



1 Judith Leyster, Selbstporträt, um 1631-33. Washington, National Gallery

Von Claus Grimm

Mit der Schule des Frans Hals hat es eine merkwürdige Bewandnis: die bekannten Schüler malten von früh an so, daß eine Lehrzeit bei Hals, wäre sie nicht literarisch überliefert, aus ihren Werken kaum erweisbar wäre. Dies gilt für Brouwer, Ostade, Wouwerman und selbst für Molenaer. Die ganz individuelle Verschmelzung von flämischen und holländischen Auffassungsweisen bei Frans Hals mag ein Grund gewesen sein. Ein anderer könnte in der eigenwilligen Konsequenz eines sich auf sein Spezialfach sehr früh beschränkenden Meisters gelegen haben, der sich wenig anderen anpaßte und zugleich wenig Wert auf die Anpassung seiner Schüler legte. Dennoch gibt es neben diesem unabhängigeren Kreis von Schülern eine Gruppe weniger Werkstattangehöriger, die unter engster Anlehnung an Motive und Malweise des Lehrmeisters arbeiteten. Ihre zahlreichen Bilder werden bis heute Frans Hals zugerechnet. Gerade weil diese Hals' Werken zum Verwechseln ähnlich sein wollen, lassen sie sich nicht als Leistungen selbständiger Künstlerpersönlichkeiten bestimmen, sondern als solche echter Epigonen nur in ihrer Übertreibung und ihrem Mißverstehen erkennen. Eine gewisse Sonderstellung nimmt Molenaer ein, der sich nur in seinen frühesten Werken eng an Hals anschließt.

Die Bezeichnung des ›mißverstandenen‹ setzt den genau verstandenen Meister voraus: dieser Aufsatz ist ein Nachtrag zur Monographie über Frans Hals den Älteren¹. Es ist hier nicht meine Absicht, alle nicht mehr zugewiesenen Werke abzuhandeln, sondern auf einzelne Persönlichkeiten einzugehen, die sich aus der anonymen Hals-Nachfolge herausheben. Diese verschiedenen Künstler auch gegenseitig abzugrenzen ist für die neuerliche Diskussion des Hals-Oeuvres aktuell².

Die einzelnen Bildgruppen sind chronologisch geordnet. Entsprechend der Abfolge der jeweils zum Vorbild genommenen Stilphasen im Werk Frans Hals' des Älteren sind nacheinander behandelt: Judith Leyster, Johannes Hals, Frans Hals der Jüngere und der ›Meister der Fischerkinder‹.

Judith Leyster 1610-1660

Als erstes hinführendes Beispiel mag das inzwischen allgemein als Werk Judith Leysters anerkannte Selbstporträt in Washington³ (Abb. 1) dienen. Die Malerin sitzt vor der Staffelei, in der linken Hand die Palette, mit der rechten auf die Oberkante der Stuhllehne aufgestützt und zwischen den Fingern einen Pinsel haltend. Der Kopf ist aus der Körperhaltung gedreht und nahezu frontal dem Betrachter zugewandt; die Augen blicken ihn an, die Unterlider und darunter die Backen sind von einem Lächeln hochgeschoben, das durch die auseinander- und hinaufgezogenen Mundwinkel fixiert ist. Die starke Aktion des Gesichts, die sehr schnell ablaufende ›äußere‹ Handlung auf den Beschauer zu sind erklärbar aus einem soeben vergangenen heiteren Moment. Als Niederschlag ähnlicher Stimmung erscheint der lachende Geiger⁴ im Bilde auf der Staffelei. Zwei jeweils mit schräg seitlich und rückwärts gelegtem Kopf lachende Gesichter korrespondieren und schließen dennoch einen scherzhaften Dialog (wie in den Schweriner Pendants von Hals d.Ä. oder dessen Rotterdamer Bild mit den lachenden Knaben) als spontanen Anlaß aus, da sie verschiedenen Realitätsebenen zugehörig sind. Das Lachen ist nicht aus vitaler Extrovertiertheit der Malerin erklärt, sondern offenbar von dem heiteren Vorgang des Malens hervorgerufen, angesteckt von der Heiterkeit des gemalten Motivs. Die Spontaneität und Impulsivität des Malens ist zum Thema geworden. Sie ist beschrieben durch die Vereinigung erzählerischer Einzelmotive: in fixierten Bewegungsstadien der Mimik von Maler und Modell.

Der Moment schöpferischen Tuns aus vitaler Lauenigkeit wird vorgeführt, doch in einer Kombination penibel gemalter, erstarrter Einzelphasen, die lang andauernde Beobachtung voraussetzen. Dies wird zum deutlichen Beweis des Gegenteils allen plötzlichen Überschwangs: ein sorgsam aufgebautes Arrangement ist für eine möglichst detailfreudige Einzellesung paratgestellt; keine durchgängige Komposition noch flinker Duktus zerreißen die beschaulich aufgeführte Vierteiligkeit. Bildzusammenhänge wer-



2 Judith Leyster, Ausschnitt aus Abb. 1

den noch nacheinander gelesen und dann erst geistig kombiniert. (Anders bei Hals: dort ist die Vortragsweise der Dauer der Bildbeobachtung angepaßt und bei entsprechend flinken Vorgängen auf leicht erfäßbare Bewegungszüge im Flächenbild vereinfacht). In Judith Leysters noch manieristisches Anschauungsprinzip passen nur allzugut die motivischen Zitate: der auf die Stuhllehne gestützte Arm⁵ und die an der Kante angeleuchtete Hand⁶. Akademische Aufmerksamkeit wird besonders gelungenen lockeren, unkonventionellen Formulierungen des Vorbildes Hals gegenüber erwiesen, doch bleibt es ein herausgelöst repetiertes Vokabular aus einer unverstandenen Spontanität des Sehens und Denkens. Der unbewußte Widerspruch ist nicht begriffen, der darin liegt, daß die Betrachtung eines kurzen Handlungsvorganges sehr gründlich studierte Stadien miteinbezieht: bedeutungsvoll gezierten Gestus und eine zum Malen untaugliche modische Kostümierung. Statt einer optischen Synthese in der Andeutung der einprägsamsten Eindrücke wird Detail nach Detail mühsam buchstabiert. Der neuen Bildwirklichkeit kurzfristiger Momenteinsicht ist zwar die Gestaltung einiger Motive entlehnt, doch die Handlungsfolge, die An-

ordnung der Bildpartikel und der äußere Vorgang ihrer optischen Aufnahme entsprechen älteren Betrachtungskonventionen. Diese wirken auch in der Ausführung des Bildes nach (Abb. 2): Hell-Dunkel-Kontraste treten nicht nach dem optischen Prinzip, d. h. den Regeln des Lichteinfalls auf, sondern an »gewußten« Grenzen, an den Konturen von Nase und Kinn, an Lidlinien, Augenbrauen und den Wölbungen der Augenhöhlen. Sie klammern sich an diese vorgewußt sicheren Orte fest und dringen weichverrieten an den Übergängen und nur zögernd von diesen garantierten Positionen aus vor. Eine weitere Eigenschaft ist die cremige Farbigkeit, die – wohl um Vermischung mit der vorsichtig vorgenommenen Modellierungsabtönung zu vermeiden – flache, fleckige Inseln für die betonteren Farbtöne erzeugt.

Weitere Beispiele solch zögernden Modellierens und solch ungelenk aneinanderfügender Reportage der verschiedenartigen Einzelbeobachtungen sind: Das Frauenbildnis der Sammlung Dugdale, Merevale, England (Valentiner 1921/1923, Nr. 83/85, nach der



3 Judith Leyster, Bildnis der Feyntje van Steenkiste, 1635. Amsterdam, Rijksmuseum. Detail



4 Frans Hals d. Ä., Bildnis einer Dame, 1635. New York, Frick Collection

Mode um 1631 datierbar) und das 1635 datierte Bildnis der Feyntje van Steenkiste (Valentiner Nr. 128/139, Slive Nr. 105, das Jan Six bereits 1905 Judith Leyster zugeschrieben hatte⁷). Zur Ausführung dieser Werke bildet die Malweise des 1635 datierten und signierten Frauenporträts von Hals (Abb. 4) einen erheblichen Kontrast⁸. Dabei lassen sich kaum nähere Vergleichsbeispiele finden: zwei aus demselben Jahr datierte Frauenbilder von ähnlich gekleideten Angehörigen desselben Standes, wenn auch unterschiedlichen Alters.

Was ist ihnen gemeinsam? Am Beispiel von Händen (Abb. 5 und 6) und Gesicht: der Duktus des Farbauftrags, die kantig herausspringenden Konturen, die flüchtigen, locker aufgesetzten Reflexe. Doch bei dem New Yorker Bild treten alle diese Eigenschaften in formbetonende Funktion: die hellsten Lichter und die plötzlich vertieften und verbreiterten Modellierungs- und Schlagschatten potenzieren die Schwellung der Volumina, geben die äußersten Steigerungen für die vorbereitende sanftere Modellierungsnuancierung. In Richtung der sich spannenden



5 Judith Leyster, Bildnis der Feyntje van Steenkiste, 1635. Amsterdam, Rijksmuseum. Detail

Muskelzüge und Hautfalten sind an einigen stärker herausgewölbten Partien Reflexe und Schatten in oft kantig betonter Parallelität angebracht. Die Rhythmik des Duktus evoziert dabei den Eindruck des in bestimmte Richtungen Beweglichen und zugleich momenthaft Abgelesenen. Ganz anders bei Judith Leyster: die als artistisch bereits erfahrenen Eigentümlichkeiten sind sämtlich vorgeführt, aber an unproblematischen, unabhängig von der Beleuchtung garantierten Stellen: an den objektiven Begrenzungen der Außenkonturen und – als Reflexe – auf den Fingerknöcheln und sonst in Richtung des anatomischen (Finger-, Mund-, Backen-) Verlaufs. Im Gesicht herrschen eintönige, gleichmäßig verlaufende Mund-, Lid- und Nasenlinien, wo bei Hals die breitflächige helle oder dunkle Schattenplatzierung zugleich die Bewegungsansätze typischer psychischer Konstellationen miteinfängt. Die bei Hals wesentlich sicherer abgestufte Helligkeit der unterlegenden Rundmodellierung zeigt, wie ausschliesslich er von dieser nur die optischen Valeurs wahrnimmt, freilich verschieden stark hervorgehoben nach dem unterschiedlichen Interesse an den wahrgenommenen Gegenständen. Judith Leyster dagegen versucht die

in verschiedenen Betrachtungsebenen hervortretenden räumlichen Eigenschaften einzufangen, sie an mehr Profilkanten zu betonen, als die Projektion in eine einzige Fläche zuläßt. Es ist bei ihr ein Kompromiß zwischen dem Prinzip der technischen Zeichnung und der Wiedergabe beleuchtungsabhängiger Helligkeitsnuancen.

Johannes Hals 1613? 1616? 1623?–1674

Eine ganz andere Variante von Werkstattabhängigkeit verkörpert das Schaffen des Johannes oder Jan Hals. Seymour Slive hat bereits in seinem Aufsatz ›Jan Franszoon Hals‹⁹ diesen Sohn des Meisters als selbständige Persönlichkeit innerhalb der Werkstatt vorgestellt. Anhand der mit I und H (als Ligatur) signierten Werke in Raleigh, Detroit, Dresden, Boston, Toronto und Frederikstad sowie des überzeugend zugeschriebenen Bildes in Los Angeles konnte Slive bereits sehr eingehend die Unterschiede zwischen Vater und Sohn herausarbeiten. Auf seinen Beobachtungen basiert meine Zuschreibung weiterer Werke.

Details der zwei für Jan gesicherten Damenbilder in Dresden und Boston – das Bildnis der ›Frau



6 Frans Hals d.Ä. Ausschnitt aus Abb. 3

Schmale« und das der »Sitzenden Dame« – mögen zum Ausgangspunkt der weiteren vergleichenden Betrachtung dienen (Abb. 8, 9). Als Gegenbeispiel eines eigenhändigen Werkes Frans Hals' d.Ä. bietet sich ein Detail des Damenbildnisses in Edinburgh, National Gallery¹⁰ (Abb. 7) an. Dessen Kopfhaltung ist dem 1644 entstandenen Dresdner Bild vergleichbar und es ist selbst kaum später als 1648 entstanden, dem für das Bostoner Bild gesicherten Entstehungsdatum. Ich erlaube mir, nachfolgend in geringfügig veränderter Form die Feststellung Slives wiederzugeben. Danach entsprechen dem Vorbild Hals d. Ä. die Pose, die Lichtverteilung und die dunkle Gesamttonigkeit; sie sind den Bildern der vierziger Jahre abgesehen. Unterscheidungsmerkmale geben die ungelenkere Pinselführung und das Ausbleiben einer belebenden hellen und dunklen Akzentuierung. Der Auftragsduktus ist wenig variiert und hilft wenig zur plastischen Hervorhebung, sondern verweist als phantasielos gehandhabtes Mittel hauptsächlich auf den gleichmäßig trockenen Vorgang des Zumalens der Bildfläche. Die delikate Balance des Meisters mangelt, der mit dem optischen Reiz des Momenteindrucks das ausstattet, was zugleich frappant räumlich wirkt.

Diese Unterscheidung gegenüber Frans Hals kennzeichnet die Distanz zum Vorbild, doch noch nicht die Sonderstellung des Johannes Hals. Sie läßt sich für die anderen gleichzeitigen Nachahmer ganz genauso anwenden, weshalb die besonderen Unsicherheiten bei Jan noch unverwechselbarer und von ihren Ursachen her beschrieben sein wollen.

