

„SOVIEL ALS MÖGLICH IN  
EINEM ZUGE ZU MALEN ...  
WAS FÜR EIN GENUSS IST ES,  
DAS BEI FRANS HALS ZU  
BETRACHTEN, WIE ANDERS  
IST DAS GEGENÜBER DEN  
VIELEN BILDERN, IN DENEN  
ALLES SORGFÄLTIG UND  
EINHEITLICH GEGLÄTTET IST.“

## FRANS HALS DIE DISKUSSION UM DEN MODERNSTEN DER ALTEN MEISTER. VON CLAUD GRIMM



Abb. A: Bildnis eines stehenden Herrn,  
Lw., auf Holz, 103 x 82,5 cm, um 1622.  
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.



Abb. B: Bildnis eines stehenden Herrn,  
Lw., 115 x 89,5 cm, datiert 1630. Zürich,  
Galerie Bruno Meissner.

Rechte Seite:

Abb. 1: Bildnis eines jungen Herrn (Aus-  
schnitt), Lw., 70,5 x 58,5 cm, um 1664.  
Zürich, Stiftung E. G. Bührle.

Die Wiederentdeckung eines Malers ist bis heute nur durch die Anschauung der Originale möglich. Wenn diese über viele Länder verstreut sind, wie bei Frans Hals, ist für eine breite Öffentlichkeit ein Überblick nur durch eine repräsentative Ausstellung herstellbar. Doch für die Werke älterer Kunst werden Gesamt-schauen immer schwerer zusammenholbar, im konservatorischen Aufwand organisierbar und in den Versicherungsprämien bezahlbar. Dies gilt insbesondere, wenn dabei empfindliche Großformate und Bildträger – wie z. B. Holztafeln oder undublierte Leinwände – strapaziert werden. Es ist verständlich, wenn viele Museen gar nicht mehr mitspielen, oder ihre Ausleihe auf einen Darbietungsort beschränken. So haben schweren Herzens die Kasseler Staatlichen Kunstsammlungen in eine Ausleihe zweier ihrer Hauptwerke eingewilligt, die ab Mitte Mai im Rahmen der Haarlemer Frans-Hals-Ausstellung zu sehen sein werden. Für die vorangehenden Darbietungen in Washington und London haben sie sie nicht zugelassen.

Dennoch ist bei allen drei Ausstellungen – und insbesondere in Haarlem – eine recht dichte Folge erstranger Stücke zusammengekommen. Es ist möglich, in guter Erhaltung und Präsentation viele in den letzten Jahren gereinigte Glanzstücke zu vergleichen. Diese Idealgalerie reicht von dem Amsterdamer Ehebild im Park über den „Lautenspieler“ des Louvre, das Bildnis „Massa“ aus Toronto, den Münchener „Heythuyesen“, den sogenannten „Hamlet“ aus London, den Leipziger „Mulatten“ und den Kasseler „Peeckelhaering“, der Berliner „Malle Babbe“ bis zu den

Doppelporträts „Isabella Coymans“ und „Stephanus Geraerds“ und eben dem „Mann mit dem Schlapphut“ aus Kassel (Abbildung 14).

Die in den vergangenen Jahren gereinigten Haarlemer Schützenbilder, die „Magere Kompanie“ aus Amsterdam und die Regentenbilder aus Haarlem bilden glanzvolle Höhepunkte zwischen den Einzeldarstellungen. Bestünde die Ausstellung nur aus diesen und einer gleichgroßen Zahl weiterer Werke, dann gäbe es nicht den Eindruck, den viele Besucher als Wechsel von Begeisterung und Langeweile beschrieben oder eben als Eindruck von einem unterschiedlich „starken“ Alten Meister.

Die einschränkenden Urteile gelten gerade dem Spätwerk: Ab der Zeit von 1638 mit den abgedunkelten, von Graufarben dominierten Werken gibt es ein Spektrum schwankender Qualitäten. Dies reicht vom delikate beleuchteten „Regentenbild“ von 1641 und dem Bildnis „Hoorbeek“ von 1645 (Abb. 11) bis zu dem grob konturierten Männerporträt aus Kopenhagen (Abb. 12) und dem hart durchgeführten Familienbild aus der Sammlung Thyssen. Es finden sich in den einen Porträts locker anskizzierte, bewegt wirkende Gesichter, in den anderen starre, etwas maskenhaft dreinblickende Physiognomien.

