

*Seymour Slive: Frans Hals. Band I: 240 Seiten mit 229, davon 8 farbigen Abbildungen. Band II: 360 Abbildungen auf Tafeln, davon 8 in Farbe. Band III in Vorbereitung. Phaidon-Verlag, London-New York 1970.*

In der Reihe seiner großen Monographien hat der Phaidon-Verlag nun eine dreibändige Ausgabe Frans Hals gewidmet; als Gesamtdarstellung löst diese das Werk von N. S. Trivas ab, das – kriegsbedingt – Teile des Oeuvres ausklammern mußte. Die voluminöse Präsentation gliedert sich in einen Band mit der Beschreibung des Lebens und der künstlerischen Entwicklung, einen Abbildungsband und als dritten Teil einen kritischen Gesamtkatalog. Die ersten beiden Bände liegen vor; die darin besprochenen und abgebildeten Werke lassen die Ordnung des Oeuvrekataloges bereits erkennen.

Der Autor hat hier die Summe aus seinen zahlreichen Einzelforschungen gezogen. Dem enzyklopädischen Ansatz solcher Kompendien gemäß sind alle gesicherten Daten, alle historischen Erwähnungen von Hals erfaßt, ist die gesamte bisherige Literatur in einer kommentierenden Bibliographie referiert und sind alle relevant erscheinenden Bilder reproduziert. Trotz der Fülle des Materials ist daraus ein angenehm zu lesendes Buch geworden. Zum Besten der Ausstattung gehören die insgesamt 16 ganzseitigen Farbabbildungen, die gut ausbalanciert die Tonigkeit der Halsschen Farbskala einfangen und präziser die Oberflächenstruktur zeigen als die manchmal zu flau geratenen schwarzweißen Wiedergaben.

In Stil und Diktion hebt sich Slives Buch angenehm von der Mehrzahl der kunsthistorischen Gegenwartserzeugnisse ab. Statt marmorner Kühle umfängt den Leser ein buntes Panorama, in dem sich Beobachtungen an Gemälden abwechseln mit Streiflichtern auf den kulturgeschichtlichen Hintergrund. Es liegt in der Natur der verwendeten essayistischen Form, Handlungen wiederzugeben und nicht zur deduzierenden Analyse von Problemstellungen zu werden. Insofern gehört es zu diesem ganz einheitlichen Konzept, allen Begriffen, die nicht in der historischen oder kunsthistorischen Tradition vorgeprägt sind, auszuweichen, und sich dafür kommentierend mit der Breite eben dieser Überlieferung auseinanderzusetzen: Sir Dudley Carletons Haarlem-Eindrücke, die Verhandlungsprobleme von Hals und anderen Malern mit ihren Auftraggebern, Geschehnisse berühmter und weniger berühmter Modelle, die Darstellung verletzter und deformierter Physiognomien, die Schicksale und die Schätzung einzelner Bilder. Viele der eingestreuten Anekdoten tragen nur mittelbar zum Thema bei, sie lockern auf und demonstrieren kaleidoskopartig die Vielfalt des geschichtlichen Hintergrundes. Dazwischen gewinnen die ikonologischen Hinweise Lebendigkeit, bisweilen anschauliche Drastik. Die Kehrseite dieser verkürzenden Kulissenbeschreibung ist jedoch ebenso offensichtlich: in der hier vorgeführten Heroengeschichte mißt sich alles von dem unantastbaren Meister her, erscheint alles das grotesk, was seiner Absolutsetzung im Wege steht, bzw. – noch schlimmer – das, was unseren heutigen Handlungsmotivationen, unserem Kunst- und Porträtbegriff nicht entspricht. Wenn Massa bei seiner Porträtsitzung Hals wohl viel von Rußland zu erzählen hat, unterstellt das einen Sitzungsvorgang wie in Liebermanns Atelier, aber es braucht nicht verkehrt zu sein. Wenn jedoch über den königlichen Geschmack des oranischen Auftraggebers sinniert wird, der versäumt hat, Hals mit einem der römischen Imperatorenporträts zu betrauen, oder wenn Slive den wohl fehlenden Kunstgeschmack der Schützengilden beklagt, die den großen Meister in etlichen Aufträgen übergingen, so sind das historisch falsche Fragestellungen. Aus der Funktion der Malergilden ebenso wie aus der zeitbedingten holländischen Porträterwartung ließe sich manches recht plausibel erklären, was so als pure Mißachtung erscheint. Die höchst informativen Auseinandersetzungen um de Grebbers Georgsschützenbild von 1618/19 sind ungenügend interpretiert, wenn man es als banausenhafte Zumutung versteht, die Porträts von Arminianern durch solche orthodoxer Calvinisten zu ersetzen. Das anscheinend Kuriose ist gerade Beleg der Gebundenheit der damaligen Ästhetik. Die scheinbar verschrobenen Zweckerwartungen enthüllen die stimulierenden Anlässe für das Aufblühen der verschiedenen Porträtgattungen. Stilisiert man den Porträthandwer-

ker Hals – der er seiner äußeren Lage nach war – zum verkannten Genie und macht dies kurzerhand maßstäblich für alles andere, so verharmlost man die Tragweite historischer Auseinandersetzung und macht aus Haarlem Madurodam.