Worin ergeben sich innerhalb des Werkes Jans Widersprüche? Verschiedene Bildelemente sind dem Vater entlehnt und doch im Zusammenhang abgeändert: die Porträtposen stimmen in der Haltung der dargestellten Personen überein, doch nicht in der flächenbildlichen Wirkung. Die von Hals d. Ä. dort eingesetzte Rhythmik fehlt. Gestische und mimische Bewegung sind reduziert: statt der ausdrucksvollen Phase der Gesichtsbewegung ist deren starre Form beschrieben. Es sind dann ergänzend an und um Augen und Mund Reflexlichter und kurze Schattenstreifen angebracht, die die Symptome mimischer Bewegung nachträglich aufsetzen. Entsprechend beschränkt sich der wenig pointierte Gemütsausdruck auf eine Art schüchternen Lächelns.

Das Motiv wird getreu dem Vorbild gewählt, ebenso die obligate Pose als Würdehaltung. Frans Hals



7 Frans Hals d. Ä., Bildnis einer Dame, um 1648.
Edinburgh, National Gallery. Detail



8 Jan Hals, Bildnis der Frau Schmale, 1644.
Dresden, Gemäldegalerie

d. Ä. schränkt nun in seinen Werken das Erleben des kraftvoll und würdig auftretenden Individuums in doppelter Weise ein: aus einer momentbedingten Gemütswallung heraus wird die Pose erklärt, entsprechend der Dauer der möglichen Beobachtung wird die Flächenprojektion dem Rhythmus des Ablesevorgangs unterworfen. Alles außerhalb der besonderen Betrachtungsbedingung Liegende wird eliminiert; je konsequenter dies durchgeführt erscheint, um so zwingender präsentiert sich das im Bild Verbliebene als objektiv ersichtlich. Doch die bei Frans Hals isolierten Abspiegelungen geistiger und emotionaler Impulse sind bei Jan nicht faßbar. Die Einschränkung auf Momentanes ist bei ihm eine zusätzliche Attitüde der Dargestellten: zum einen sind diese ganz real vorhanden über den Augenblick hinaus, zum anderen ist etwas unverbindlich Momentbedingtes miteingefangen, das keiner durchgehenden Bewegung entspringt. Unterstellt man der Bildaussage innere Logik und den Dargestellten Persönlichkeit, so entsteht der Eindruck schüchternverlegenen Lächelns über eine ein-

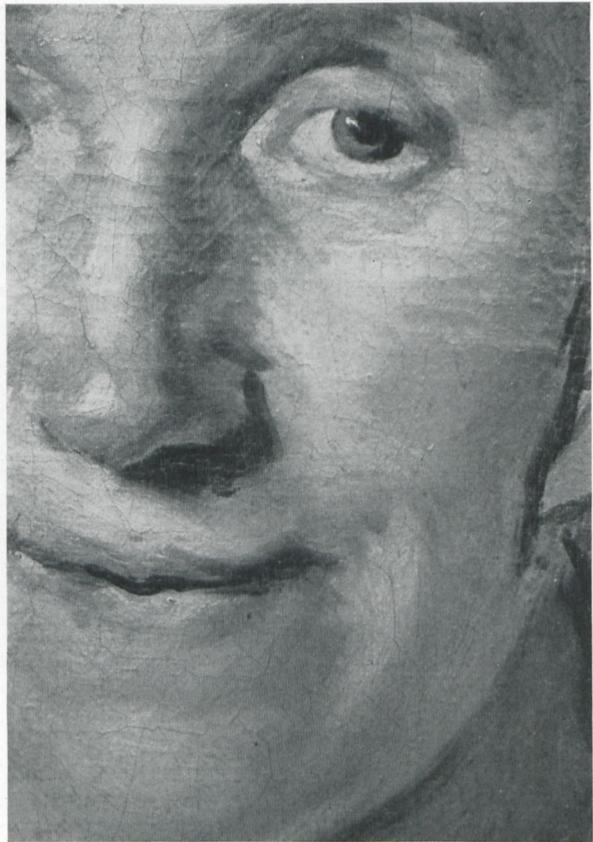
genommene etwas zu anspruchsvolle Haltung. Unfreiwillig entsteht so eine Umkehrung des bei Frans Hals Vorgenommenen: nämlich der spontanen Einsicht mittels eines Momentschnitts, der die verursachenden Impulse bloßlegt. Bei Jan wird der Gestus zur leidigen Schablone, und die mimische Bewegung erstarrt – wie bei Judith Leyster – zu einem Dauerzustand. Anders als bei Hals d. Ä. ist am Dargestellten nichts Impulsives – als aus einem Zentrum kommende Bewegungsenergie – betont. Denn anders als dort fällt die Richtung der mimischen Züge, die Träger psychischer Spannung sind, gerade nicht ineins mit den im Flächenbild dominierenden Bewegungsrichtungen.

Die Bezugnahme der Mimik auf den Beschauer verrät das Bewußtsein, gesehen zu werden und verrät, daß die Pose zum vorgegebenen Begriff des Malens gehört. Ein so vorgestelltes traditionelles Motiv wird verständlich aus den Anforderungen an die Kunstgattung und es verliert seine Belegfunktion für den Zusammenhang einer vertieften Einsicht in die Rea-

lität – wie bei Frans Hals d. Ä. Auch die Malweise ver-
rät keine eindeutige Orientierung, sie steht in abbil-
dender Verpflichtung dem Modell gegenüber, die in
Dissonanz gerät zu den artistischen Freiheiten.

In der radikalen Einschränkung der Aussage dar-
über, was sichtbar gemacht werden kann, hatte sich
Frans Hals d. Ä. auf eine Form improvisierender,
verkürzender Wiedergabe beschränkt. Deren künst-
lerischer Reiz wird bei seinem Sohn zu einem äußer-
lich übernommenen Verfahren. Zudem ergibt die
Richtungsvielfalt der einzelnen Pinselstiche Jans den
Eindruck unstillen Tastens über die Partien der Bild-
fläche. Das Porträtmodell ist nicht mehr Gegenstand
bildlichen Entdeckens und Erforschens, sondern
wird in ein fertiges Konzept nur scheinbar spontaner
Reproduktion gezwängt. Es liefert nicht von selbst
Anlässe für den Einsatz beweglicher Pinselschlenker,
sondern diese werden an sich bietenden unverfäng-
lichen Partien hinzugefügt. Fast immer bleiben diese
Keckheiten in Harmonie mit objektiven Formeigen-
schaften: in der subtilsten Form ihres Auftretens
fallen sie mit den Falten der Gesichtsmimik zusam-
men. Die Vorsichtigkeit, mit der diese kurzen Farb-
streifen auf eine bereits fertige Unterlage gebracht
werden, erweist sie als entbehrlich für die Darstel-
lung, als zusätzliche Konzession an eine Manier. Die
eigentliche Porträtabbildung wird durch gegenstands-
getreue Konturprojektionen und glatte Modellie-
rungsschatten geleistet, also durch eine triviale Re-
produktion und nicht durch auswählende Gestaltung.

Mangelndes Proportionsgefühl bedeutet grund-
sätzlich nichts als die Unfähigkeit, Projektionen von
stereometrischen Erstreckungen zu unterscheiden.
Bei Jan Hals tritt eine Proportionsverzerrung nur
dort auf, wo helle und dunkle Flächen in verschie-
denen Übergangsstufen gehäuft hintereinander gestaf-
felt sind. Das bedeutet, er kontrolliert im allgemeinen
die Maßverhältnisse der Projektion und erreicht pro-
portionsgerechte Außenkonturen. Doch innerhalb
der voneinander abgehobenen helleren oder dunk-
leren Binnenflächen fällt ihm ein vollplastisches Durch-
modellieren schwer. Der flächenbildlich verkürzte,
von Zufälligkeiten mitbestimmte Charakter des Er-
faßten ist bei Jan Hals bereits eine Voraussetzung und
unterscheidet seine Werke von denen der Judith
Leyster. Doch noch immer stehen konventionelle
Hemmungen gegen eine einheitliche Verfügung des
gesamten Raumbildes für eine gleichmäßig begrenzte



9 Jan Hals, Bildnis einer sitzenden Frau, 1648.
Boston, Museum of Fine Arts. Detail

Skala optischer Werte innerhalb eines Flächenmusters.
Fehler entstehen in den Helligkeitsgraden, vor allem
in Zonen sehr schnell wachsender starker Kontrast-
stufen. Zusätzliche Unsicherheiten entstehen in den
Zonen, wo mit gewollter Lockerheit jene scheinarti-
stischen Farbstreifen eingefügt sind, deren Verlauf
nicht im Helligkeitswert differenziert ist und eine un-
sichere Formwiedergabe zusätzlich gefährdet.

Die von Frans Hals dem Älteren hervorgehobenen
Wesenszüge der Dargestellten erscheinen in dessen
eigenen Bildern als flüchtig sichtbar werdende Aus-
nahme inmitten einer weitgehenderen Nichtigkeit
aller übrigen Sichtbarkeit. Unterschiedlich präzise
Formwiedergabe, Betonungen von Licht und Farbe
leisten heraushebend solche Bewertung. Und eben
diese Ordnung der Bildstruktur fehlt bei Jan. Durch
immer-neues Abstimmen der Bildmittel, durch immer
subtileres Graduieren der Hervorhebungsweisen,
durch veränderte Aspektwahl für seine Motive ver-
sucht Frans Hals das Vokabular der Konvention zu
durchbrechen und Exemplarisches sichtbar zu ma-



10 Jan Hals, Bildnis eines Herrn, 1644. Detroit, Institute of Arts. Detail

chen. Auf den möglichen Gehalt von symbolischer Realität hin sind die Darstellungselemente geordnet; – mit jedem fertigen Bild jedoch wird das Erreichte zur künstlerischen Tradition, die aufs neue überschritten werden muß. Im Gegensatz zu seinem Vater vertraut nun Jan einem als statisch vermuteten Wahrheitsgehalt der durch Frans Hals vorübergehend als aussage-

fähig befundenen und dem jeweiligen Zusammenhang seiner Bildlogik zugeordneten Motiv- und Stilmittel.

Bei Jan werden anstelle eines geistigen Zuordnens mit Hilfe von Motiven und künstlerischen Beschreibungsweisen die so erprobten Mittel zum anstrengungslos imitierbaren Zweck. Das Bewußtsein der Bedingtheit, Veränderlichkeit, Nichtigkeit der Aus-



11 Jan Hals, Bildnis eines Herrn, 1648/50. London, National Gallery. Detail

sageweisen und -Anlässe wird verdrängt von der bequemen Anpassung an eingespielte Verständigungsweisen und soziale (Auftrags-) Zwecke. Der von Manfred Windfuhr¹¹ formulierte Begriff des Epigonen könnte kaum zutreffender demonstriert werden wie durch das Beispiel der Werke Jan Hals': »Das Verhältnis des Epigonen zu seinem Vorbild ist durch einseitige, totale Abhängigkeit gekennzeichnet. Der Epigone erhebt die Arbeits- und Denkweise, den Stoffkreis und die Formprägung des Meisters zum alleinigen Gesetz. Diesem folgt er in allem, ohne dem Übernommenen Eigenes hinzufügen zu können oder zu wollen.« Gewiß hat es immer Nachahmung gegeben, der hier auftretende Typus des Einzelepigonen ist jedoch neu. Maltechnische Raffinesse verschiedenster Art ist im Manierismus kultiviert und imitiert worden. Bei Frans Hals d. Ä. jedoch entsteht eine sowohl spontane wie als fragmentarisch bewußte – sich auf optische Wirkungen begrenzende – Beschreibungsweise, die gerade jene zuvor als virtuos ver-

standene Formwiedergabe verabsäumt. Eine Imitation seines unverrienen Pinselschlags gilt darum bereits stärker der ganz individuellen Machart samt deren Versäumnissen und Vergrößerungen. Daß eben solche Züge imitiert werden, ist bis dahin unbekannt, da sie keiner ›Fertigkeit‹ des Talentbesitzer gelten, sondern allein der aller Regel entzogenen Besonderheit einer Individualität. Zweifellos war es nicht der ängstliche Imitator Jan, der so neuartiges initiierte, sondern die viel erstaunlichere Haltung eines Publikums, das eine ›Handschrift‹, eine unverwechselbare Ausführungsweise zu honorieren begann.

Der begrenzte Raum dieser Darlegung erlaubt nicht mehr, als einzelne Beobachtungen an den Jan Hals zuweisbaren Werken zu notieren und einige wenige Details vergleichend vorzustellen. In chronologischer Reihenfolge besteht das mir bekannte Porträtwerk des Malers aus folgenden 19 Bildern, die bisher teilweise Frans Hals dem Älteren oder unbekanntem Werkstattgenossen zugewiesen wurden.