Alle diese Grau-Bilder sind unplakativ und vertragen keine Massierung; man muß sich langsam in jedes einzelne hineinsehen: Ihre Sprödigkeit hat mit der einstigen Beobachtung im gedämpften Zimmerlicht zu tun. Im gebündelten Nebeneinander wirken die Leinwände einfach dunkel.

Die zurückhaltende Beurteilung des Spätwerks ist aber auch bedingt

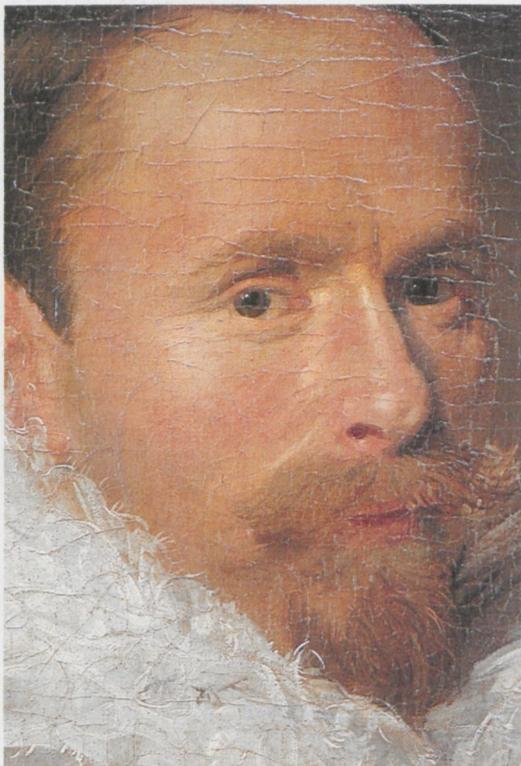
durch die uneinheitliche Auswahl der Exponate. Das Ausstellungskomitee ist einer traditionellen Zuschreibung gefolgt – ausschließlich der von Seymour Slive, des Verfassers der Hals-Monographie von 1970/74 – und hat viele Bilder einbezogen, die der Verfasser dieses Beitrags als deutlich abweichend von Hals' eigener Handschrift einstuft. Beispiele dafür sind in unseren Abbildungen 10, 12 und 13 zu finden.

### STILENTWICKLUNG

Unter allen Künstlern des 17. Jahrhunderts zeigt Frans Hals – mehr noch als Rembrandt – die auffallendste Stilentwicklung. Dabei gibt es nicht nur eine Ausbildungs- und Frühstufe gegenüber einem routinieren, reifen Werk, sondern ein kontinuierliches Fortschreiten bis in die späteste Zeit. Es ist, so gesehen, ein Merkmal der kritischen Selbstreflexion des Malers, daß er seine Art der Beobachtung laufend überholt. Die Konzentration auf das Wesentliche im Erscheinungsbild ist die eine Seite der Porträtkunst; die andere liegt in der fortschreitenden Bewußtwerdung der künstlerischen Schreibe. Die Flecken und rhythmisch hingetzten Pinselzüge entgleisen bei dem Meister nicht zum Selbstzweck. Vielmehr verbindet Hals sie mit einer Akzentuierung der Physiognomie und des Bewegungsspiels der Gesichtszüge.

