

## »Die beiden Seifenbläser« des Esaias Boursse im Aachener Suermondt-Museum - eine Allegorie der Vanitas

Von Robert Keyszelitz

Neben der Landschaft und dem Porträt liegt der Schwerpunkt der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts auf dem Genrebild. Nichts liegt anscheinend näher, als die zahllosen Genre- oder Sittenbilder dieser Zeit als Zustandsbilder, als Darstellungen des Lebens und Treibens der Menschen dieses Jahrhunderts, quasi als „gemalte Fotografien“ zu sehen. Die meist bis ins Letzte exakte Wiedergabe auch der kleinsten Details reizt gerade zu dieser Auffassung.

Welches Bild der Zeit, einer Epoche, in der Holland zur bedeutendsten europäischen See- und Handelsmacht gehört, vermittelt uns aber diese Betrachtungsweise? Das Leben der wegen ihrer Tapferkeit so berühmten Soldaten spielt sich anscheinend ausschließlich in der Umgebung von Dirnen in verdächtigen Spelunken ab. Die Bauernszenen zeigen ein verkommenes, ewig raufendes Bauerngeschlecht, die Gesellschaftsstücke den Bürger fast ausnahmslos schlemmend und prassend. Es ist auffallend, wie wenig solche Darstellungen uns tatsächlich über das strenge, fleißige und puritanische Volk der Oranier, wie wir es aus der Geschichte kennen, berichten. Auffallend ist ferner – trotz größter Qualitätsunterschiede – der beschränkte, immer wiederkehrende Themenkreis der vielen hundert großen und kleinen Meister.

„Ebensowenig wie die französischen Salondramen als reine Schilderung der französischen Sitten der damaligen Zeit gelten können, kann man die niederländischen Lustspiele bzw. Darstellungen der Trunkenheit und Hemmungslosigkeit Jan Steens oder Ostades für Darstellungen des einfachen Lebens der Kleinbürger ihrer Zeit halten.“<sup>1)</sup>

Ein kurzer Blick auf die geistesgeschichtliche Situation, aus der heraus wir einzig und allein die Kunst verstehen können, gibt uns weitere Anhaltspunkte. Es ist die Zeit des Barocks, der Gegenreformation, und in den katholischen Ländern feiern Rubens, Jordaens und ihre Nachfolger die höchsten Triumphe. Das überall in riesigen Wand- und Tafelbildern vorherrschende Thema ist die Allegorie, die Allegorie auf den Glauben, auf die Kirche, auf die Herrschaft weltlicher Fürsten von Gottes Gnaden. Überall in Kirchen und Palästen finden wir gemalte Apotheosen. Die Mächte des Himmels steigen hernieder, und irdische Potentaten schweben von Putten und Engeln getragen empor.

Ganz anders ist die Situation in den vom Geist des Calvinismus geprägten nördlichen Niederlanden. Schon die soziologische Struktur unterscheidet sich von der des übrigen Europa. Der Adel spielt kaum eine Rolle. Schiffer, Fischer, Kaufleute und Bauern, aus denen sich ein reiches, aber stets betont bürgerliches Patriziertum entwickelt, sind gesellschaftsbestimmend. Aufträge, die diese Gesellschaft den Malern erteilt, beschränken sich auf das Einzel- bzw. Gruppenporträt. Große repräsentative Aufträge – die Schützenstücke gehören in die Reihe des Gruppenporträts – fehlen, es fehlt die gesamte europäische Kunst bestimmende Kirche als Auftraggeberin, es fehlt die großangelegte apotheotische Allegorie. Die Allegorie aber ist ein internationales Charakteristikum der Kunst dieses Jahrhunderts, und auch die calvinistischen Länder konnten sich dieser Mode nicht entziehen. Aber so wie die ehemals katholischen Kirchen der Gotik aller Pracht und jedes Glanzes entkleidet und zu nüchternen Predigtsälen umgestaltet werden, so hat auch die Allegorie im Dienste des Calvinismus alle Göttlichkeit und jedes Pathos abgestreift; sie hat die Menschen des Alltags mit ihren anscheinend täglichen Beschäftigungen in ihren Dienst gezwungen und die einfachen Bürger und Bauern zum Sinnbild und zum Träger tiefer transzendenter Bedeutungen umgeprägt. Das heißt mit andern Worten – und Rudolph und Kauffmann haben dies zuerst nachgewiesen<sup>2)</sup> –, die Allegorie hat sich ins Genre verflüchtigt; anscheinend reine Genrebilder sind zu Trägern allegorischer und sinnbildhafter Programme geworden.