WERKKATALOG ZU JAN HALS

1. *Bildnis eines sitzenden Mannes, 1643/44*
chem. Sammlung A. Moore, New York
80 x 62,5
Lit.: Valentiner, Frans Hals, Klassiker der Kunst 1921/23
(im folgenden abgekürzt als KdK), S. 206/220
2. *Bildnis eines sitzenden Mannes, 1643/44*
Sammlung Lady Cunliffe-Lister, Swinton Park, England
81,3 x 66
Lit.: Burlington Magazine, Januar 1925, S. 42, Abb. nicht bei KdK
3. *Bildnis eines jungen Mannes, 1644*
Datiert, signiert
Raleigh, North Carolina Museum of Art
78 x 65
Lit.: S. Slive, Frans Hals Studies III: Jan Franszoon Hals, a. a. O., Abb. (im folgenden abgekürzt als Slive, Jan H.)
4. *Bildnis eines Mannes, 1644 (Abb. 10, Detail)*
Datiert, signiert
Detroit, The Detroit Institute of Arts
87 x 71
Lit.: Slive, Jan H., a. a. O., Abb.; KdK S. 198/219
5. *Bildnis der Frau Schmale, 1644 (Abb. 8)*
Datiert, signiert
Dresden, Gemäldegalerie
6. *Bildnis eines jungen Mädchens mit Fächer 1645/46*
Los Angeles, County Museum
80 x 65
Lit.: Slive, Jan H., a. a. O., Abb.; KdK S. 85/87
7. *Bildnis eines sitzenden Mannes, 1645/46*
Amiens, Musée de Picardie
91 x 71,5
Lit.: KdK S. 263/279
8. *Bildnis einer sitzenden Frau, 1648 (Abb. 9)*
Datiert, signiert
Boston, Museum of Fine Arts
122 x 97,7
Lit.: Slive, Jan H., a. a. O., Abb.; KdK S. 224/237
9. *Bildnis eines Herrn, 1648*
Datiert, signiert
Toronto, The Art Gallery of Ontario
126,5 x 107
Lit.: Slive, Jan H., a. a. O., Abb.; KdK S. 223/236
10. *Familienbild, um 1648 (zusammen mit Pieter Molyn)*
San Diego, Fine Arts Gallery
78 x 116
Lit.: nicht bei KdK; W. R. Valentiner, Frans Hals' Paintings in America, Westport 1936, Nr. 47

11. *Bildnis eines Herrn, 1648*
 Datiert, signiert
 Slg. Kiaer, Frederikstad, Norwegen
 Ohne Maßangaben
 Lit.: Slive, Jan H., a.a.O., Abb.
12. *Bildnis eines sitzenden Herrn, 1648/50*
 Sammlung Charles V. Hickox, New York
 81 x 66
 Lit.: S. Slive, Frans Hals, London/New York 1970 (nachfolgend abgekürzt als Slive, Frank Hals) Kat. Nr. 40, Abb. 6
13. *Bildnis eines Herrn, 1648/50*
 ehem. Sammlung Livingston Welch, New York
 58,4 x 47
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 178, Abb. 266; nicht bei KdK
14. *Bildnis eines Herrn, 1648/50 (Abb. 11, 12)*
 London, National Gallery
 78,5 x 67,3
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 163, Abb. 250; KdK S. 176/190
15. *Bildnis eines Herrn, 1648/50*
 Durch Aufschrift bez. ›Admiral van Tromp‹
- Sammlung Lt. Col. Burrell, Knepp Castle, Sussex
 87 x 65
 Lit.: nicht bei KdK
16. *Bildnis Nicolaes Stenius, 1650*
 Datiert, schlechter Erhaltungszustand,
 Signum schwer nachprüfbar
 Haarlem, Erzbischöfl. Museum
 100 x 75,5
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 179, Abb. 267; KdK S. 236/249
17. *Bildnis eines Herrn, 1652/54*
 ehem. Sammlung M. Kappel, Berlin
 35 x 26
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 199, Abb. 320; KdK 262/278
18. *Stich von J. Okey, 1655/65*
 nach einem verlorenen Bildnis eines sitzenden jungen Mannes
19. *Bildnis eines Herrn, 1652/58*
 Zuschreibung fraglich
 Sammlung Harold Palmer, Manchester, Mass.
 63,5 x 53,5
 Lit.: KdK 292/255

Die Bildnisse Kat. Nr. 1, 2, 3 und 6 zeigen ängstlichsteife, an den Körper gelegte Arm- und Handhaltungen. Übereinstimmend bleibt der Kopf in der Richtung der Körperhaltung; er ist geringfügig aus dem Bild heraus, auf den Beschauer zu geneigt. Die Augen sind zum Beschauer gewandt; ein Lächeln ist in den Lidfalten und den Mundwinkeln fixiert. Die malerische Ausführung ist in den als bedeutungsvoll betonten Partien peinlich glatt und gegenstandsverhaftet, an einigen wenigen nachgeordneten Zonen demonstrativ großzügig, so bei Kat. Nr. 1, 2 und 6 an der tiefergehaltenen linken Hand (die im Bild Kat. Nr. 3 fehlt). Der Verpflichtung zur künstlerischen Deutung wird entsprochen durch Freiheiten der malerischen Ausführung, die an nebensächlichen Partien isolierte Alibi-Zonen zugewiesen bekommt. Die kompositorische Gestaltung lehnt sich – ungeschickt – an die Motivordnung von Vorbildern an, deren flächenbildliche Einfachheit und rhythmische Lockerheit nicht beachtet ist. Es läßt sich geradezu greifen, wie Johannes Hals durch die Farbflächen der Bilder seines Vaters hindurchsehend das Geheimnis in der dort eingefangenen räumlichen Anordnung sucht, diese variiert und gar nicht merkt, daß die entschei-

dende Raffinesse in der Flächenkomposition sitzt. So entsteht eine Beschreibung davon, wie bei Frans Hals das ›Modellsitzen‹ vor sich ging, bzw. das ›Modellstehen‹, doch ohne daß die Absicht auswählend deutenden Abbildens begriffen ist.

Bei den Bildnissen Kat. Nr. 4 und 5 (Abb. 8 und 10) ist die Pinselführung in einigen Partien bereits sehr keck. Während sie bei den Händen des Damenbilds etwas Quallig-Ungenaues der Formbeschreibung erreicht, ist die hell angeleuchtete Handschuhfläche im Herrenbild gründlicher durchmodelliert. Doch bezeichnenderweise überwiegt das Bedürfnis vollzählig genauer Detailbeschreibung ein abkürzendes Festhalten des ungefähren optischen Eindrucks. In flächiger Ausbreitung wird die Hand zur Bildebene parallel gerückt und so völlig aus der organischen Bewegung des Armes herausgenommen. Die kühnsten Pinselstriebe bleiben an den Außenkonturen von Falten des Handschuhs und an den Fingerkanten; offensichtlich – wie auch in der Gesichtspartie die Ausführung der Haare zeigt, sind sie nur in der Richtung ›objektiv‹ vorhandener Gegenstandsabgrenzungen vorstellbar. Wenig später, bei den Porträts Kat. Nr. 7, 8, 9 dringt Freiheit des Auftragsduktus bis in die Gesichtspar-



12 Jan Hals, Bildnis eines Herrn, 1648/50. London, National Gallery

tien vor. Bei dem Herrenbildnis in Toronto wird im Gesicht vage vormodelliert durch Schattenzonen, die sich geschickter, doch im Prinzip ähnlich wie bei Judith Leyster an die vorgegebenen Kanten und Profilingrenzen anlehnen, vor allem an Nase und Kinn. Über dieser zur flauen Formbeschreibung gravieren die charakteristischen Linien des Mundverlaufs, der Augen und Nasenpartie die individuellen Kennzeichen ein. Wie insbesondere das Frauenbild zeigt, ist

dies Verfahren ein abgehackter zeichnerischer Vorgang, der nur in mehreren mildernden Stufen erfolgt. Es fehlt das übergangslose Herauswachsen sicher gezielter Betonung aus einer zugehörigen unbetonten Umgebung wie bei dem Edinburgher Frauenporträt Hals d. Ä. Dem zur Markierung eingesetzten Zeichnerischen fehlt heraushebende Schärfe, da sein Verlauf unterbrochen ist, es mehrfach angesetzt ist und zu gleichmäßig dünnlinig abgehoben. Im Familienbild



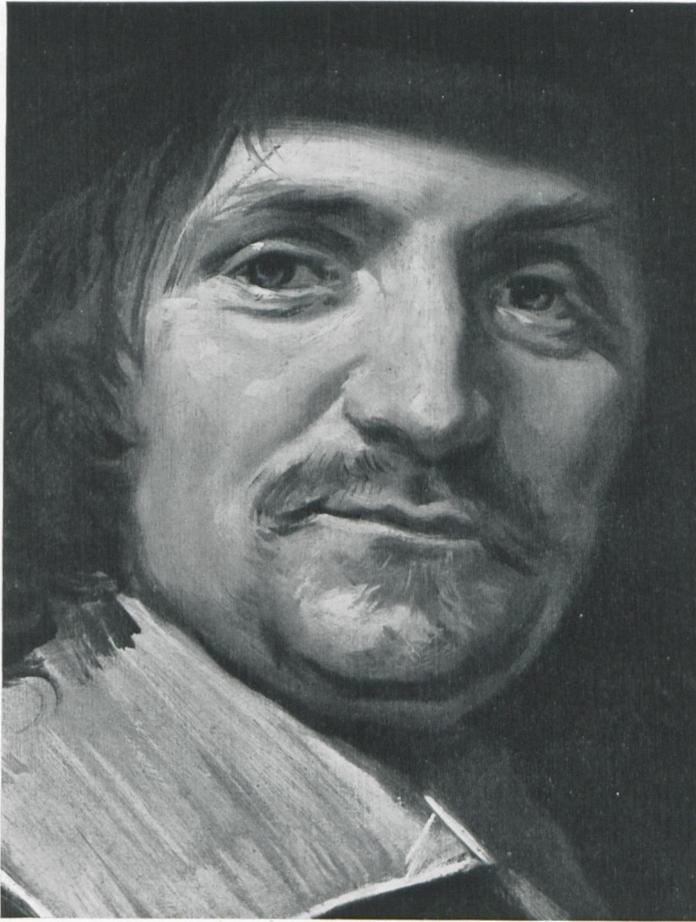
13 Frans Hals d. J., ›Hamlet‹, 1642/44. Detroit, Sammlung Ford

Kat. Nr. 10 sind es nur die Personendarstellungen, die von Jan Hals stammen. Die Landschaft erscheint mir aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit anderen Bildern dieses Malers Pieter Molyn zuweisbar, nicht Jan Vermeer van Haarlem, wie Valentiner vorschlug¹². Obwohl die Gesichter schon etwas verputzt sind, lassen sie sich gut mit der Modellierweise des Herrenporträts in Toronto vergleichen. Auch die – hier zu kleinen – Hände und Handschuhe sind typisch. Die Modellierung des Kleides von Mutter und Tochter gleichen sehr derjenigen der Kleider in den signierten Genrebildern des Jan Hals.

Die Herrenbildnisse Kat. Nr. 11, 12 und 13 unterscheiden sich in ihrer Auffassung wenig von den früheren Porträts, nur sind sie vorsichtiger modelliert. Höhungen ebenso wie Schatten sind auf sorgsamer vorbereitete Übergänge plaziert. Die Akzente sind sparsamer verwendet und von einer Kante her mit der Umgebung verschliffen. Ebenso sind an Haaren

und Barthaaren lockere Höhungen aufgesetzt. Doch die spannungslose Gleichmäßigkeit, mit der verfahren ist, läßt den Eindruck akademischer Langeweile stark überwiegen.

Um so gelöster geben sich zwei spätere Werke, Kat. Nr. 14 und 15 (Abb. 11, 12). Quer durch das Bild ziehen sich beide Auftragsweisen: das bemühte Modellieren und das Setzen fahriger, kantiger Pinselhiebe. Insbesondere bei dem Londoner Bild ist verblüffend, wie der Gegensatz der ungleichen Hände wieder auftritt und wie sehr aus den schon beschriebenen Gründen wiederum die Proportion einer – der rechten – Hand verunglückt. Im Gesicht ist die Pinselführung gelöster. Breitere Flecken durchgliedern Gesicht und Kragen, aber halten sich nach wie vor an die vorgezeichneten Linien von Außen- und Binnenkonturen. Wo Jan Hals kühn die malerischen Abbreviaturen seines Vaters übernimmt, geht er umgekehrt wie dieser an den schon vorgegebenen unwichtigen Kontu-



14 Frans Hals d. J., Brustbild eines Herrn, um 1650.
Budapest, Museum der Schönen Künste. Detail

ren entlang und gerne in die nebensächlichen Zonen (Kragen) hinein. In diesen Details, wie auch beim Ohr, oder der Hand, ist Morellis Methode voll anwendbar.

Von der zaghaften Modellierung her, der ängstlichen Wiedergabe der Gesichts- und Handkonturen erscheint mir auch die Inanspruchnahme des Porträts des Nicolaes Stenius, Kat. Nr. 16, für Jan Hals gerechtfertigt. Brave Gegenstandsverhaftetheit läßt im Stenius-Porträt eine schreibende Beschäftigung mitaufnehmen – offenbar ein Wunsch des Auftraggebers. Die ungelenke Einfügung des kleinen Humpens, die vorsichtige Verkürzung der Hände, die phantasiearme Ausführung des Gesichts, die unsichere Wiedergabe von Ohr und Haaren und selbst der Kleidung: das alles läßt an einen Kleinmeister und Genremaler denken. Es ist handwerklich brave, bisweilen mühsame Reportage und hält den Vergleich mit Werken des Frans Hals in keiner Weise aus.

In der trockenen und kantigen Modellierung, in der Ängstlichkeit der Zeichnung und in der Kleinlichkeit der Detailwiedergabe ist auch das Porträt Kat. Nr. 17 ein bezeichnendes Werk des Jan Hals. Die starre Pose und die zugleich wirkungsarme Flächenkomposition sind zusätzliche Typika.

