

Steckbrief: Matthijs Pool

Apen in de hedendaagse mode
van rokken met baleinen, 1716

Julian Blunk

Parvenüs waren auf dem Weg ihres Schnellaufstiegs zahlreichen Herausforderungen im Kontext ihrer Selbstdarstellung ausgesetzt. Besonders die Kleidermode – neben den vielen anderen Moden der materiellen Kultur – bot viele Möglichkeiten des Gelingens bzw. des Scheiterns, denn ihre Entwicklung wurde in den Augen der Zeitgenoss:innen als janusköpfig wahrgenommen. Gerade Schellaufsteiger:innen konnten sie nicht ignorieren, mussten modische Trends kennen, annehmen oder neue setzen. Doch Vorsicht war geboten, um nicht über die Stränge zu schlagen, zumal die Kurzlebigkeit der Mode und die Eitelkeit ihrer Akteur:innen mit Argusaugen beobachtet und von vielen naserümpfend kommentiert wurden. Der Aufstieg der Parvenüs führte sinnbildlich vorbei an Skylla und Charybdis.

1716 kommentierte der Amsterdamer Kupferstecher Matthijs Pool (1667 – um 1740), der sich zuvor durch Stiche nach Gemälden und Elfenbeinfiguren¹ und durch seinen Beitrag zu Gerard de Laïresses »Het Groot Schilderboek« (Amsterdam 1707) einen Namen gemacht hatte, die jüngsten Modeentwicklungen seiner Zeit in einem Spottbild, auf dem sich exalziert gekleidete Affen tummeln: »Die seit dem Jahr 1716 aktuelle Mode der Reifröcke mit Hauben und Taschen« (»La mode journalle de iupes de baleine et dé sac et capot commencée lanéé 1716/De hedendaagsche mode der baleine-rokken capot en zakken begonnen in den iaaren 1716«). Der französische und der niederländische Titel in den unteren Ecken des Blattes rahmen die je zugehörigen Legenden, die die Grafik über ihnen in Versform erläutern:

»Alle großen Freuden sind in den Konzerten zu sehen,
Dort hört man Stimmen, die glauben machen, der Himmel öffne sich;
Dort sieht man Gesichter und Hauben, o wie schön das ist!
Die Mode ist schön, welche die Fehler verbirgt.



Abb. 1 Matthijs Pool, Apen in de hedendaagse mode van rokken met baleinen, Kupferstich, 1716

Fast könnte man eine Windmühle damit bedecken;
 Was sagt man dazu, so ist die Mode von heute:
 Man kann sogar die Röcke von Walen sehen.
 Und auf dem Heimweg scheinen die Straßen voll davon.«

(»Tous les plus grands plaisirs se voient dans les Concerts,
 On y entend des voix, qu'on croit les cieux ouverts;
 On y voit des fac[e]s et de capots o che cela est beau!
 La mode est agréable qui cache les deffauts.
 On en pourroit couvrir pres qu'un moulin à vent;
 Mais que dire à céla, c'est la Mode apresent:
 On y voit aussi bien les jupes des baleines.
 Y allant revenant, les rues en sent fort pleines.«)

Bereits die französischen Verse (links) geben den Modus der Rezeption vor, indem sie den scheitern- den Versuch, eigene Unzulänglichkeiten (*deffauts*) durch raumgreifende Mode zu kaschieren, als eigentliches Thema des Stichs ausweisen: Das Treiben der in Larven gehüllten Affen wird als Rollen- spiel markiert und seiner Entlarvung durch den kritischen Blick der Betrachtenden überantwortet.

Der Stich ist nur eine von zahlreichen im Amsterdamer Rijksmuseum verwahrten *Singerien*, die Pool in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts gestochen hat: In ihnen tummeln sich die Primaten in Zirkussen, Wachtlokalen, Herbergen, Bäckereien oder Apotheken, sie kegeln, tanzen, zählen Geld, besuchen Schulen oder versuchen ihr Glück als Quacksalber. Das Theater ist somit nicht die einzige und exklusive Bühne, die der Künstler den Affen zugewiesen hat – wohl aber hat er diesem im Rahmen seiner Bildserie explizit das Thema der Mode zugeordnet.