Die isolierte Bewertung der historischen Überlieferung verleiht auch den Zufälligkeiten gesicherter oder unaufgeklärter Provenienz einzelner Bilder zu großes Gewicht. Wenn Hals bezeugtermaßen höchst produktiv war, muß der heute verbliebene Bestand eben nur als karger Bruchteil betrachtet werden; entsprechend ist auch von den Bildern mit bestem Pedigree manches nur Replik, Kopie, Variante. Dankenswerterweise hat Slive schon mit vielen eingebürgerten Attributionen gebrochen und von den 300 Bildern des von Valentiner (in der Reihe der Klassiker der Kunst) erstellten Gesamtverzeichnisses ein Drittel weggelassen. Doch auch Slives 222 Katalognummern beziehen sehr Heterogenes ein. Weder das Schrevelius-Porträt von 1617 noch der Brüsseler »Heythuysen« sind in ihrer unsicheren Ausführung als Originale anzusprechen. Hier – wie bei vielen der kleinformigen Bildnisse (Kat. 47, 48, 49, 50, 51, 76, 103, 122, 126, 127, 175, 199, 206, 207) – liegen Anlehnungen an verlorene, wohl größere Vorbilder vor. Daß diese Bilder Kupferstichvorlagen waren, ist schwer vorstellbar, wenn man die überlegene Detailbehandlung der überlieferten Stiche vergleicht, die andererseits recht genau die Halsche Pinselführung abbilden. Ebenso aus Gründen der Malweise stellen sich Zweifel ein, ob die frühen Genrebilder im Metropolitan-Museum (Kat. 5, 20, 21) tatsächlich die Originale und nicht viel eher Repliken sind. Daß das Bildnis der Frau des Beresteyn Soutman zugewiesen wird, hat Gerson bereits vorgeschlagen; nicht nur die Malweise und der Zusammenhang mit dem Familienbild des Louvre sprechen dafür, sondern auch die kopienhaft enge Anlehnung an Motive von Hals' Kasseler Damen-Bildnis. Mehrere Bilder sind aufgenommen, die in motivischen Details Hals' Bildern entsprechen, aber in ihrer Komposition gezwungen und anatomisch unbeholfen sind (Kat. 22, 24, 27, 28, 53, 54). So drapiert sich z.B. die New Yorker »Nagelprobe« um das originelle Motiv der Handhaltung des »de Wael« aus den »Georgsschützen«. Datiert man letzteres Gruppenbild um 1627, so ist nicht einzusehen, weshalb die ungelenkere Entlehnung schon 1623–1625 entstanden sein sollte. Unter den späteren Bildern stehen viele Hals' Söhnen näher als ihm selbst; eine besonders interessante Frage ist die nach dem Autor der »Fischerkinder«, die ebenfalls in Slives Verzeichnis eingereiht worden sind. Die Vielfalt der Attributionen sprengt entsprechend die Ansätze einer chronologischen Stilbeschreibung. Slive hat vieles gegenüber Valentiner zurechtgerückt, aber immer noch bleibt der Eindruck eines Hin und Her von Stilstufen. Der Einfluß der Utrechter Caravag-

gisten ist z.B. so nachhaltig in vielen Bildern greifbar, daß es nicht einzusehen ist, warum von dorthier geprägte Werke wie der »Lautespieler« 1620–1623 und das Amsterdamer Doppelbildnis 1622 datiert werden, der noch unmittelbarer abhängige »Hamlet« der Sammlung Proby aber erst 1626–1628. Dazwischen liegen jedoch Datierungen von Bildern, deren Beleuchtung und Modellierung keine Kenntnisnahme entsprechender Vorbilder zeigt, wie das 1622 datierte Herrenporträt in Chatsworth oder der – zurecht – 1625 datierte Münchner »Heythuysen«. Gegen einige andere Datierungen sprechen auch kostümgeschichtliche Vergleiche. Das Damenbild (Kat. 120), das Slive 1635–1638 datiert und neben dem inschriftlich 1638 datierten Porträt aus Cleveland abbildet, dürfte in seiner zaghafteren Modellierung, der weniger bewußten Anleuchtung wie auch in seinem kantigeren Haubenschnitt und den anders gefächerten Spitzen in das Ende der zwanziger Jahre gehören. Dafür paßt das bei Slive erstpublizierte fragmentarische Damenbild Kat. 97 nicht in die Zeit 1630–1635, sondern nach Kostüm wie Darstellungsstil in die Zeit um 1643. Dort fügt sich auch das von Slive 1625–1627 datierte Bildnis des Fogg Art Museums ein.

Mit diesen und weiteren Korrekturvorschlägen verhält es sich wie mit allen Einsichten, die erst dort entstehen können, wo eine neue Übersicht Folgerungen veranlassen kann. Die besondere Leistung Slives ist die allseitige Durcharbeitung des vorhandenen kunsthistorischen Materials zu Hals, deren erster großer Ertrag sich in der Haarlemer Ausstellung 1962 zeigte. Die jetzt erfolgte Veröffentlichung seiner ausgreifenden Forschungen hat ihren Sinn nicht nur als Zusammenfassung, sondern als wichtiger Ansatz für weiterdringende Studien an der holländischen Kunst.

*Claus Grimm*