Zum Porträtoeuvre des Johannes Hals gehört schließlich noch ein Werk, das nur im Stich überliefert ist. Betitelt »A Burgomaster of Amsterdam« ist es bezeichnet »J. Halls pinxit« und »S. Okey Jun. fecit«. Aus diesem Grunde ist zu vermuten, daß die Komposition des Mezzotintoblattes auf Jan zurückgeht und gewiß auch die Züge des Gesichts. Unsicher erscheint die Überlieferung für das modische Beiwerk, das häufig von den Nachstechern verändert und ergänzt wurde. (Ein guter Vergleich dafür findet sich bei Slive, Frans Hals, Bd. 1, S. 188, Abb. 198 und 199. Er stellte eine wahrscheinlich alte Gemäldekopie und einen Nachstich nach dem verlorenen Bildnis des



15 Frans Hals d. J., Bildnis einer stehenden Dame, 1648/50. St. Louis, City Art Museum. Detail



16 Frans Hals d. J., Bildnis einer Dame, 1644. Kapstadt, Sammlung Michaelis. Detail

Jacob van Campen gegenüber. Vgl. auch C. Grimm, Frans Hals' Ostade-Bildnis, *Oud Holland* LXXV, 1970, Nr. 3, S. 170ff.).

Das Bildnis Kat. Nr. 19 möchte ich hypothetisch dem Werk des Johannes Hals angliedern; da ich es nur durch ungenügende Photographien kenne, war mir ein Vergleich der in Frage stehenden Symptome nicht möglich.

Da es in diesem Beitrag um die Ausgrenzung bisher anders zugeschriebener Bilder geht, sei mir zu dem hier nicht behandelten Kapitel der Genrebilder des Jan Hals eine weiterer Nachtrag erlaubt. Die bei Valentiner, *KdK* 232/245 in Frans Hals' Werk eingereihte Darstellung entspricht weitgehend den Charakteristika der Werke Jans.

Frans Franszoon Hals 1618–1669

Geschickter und wagemutiger als der Sohn Johannes zeigt sich ein weiterer Imitator des Haarlemer Meisters. Eine Reihe von Argumenten spricht für die Identität dieses Nachahmers mit Frans Hals dem Jüngeren, dem 1618 geborenen, wahrscheinlich jüngeren Bruder des Johannes¹³. Eine ganze Kette von Bildern, die sich klar vom Oeuvre des Frans Hals d. Ä. abhebt, läßt sich zusammenstellen; einige ihr defini-

tiv zugehörige Bilder tragen die glaubhafte Signatur F H oder sind durch Nachstiche oder Nachzeichnungen als von einem ›Frans Hals‹ geschaffen verbürgt. Dennoch sind gerade diese Werke keinesfalls in den originalen Bestand der Schöpfungen des großen Haarlemer Meisters einzureihen; die qualitativen Unterschiede sind zu erheblich. Das Argument von den ›Montagsbildern‹, den ungelungenen Erzeugnissen schwächerer Stunden kann nur in den Grenzen einer einmal erreichten Schwelle kritischen Vermögens angewandt werden. Sicher gibt es diese weniger gelungenen Vorhaben, doch unterschreiten diese nicht das Niveau des Selbstverständlichen. Die ›Gemüsehändlerin‹ von 1630¹⁴, die in das Bild des Claes van Heussen hineingemalt ist, das Damenbildnis von 1634 in Detroit¹⁵ oder der ›Guldewagen‹ in Urbana¹⁶ gehören zu jenem schwächeren Fünftel an künstlerischen Leistungen. Dennoch sind alle diese Beispiele von sicherem Können getragen, zeigen eine Fähigkeit, anstrengungslos zu formulieren, die sie über epigonales Nacheifern weit erhebt. Die Erfahrung über ganz bestimmte Elemente des Sichtbaren verfügen zu können, ist als ein erreichter Grad von Bewußtheit nicht nachträglich unterschreitbar.

Die hauptsächliche Hemmung, Frans Hals dem



17 Frans Hals d. J., Detail aus der Familiengruppe, 1648/50.

Jüngerer Bilder zuzuschreiben, war durch die Signatur auf dem ›Jungen Krieger‹ der Eremitage bedingt. Da jedoch die anderen späteren als Frans Hals deutbaren Signaturen eines Künstlers aus der Hals-Werkstatt durchaus nicht weniger glaubhaft sind, stellt sich die Frage, ob sich in eine vorstellbare Entwicklung des Autors jener anderen Bilder ein Werk wie der ›Junge Krieger‹ einfügen kann. Würde man an der Autorschaft Frans d. J. für das Leningrader Bild festhalten, so hätte es freilich nur in einem bemerkenswert eigenwilligen Frühwerk Platz, ungefähr zwischen 1637 und 1640. Von der Art der Lichtführung her ist ungefähr diese Datierung vorstellbar, auch vom Motiv her, wengleich beide mehr an die Italianisanten erinnern als an Vorbilder der Haarlemer Schule.

Die Signatur des ›Jungen Kriegers‹ besteht aus dem Monogramm FHLS in großen Buchstaben, nicht, wie Hofstede de Groot angibt, aus der Namensbezeichnung¹⁷. Die im Katalog der Eremitage von 1958 so referierte Signatur ist als Namensmono-

gramm eines F. Hals eher unwahrscheinlich, nachdem der als Autor des Bildes Vermutete in den wenigen überlieferten Urkunden mit einem (nicht ligierten) FH unterzeichnet¹⁸. Gewiß könnte ein Künstler sein Monogramm gewechselt haben, doch besteht kein zwingender Grund, in dem Maler des einen Bildes gerade Frans Hals den Jüngerer zu suchen, wenn alle übrigen ihm irgendwie zuweisbaren Bilder keinerlei Ähnlichkeit mit diesem einen Einzelwerk aufweisen. Die künstlerische Qualität jenes ist höher als die der für Frans Hals d. J. wahrscheinlichen Werke. Es kann sich außerdem um eine schlechterhaltene, beschädigte, verkürzte oder umrestaurierte Signatur handeln. Sie könnte ebensogut aus dem PHLS des Philips Wouverman abgeleitet sein, in dessen Frühwerk auch die stilistische Eigenart des Gemäldes passen könnte¹⁹. Sollte eine derartige Ansicht über die Herkunft des Leningrader Bildes akzeptiert werden, dann wäre damit das letzte Gegenargument beseitigt gegen eine aus mehreren Gründen wahrscheinliche Autorschaft Frans Hals d. J. für ein ganzes Oeuvre:

WERKKATALOG ZU FRANS HALS d.J.

1. DIE GENREBILDER

1. *Daniel van Aken, um 1640*
Stockholm, Nationalmuseum
67 x 57
Lit.: Slive, Frans Hals, 1970, Kat.Nr. 135, Abb. 211; KdK S. 73/76
2. *Lesender Knabe, 1640/42*
Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart
76 x 73
Lit.: KdK S. 178/192
3. *Hamlet, um 1642/44 (Abb. 13)*
Detroit, Sammlung Mrs Edsel Ford
75,5 x 63,5
Lit.: KdK S. 215/228
4. *Der Wandermaler, 1640? 1648?*
Paris, Louvre
5. *Der Raucher, 1650/52*
Signiert
Sammlung Leopold Hirsch, London
58,5 x 49
Lit.: KdK S. 135/146
6. *Sitzender Mann, 1650/52*
chem. P. u. D. Colnaghi, London
61 x 48
Lit.: KdK S. 232/245
7. *Mann mit Bierkrug, 1650/52*
Stich von P. Delfos nach Frans Hals

2. DIE PORTRÄTS

8. *Bildnis eines Herrn, 1640*
Datiert, signiert
Eindhoven, Stedelijk van Abbe Museum
84,2 x 67,6
Lit.: Slive, Frans Hals, Kat.Nr. 139, Abb. 220; KdK S. 172/185
9. *Bildnis eines Herrn mit Stock, 1643*
Datiert
Sammlung George L. Weil, Washington
31,7 x 67,6
Lit.: Slive, Frans Hals, Kat.Nr. 151, Abb. 235; KdK S. 188/202
10. *Bildnis einer Dame mit Fächer, um 1643*
London, National Gallery
79,8 x 59
Lit.: Slive, Frans Hals, Kat.Nr. 141, Abb. 219, 221; KdK S. 187/201
11. *Bildnis eines Herrn, um 1643*
chem. Sammlung Graf Branicki, Warschau
77 x 57
Lit.: KdK S. 186/200
12. *Bildnis einer Dame, 1644 (Abb. 16, 22, Details)*
Datiert, signiert
Kapstadt, The Michaelis Collection
74,9 x 62,2
Lit.: Slive, Frans Hals, Kat.Nr. 162, Abb. 249; KdK S. 207/221
13. *Bildnis Conradus Vietor, 1644*
Datiert, signiert. Auf dem Stich von Suyderhoef bez. »F. Hals« (Abb. 18)
Sammlung Lord Robert Crichton-Stuart, London
81,9 x 61,5
Lit.: Slive, Frans Hals, Kat.Nr. 152, Abb. 248; KdK S. 200/214
14. *Nachzeichnung nach einem verlorenen Bildnis, von Jan Gerard Waldorp, 1644 (Abb. 19)*
bez. »F H pinx 1644, J. G. Waldorp del.«
Haarlem, Frans Hals Museum
Lit.: KdK S. 203/213
15. *Bildnis des Adriaen van Ostade, nicht vor 1645 (Abb. 24, Detail)*
Variante des Bildes von F. Hals d. Ä. (Abb. 25; Detail)
Ottawa, National Gallery of Canada
42,4 x 33,2
Lit.: Slive, Frans Hals, Kat.Nr. 155, Abb. 236, Farbtaf. S. 259; KdK S. 202/212
16. *Bildnis einer sitzenden Frau, um 1648 (Maria Vernatti?)*
Sammlung Lady Chichester, England
35 x 29
Lit.: Slive, Frans Hals, Kat.Nr. 172, Abb. 265; KdK S. 201/215
17. *Bildnis einer stehenden Frau, um 1648 (Abb. 21, Detail)*
im Kunsthandel
84,3 x 68
Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 170, Abb. 259; KdK S. 205/217

18. *Familiengruppe, 1648/50 (Abb. 17, Detail)*
 London, National Gallery
 148,5 x 251
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat.Nr. 176, Abb. 272–275; KdK S. 235/248
19. *Bildnis einer stehenden Dame, 1648/50 (Abb. 15, Detail)*
 St. Louis, Missouri, City Art Museum
 103,8 x 90,3
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 183, Abb. 285; KdK S. 229/249
20. *Bildnis eines stehenden Herrn, 1648/50*
 Pendant zu Nr. 19
 Kansas City, Missouri, William Rockhill Nelson Gallery of Art
 104,6 x 89,8
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 182, Abb. 284; KdK S. 228/240
21. *Bildnis einer stehenden Dame, 1648/50*
 Wien, Kunsthistorisches Museum
 100,7 x 81,5
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 185, Abb. 287, 293; KdK S. 234/247
22. *Familienbild, 1684/50*
 Cincinnati, Ohio, The Cincinnati Art Museum
 112 x 92
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 102, Abb. 164–167; KdK S. 149/148
23. *Bildnis eines sitzenden Herrn, um 1650*
 Cincinnati, Taft Museum
 109,8 x 82,5
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 173, Abb. 268, 271; KdK S. 226/238
24. *Bildnis einer sitzenden Dame, um 1650*
 Pendant zur Nr. 23
 Cincinnati, Taft Museum
 109,5 x 82,2
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 174, Abb. 296, 270, Farbtafel S. 269; KdK S. 227/239
25. *Bildnis einer stehenden Dame, um 1650*
 ehem. Sammlung Stevens, New York
 99 x 81
 Lit.: KdK S. 265/281
26. *Brustbild eines Herrn, um 1650 (Abb. 14, Detail)*
 Budapest, Museum der Schönen Künste
 64,5 x 46,3
 Lit.: Frans Hals, Kat. Nr. 194, Abb. 304; KdK S. 249/264
27. *Bildnis einer sitzenden Dame, ›Elisabeth van der Meeren‹, 1650 (Abb. 27, Detail)*
 Houston, Texas, Museum of Fine Arts
 84,6 x 69,2
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 181, Abb. 283, 292; KdK S. 259
28. *Bildnis eines sitzenden Herrn, 1650*
 Pendant zu Nr. 27
 Sammlung Erben von Sir Algar Stafford Howard, Penrith, England
 83,7 x 64,7
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 180, Abb. 282; nicht bei KdK
29. *Bildnis einer alten Frau, 1648*
 Datiert, (signiert mit Monogramm?)
 Standort unbekannt. zuletzt auf der Auktion Lepke 23. 10. 1900, Nr. 70
 46 x 37 cm
 Abbildung im Auktionskatalog
30. *Familiengruppe, um 1652 (Abb. 23, 26, Details)*
 Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola
 206 x 289,5
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 177, Abb. 276–281; KdK S. 216/229
31. *Bildnis eines Herrn 1654/56 (Abb. 29)*
 Kopenhagen, Königl. Museum der Schönen Künste
 104 x 84,5
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 202, Abb. 316, Farbtafel Bd. I, S. 199; KdK S. 264/280
32. *Bildnis einer Dame, 1656/60 (Abb. 28, Detail)*
 Hull, Ferens Art Gallery
 60 x 55,6
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 196, Abb. 307, 309, Farbtafel gegenüber Titelseite, Bd. II; nicht bei KdK
33. *Bildnis eines Gelehrten, um 1660*
 Privatsammlung, Deutschland
 37 x 30
 Lit.: KdK S. 296/285
34. *Bildnis eines Herrn, 1664/66*
 Boston, Museum of Fine Arts
 85,1 x 66,6
 Lit.: Slive, Frans Hals, Kat. Nr. 220, Abb. 337; KdK S. 277/293
35. *Bildnis Theodor Blevet, 1640*
 Datiert,
 Stich von Theodor Matham nach ›F. Hals‹, Originalbild verloren
 Lit.: KdK S. 175/188

Die Bilder Nr. 2, 3 (Abb. 13) und 4 stimmen in vielen Zügen überein. Zum Thema haben sie eine sehr sublimierte Art von Handlung: gedankliche Konzentration (Lesen) oder eine monologische Darlegung von Gedanken. Jedesmal ist eine körperliche Wendung gezeigt, die jedoch keinen Bezug auf den Betrachter nimmt. Die Augen sehen an ihm vorbei in die Ferne oder sind im Lesen auf den unsichtbaren Anlaß des Nachdenkens gerichtet. Vorgestellt sind Knaben und Jünglingsgestalten, stets in Halbfigur. Eine von links seitlich einfallende Beleuchtung hebt Kopf und rechte Hand, Schulter und Ärmelkanten heraus. Die Raumkomposition besteht aus einer in den Hintergrund zurückschwingenden, relativ flachen Kulisse, die von Armen und Schultern gebildet wird. Im Flächenbild entsteht übereinstimmend ein Dreieck, dessen Basis mit der Richtung des aufgestützten rechten Unterarms zusammenfällt. Die Zusammenfassung zur Flächenfigur ist sehr betont: Schulter-, Haar- und Barettkonturen knüpfen aneinander an. Wie die Pentimente des Hamlet-Bildes erweisen, ist dieses nachträglich jenem Kompositionsschema eingepaßt worden. Linke Hand und Totenschädel, die es gesprengt hätten, sind während der Entstehung des Bildes wieder entfernt worden.