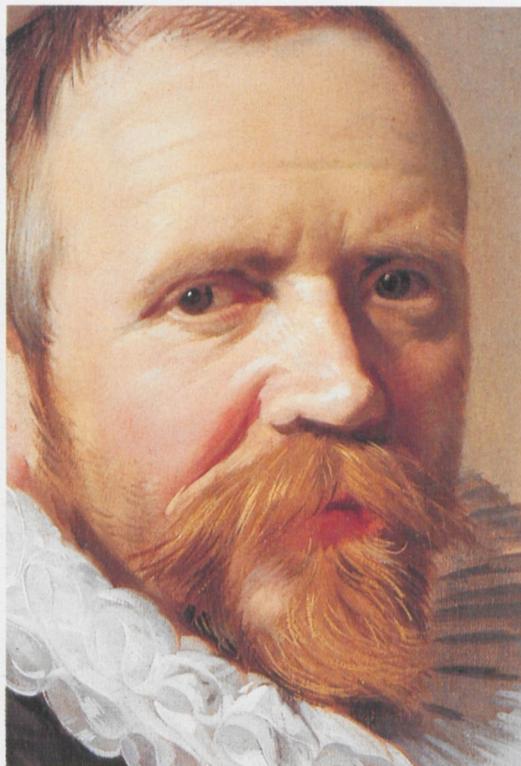
Eine Reihe von ähnlichen Porträtmotiven ist in den Abbildungen 2 bis 7 nebeneinandergestellt. Geht man von dem Geburtsdatum 1581 (spätestens 1582) für Frans Hals aus, so beginnt unsere Beispiels-Reihe mit dem Werk eines etwa 40jährigen Mannes: dem um 1622 gemalten





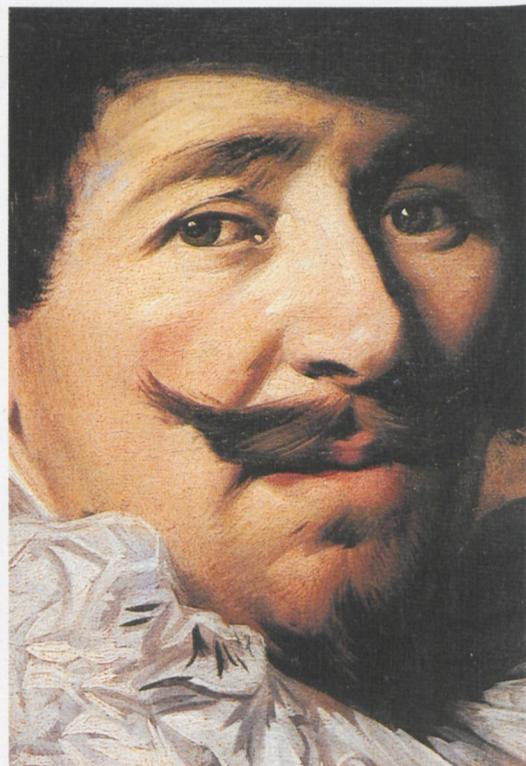
2

Abb. 2:  
Ausschnitt aus Abb. A (um 1622)



3

Abb. 3:  
Ausschnitt aus Abb. B (datiert 1630)



4

Abb. 4:  
Ausschnitt aus Abb. C (datiert 1638)



Abb. C: Bildnis des Andries van der  
Horn, Lw., 86 x 67 cm, datiert 1638.  
São Paulo, Museu de Arte.

Herrenbildnis in Kassel (Abb. 2). Das nächste Beispiel, das Bildnis eines stehenden Herren, markiert den Anfang der 30er Jahre. Es handelt sich um ein gerade erst frisch gereinigtes Gemälde, das vieles von seinen Grautönen verloren hat, die insbesondere das Gesicht bedeckten und eine spätere stilistische Zuordnung bewirkt hatten. Zu dieser trug auch das Datum bei, das früher 1639 gelesen worden war und das nun deutlich als 1630 freiliegt (Abb. 3). Wie dagegen ein Bild der späten 30er Jahre aussieht, wird durch das Herrenporträt aus dem Museum São Paulo (Abb. 4) deutlich.

Die Veränderung dieser ersten Reihe könnte man so kennzeichnen: Hals beobachtet die Gesichtsfarben in ihrem Spiel zwischen lighter und dunkleren Nuancen. Dabei hebt er gelbliche und weiße Reflexe von den deutlicher farbigen anderen Hauttönen ab. Die verkürzte Gesichtsseite ist nur wenig abgeschattiert. Die Schattentöne sind bräunlich oder grau abgedunkelte Hauttöne. Vergleicht man damit das Bild von 1630, so ist die Farbigkeit kräftig gesteigert. Die Schattenseite des Gesichts ist

deutlich abgedunkelt; Nase und Stirnkante übertreffen in ihrer Helligkeit die anderen Gesichtspartien. Was für den Kopf gilt, gilt eingeschränkt für den dunklen Körper: es handelt sich um eine deutlich rund-plastisch herausmodellerte Gestalt, bei der die Übergänge sicher beobachtet und Helligkeitsabstufungen in ungewohnter Weise registriert sind. Auffallend ist, daß die Schattentöne teilweise bereits mit Grau ausgeführt sind, also als eigenwertige Farbcharaktere sich von den Gesichtsfarben trennen.

