist mehr, und insofern ist die englische unmittelbar zeitgenössische Herkunft dieser neuen Auffassung zu benennen.

Es gibt dafür fast so etwas wie ein Gründungsdatum: 1738 wurde in Vauxhall Gardens, dem gehobenen Vergnügungspark Londons an der Themse, das Händel-Monument von Louis-François Roubiliac enthüllt. Es ist das erste Denkmal für einen noch lebenden Künstler in der Geschichte, und es stellt den Inbegriff der Verbürgerlichung einer Hoheitsform dar, deren ikonographische Reste durchaus noch ihr Vorkommen haben. Händel sitzt mit übergeschlagenen Beinen auf einem Sockel und greift in eine apollinische Leier. Ein Putto zu seinen Füßen notiert das offenbar im Moment Improvisierte. Leier und Putto entstammen offiziellen Traditionen, doch schon das übergeschlagene Bein ist unkonventionell. Auch Händel trägt die Hausmütze, die in der Privatheit die abgenommene Perücke ersetzte, auf die Händel in Allongeform in der Öffentlichkeit besonderen Wert legte. Mantel und Hemd sind offen, die Kniebundhose ist gar am Knie ungeknöpft, was den Strumpf ins Rutschen bringt. Die Krönung jedoch sind die Hauspantoffeln, der eine baumelt vom Fuß des linken übergeschlagenen Beines, den rechten hat er ausgezogen und nutzt ihn für den bloßen Fuß als Ablage – und all dies bei einem öffentlichen Monument. Händel muss sich gewunden haben. Er, der Vertreter der italienischen Oper mit höchsten Ansprüchen, sah sich im Volksgarten geradezu in seiner Privatheit bloßgestellt. Doch er lernte schnell, musste es wohl, denn die italienische Oper war heftig unter Beschuss geraten, verzweifelt versuchte er, sie aufrechtzuerhalten. Bis 1738 bemühte er sich, Opernunternehmungen zu organisieren, 1741 wurde seine letzte Oper aufgeführt. Ihr hatte letztlich die Volksoper, besonders die *Beggar's Opera* von John Gay in englischer Sprache mit einem zeitgenössischen Thema den Garaus gemacht. Händel

wich auf Oratorien und Orgelkonzerte aus – und er suchte eine neue Öffentlichkeit. Und wieder war es das Foundling Hospital, auf das er setzte. 1749 stiftete er ihm eine Orgel und führte dort zur Einweihung seinen *Messias* auf, anschließend seine Feuerwerksmusik, und auch er wurde zum Governor dieser Sozialeinrichtung gewählt. Schon 1746 hatte Hogarth seine Künstlergenossen aufgefordert, dem Findelhaus Bilder mit unmittelbarem Bezug zur Thematik des Hospitals zu schenken – was erfolgte und die erste permanent öffentliche Kunstausstellung Englands mit rein nationaler Kunst ermöglichte. Doch 1740, im Zusammenhang mit der vom König genehmigten Gründung des Findelhauses von 1739, hatte er das lebensgroße Ganzporträt des Gründers Captain Coram gemalt und ließ es der Institution, die es bis heute bewahrt, zukommen. Auch hier – und das Vorbild Roubiliac ist deutlich spürbar, schließlich gehörte auch er zur St. Martin's Lane Academy und war Dauergast im *Old Slaughter's* – ist der tradierte ikonographische Apparat noch anwesend, doch auch Coram in seiner Präsenz, seiner das Format füllenden unmittelbaren Nähe, seinem unverstellten Blick auf den Betrachter, seinem zum Teil wieder ungeknöpften Rock überbietet den tradierten Typus. Stolz hat Hogarth signiert »Painted and given by W.m Hogarth 1740«. Der Künstler als Wohltäter der Institution: Das zeugt auch von einem neuen Verhältnis von Maler und Dargestelltem, sie verkehren von gleich zu gleich. Parallel zum Coram-Porträt malte Hogarth zwei weitere bürgerliche Bildnisse von ungemainer Direktheit, dasjenige von William Jones, Mitglied der Royal Society, als Mathematiker Mitarbeiter von Newton und Halley, und vor allem dasjenige des Kaufmanns George Arnold, das offenbar den beiden anderen Porträts unmittelbar vorangeht. So unausweichlich nahegerückt in seiner energischen Hässlichkeit mit gleich zwei Warzen im Gesicht, die Hände nicht etwa in elegantem Spiel, sondern mit direktem Griff in seine auf den Knien ruhende Kopfbedeckung und einem Blick mit zusammengekniffenem Mund, der geradezu aggressiv ist: So etwas hatte es bis dato nicht gegeben, und man hat es zu Recht mit Ingres' ebenso bulligen Monsieur Bertin von 1832 verglichen. Vor beiden Bildnissen weicht man geradezu zurück, die Dargestellten scheinen den Betrachter schier anzuspringen.

Das war das, was Jacques-Antoine sehen konnte, als er nach London kam, Martin Folkes dürfte ihn damit vertraut gemacht haben, in Vauxhall Gardens und im Foundling Hospital wird er gewesen sein, im *Old Slaughter's Coffee House* wird er die Gruppe der »wilden« Künstler kennengelernt, ihre Ateliers um St. Martin's Lane besucht haben, und Folkes wird ihm gesagt haben, was er von ihm erwartete. Nun ist dieser neuartige Wirklichkeitszugriff nicht ohne Vorgeschichte, sie führt zurück zu Addisons und Steeles *Moralischen Wochenschriften*, zu *Spectator*, *Tatler* und *Guardian* um 1710 und ihrer neuen augusteischen *middle-class-Moral*. Die Wochenschriften reagierten auf das Problem der durch Zuwanderung vom Lande aus den Nähten platzenden City of London und propagierten eine rigide Handelsmoral. Ihren ersten Niederschlag im Porträt fand diese Auffassung in den Bildnissen der Mitglieder des Kit-Cat-Clubs. Im geschützten Raum des Clubs war eine gewisse Unkonventionalität möglich, schließlich verkehrte man dort der Theorie nach von gleich zu gleich. Adlige und nichtadlige, aber durch Geist ausgewiesene Gentlemen mischten sich. Die tendenzielle Gleichheit zeigt sich auch im gleichen Format der Porträts der Mitglieder, dem berühmten Kit-Cat-Format von 36 × 28 Inches. Auch hier setzte das erste Porträt, das des Clubsekretärs und Verlegers Jacob Tonson, ein gewisses Maß: Auch er ist nur mit der Hausmütze bekleidet und agiert überraschend direkt. Doch die meisten Bildnisse der Serie, die von Godfrey Kneller gemalt wurden, verzichteten nicht auf Allongeperücke und eine in sich ruhende Überlegenheitsattitüde, selbst Addison legte Wert darauf.

Das, was auf den Club beschränkt war, tritt nun bei Roubiliac, Hogarth und Dassier an die Öffentlichkeit und unterminiert ein für allemal ererbte Ansprüche. Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts hat das Zufällige, auch das der individuellen Erscheinung, in die ›anschauende Erkenntnis‹ aufgenommen, sie erkennt das Besondere im Allgemeinen, wie es auch Goethe später gewünscht hat. Das Allgemeine aber ist nun nicht mehr das Ideale, sondern das die Menschengattung im Besonderen Auszeichnende.