Von Hals dem Älteren sind die nach Grau gestimmte Tonigkeit und die Art der Herausleuchtung von Partien übernommen (in allen drei Bildern etwa der Lichtführung in dem Regentenbild von 1641 in Haarlem entsprechend). Ferner sind die vereinfachte Flächenkomposition und die aufgelöste Malweise imitiert, auch das ganze Momentane des gezeigten Vorgangs. Die Ausführung der drei Bilder ist unterschiedlich, doch treten bei starken Schrägverkürzungen Proportionsfehler auf, sowohl für die Maße der Arme und Schultern wie auch für die der Finger- und Handflächen (im Falle des ›Lesenden Knaben‹ sogar für das aufgeschlagene Buch). Nicht alle Elemente stimmen innerhalb dieser Bilder überein; die Modellierung von Kleidung und Gesicht bei Nr. 2 ist flokiger und gröber als die bei Nr. 3 und 4.

In der Malweise von Händen und Gesicht den anderen Beispielen verwandt ist der geigende und lachende ›Daniel van Aken‹ (Kat. Nr. 1). Auch in der Regelmäßigkeit und Strenge der Flächenkomposition ist er den übrigen Genrebildern ähnlich, und nicht weniger in der einsichtigen Raumkomposition mit den vorgeschobenen Händen. Der Blick des van

Aken richtet sich auf den Betrachter, allerdings übermütig-selbstbewußt und nicht in der Suche nach einem Zwiegespräch. Dennoch ist nichts von der Spontaneität der Typen Hals des Älteren eingefangen. Es stören auch nicht die Mißproportionen von Details wie der linken Hand und der Geige, sondern vielmehr die Ausführung der Binnenformen wählt die Akzente falsch und behindert dadurch ein gleichmäßiges Ablesen der Bildfläche. Reflexe und Schatten haben etwas Ungeordnetes, sind auf Nebensächlichkeiten gesetzt. Sie betonen Richtungsverläufe, die wohl in die Symmetrie des wohlauskalkulierten Raumensters der Flächengliederung passen, markieren aber nicht die plastischen Gegenstandseigenschaften, die als Konzentrat eines flüchtigen Eindrucks möglich wären.

Die Übernahme von Bildelementen ist einseitig und dazu recht akademisch. Während die anderen Genrebilder unverbindlicher mit der dargestellten Person verfahren können, ist bei van Aken Darstellung offensichtlich auch Anforderungen des Individualporträts entsprochen. Auf diese Doppelfunktion verweist die Beachtung des modischen Details und auch die behutsamere Modellierung – insbesondere auch der Finger. Dieser Umstand erlaubt Kritik des abbildenden Könnens, da nicht nur halb-allegorische Abbilder irdischer Flüchtigkeit gegeben sind, wie in Hals des Älteren Genrebildern der zwanziger Jahre.

Bei Frans Hals dem Jüngeren ist das sichere Gespür für den organischen Zusammenhang der Bewegungen des Körpers und seiner einzelnen Glieder verloren, das Hals der Ältere – wohl von der Basis seiner Ausbildung her – besaß. Das Vorgestellte ist bei seinem Sohn nicht mehr aus der Fülle vorausgesetzter Kenntnisse entwickelt, sondern einige schlagende Effekte sind isoliert und perfektioniert. Da es nicht um das Herausarbeiten der in einem Thema liegenden Symbolkraft geht, zwingt die Abhängigkeit gegenüber den Verfahren des Meisters auch zur wenig verändernden Übernahme von dessen Motiven. Nur in diesen kann der artistische Anschein behauptet werden. Insofern ist der Sohn Frans rationaler und in diesem Sinne jünger als sein Bruder Jan, als er formale Neuerungen seines Vaters verselbständigt und perfektioniert, durchaus auf Kosten des dargestellten Modells. Kunsthistorische Relevanz besitzt diese Beobachtung darin, daß etwas von dieser ›Frische‹ des Farbauftrags ganz offensichtlich durch die



18 Nach Frans Hals d. J., Conradus Viator, 1644.
Stich von Suyderhoef

damalige Umwelt goutiert worden ist. Immerhin sind aus einigen Jahren mehr Bilder, insbesondere Damenbilder, von Frans dem Jüngeren erhalten, als von seinem Vater. Ein eigenständiges Interesse am Genre gab es bei Frans dem Jüngeren nach den überlieferten Beispielen nicht. So wie sich die frühen Beispiele an Vorbilder des Vaters anlehnen (Hamlet), so eng an dessen Werk schließen sich auch die sehr viel größeren späten Genrebilder an (Nr. 6 und 7).

Besser als bei Jan Hals läßt sich bei Frans eine ›Mitentwicklung‹ in der Anlehnung verfolgen, wie sie in der Abfolge seiner Porträts zum Ausdruck kommt.

Frans Hals der Jüngere versteht unter anderem deshalb sich geschickter anzupassen als sein Bruder Jan, weil seine Imitation den Wirkungen des Flächenbildes gilt. Sein Sinn für anatomische Zusammenhänge, für die Modelliernotwendigkeiten räumlicher Volumina ist ähnlich wenig fundiert wie bei Jan. Doch er gibt nicht nur das Modellsitzen der Figuren wieder – bereichert um einige akkurate Pinselschlenker –, sondern er dringt tiefer ein. Mimische Bewegung ist in allen Bildern herausgearbeitet als ein Versuch, sich auf eine typische Phase des Objekts zu beschränken. Die Sichtbarkeit der einzelnen Pinselstriche ist ebenso gleichmäßig im ganzen Bild betont. Der optische

Charakter von Augenblicksporträts – diese Einschränkung akzeptiert Frans der Jüngere. Doch interessanterweise akzeptiert er die Momentanität als fraglos selbstverständlichen Modus und entdeckt innerhalb solcher Bildbedingung freundlich unproblematische Porträts. Werden im Spätwerk Frans Hals des Älteren zwischen Licht und Schatten bruchstückhafte physiognomische Strukturen der durchsichtbar fragwürdigen bloßen Sichtbarkeit entrissen, – hier wird aus dessen zerhacktem Vokabular eine freundlich-konventionelle Welt gefügt.

Die Zerreißung der Pinselzüge folgt getreu dem Vorbild. In den frühen Porträts Nr. 8 und 9²⁰ ist die Malweise entsprechend zwar schon etwas eckig, doch sind die gröberen Pinselhiebe vorsichtig auf Fingerkanten, Ohren, Barthaare und Kleiderfalten gelegt sowie auf einige Reflexe im Gesicht. Beide Male erfolgt eine Wendung der Modelle ins Bild. Die Aktion ist primär in die Augen, sekundär in die übrigen Gesichtszüge verlegt. Doch bleibt die Handhaltung in beiden Fällen leblose Pose. Sie fungiert nicht als Ergänzung des Gesichtsausdrucks, da nichts psychisch Beziehbares an ihr ablesbar wird. Weder durch die



19 Nach Frans Hals d. J., Nachzeichnung nach einem verlorenen Bildnis, 1644, von J. G. Waldorp



20 Frans Hals d. Ä., Bildnis einer Dame, 1643.
Privatbesitz, USA. Detail

Körperhaltung noch durch eine optisch effektvolle Hinleitung ist ein verbindender Impuls zwischen Kopf und Hand hergestellt. Flächenkompositorisch ist den gegebenen Regeln entsprochen, wenn auch nur in der Ordnung des linearen Gefüges. Der Duktus ist ein Stricheln in viele Richtungen und in seinen Betonungen zu einheitlich verteilt, um deutliche Ak-



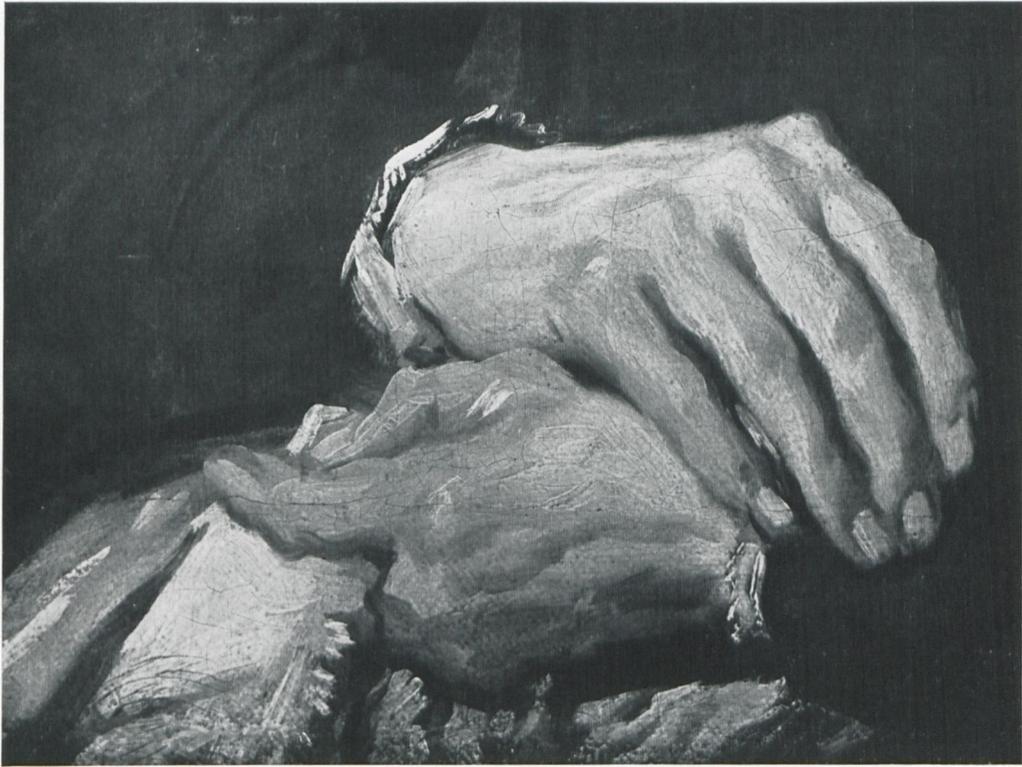
21 Frans Hals d. J., Bildnis einer stehenden Frau, um 1648.
— Im Kunsthandel. Detail

zente zu setzen oder rhythmische Vereinfachung und Spontaneität in der Erfassung von Einzelformen zu assoziieren. Wo in großzügig lockerer Weise die Farbflücke und Pinselzüge nebeneinander erscheinen, geht dies unverhältnismäßig stark auf Kosten der räumlichen Illusion, wie – in beiden Bildern – bei Ohr, Hand und Ärmel.

Obwohl das Damenporträt Nr. 10²¹ im Detail sorgsam modelliert ist und nur wenig Spielraum für freien Auftragsduktus zuläßt, weist es bei gründlicher Betrachtung die erwähnten Fehler in potenziierter Form auf. Der modisch hohe Kragen verdeckt zwar die Schulterlinie, dennoch herrscht eine Disproportion zwischen linkem Ober- und Unterarm und noch deutlicher zwischen den Fingern und Fingergelenken. Die Lichtreflexe auf Spitzen, Schleifen und Bändern sind vielzählig und in monotoner Gleichmäßigkeit angebracht; die modellierende Wirkung fehlt ihnen. Die Lichtpartien des Gesichts und der Hände sind in ihrer Helligkeit wenig moduliert und bleiben darum flach. Die Abgrenzung durch Schattenflächen und Schattenkonturen ist entsprechend abrupt. Zaghaft sind die Übergänge geglättet, dennoch bleiben einzelne durchgezogene Linien wie Mundlinie und Kinnkontur als unaufgelöste Relikte zeichnerischer Formfestlegung. Amüsant ist die Beobachtung des Haaransatzes: treu akademischer Regel sind einzelne gestrichelte dunkle und helle Linien von der helleren Stirnfarbe in den dunkleren Haarton gezogen.