Was bedeutet es aber für das Genre, wenn es im Dienste der Allegorie steht, und was bedeutet es für die Allegorie, d. h. welche sinnbildhaften Bezüge vermag sie im Genre auszudrücken? Die Apotheose, das Hauptthema der katholischen Länder, kann ihrem Wesen nach nicht auf die Stufe des Genre herabsteigen, sie bedarf der göttlichen Aureole und des ganzen barocken Pathos. Gerade dieses aber widerspricht zutiefst dem Wesen des protestantischen Nordens. Bei einem Volke, dessen religiöse Grundtendenz sich an der im Mittelpunkt calvinistischer Lehre stehenden Predigt orientiert, deren Hauptinhalt sittliche und moralische Belehrung im Hinblick auf die Vergänglichkeit alles Irdischen ist, muß diese ethische Grundhaltung sich auch in Literatur und bildender

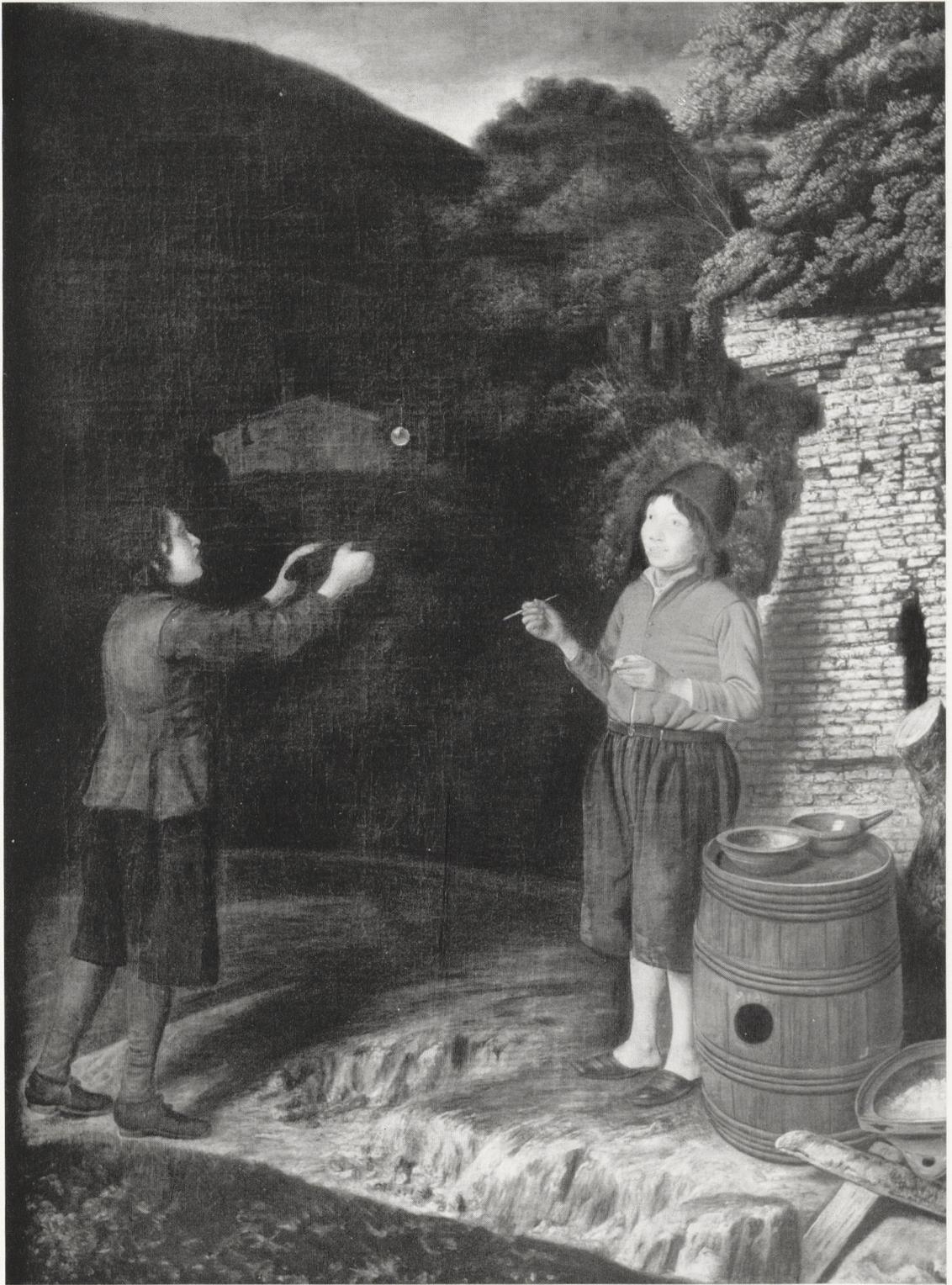


Abbildung 17:  
Esaias Boursse: Zwei Jungen mit Seifenblasen · Öl auf Leinwand · Aachen, Suermondt-Museum

Kunst widerspiegeln. So ergibt sich für die Frage nach dem allegorischen Programm folgerichtig, daß der Schwerpunkt auf der Vanitasdarstellung oder – weitergefaßt – auf dem Moralisch-Didaktischen liegt. Es ist das unermüdliche Bestreben, aus allen Dingen eine Lehre zu ziehen, ein ewiges Suchen nach der Wahrheit. Es ist dies jedoch kein Streben nach einem philosophischen Wahrheitsbegriff, sondern die „Wahrheiten“ sind die moralische Nutzenanwendung, die Application, die dem Prediger das Ziel seiner Predigt, dem Künstler das Hauptthema der Allegorie ist. Das Ziel ist ein praktisch-soziales, die Besserung der Sitten und die Hebung der Moral des einzelnen in der Gemeinschaft.<sup>3)</sup>