Demgegenüber zeigt das Porträt von 1638 kantige Verschärfungen. Auf der Schattenseite des Gesichts sind Anthrazit- und Schwarztöne plaziert; einzelne Schattenkanten sind hart gegen Helligkeiten gesetzt. Der Lichtabfall ist gegenüber der Helligkeit des Vordergrundes verdeutlicht. Im schrägen Lichteinfall werden wenige Gesichtszüge markant herausprofiliert. Der Schwund der weichen Übergänge ist auch in der Kragenpartie sichtbar, die ein Nebeneinander von weißen, grauen und schwarzen Pinselstreifen geworden ist.

Daß die Gesichter so uniform in dieselbe Richtung sehen und im sel-

ben Lichteinfallswinkel stehen, hängt mit den gängigen Bildniskonventionen zusammen, und auch damit, daß sie Gegenstücke von Damenbildern vorstellen. Da die Damen relativ frontal in das einfallende Licht sehen, erlaubt die auftreffende Beleuchtung ein glatteres Erscheinungsbild als die seitliche Herausmodellierung der Wölbungen und Kanten in den Männerköpfen.

Alle Porträts sind „zupackend“ gesehen: Das heißt, daß kleine Unregelmäßigkeiten, die durch die Beleuchtung bedingt sind, als Farbtupfen und Reflexstreifen in Erscheinung treten. Es entstehen neuartige optische Qualitäten. Zudem ist eine unwillkürliche Blickwendung eingefangen: Trotz formeller Pose und einer in Körperrichtung verharrenden Kopfhaltung sind die Augen momentan zum Beschauer hin gerichtet. Diese Bewegung ist jedesmal im Sinne von „Rollendistanz“ aufgefaßt, nämlich so, als ob der Modellstehende auf eine zufällige Ablenkung Bezug nähme, oder als ob er vor Einnehmen der repräsentativen Pose den Maler noch zurückfragen müsste: „Ist es so schon würdig genug?“

In der Abbildung 5 schaut der Porträtierte zu seiner Ehefrau hin, die ihm in ihrem Bilde eine Rose hält (dieses Gegenstück ist das berühmte Bildnis der „Isabella Coymans“). Der momentane Impuls läßt etwas Privates und Persönliches am Gesicht des reichen Handelsmannes und späteren Ratsherrn hervortreten. Faßt man das Gesicht isoliert von dem prächtig gekleideten Körper auf, so könnte es sich auch um einen Ausschnitt aus einer Genreszene handeln. Datiert man dieses Bild um 1646–48, dann war Hals damals bereits 65 Jahre alt.

Doch zwei deutlich unterscheidbare Entwicklungsstufen finden sich noch nach dieser Zeit. So in dem Porträt eines stehenden Herrn, das rund fünf Jahre später entstanden sein dürfte (Abb. 6). Anders als bei dem pausbäckig zur Seite gewandten Kavalier der Abbildung 5 ist die Schattenzone nicht mehr weich modelliert, sondern schuhcremeschwarze Pinselstreifen lagern sich unverschliffen neben die Nasenkontur, an die Falten unter dem rechten Auge und an der Wange entlang. Die Mundlinie ist schlichtweg vernachlässigt, wohingegen in der cremig angesetzten Farbe

Modellierungstöne der roten Lippen und des schwarzen Mundschattens ineinander übergehen. Die Barthaare sind nur als Strichlagen summarisch angedeutet.

Noch deutlicher vereinfacht sind die Gesichtswiedergaben der letzten Arbeitszeit des – dann zwischen 80- und 85jährigen – Frans Hals. Von den Gesichtern bleiben karikaturhaft ausgesuchte Grundzüge übrig, die nun in kräftiger Farbpaste so nebeneinander gekantet sind, als ob erst auf der Leinwand die Mischung der wenigen Grundtöne erfolgt wäre. Der Kopfaus dem Gruppenbild der „Regenten des Altmännerhauses von Haarlem“ (um 1664) entspricht dieser Vorgehensweise (Abb. 7).