Bei dem Herrenbildnis Nr. 11²² ist vor allem das Maß der Anlehnung interessant. Drapierung und Modellierung der Kragenpartie sind recht genau dem Herrenbildnis Frans Hals d. Ä. in Kiel²³ (chem. Museum Stettin) entlehnt.

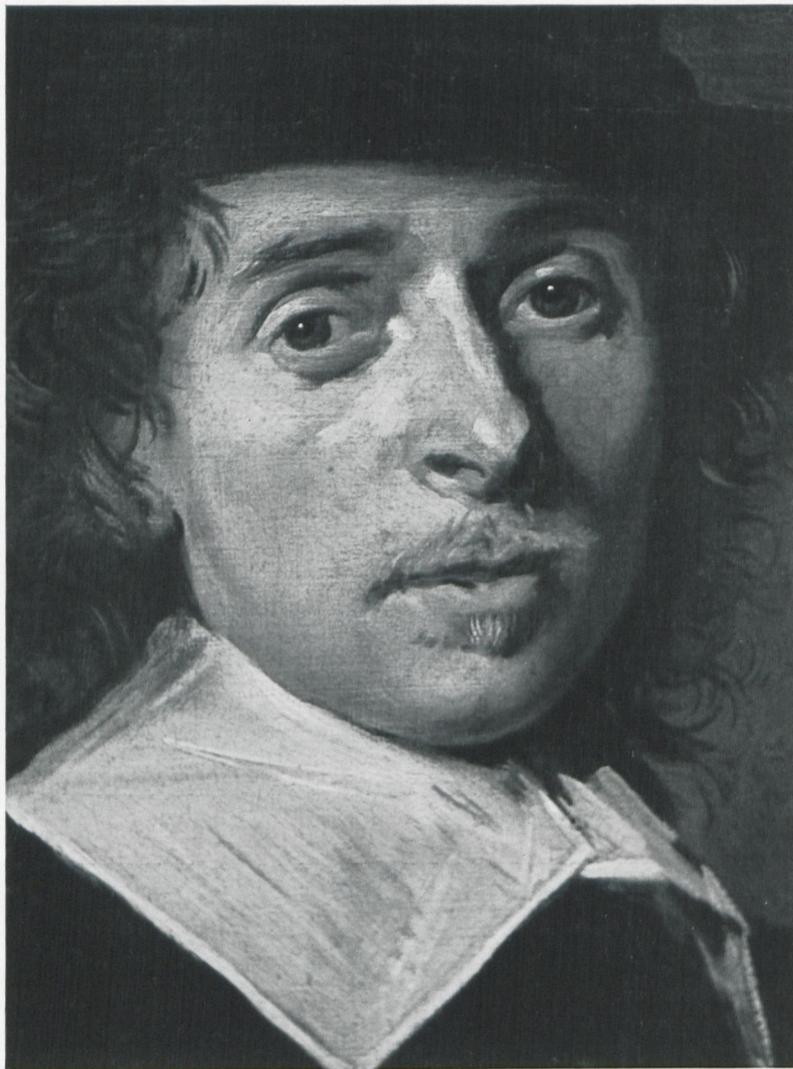
Im Gegensatz zur vorsichtig glättenden Behandlung der Schattenpartien von Gesichtern und Händen bis einschließlich im Herrenbildnis Nr. 11 zeigen die nachfolgenden Porträts ein nervöses Stricheln, das auch bis in die bisher glatten Zonen vordringt. Für die Bilder Nr. 12 bis 22 gleichen sich die Eigenschaften der Ausführung so weitgehend, daß es mir genügt, einige übereinstimmende Symptome anzusprechen. Daß sich diese in der chronologischen Abfolge verschärft haben, zeigt der Vergleich der Gesichter des Damenporträts Kat. 12 von 1644 (Abb. 16), und Kat. Nr. 19 von etwa vier bis sechs Jahren später (Abb. 15). Ein Detail eines Kopfes aus dem Londoner Familienbild (Kat. Nr. 18, Abb. 17) kann – als



22 Frans Hals d. J., Bildnis einer Dame, 1644. Kapstadt, Sammlung Michaelis. Detail



23 Frans Hals d. J., Familiengruppe, um 1652. Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza. Detail



24 Frans Hals d.Ä., Adriaen van Ostade, 1643/44. Washington, National Gallery. Detail

pars pro toto – die Typika derselben Handschrift auch in diesem Bild aufweisen, mit der Einschränkung allerdings, daß aus dem größeren Bildzusammenhang heraus das Einzelporträt großzügiger durchgeführt worden ist. Das Londoner Familienbild, das sehr wahrscheinlich identisch ist mit dem ›Familienstück, 10 Personen umfassend‹ von F. Hals bei der Buckingham House Auktion, London, 24.–25. Februar 1763, Nr. 68, 25 ½ gns.²⁴, trägt somit eine relativ alte Bezeichnung, die in Zeiten zurückreicht, wo der Name Frans Hals wenig bekannt war und selbst dort, wo er geläufig gewesen sein könnte, keine Aufmerksamkeit erweckte. Die einzige Möglichkeit einer Fehlbenennung kann in einer nachträglichen Bezeichnung von Werkstattbildern mit dem Namen des

Meisters gelegen haben, wie sie häufig bei den populären Genrestücken vorkam, seltener bei Porträts. Nicht weniger glaubhaft wie bei dem Londoner Bild ist die Bezeichnung einer 1779 datierten Nachzeichnung des Jan Georg Waldorp: F H pinx 1644 J. G. Waldorp del. 1779. Da auch das Damenbild Kat. 11 F H signiert ist und die stilistischen Spezifika auf ein und denselben Autor deuten, möchte ich dieses Ensemble aus ganz unterschiedlichen Indizien als weiteres Argument für den zweiten und unverwechselbaren Frans Hals vorstellen.

In jedem der vier Beispiele findet sich die bereits beschriebene Zweiteilung der Modellierung in eine helle Hauptansichtsfläche und in die davon zurückweichenden Schattenpartien. Entsprechend erscheint



25 Frans Hals d. J., Variante von Abb. 24, nicht vor 1645. Ottawa, National Gallery of Canada. Detail

die Außenkontur der Lichtkante scheibenhaft flach und nur mangelhaft zurückgewölbt. Die Abgrenzung von Augen, Lidpartien, Augenbrauen, Nasenflügeln, Mund- und Lippenlinien ist mit trockener Farbe eher aufgerieben als weich eingesetzt. Was demgegenüber bei Frans dem Älteren an souveräner Abtönung und Einschmelzung möglich ist, erweist der Vergleich mit dem Detail des Edinburger Damenporträts (Abb. 7). Trotz seiner improvisatorischen Behandlung weicht dort auch der Kragen in die Raumtiefe zurück, schmiegt sich der Schulterwölbung an. Hingegen bildet die Ausführung derselben Partie durch den Sohn starre Flächen. Man kann die Schleife auf der Brust vergleichen, die Haarbehandlung, das Ohrgehänge: stets ist des Vaters lockere Eleganz knapp-

ster Andeutung bei Frans Hals dem Jüngeren zu spröder Konturierung und forcierter Eckigkeit geworden. Was ganz fehlt, ist die unauffällige Rhythmik der Betonungen, durch die ein Anflug von Lächeln, eine momentane mimische Spannung mit der Gesamtbewegung des Bildschnitts gekoppelt wird. Stattdessen gefrieren die von Hals d. Ä. sparsam eingesetzten Verweise auf Beweglichkeit und Flüchtigkeit des Gegenstandsaspekts bei seinem Sohne zu unorganisch und richtungslos angebrachten spitzen Splittern. Beispiele solch displazierter Kühnheiten finden sich in allen Bildern Hals d. J., doch wirken sie abrupt unräumlich, wo sich ein zu heller oder zu dunkler Lichtwert ihnen heraushebend verbindet. Ein solches Sprengen der sonst angestrebten Raumillusion wird



26 Frans Hals d. J., Familiengruppe, um 1652. Lugano, Sammlung Thyssen-Bornemisza. Detail

bewirkt von den Lichtkanten der Haube im Bild Kat. Nr. 12 (Abb. 16), von Augenbrauen, Mund- und Wangenpartie des Bildes Kat. Nr. 19 (Abb. 5).

Dokumentarischen Wert für die Identifizierung Frans Hals des Jüngeren besitzt insbesondere der Nachstich nach dem Bildnis des Conradus Viator (Kat. Nr. 13), der von Jonas Suyderhoef stammt (Abb. 18). Da dieser Haarlemer Stecher als ein Zeitgenosse Hals des Älteren mehrfach nach dessen Vorlagen gearbeitet hat, gibt die Bezeichnung des Stiches ›F. Hals pinxit‹ wichtige Auskunft. Trotz der einen bekannten Fehlbezeichnung des ersten Zustandes eines anderen Suyderhoef-Stiches nach Hals²⁵ halte ich diese Autorenangabe für besonders bedeutsam, da der Stecher mit höchster Wahrscheinlichkeit beide Künstler kannte. Ob der unterbliebene Hinweis, daß es sich um den zweiten Frans Hals handle, einer Absicht entspringt, ist nicht auszumachen. Es ist sowohl vorstellbar, daß der Sohn dasselbe Ansehen genoß wie der Vater und darum selbstverständlich ohne Zusatz seinen Namen gebraucht, wie auch, daß mit Billigung des älteren Hals für Werke seines Sohnes nur der Werkstattname verwandt wurde, – einfachheitshalber und opportun ›F. Hals‹. Eindeutige Vorlage für den Stich

war das Bild Kat. Nr. 13²⁶. Es können dessen qualitative Mängel nicht auf nachträgliche Eingriffe geschoben werden, weil der Stich bereits ein Garant für jene Eigenarten faseriger Modellierung, unrhythmischer Bildorganisation und anatomischer Fehler ist. An Gesicht und Händen äußert sich deutlich ein Unvermögen, räumliche Ordnungen in Flächenmuster umzugestalten, die optische Heraushebung des vorrangig zu Betonenden erlauben. Stattdessen werden unschöne Haltungen projiziert und die rein mechanische Projektion nachträglich ›frisirt‹, d. h. durch eine künstlich gebrochene Formulierungswiese bedeutsam gemacht. Es fehlt die bei dem älteren Hals ausgeprägte Fähigkeit der Kontrolle des Aussagbaren, die Bewußtheit der eingesetzten Darstellungsmittel und der Problematik der angedeuteten symbolischen Valeurs. Darum sind die Motive letztlich wahllos geworden: für das Aufspüren der psychischen Impulse sind Hand- und Gesichtsbewegungen nicht beliebig kombinierbar, sehr wohl aber für das bloß geschickte Fortsetzen einer vorhandenen Porträtierweise. Den Bildetails wie Einzelzügen der Mimik oder den Händen fehlt die Ausrichtung auf ein klares Darstellungsziel. Entsprechend verlegen geschieht die Plazierung der

Einzel motive im Bildgefüge; schematische Konstruktion verbindet formal das, was zuvor Teil eines Sinngefüges war. Selbst ein Forcieren der entliehenen Manier verdeckt nicht die Trivialität der Abbildung im Einzelnen und im Gesamten; Details aus Sekundärbereichen entlarven die gestörte Sinnordnung am deutlichsten (Abb. 21, 22 und 23).

Im völligen Gegensatz hierzu eignet den isolierten Details aus Bildern Hals des Älteren, sehr wohl eine Spannung aus dem organischen Zusammenhang heraus (Abb. 20, Hand der ›Sitzenden Dame‹, datiert 1643, ehem. Sammlung Payson, New York²⁷). Nicht nur der organische Aufbau ist glaubhafter eingefangen, nicht nur der psychologische Zusammenhang ist besser gewahrt, sondern auch die flächenbildliche Erscheinung ist klarer, da einfacher. Hals der Jüngere hingegen erfaßt vierteilig detailliert das Ganze und Einzelne von Hand und Fingern, er bietet möglichst umfassende Ansichten (Abb. 22, 23) und zeigt gleichmäßig kleine Fingerstummel sogar da, wo die Handfläche selbst völlig verdeckt ist (Abb. 23) und keines Beschauers Blick den Verlauf der Fingerglieder verfolgen kann. Selbst ineinandergelegte Hände (Abb. 21) sind so gepreßt, daß die abgewinkelten Finger der Vorderansicht fast vollzählig erhalten bleiben. Was der ältere Hals dagegen tut, ist viel rigoroser: er verkürzt bis zur Uneinsichtigkeit, er läßt Fingerglieder und ganze Finger einfach weg. Doch er achtet darauf, daß der ausschließlich optische Aspekt, der ein solch bruchstückhaftes Erfassen erlaubt, von den ansichtig vorhandenen Partien eindeutig demonstriert bleibt. Die Schatten zwischen den Fingergelenken schwellen an, wo es die Lichtführung gebietet, und nicht anders die aufgesetzten hellen Höhungen. Ganz verschieden davon zieht Frans der Jüngere die Gegenstandskonturen stets in gleich nachdrücklicher Dunkelheit und die Schatten stets in einer Verbindung mit diesen. Er will noch etwas Allseitig-Vollständiges wiedergeben, was aus den Bildvorstellungen seines Vaters längst verbannt ist. Aus dem Unverständnis den Voraussetzungen eines übernommenen Tuns gegenüber überdehnt er, macht er Proportionsfehler als Kompromiß zwischen zwei sich ausschließenden Anschauungsweisen.