Die Einkleidung ins Genre aber bedeutet das Eintreten der Allegorie in das reale Abbild täglichen Lebens. Die Allegorie steigt auf die Daseinstufe des Beschauers, statt ihn zu entführen und zu erheben. Durch das Hinabsteigen in die Welt der Realität, dringt sie, wegen der Möglichkeit der Identifizierung, tief in die Seele des Betrachters, der sich in sie versenken muß, um die Lehre für sein eigenes Leben zu empfangen. Im Genre sieht



Abbildung 18:  
Goltzius, Vanitasallegorie · Kupferstich 1594



Abbildung 19:  
Jacob de Gheyn, Vanitasallegorie · Kupferstich

der Betrachter sich selbst und seine eigenen Erfahrungen moralisch gedeutet.

Wir müssen also in nahezu allen Genredarstellungen des 17. Jahrhunderts gewärtig sein, hinter der sichtbaren Realität der Darstellung sinnbildhafte Züge zu finden, die darzustellen das Hauptanliegen des Künstlers war.

Der Weg von der rein allegorischen Vorstellung zur Genreszene ist weitverzweigt und oft schwer nachzuvollziehen. Wir wollen versuchen, an Hand der seifenblasenden Jungen des Esaias Boursse im Suermondt-Museum (Kat. 1932, Nr. 56) (Abb. 17) die Entwicklung vom abstrakt allegorischen zum sinnbildhaften Genre zu verfolgen.

Zwei Jungen „spielen“ Seifenblasen in einem engen Waldtal. Der eine steht im hellen Licht vor einer zerfallenen Backsteinmauer, das Schälchen mit der Lauge in der einen, das Blasrohr in der anderen Hand. Er schaut einer emporsteigenden Seifenblase nach, die der andere Knabe mit seiner Mütze aufzufangen sucht. Vor der Mauer steht eine Tonne (auf dem Deckel die Signatur e. Boursse), auf der zwei Tonschalen liegen. Auf der Erde sehen wir einiges Gehölz und eine weitere Tonschale. Aus dem Dunkel des Hintergrundes hebt sich – schwach zu erkennen – ein Haus ab. Trotz des stark verschmutzten Hintergrundes ist der Hell-Dunkel-Kontrast sicherlich ursprünglich.