1 Vgl. URL: <https://rkd.nl/en/explore/artists/64242> [Zugriff: 30.4.2022]. 2 Heinrich Schwarz und Volker Plagemann, Eule, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI (1970), Sp. 267–322, in: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=88725> [Zugriff: 5.10.2022]. 3 Vgl. Ridiküll! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900 (Ausst.-Kat. Berlin 2003/04), hg. von Adelheid Rasche und Gundula Wolter, Berlin/Köln 2003, S. 286.

Schon der Vorhang, der die obere Hälfte des Blattes als Binnenrahmung fasst, deutet an, dass die Betrachter:innen das sich darbietende Schauspiel als ein artifizielles Kostümtheater aufzufassen haben. Ungeordnete Instrumente im Vordergrund stehen stellvertretend für einen Orchestergraben, dahinter entfaltet sich ein aus leicht erhöhter Perspektive einzusehender Bühnenraum. Die architektonische Kulisse ist durch eine Mauerkrone in zwei Register geteilt. Auf dieser gibt eine säulengerahmte Raumöffnung den Blick in einen scheinbar ungestalteten Garten (als einem eigentlichen Lebensraum der Affen) frei. Auf Höhe der Mauerkrone agieren lediglich zwei Affen, der eine ohne jedes Gewand, der andere sichtbar bescheidener als alle darunter befindlichen Artgenoss:innen bekleidet. Wie die Bildlegende dienen auch sie gleichsam als Rezeptionsvorgaben, insofern sie das Geschehen zu ihren Füßen unter die Vorzeichen sündiger Eitelkeit und falscher Maskerade stellen: Während der erste Affe in der Bildmitte mit einer Blume vor einem Spiegel posiert, turnt rechts der zweite an einem Seil, als wolle er mit dessen Hilfe den Vorhang lüften und so die eigentliche Bilderzählung eröffnen. In Leserichtung lässt sich diese nicht zuletzt als ein Prozess der Verführung deuten. Tierische Musikant:innen sorgen hier für allgemeine emotionale Ausnahmezustände und für die Aufgabe der Selbstkontrolle: Die Szenerie wirkt laut, bunt und bewegt, es wird gefeixt, gesungen und getanzt. Schreckhaft, fast hilfeschend dagegen fixiert der Blick einer kleinen Eule die Betrachtenden. Obwohl Pool auch dieses – wenngleich über das Symbol der von ihr getragenen Brille gebrochene – Sinnbild der Weisheit nahe der Mittelachse platziert hat, kann es leicht übersehen werden: Der Bogen eines kindlichen Cellisten droht die Eule zu beengen, eine Trompete, die Pools Komposition beinahe aus dem Hinterteil einer sprichwörtlich unmusikalischen Katze heraustreten lässt, ihre Klage zu über-tönen – anders als in der französischen Bildlegende wird das Leid der Eule in der niederländischen Version eigens ausgewiesen. Die Brille auf ihrem Schnabel unterstützt diese Brechung, insofern eine bebrillte Eule emblematisch als Symbol der Sünde gedeutet werden kann.² Darüber hinaus sind es allen voran die raumgreifenden – und noch bis ins 19. Jahrhundert hinein als topisches Ziel der Modekritik belächelten³ – Reifröcke der Frauen, die den Bühnenraum gliedern und verengen. Rechts schließlich führen zwei männliche Affen die naiven Hofdamen wohl mit amourösen Absichten aus dem Bild- und Bühnenraum hinaus, denunziert vom Fingerzeig des Affen darüber. Mit der Musik scheint die Mode mithin nicht nur ihre Flüchtigkeit, sondern auch ihren verführerischen Charakter zu teilen.

Literatur

Ridiküll! Mode in der Karikatur 1600 bis 1900 (Ausst.-Kat. Berlin 2003/04), hg. von Adelheid Rasche und Gundula Wolter, Berlin/Köln 2003

Heinrich Schwarz und Volker Plagemann, Eule, in: Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. VI (1970), Sp. 267–322, in: RDK Labor, URL: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=88725> [Zugriff: 5.10.2022]

Bildnachweis

URL: https://www.europeana.eu/de/item/90402/RP_POB_70_021, digitalisierte Blätter der Lipperheideschen Kostümbibliothek