Während es in der Gestik die organische Form ist, die zum Problem wird, ist es in der zentralen Zone der Mimik die Plazierung der ausdrucksbetonenden Akzente. Wie schildert man eine Physiognomie, die

man in einer kurzen Bewegungsphase erlebt? Hals der Ältere hat das für sich klar beantwortet, indem er seine Betonung auf eine typische Ausdruckskonstellation beschränkte und diese mittels der Flächenkomposition als beweglich suggerierte. Sein Sohn dagegen versucht möglichst viele Facetten der starren Ansicht mit ins Bild zu retten. Beispielhaft verdeutlichen den Unterschied zwei schon an anderer Stelle²⁸ beschriebene Porträtetails aus dem Bildnis des Adriaen van Ostade von Hals d. Ä.²⁹ und der Variante danach³⁰ von Hals d. J. (Abb. 24, 25).

Bei dem Bilde Hals des Jüngeren in Ottawa erscheinen harte Konturen, wo sie nicht zur optischen Formangabe benötigt wären: man vergleiche Ohren-



27 Frans Hals d. J., Bildnis einer sitzenden Dame, 1650.
Houston, Museum of Fine Arts. Detail

und Kinnkontur sowie die Abgrenzung der Schattenpartie, der Augenlider, Augenbrauen, Nasen- und Mundwinkel. Selbst für den Schnurrbart und die Haare werden Akzente in Vielzahl vergeben. Die vordergründige Formwiedergabe stellt Ansprüche und verbraucht für bloß oberflächliche Eigentümlichkeiten mögliche Kontrastwirkungen. Es bleibt kein Aufmerksamkeitsfeld frei für Steigerungen. Augen, Nase



28 Frans Hals d. J., Bildnis einer Dame, 1656/60. Hull, Ferens Art Gallery. Detail

und Mund sind beim Vorbild ungleich markanter. Für die geringen Regungen und Spannungen der Mimik genügen wenige und zugleich eindeutig hervorgehobene Linien; das Geflimmer der Reflexe und Schattenabtönungen im anderen Bild läßt eine Vielfalt von Deutungen zu. Der Spielraum für effektvolle helle oder dunkle Pinselstriebe ist in periphere Zonen gerückt. Außenkonturen, Hutkrepfen, Kragenkanten werden zum Anwendungsfeld für eine Bravour, die nichts Bedeutungsvolles mehr herausheben kann, da die wichtigen Motive unterschiedslos diffus behandelt sind. Zudem fehlt bereits in allen Bildpartien die vorbereitende Höhlung oder Vertiefung, die durch einen Akzent eine letzte Steigerung erfahren könnte. Die Vereinfachung der unterliegenden Form versäumt der jüngere Hals: er will sein ganzes Bild aus einem Muster von Akzenten aufbauen, deren mitreißende Wirkung gerade so verpufft.

Auch in den späteren Werken des Künstlers ändert sich nichts an der gegebenen Grundkonstellation,

doch setzt er seine malerischen Mittel bisweilen großzügiger und geschmeidiger ein. Zu den geglücktesten Werken Frans Hals des Jüngeren gehören die beiden Pendant-Porträts eines jungen Mannes und einer jungen Frau im Taft-Museum in Cincinnati³¹ (Kat. Nr. 23, 24). Die Modellierung der Gesichtsflächen bleibt dort sehr zurückhaltend, so daß die physiognomischen Typika markant in ihren Umrissen hervortreten. Dennoch bleibt diese Kennzeichnung allzu flächig. Eine sehr frontale Beleuchtung läßt – insbesondere beim Frauenbild – Schattierungen und Konturen zusammenfallen. Trotz aller glättenden Vorsicht ist in beiden Bildern die Modellierung der Handpartien etwas mißglückt. Die kontrastreichere Behandlung der Hände des Herrn sprengt die Proportion; bei der Frau mangelt es sowohl an Tiefenwirkung wie an Plastizität. Die von van Dantzig³² ausgelöste Diskussion um die beiden Bilder war nicht unberechtigt, wenn auch die Argumentation sich zu Unrecht auf Kostümfragen bezog und ebenso unrichtig mit den



29 Frans Hals d. J., Bildnis eines Herrn, 1654/56. Kopenhagen, Museum der Schönen Künste

grogen Alternativen von modernen Fälschungen operierte. Die im Verlauf dieser Auseinandersetzung zum Vergleich herangezogene Partie der Hände auf dem Bilde der stehenden Frau des Louvre³³ ist jedoch ein Beispiel für die hervorragend gelöste Behandlung ähnlich gewählter Verkürzungen bei Hals d. Ä. (sehr gute Detailabbildungen beider Handpartien finden sich im Tafelband der Monographie von Slive, Abb. 254 (Dame, Louvre) und 270 (Dame, Cincinnati)). Die ebenfalls bei Slive (gegenüber Abb.

270) zu findende farbige Detailwiedergabe des Gesichtes der Dame des Taft-Museums zeigt sehr schön die U sicherheiten der Modellierung: die zerhackte Mundlinie, die vorsichtige Außenkontur, die verwischten Konturen an Nasenwurzel und Nasenflügel, die verwischte, in grauen Tupfen vorgenommene Abdunklung der Zone zwischen Backenknochen und Haubenkante. Kieferkontur und Haaransatz seien als ergänzende Indizien genannt.

Eine nicht mehr nachprüfbare zusätzliche Quelle

für die Identifizierung des Malers der vorgestellten Porträtreihe als Frans Hals der Jüngere ist das ›Bildnis einer alten Frau‹ (Kat. Nr. 29), das nach einer alten Katalogbenennung (aufgrund welcher Signatur?) in einem sehr mangelhaften Druck unter diesem Namen tradiert ist. Soweit die schlechte Wiedergabe derartiges sichtbar machen kann, stimmen jedoch Modellierung und durch scharfe Konturen geleistete Typisierung mit den anderen Bildern überein.

In vorsichtiger Unterscheidung läßt sich von etwa 1650 ab von einem ›Spätwerk‹ auch des Nachahmers sprechen. Das Interesse am Gegenstand tritt stärker zurück und die Malweise verselbständigt sich. Dies war bereits bei den Pendants in Cincinnati spürbar; noch ausgeprägter begegnet es in den Porträts Nr. 25, 26, 27 und 28. Das heute in Houston befindliche Bildnis, traditionell benannt als Porträt der Elisabeth van der Meeren³⁴ (Kat. Nr. 27, Abb. 27) zeigt die großzügige Malerei in einer relativ glücklichen Verbindung mit dem Motiv. Bröckeligkeit der Konturen, Flecken anstelle kurzer Striche, Zerreißung des Bildmusters in locker nebeneinander gefügte Helligkeitswerte: das verbindet sich hervorragend der Thematik gebrochener Vitalität, verfallender Schönheit. Doch nicht alle Motive erlauben ein derart ungefähres, nur andeutungsweise Erfassen. Obwohl vorsichtiger und glatter, verunklärt die nachlässige Gesichtswiedergabe im Budapester Bild (Kat. Nr. 26, Abb. 14) gerade die besonderen Typika männlicher Gesichtsprägung: so die völlig leblos in den Schattenton flach weitergezogene Mundlinie und Lidkante. Die Konturierung der übrigen Partien geschieht in unnötiger Sprödigkeit und Härte, die keiner sinnvollen Betonung zugute kommt.

Das Familienbild in Lugano (Kat. Nr. 30, Abb. 23, 26) und das Herrenporträt in Kopenhagen (Kat. Nr. 31, Abb. 29) ähneln sich in einer zuvor ungewöhnlich freien Behandlung der Anatomie. Die Freiheit, mit der die Körperproportionen der Modelle behandelt werden, hat keine Parallele im Werk Hals d. Ä. Der Oberarm des Kopenhagener Herrn ist doppelt so lang wie sein Unterarm; die teigig gemalten Hände sind von ungeschlachter Klobigkeit. Das Ehepaar im Familienbild in Lugano trägt übermächtig aufgedunsene Köpfe, hat zu schmale Schultern und breit auseinanderfließende Hände. Alles Gelenkige, organisch Bewegliche ist ausgetilgt; Fußgelenke, Handgelenke, Sitzhaltungen und Standhaltungen sind ge-



30 Frans Hals d. Ä., Gemüseverkäuferin.
Sammlung Viscount Boyne, Bridgenorth

meinsam wie im Fluß der Farbe verrutscht und räumlich unglaubwürdig geworden. Die ausschließlich flächenbildliche Wiedergabe menschlicher Erscheinungen ist gerüstlos labil, wo ihr die räumliche Vorstellung nicht im selben Maße klar ist. Das erweist sich bereits innerhalb der einzelnen Binnenformen wie Gesichtern und Händen (Abb. 23, 26), wo übergroße Einzelformen die Gesamtproportionen sprengen, wie hier das Ohr und vermutlich auch Augen, Nase und Mund, die gegenüber der Wölbung des Kopfes zu groß geworden sind.

In den spätesten Bildern, Nr. 32, 33, 34, schiebt sich über die weich abgedämpfte Modellierung eine faserig dünne Akzentuierung mit Lichtkanten und Schattenecken, unruhig über die Gesichtsfläche verteilt und in alle Richtungen zielend. Im Buch von Slive findet sich (Abb. 308 und 309) eine charakterisierende Gegenüberstellung eines Herrenporträts des älteren Hals, das dessen sparsame und sichere und rhythmisch-elegante Akzentuierweise zeigt, – mit dem Frauenbild Hals' d. J. (Kat. Nr. 32, Abb. 28), dessen tastende Unsicherheit der Betonung und unsichere Plastizität eindeutig absticht. Wenn auch aus anderer

Absicht gegenübergestellt, so wirken genauso die Abb. 336 und 337 bei Slive enthüllend für das Bostoner Bild (Kat. Nr. 34). Die auf den mimischen Ausdruck, die psychische Konstellation gerichteten Energielinien des Duktus sind bei Frans dem Jüngeren zentrifugal aus der Gesichtsfäche verdrängt, um temperamentvoll Haarlocken und Ärmelfalten zu durchkurven. Unschärf verschwimmen Pupillen und Lidlinien, Mundlinie und Nasenkontur zwischen den deutlicher akzentuierten Wölbungen der Gesichtsoberfläche.

Frans der Jüngere gebraucht in den späteren Werken breiig undurchsichtige Farbe; er kennt nicht das Problem, Farboberflächen transparent zu machen für die optischen Bedingungen und Wirkkräfte. Anders als sein Vater, dessen wirkungsvolle Effekte stets aus dem unmittelbarsten Momenteindruck entwickelt sind, hat er dessen formale Freiheiten ohne solche Bindung übernommen als Zusätze zu eigenen retardierenden Gestaltungsweisen. Der malerische Vortrag ist so um einige Freiheiten erweitert, die jedoch im Formalen stecken bleiben und die sonst konventionelle Bilderwartung nicht beeinflussen.

So liegt die eigentliche Gefährdung in der nicht verstandenen Sinnggebung des eigenen künstlerischen Tuns, das letztlich nichts anderes mehr darstellt als banale Reproduktion, die nachträglich mit künstlichen Mitteln aufbereitet und aufgewertet wird. Dies ist expliziter getan und mit mehr artistischem Selbstbewußtsein als bei Jan.

Der Meister der Fischerkinder

Da es vorläufig keinerlei Indiz gibt, durch welches sich der Autor einer weiteren Reihe von Bildern benennen ließe, bleibt nur die Bezeichnung von seinen häufigsten Gegenständen her. Auch hier hängt eine größere Zahl von Werken durch Motivauffassung und Malweise engstens zusammen. Ähnlich wie die Werke von Jan und Frans Hals d. J. findet sich ein Großteil von ihnen im Valentiner-Katalog verzeichnet. Doch auch in Slives Monographie haben einige Eingang gefunden (Kat. Nr. 55, 56, 71, 72, 73, 74).

Geht man vergleichend von der Lichtführung und der pastosen Verselbständigung des Farbauftrags bei Hals d. Ä. aus, so ist eine Datierung der Bilder des Fischervolkes nicht vor 1640 vorstellbar. Da die Anlehnung an den Haarlemer Meister eng ist und da (allerdings undatierte) Bilder Molenaers erhalten

sind, die verkleinert die Typen einiger der Fischerkinder wiedergeben, ist ein allgemeiner Terminus post quem non gegeben. Da kein einziges Werk datiert ist, auch nicht die von derselben Hand stammende Version der ›Malle Babbe‹ im Metropolitan Museum, New York, kann nur eine ikonologische Überlegung das ungefähre Entstehungsdatum ermitteln. Wann werden jenseits allegorischer Interpretation erstmals besondere Lebensbereiche bildwürdig? Seit wann gibt es ein Interesse an anderen Lebensweisen, nicht nur an der der Bürger, sondern an der der Bauern, Fischer, Soldaten? Wann werden bestimmte Typen aus sozialen Randbereichen mehrfach zum Motiv gewählt (das sekundär noch moralisierende didaktische Funktionen angedichtet bekommen kann)? Das in Slives Hals-Monographie abgebildete Fischermäddchen im Stich von Adriaen de Venne (Bd. 1, S. 143) und das damit verbundene Lehrgedicht von Jacob Cats geben kein überraschendes Datum: 1655. Da seit den zwanziger und dreißiger Jahren Einzeldarstellungen von Typen aus dem Volke vorkommen



31 Meister der Fischerkinder, Fischermäddchen, um 1655.
Brooklyn, Museum. Detail



32 Meister der Fischerkinder, Fischermädchen, um 1655. Brooklyn, Museum. Detail

und der Übergang zwischen einem allegorisch verweisenden Genre und dem reinen ›Sittenbild‹ fließend ist, ist jedoch auch von der Ikonologie her keine genaue Datierung möglich.