Es handelt sich anscheinend um ein reines Genrebild, und irgendwelche sinnbildhaften Züge sind auf den ersten Blick nicht zu erkennen. Aber auch dieses Bild steht als Glied in einer langen Kette und wurde von den Zeitgenossen anders und tiefer gesehen.

Das Motiv des Seifenblasens ist in der darstellenden Kunst bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu verfolgen. Uns interessiert aber vor allem der Weg von der „abstrakten“ allegorischen Vorstellung zum Genrebild. Goltzius, der ein Stammvater für die realistische ins Genre gekleidete Allegorie ist, zeigt in seinem Kupferstich von 1594 (Mchn. Gr. Slg. 31313) (Abb. 18) einen nackten Putto, der sich auf einen Totenschädel stützt und in der Linken eine Muschel hält, aus der er mit einem Rohr Seifenblasen geblasen hat, die in der Luft zerplatzen. Genrehafte Züge fehlen vollkommen, der nackte Putto ist eine



Abbildung 20:  
Th. Galle, Der Fuchs bläst die Welt als Seifenblase auf.  
Illustration aus David, Duodecim Specula...



Abbildung 21: Goltzius, Vanitasallegorie, 1603  
Öl auf Holz · Sammlung Peltzer, Amsterdam

rein allegorische Gestalt. Unter der Darstellung steht „Quis evadet?“, und der Spruch darunter erklärt nochmals die Flüchtigkeit des menschlichen Lebens, das vergänglich ist wie eine Wasserblase. (Ursprünglich dachte man an eine Wasserblase, jedoch übernimmt die Seifenblase schon bald die gleiche Bedeutung.) Es ist die Allegorie des Homo bulla, ein beliebtes Thema in einer Zeit, die alles Lebende und Tote so gerne unter dem Gesichtspunkt der Vergänglichkeit sieht. Wie es in der Graphik der Zeit üblich ist, steht die Interpretation der Darstellung noch in einem Spruch unter dem Blatt. In ähnlicher Weise finden wir das Motiv des Homo bulla auf einer groß angelegten Vanitasallegorie von de Gheyn (1565–1629) (Abb. 19), oder ganz anders auf einem Stich von Th. Galle (1571–1633) aus David, Duodecim Specula, wo der Fuchs, das Sinnbild der betrügerischen Welt, diese als Seifenblase aufbläst. Nirgends fehlen die belehrenden und erklärenden Beischriften.

Die in der Graphik geprägten Formen gehen im ersten und zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in die Malerei über, und wieder ist es Goltzius mit einer Variante des Stiches von 1594 in seinem Gemälde von 1603 (Abb. 21). Dieses Bild eines über einen Totenschädel steigenden seifenblasenden Putto mit dem Satz „Quis evadet?“ auf der unteren Bild-

kante ist auch deswegen interessant, weil wir im Bewegungsmotiv eine bis auf die Haltung der Hände genaue Übereinstimmung mit dem hundert Jahre früher entstandenen, Tizian zugeschriebenen kleinen Tamburinschläger (Wien) vor uns haben. Goltzius hat den trommelnden Putto zu einem Seifenbläser und somit zu einer Allegorie des memento mori umgedeutet.

Im Gegensatz zur Graphik sind auf dem Gemälde die Vanitassymbole – zu den Seifenblasen kommen Totenschädel, Rauch und Blumenvase – enger in die Komposition einbeschlossen und deutlicher, ostentativer auf den Betrachter zugescho- ben. So wird einerseits der bildhaft künstlerische Charakter verstärkt, andererseits wird deutlich, wie der fehlende erläuternde Text durch verstärkte bildkünstlerische Mittel abgelöst wird.

Diese Art allegorischer Darstellung hält sich noch bis in die Mitte des Jahrhunderts, und ein Bild des Jacob van Campen von 1642 (Abb. 22) unterscheidet sich von dem Putto des Goltzius lediglich dadurch, daß hier alles bildhaft geworden ist und belehrende Sprüche dem Gesetz des Male- rischen geopfert wurden.

Neben diesem Fortleben des gleichen Motives aber bahnt sich eine andere zukunftsweisende Ent- wicklung an, die Verschmelzung des rein Allegori- schen mit dem Alltäglichen.