Geht man die Reihe von rückwärts wieder durch, so macht gerade das späte Beispiel deutlich, wie sehr es dem Maler darauf ankommt zu zeigen, daß sein Bild aus Farben zusammengestellt, von Hand niedergeschrieben und letztlich nur oberflächlicher Seheindruck eines flüchtig beobachtbaren Modells ist. Eine Absplitterung der Farbeindrücke von ihren gegenständlichen Substraten findet statt, die einen bald an Leibl,

bald an Cézanne, bald an die Fauves oder sogar an die Farbstellungen von Schmidt-Rotluff denken läßt. Unwiederholt ist die Zusammenraffung der Gesichtszüge in der diagonalen Pinselschreibe von Hals, wie sie vergleichbar auch in dem späten Einzelporträt der Sammlung Bührle (Abb. 1) begegnet.

Breiter im Pinselaufstrich, cremiger in der Farbe, doch genauso rhythmisch erscheint jenes andere Alterswerk des „Mannes mit dem Schlapphut“ (Abb. 14). Bildkomposition und Detail des Gesichtes klingen in dem Hereinwogen der gebrochenen Farben zusammen. Man kann ahnen, welche Offenbarung dieses Bild für Maler wie Courbet gewesen ist, der es kopiert hat, oder den jungen Studenten Manet, der auf einer Deutschland- und Österreich-Reise in Kassel Station gemacht hatte.

Bis in die spätesten Bilder hinein erscheinen die Gesichtszüge leicht bewegt, die Mundwinkel angespannt, die Augenbrauen teilweise hochgeschoben, die Pupillen gegenüber der Grundrichtung des Kopfes versetzt. Aber in den späten Bildern verschieben sich die Kontraste in die Ge-



Abb. D: Bildnis des Stephanus Geraerds, Lw., 115,5 x 87,5 cm, 1646–1648. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

- Abb. 5:  
Ausschnitt aus Abb. D (1646–48)  
Abb. 6:  
Ausschnitt aus Abb. E (1652–54)  
Abb. 7:  
Ausschnitt aus Abb. F (um 1664)



5



6



7



Abb. E: Bildnis eines stehenden Herrn,  
Lw., 114 x 85 cm, 1652–54.  
Washington, National Gallery of Art.



Abb. F: Gruppenbild der Regenten des  
Altmännerhauses in Haarlem, Lw.,  
172,5 x 256 cm, um 1664.  
Haarlem, Frans Halsmuseum.



Abb. G: Gruppenbild der Offiziere und  
Unteroffiziere der St. Georgsschützengilde  
in Haarlem, Lw., 218 x 421 cm, 1639.  
Haarlem, Frans Halsmuseum.

Abb. 9: Detail aus Abb. F (um 1664)

sichtsflächen hinein, erscheinen diese Gesichtsflächen selbst wie Inseln von Farbspiel und Linienbewegung. Das beginnt mit den Bildern der späten 30er Jahre, ist ganz deutlich etwa bei dem Bildnis „Hoornbeek“ (Abbildung 11). In den späten Werken sind die Körperkonturen ganz in die Dunkelheit des Gesamtbildes eingefangen; Hintergrund und Kleidungspartie lassen wie eine dunkle Folie nur noch für einen kleinen Ereignisraum Platz: die Gesichtsfläche. In dieser finden sich die wenigen Akzente nah beisammen.

#### MEISTER UND WERKSTATT

Seit der Wiederentdeckung Hals' im 19. Jahrhundert ist sein Gesamtwerk anhand von Stilbeobachtungen festgelegt worden. Seymour Slive hat den Werkkatalog auf 225 Nummern reduziert, dabei aber immer noch