Als hilfreiche Anregung zur weiteren kritischen Auseinandersetzung mit dem anonymen Genremaler seien in kurzen Zügen die Unterschiede zu Hals dem Älteren angedeutet. Slive führt in seiner Monographie zur Begründung seiner Zuschreibung und Datierung der Fischerkinder die Ähnlichkeit zwischen der Gemüseverkäuferin der Sammlung Viscount Boyne³⁵ und dem Fischermädchen des Brooklyn-Museums an (Slive, Kat. 72). An diesen engstmöglichen Vergleich kann die Herausarbeitung der Unterschiede anknüpfen. Zwei Details von linken Händen dienen als gute Beispiele des 1630 datierten Frans Hals-Gemäldes (Abb. 30, 31). Die Hand gliedert sich in eine dunkle Schattenpartie und eine dem Licht ausgesetzte Ansichtskante. Innerhalb dieser läßt sich wiederum eine dünne Vormodellierung von einzelnen wenigen Glanzlichtern und Schattenkanten unterscheiden. Obwohl als separate Pinselzüge an einer Kante oder Ecke abgesetzt, sind diese Höhungen und Vertiefungen verfließend dem Verlauf der Ober-

flächenwölbung angepaßt. Kompaktheit der Hand und dennoch unterschiedliche Heraushebung der einzelnen Fingerglieder erscheinen als das fraglose Betonungsinteresse. Bei dem anonymen Maler dagegen ist der gesamte Bildausschnitt und das gesamte Detail pastos aufgetragene Farbmaterie. Der umrandende Hintergrund ist teilweise dickere Farbe als die umgrenzte Hand. Licht- und Schattenzonen sind gleich pastos behandelt. Trockene Kanten und Ecken verschieden getönter Pinselzüge stoßen gegeneinander. Ein sperriges Gefüge abrupter Begrenzungen einer in sich flachen Formprojektion ist das Resultat, das keine Assoziation praller Plastizität noch solche spannungsvoller Bewegungsansätze innerhalb dieser aufkommen läßt. Angemessener läßt sich diese flache Umreißung von helleren oder dunkleren Partien der projizierten Muster im skizzenhaften Einfangen der Gesichtszüge anwenden (Abb. 32). Diese fast karikierende Methode zeichnet – unabhängig von Anliegen räumlicher Illusion – Augen- und Mundlinien mit flachem Umriß nach. Der Duktus des älteren Hals wird zur schnellen Methode, wird nicht mehr zur Heraushebung, sondern zur alleinigen Beschreibung eingesetzt. Die detaillierte Prägung der Bildmotive

wird unverbindlich; Lichtkanten von Gesichtsfalten, Schlagschatten sind auffälliger in der Bildwirkung als Form und Ausdruck der Augen. Die Konturen der plastischen Form schwimmen; Hintergrund, Kleidung und Physiognomie sind in Licht- und Farbbehandlung gleichwertig geworden. Damit ist ein äußerster Punkt erreicht, an dem das Motiv gleichgültig wird und allein das optische Erleben zählt, wenn auch vor dem falschen Gegenstand. Falsch deshalb, weil Bildaspekt und Arrangement der wiedergegebenen Details nach wie vor Interesse am besonderen Motiv bezeugen und damit einer impressionistischen Scheinbarkeit des Vorgestellten widersprechen.

Es bewährt sich Morellis Beobachtung, daß in den ›zweitragungen‹ Details nur große Talente zwanglos und doch treffsicher zu formulieren wissen. Hier erweist sich, daß dies zugleich ein ikonologisches Problem ist: wie betont oder vernachlässigt bestimmte Motive in der Gesamtordnung plaziert werden, der sie dennoch bruchlos zugehören, aus demselben Material, nur zarter, verhaltener vorgetragen. Nachahmung hat stets etwas Starres, an herausragende Merkmale Fixiertes. Im Anstreben des äußeren Effektes jener wird für jedes andere Werk der Sinnzusammenhang verschoben, gestört. Und das wirkt sich am stärksten in den Übergangszonen der ursprünglichen Sinnordnung aus – wo innerhalb desselben Sehvorgangs mit unterschiedlicher Bewertung betrachtet worden ist. Ohren, Schnurrbärte, Teile der Gesichtsmodellierung, Kinn, Hals und Hände liegen für einige Entwicklungsabschnitte der Porträt-Malerei des 17. Jahrhunderts bereits außerhalb der primären Aufmerksamkeit, an der Randzone des vor-dringlich Herausgehobenen.

Dennoch sind es nicht nur die kleinen Details und das Wie ihrer Ausführung, was übernommen wird. Die verschiedenartigen Kombinationsweisen des Nachempfundenen bezeichnen den gravierenden Unterschied zwischen den einzelnen entleihenden Nachschöpfern, ihren Stil. Schon aus diesem Grund ist die Beziehung der älteren Schüler, wie Judith Leyster und Jan Miense Molenaer zu Hals unverwechselbar anders als die der Generation seiner Söhne.

Die unterschiedlichen Verhaltensweisen im Entleihen und Sich-Anpassen werden in ihrer jeweiligen

Motivation verständlich, wenn die historische Sozialfunktion der Kunst beachtet wird. Die Bemühungen der Maler, die in der Ordnung der sichtbaren Welt, hinter der Vielfalt physiognomischer und psychologischer Komplexe Gesetzmäßigkeiten einzufangen trachteten und die zugleich die Grenzen optischer Beobachtung entdeckten, sie sind Vorstufen wissenschaftlichen Forschens. Das Sich-Versichern der Regelmäßigkeit des (Um-)Weltgeschehens hatte dem künstlerischen Tun eine rationale, aufklärende Funktion verliehen, die der Sprache der Ästhetik breite soziale Relevanz sicherte.

Die schwächeren Persönlichkeiten unter den Künstlern genügten dem Anspruch philosophischer Klarheit der Aussagen eben auch nur in vermindertem Maße. Sie arbeiteten mit im schulischen Zusammenhang, sie übernahmen die aktuell werdenden Gedanken, die schlagenden Einsichten ihres Meisters und verbreiteten sie weiter. Judith Leyster ahmte noch szenische Inventionen nach; die Hals-Söhne imitierten nurmehr optische Effekte. Es gab nicht die Alternative von unersetzbarem Original und wertloser Nachahmung, sondern viele Zwischenstufen, in denen sowohl damals geschätzte wie nachträglich als bahnbrechend erkannte Gedanken weitergetragen wurden und in denen auch mindere Ansprüche befriedigt wurden. Anders wäre auch das Selbstverständnis von der Gemeinschaftsarbeit in den manufakturähnlichen Ateliers, das Übernehmen von Vorlagen, Einzelmotiven bis zu Ausführungsmerkmalen nicht denkbar.

Das Verhalten der Epigonen war von einer Sinngebung von Kunst bedingt, die heutigen Kunstbegriffen nicht vergleichbar ist. In der Erfüllung ihrer zeitbezogenen künstlerischen Aufgabe stehen die Oeuvres der Söhne dem Vater Hals nicht sehr weit nach. Andererseits enttäuscht heute die Zuweisung an die jüngeren Autoren das Interesse an einer vermuteten Authentizität, die kunsthistorisch beglaubigte Erwartung von Irrationalem, von ›Intuition‹. Daß einige durchaus beachtliche Kunstwerke für die heutige normative Ästhetik und für jedwede Mystifizierung plötzlich virtuell, inexistent werden können, – eben diese nur scheinbare Paradoxie wird durch die Maßnahme der Umattribution enthüllt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Claus Grimm, Frans Hals, Eine Entwicklungsgeschichte seiner Porträtmalerei. (im Druck)
- ² Seymour Slive, Frans Hals, 3 Bde., London 1970; dieser jüngst veröffentlichte Werkkatalog bezieht 61 Nummern ein, die ich als Werkstattbilder ansehe; von diesen sind nach meiner Ansicht jedoch schon 35 den hier besprochenen Schülern zuweisbar.
- ³ W. R. Valentiner, Art in America. Bd. xvi, 1928/G. D. Gramata, Het Portret van Judith Leyster door Frans Hals. In: Oud Holland 1930, S. 71 ff.
- ⁴ Vgl. dazu: Juliane Harms, Judith Leyster, Ihr Leben und ihr Werk. Folge III. In: Oud Holland XLIV, 1927, S. 197, Abb. 8 (dort ist in einer Dreiergruppe einer ›Fröhlichen Gesellschaft‹ das Motiv des lachenden Geigers mitenthalten; der Aufbewahrungsort des abgebildeten Gemäldes ist unbekannt.)
- ⁵ Vgl. das Bildnis des Isaac Abrahamsz Massa, dat. 1626, Toronto, The Art Gallery of Ontario.
- ⁶ Vgl. die Arm- und Handhaltung des de Wael auf dem Schützenbild von 1626/27 in Haarlem (›Festmahl der Offiziere der St. Georgs-Schützengilde‹). Eine der zahlreichen Abbildungen dieses Details auf dem Umschlag des Kataloges der Frans-Hals-Ausstellung 1962, Haarlem.
- ⁷ J. Six in: Onze Kunst, 1916, Oktober, S. 1.
- ⁸ Das Bild befindet sich in der Frick-Collection, New York; es ist aufgeführt auf S. 126 der ersten Auflage, bzw. auf S. 137 der zweiten Auflage von W. R. Valentiner, Frans Hals. Bd. 28 der Serie Klassiker der Kunst (nachfolgend nur abgekürzt zitiert als KdK 126/137); Slive, Hals, Kat. Nr. 107; Grimm, Hals, Kat. Nr. 73.
- ⁹ Seymour Slive, Frans Hals Studies, III: Jan Franzoon Hals. In: Oud Holland LXXVI, 1961, S. 176 ff.
- ¹⁰ KdK 194/207; Slive, Hals, Kat. Nr. 157; Grimm, Hals, Kat. Nr. 140.
- ¹¹ Manfred Windfuhr, Der Epigone. Begriff, Phänomen, Bewußtsein. In: Archiv für Begriffsgeschichte, Band 4, 1958/59, S. 189.
- ¹² W. R. Valentiner, Frans Hals' Paintings in America. Westport 1936, Nr. 47.
- ¹³ C. Hofstede de Groot, Artikel ›Frans Hals II‹. In: Thieme-Becker, Bd. xv, S. 534.
- ¹⁴ nicht bei KdK; Slive, Hals, Kat. Nr. 70; Grimm, Hals, Kat. Nr. 53.
- ¹⁵ KdK 118/125; Slive, Hals, Kat. Nr. 101; Grimm, Hals, Kat. Nr. 67.
- ¹⁶ KdK 253/268; Slive, Hals, Kat. Nr. 212; Grimm, Hals, Kat. Nr. 163.
- ¹⁷ Im Artikel ›Frans Hals II‹, a. a. O. (vgl. Anm. 13).
- ¹⁸ A. Bredius, ›Eenige gegevens over Frans Hals den jonge‹. In: Oud Holland xli, 1923–24, S. 215.
- ¹⁹ Vgl. Nagler IV, S. 904, Nr. 3034.
- ²⁰ Slive, a. a. O., Abb. Nr. 220 u. 235.
- ²¹ Slive, a. a. O., Abb. Nr. 219 u. 221.
- ²² Abgebildet nur bei KdK 186/200.
- ²³ KdK 184/198; Slive, Hals, Kat. Nr. 148; Grimm, Hals, Kat. Nr. 119.
- ²⁴ Neil McLaren, The Dutch School, National Gallery Catalogue. London, 1960, S. 147 ff.
- ²⁵ Slive, Hals, Bd. I (Textband), S. 198, Abb. 211 und Ausführungen im Text.
- ²⁶ Slive, Hals, a. a. O., Abb. 248.
- ²⁷ KdK 191/203; Slive, Hals, Kat. Nr. 147; Grimm, Hals, Kat. Nr. 116.
- ²⁸ Claus Grimm, Ein meisterliches Künstlerporträt: Frans Hals' Ostade-Bildnis. In: Oud Holland, Band LXXXV, 1970, S. 170 ff.
- ²⁹ nicht bei KdK; Slive, Hals, Kat. Nr. 192; Grimm, Hals, Kat. Nr. 123.
- ³⁰ KdK 202/212; Slive, Hals, Kat. Nr. 155.
- ³¹ Vgl. dazu auch die sehr guten Detailabbildungen bei Slive, Hals, a. a. O., Nr. 164–167.
- ³² M. M. van Dantzig, Twee Portretten van Frans Hals of . . . Moderne Vervalschingen. In: Maandblad voor Beeldende Kunsten, xvll (1940), S. 149 ff. – A. J. Moes-Veth, Nog Eens: Twee Portretten van Frans Hals. In: Maandblad voor Beeldende Kunsten, xvll (1940), S. 202 ff. – J. H. der Kinderen-Besier, Het Kostuum der Vrouw op het aan Frans Hals toegeschreven portret te Cincinnati, Maandblad voor Beeldende Kunsten, xvll (1940), S. 205–206.
- ³³ KdK 243/257; Slive, Hals, Kat. Nr. 171; Grimm, Hals, Kat. Nr. 143.
- ³⁴ Slive, Frans Hals, a. a. O., Abb. 283, 292.
- ³⁵ nicht bei KdK; Slive, Hals, Kat. Nr. 70; Grimm, Hals, Kat. Nr. 53.