Abbildung 22: Jacob van Campen, Vanitasallegorie  
Leinwand · Privatbesitz, Amsterdam

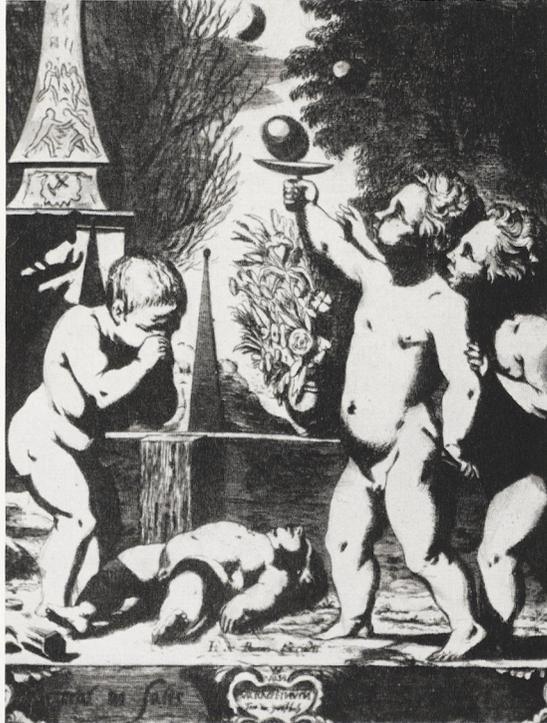


Abbildung 23: Valckert, Allegorie auf die Vergänglichkeit  
Kupferstich nach Th. Dusart

In einem Stich von Valckert (1585 – nach 1627) nach Thomas Dusart (Abb. 23) wird das Sinnbild von nackten Putten dargestellt. Zwei „spielen“ Seifenblasen, einer liegt tot am Boden und wird von dem vierten beweint. Aus der allegorischen Figur ist eine Szene von „spielenden“ Putten geworden. Von den spielenden Putten aber bis zu den Kindern im Kostüm der Zeit ist es nur ein kleiner Schritt.

Zwischen 1663 und 1664 malt Jan Steen eine der für ihn so typischen Wirtshausszenen, bekannt unter dem Titel „De brouwerij van Jan Steen“ (Maurits- huis) (Abb. 24). Wie in einem Theaterstück ist der violette Vorhang hoch aufgezogen. Die zahlreiche zechende und spielende Gesellschaft personifiziert sicherlich viele der seit Breughel so häufig dar- gestellten Sprichwörter, also auch sie gehört eigent- lich nicht so ganz zum Abbild eines realen Her- berginterieurs. Eine schmale Gasse, an deren Ende rechts vorne ein mit einer Katze spielender Knabe sitzt, leitet den Blick des Betrachters nach hinten ins Bild. Hier hängt, von keiner Figur und keinem Gegenstand überschritten, ein großes Gemälde. Dargestellt ist eine Landschaft mit Gal- gen. Wahrlich eine merkwürdige Wanddekoration für eine Herberge! Aber noch auf einen anderen Punkt zwingt der Maler den Blick des aufmerk- samen Betrachters. Dort, wo der Vorhang beson-

ders hochgehoben ist, erscheint ein Stück des Dachbodens und hier liegt, wie in einer Nische, ein kleiner Junge auf dem Bauch, einen Totenschädel neben sich und bläst aus einer Tonpfeife Seifenblasen, die auf die feierende Gesellschaft herabperlen (Abb. 25). Aus dem nackten Putto des Goltzius ist ein kleiner Junge im Kostüm der Zeit geworden. Die Allegorie ist verbürgerlicht, eingewoben in eine Szene des Alltags – auch wenn diese selbst noch so viel Sinnsprüche enthalten sollte.

Und noch eines ist charakteristisch für die Auffassung der holländischen Allegorie. Das „Memento mori“ gilt nur für den Betrachter, die Szene selbst hat an ihm keinen Anteil. Keiner der handelnden Personen „bemerkt“ den kleinen Seifenbläser, nur der Außenstehende, der Betrachter soll die Belehrung erfahren und wird aufgefordert, danach zu handeln und nicht so zu sein „wie die da“, auf die die Seifenblasen, Attribute der Eitelkeit des Lebens und der eitlen Welt überhaupt, herabschweben.