viele Bilder einbezogen, die derber und ungewandt in der Detailausführung sind. Es handelt sich nicht um Fälschungen, sondern um zeitgenössische Kopien und vermutlich aus Hals' eigener Werkstatt stammende Gemälde. Man muß bei fast allen der großen Künstler vor 1800 mit Werkstattbeteiligung rechnen: teilweiser oder vollständiger Delegation der Bildausführung. Wir wissen nur, daß fünf Söhne von Frans Hals Maler waren, bei denen der Beleg über eigene Werkstätten fehlt. Harmen Hals und Johannes Hals sind mit relativ selbständigen Werken als Genremaler faßbar; die IH (ligiert) signierten Porträts des Johannes Hals zeigen jedoch, daß er in enger Abhängigkeit von seinem Vater arbeitete. Ob Harmen Hals auch am Porträtwerk seines Vaters beteiligt ist, darauf gab es bisher keine Hinweise. Auch seine Iden-

tifizierung mit dem „Maler der Fischerkinder“ – einer stileinheitlichen Werkgruppe – bleibt eine unbelegbare Vermutung. Ein dokumentarisch auf Frans Hals den Jüngeren beziehbares Bild ist nicht bekannt. War er der enge Nachfolger und Gehilfe seines Vaters, der – großzügiger als Johannes Hals – die kantigen Gesichter und Hände der Familienbilder in Lugano oder London und auf dem Gruppenbild der Regentessen ausführte, aber auch die breit hingetzten Porträts in Kopenhagen (Abb. 12) und im Musée Jacquemart-André (Abb. 13)? Ohne Auftauchen neuer Dokumente oder Signaturen bleiben diese Fragen offen. Sichtbar ist jedoch der Unterschied der malerischen Vorgehensweise.

Die Unterscheidungsmethode ist denkbar einfach; man muß eben Partie für Partie der Porträts so genau



wie möglich vergleichen. Die entsprechenden Einzelheiten kann man nur oberflächengenau fotografieren, den Bruch des Krakelees ebenso eingeschlossen wie die Verschmutzungen und Schadstellen. So geht auch das Rembrandt-Forscherteam vor und so konnte Fritz Koreny seine durchschlagenden Beobachtungen an den Dürer-Aquarellen vortragen.<sup>1)</sup>

Manche Kritiker der Detailargumentation wenden ein<sup>2)</sup>, daß man dabei den Einzelaspekten zu hohen Wert beimesse und die Gesamtgestalt eines Bildes aus dem Auge lasse. Aber das greift zu kurz: Man kann nicht vom Gesamteindruck her zwischen Original und Kopie unterscheiden. Unser Gedächtnis reicht nicht aus, um historische Einzel- oder gar Gesamtformen in der notwendigen Präzision zu speichern. Wir überschätzen unsere Beobachtungskrite-



10

rien, wenn wir aus der Ferne einer gänzlich geänderten Kultur summarisch Unterschiede zwischen Meisterarbeiten und Nachahmerwerken der unmittelbaren Werkstatt und Nachfolge erfassen wollen. Es gibt zwar immer noch Connaisseurs der alten

Schule, die glauben, man könne heute in San Francisco ein Gemälde oder eine Bronze studieren und morgen in Paris aus dem Flugzeug steigen und alle Beobachtungen vor ein Vergleichsstück tragen. Aber diese Überzeugungen halten keinem Test stand.



Abb. H: Die Regentessen des Altmännerhauses, Lw., 172,5 x 256 cm, um 1664. Haarlem, Frans Halsmuseum.

Links, Abb. 10:

Detail aus Abb. H (um 1664).

Abb. 8: Detail aus Abb. G (1639).



8





12

Letztlich ist der Detailvergleich von Gemälden nichts anderes wie der von Schriftzügen. Ebenso wie dort kann man die routinierte Zeichnung oder Pinselführung (und letztere ist bei Hals gut sichtbar!) betrachten und noch vergrößern: sie behält ihren treffsicheren Schwung. Die Nachahmerarbeit hält dieselbe Vergrößerung nicht aus. Man kann zusätzlich die Überlegung von Morelli heranziehen, daß es bei vielen Malern sekundäre, weniger herausgehobene Motive gibt, die besonders locker hingesetzt wurden. Morelli meinte, daß vor allem Ohren und Hände solche verräterischen Nebensachen abgeben. Das stimmt nicht immer und nicht zu jeder Maltechnik, aber recht gut bei Frans Hals. Die Zweifel an der Authentizität der „Regentessen des Altmännerhauses in Haarlem“ steigen angesichts der Härte der Gesichtsausführung auf; die definitiven Unterschiede finden sich bei den Händen, Manschetten und Gewandpartien.