Diese „Verschleierung“ der allegorischen Bedeutung entspricht dem Wesen der Zeit in besonderem Maße. Durch langes Suchen abgelenkt und erfreut durch viele andere Details, soll dem Betrachter das moralisierende Endergebnis „schmackhafter“ gemacht werden. Die gleichen Forderungen erheben die Zeitgenossen in der Literatur, und bei Cats, dem populärsten Dichter der Zeit, lesen wir in seinem Vorwort zum „Spiegel der alten und neuen Zeit“ (1632), daß die sinnbildhaften, moralisierenden Sprüche „durch eine angenehme Dunkelheit besonders gefällig erscheinen“ sollen, „indem sie dem Scheine nach etwas anderes als in Wirklichkeit bedeuten“. Dem Betrachter soll es ergehen wie jemand, „der nach langem Suchen unter dichten Blättern schließlich herrliche Trauben entdeckt. Und de Brunes schreibt zu den – meist ins Genre gekleideten – Abbildungen seiner Emblemata (1624 1. Ausgabe): „Die Abbildungen scheinen nur der ästhetischen Freude zu dienen“, aber „wie die Auster ihr Leben



Abbildung 24: Jan Steen „De brouwerij van Jan Steen“ · Den Haag, Mauritshuis

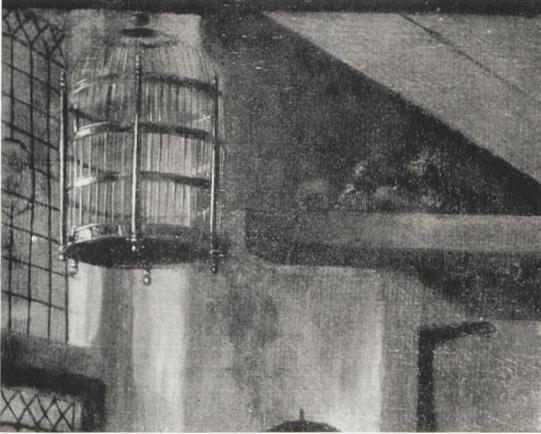


Abbildung 25:  
Ausschnitt aus „De brouwerij van Jan Steen“

verliert, wenn sie vom Felsen losgelöst wird, so sind die Bilder nur Nichtigkeiten, wenn sie ohne ihre Anwendung dargestellt werden.“

Das Motiv des Seifenbläfers läßt sich weiterverfolgen durch alle Arten des Genre. Bei dem seifenblasenden Knaben von Frans Hals (Abb. 26) entspricht sogar die Bildform (Rundbild) dem Bildinhalt. Während erhebt der lachende Knabe seinen Finger. Ein Bild von Netscher bringt die Kombination mit dem Vanitasstilleben (Abb. 27). Bei Colijer (Abb. 28) sind es 1690 wiederum zwei Kinder, die „Seifenblasen spielen“, aber auch hier ist die Absicht nicht verborgen. Beide schauen nicht auf das Spiel, sondern heraus aus dem Bild auf den Betrachter, und wie bei Hals zeigt das Mädchen mit vielsagendem Blick auf die emporsteigende Seifenblase. In der Hand hält sie Blumen, ebenfalls ein Symbol der Vergänglichkeit! Auch dieses Bild exi-



Abbildung 26:  
Frans Hals (zugeschrieben), Seifenblasender Knabe  
Privatbesitz

stiert nicht für sich, sondern erreicht seine Funktion erst durch das betrachtende Subjekt, das es anspricht, aufklärt und warnt.

Das Bild des Suermondt-Museums mag 20 Jahre früher entstanden sein. Und jetzt vermögen wir auch manches anders und tiefer zu sehen. Die Seifenblase, das Sinnbild der Eitelkeit und Vergänglichkeit, der Knabe sucht sie zu fangen. Er steht im Dunkel auf der Schattenseite des Bildes, für das sich keine Tageszeit bestimmen läßt. Die Seifenblase schwebt in der Höhe des Hauses, das einst ebenso zerfallen wird wie das hell beleuchtete geborstene Gemäuer. Auffallend ist weiter die Stille – sie ist vielleicht das Charakteristischste



Abbildung 27:  
Const. Netscher, Vanitasstilleben  
Leinwand, Slg. Marquess of Both

des Bildes. Alle Bewegungen sind verhalten, wie erstarrt. Selbst das Auffangen ist mehr ein abwartendes Dastehen.

Gerade dieses Schweigend-Nachdrückliche – wir treffen es am ausgeprägtesten bei dem Delfter Vermeer<sup>4)</sup> – ist ein Mittel der Allegorie, durch sublimen Umwege, durch Licht, Farbe und Ausgewogenheit, die gleiche Wirkung zu erzielen, die Steen und Ostade „marktschreierisch“ zu erreichen suchen. Eingetaucht in ein natürliches und doch zugleich magisches Licht, wird die Darstellung über das bloß Genrehafte erhoben. Die „Wahrheit“ tritt dem Betrachter als stumme Mahnung gegenüber.



Abbildung 28: E. Colijer 1690 · Seifenblasende Kinder  
Holz · Auktion Christie, London 1936

Es ist dies aber auch zugleich die Endstufe des allegorischen Genre. Bilder wie das des Esaias Boursse, in denen das Morale mit der Szene zu einer künstlerischen Einheit verbunden wird, indem die Figuren der Szene darauf verzichten, unmittelbar mit dem Betrachter durch Gesten oder Blicke in Kontakt zu treten, nähern sich dem reinen tendenzfreien Genre, das sich am ästhetischen Augenerlebnis erschöpft, wie es in zahlreichen Bildern P. de Hoochs anklingt.

Das Bild des Suermondt-Museums ist, obgleich es am Ende der Entwicklung steht, erfüllt vom Geist der moralisch-didaktischen Allegorie. Dafür spricht neben allen symbolischen Requisiten das Unreale bei aller Realität. Das *memento mori*, das „*Quis evadet?*“ des Goltzius ist gegenwärtig.

Erst am Ende des Jahrhunderts, wenn unter dem Einfluß der französischen Mode die holländische Kunst ihre Selbständigkeit verliert und dem internationalen Geschmack zustrebt, verliert das Genre die allegorischen Züge, wird anekdotisch und reines Sittenbild. Jetzt aber verschwindet mit vielen anderen Themen<sup>5)</sup> auch das Motiv des Seifenblasens aus den Genredarstellungen und wird — wenn überhaupt noch darstellungswürdig — wieder zur reinen Allegorie, dargestellt von nackten Putten oder allegorischen Personifikationen.

<sup>1)</sup> Muller, *Onze Gouden Eeuw*, o. J. Bd. II 297/98.

<sup>2)</sup> Rudolph, Herbert, „*Vanitas*“ die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift W. Pinder zum 60. Geburtstag, Leipzig 1938. Kauffmann, Hans, *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Kunstgesch. Studien*, hrsg. von Tintelnot, Breslau 1943, S. 130 ff.

<sup>3)</sup> Vergleiche hier und zum Folgenden: Robert Keyselitz, *Der „clavis interpretandi“ in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Ungedruckte Dissertation, München 1956. Dort auch alle weitere Literatur.

<sup>4)</sup> Vergleiche vor allem die Interpretation des Wiener Atelierbildes bei Hans Sedlmayr, *Der Ruhm der Malkunst*, Jan Vermeer „*De schilderconst*“. In: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951.

<sup>5)</sup> Nahezu alle der so häufig wiederkehrenden Themen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts stehen unter dem Zeichen der *Vanitas*. So sind auch die Sinnesdarstellungen sehr oft unter dem Zeichen der Vergänglichkeit der Sinne dargestellt bzw. aufgefaßt. Ferner klingt das Thema bei den meisten Stillleben an. Selbst unter den prächtigen Blumenstücken finden sich gern verdorrte Blätter, welkende Knospen — manches ist von Insekten angefressen —, Zeichen der Vergänglichkeit. Aber auch die blühende Rose ist wegen ihrer Kurzlebigkeit der emblematischen Literatur der Zeit ein beliebtes *Vanitas*-symbol. In gleicher Weise beruft man sich z. B. bei den Früchtstillleben auf die Stelle des Propheten Amos (8, 1).