Im Gegenstück des Altherrenbildes der „Regenten“ finden sich Hände, die in der Helligkeit reich nuanciert sind, die noch im Pinselschlag raffinierte Modellierungsübergänge herstellen und die dennoch

rhythmischen Duktus zeigen (Abb. 9). Dagegen sind die Damenhände hart konturiert, oft anatomisch verzeichnet und wie verkrüppelt; die Manschetten (von Abb. 10 etwa) wirken wie harte Papierschiffchen. Die Modellierungskanten und dunklen Faltenstege erscheinen im Damenbild unsicher und flach.

Das Handschriftliche handhabt Hals bei Gewandpartien schon lange frei, bevor er es an den Gesichtszügen heraustreten läßt. Man

vergleiche etwa das Spiel des Pinsels auf dem Gruppenbild der „Georgschützen“ von 1639 (Abb. 8) mit dem Reigen der Grautöne im Porträt „Hoorbeek“, 1645 (Abb. 11), und schließlich mit den Details in den Abbildungen 9 und 14, die aus dem letzten Lebensjahr stammen. Und gerade wenn man dieser Leichtigkeit an der Peripherie der Darstellung gewahr wird, trennen sich für das Auge die klobigen Nachahmerwerke ab (Abb. 12 und 13). Dort sind manche derben Pinselstriche übernommen, aber ohne die Klarheit der Physiognomie, ohne die rhythmische Lockerheit im Gesamten.

Der Vergleich mit älteren Nachzeichnungen, Kopien und Stichen läßt vermuten, daß auch Hals' spätere Bilder früher heller waren. Auch in der Differenzierung der Grautöne macht sich vermutlich die Verseifung des Bleiweiß – als Verlust von Deckkraft – bemerkbar. Dennoch ist ein erhebliches Re-

gister an Übergängen noch immer spürbar. Bei gutem Licht und konzentriertem Schauen wird der Facettenreichtum deutlich, den Hals seinen spröden Motiven im Wortsinne abgesehen hat. Daß er – im Gegensatz zur Kritik späterer Zeit – nicht seine Bilder „zuendegemalt“ hat, sondern zunehmend als Schreibstreifen unfertig umrißhafter Augeneindrücke beließ, dafür gab es kein Vorbild. Das macht diesen Auftragsmaler zum einsamen Experimentator, der etwas von der Wirklichkeitskontrolle und der Bildauffassung unserer Zeit vor 350 Jahren vorwegnahm. □

1) In der Albertina-Ausstellung 1985; vgl. den Katalog „Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance“ (München 1985).

2) So Pieter Sutton in seiner Rezension der Hals-Ausstellung in der Februar-Ausgabe 1990 des Burlington-Magazine. Vgl. dazu: Seymour Slive, Frans Hals (München 1989); Claus Grimm, Frans Hals. Das gesamte Werk (Stuttgart 1989).

Die Frans Hals-Retrospektive ist vom 11. Mai bis 22. Juni 1990 im Frans Halsmuseum Haarlem zu sehen. Claus Grimm, einige Jahre Professor für Kunstgeschichte in Konstanz, leitet gegenwärtig das Haus der Bayerischen Geschichte in München. Anlässlich der Hals-Retrospektive erschien vor kurzem seine große Frans Hals-Monographie (Belsler 1989). Weitere Buchveröffentlichungen: Alte Bilderrahmen (Callwey 1977); Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister (Belsler 1988); Die Fürstenberg-Sammlungen Donaueschingen (gemeinsam mit Konrad Bernd, Prestel 1989).



13

Abb. 12: Bildnis eines Mannes, Lw., 104 x 84,5 cm, um 1655.

Kopenhagen, Staatens Museum for Kunst.

Linke Seite:

Abb. 11: Bildnis des Johannes Hoorbeek, Lw., 79,5 x 68 cm, 1645.

Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



14

Abb. 14: Der Mann mit dem Schlapphut,

Lw., 79,5 x 66,5 cm, um 1664–66.

Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.

Abb. 13: Bildnis eines sitzenden Mannes,

Lw., 69 x 60,5 cm, um 1660.

Paris, Musée Jacquemart-André.