

ZUR FRANS-HALS-AUSSTELLUNG IN HAARLEM
JUNI – SEPTEMBER 1962

(Mit 3 Abbildungen)

Unter den zahlreichen Ausstellungen des vergangenen Sommers war die in Haarlem gezeigte Auswahl aus dem Oeuvre von Frans Hals zwar nicht eine der umfangreichsten Darbietungen, aber durch ihren zu zwingender Evidenz gebrachten Gehalt doch fraglos eine der allerwichtigsten. Das hundertjährige Bestehen des Frans-Hals-Museums hätte jedenfalls nicht auf eindrucksvollere Weise in Erinnerung gebracht werden können. Bildet das Gebäude in seinem aus dem 17. Jahrhundert herrührenden Bestand an sich bereits einen höchst reizvollen Rahmen für die Kunstsammlung der Stadt, so verleiht ihm die Anwesenheit der acht hier vereinigten Gruppenbildnisse von Frans Hals den Charakter eines ganz einzigartigen, historischen Monuments.

Diese Hauptwerke, die das Museum bewahrt, erhielten nun vorübergehend durch das auf der Ausstellung zusammengetragene, alle Schaffensperioden des Meisters umfassende Material ein volleres Relief. Die früheren Schützenbilder kamen als festlich erhöhte Momente des Gemeinschaftslebens zur Geltung und die späteren Regentenporträts gewannen als Ausdruck einer etablierten Gesellschaftsordnung ungeahnte Aussagekraft. Während das Werk sich in dichter Folge zum Ganzen rundete, erschien es zugleich als Abbild einer gesellschaftlichen Entwicklung, in der Holland sich eigenwillig gegenüber allen Nachbarländern absetzte und behauptete. In fast stärkerem Maße empfand man während der Ausstellung dieses holländischen Bürgertums des 17. Jahrhunderts als eigentlichen Gastgeber – und erst in zweiter Linie den Künstler selbst. Diesem Gesamteindruck entspricht die bescheidene Rolle, die die Selbstbildnisse von Frans Hals in seinem Werk einnehmen. Nur auf einem seiner Schützenbilder zeigte der Meister sich selbst und zwar an unauffälliger Stelle im Hintergrund, während das einzige Einzelporträt, in dem er seine Züge der Nachwelt überlieferte, zu den sonst in seinem Werk weniger zahlreichen Beispielen sehr kleinen Formats gehört.

Die Wirkung der in Haarlem gebotenen Übersicht war daher eine völlig andere als die der Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam und Rotterdam, die nunmehr bereits sechs Jahre zurückliegt. Dort stand alles ausschließlich im Bann der einzelnen, überragenden Künstlerpersönlichkeit, die gleichsam als unumschränkter Gebieter auftrat. Bei Rembrandts Bildnissen lag das Fesselnde im Stärkegrad beschlossen, in dem jeweils ein Modell die eigene Meditation des Künstlers auszulösen vermochte. Sie wirkten daher im Grunde weniger als Aussagen über die Dargestellten, als vielmehr als Selbstzeugnisse Rembrandts. Für die Verschiedenartigkeit des Konzepts ist nichts so bezeichnend wie die voneinander abweichenden Lösungen der Aufgabe des Gruppenbildnisses, zu denen die beiden Meister gelangten. Gegenüber Rembrandts eigenmächtiger Bildregie wahrte Frans Hals jeder einzelnen seiner Porträtgestalten ihr volles Daseinsrecht. Die Begegnung mit dem Gegenüber war für ihn stets Hauptanlaß seines Schaffens. So erwies sich bei ihm die fast ausschließliche Beschränkung auf das Bildnisfach als völlig angemessene Gegebenheit seiner Anlage. Wer aber in solcher Beschrän-

kung ein Lebenswerk hinzustellen vermag, das die ganze Gesellschaft eines bestimmten Zeitraumes und Milieus spiegelt und darüber hinaus zum lebendigsten Zeugnis der „Comédie humaine“ sich steigert, der gehört zu den sehr wenigen wirklich geborenen Porträtisten, die zugleich große, umfassende Künstler waren. Gerade das Umfassende und die Vielseitigkeit seines Werkes wurde auf der Ausstellung in unvergleichlicher Weise als Anschauung vermittelt.

Wenn von den großen Spezialisten des Bildnisfaches die Rede ist, liegt es wegen der zeitlichen und örtlichen Nachbarschaft besonders nahe, Antonis van Dyck im Zusammenhang mit Frans Hals zu nennen. Vergegenwärtigt man sich jedoch für einen Augenblick dessen Porträtgestalten, so spürt man unwillkürlich, wie diese in dem gehobenen Selbstbewußtsein, mit dem sie mehr oder weniger alle auftreten, etwas zu repräsentieren scheinen, das größer ist als sie selbst und von dem sich ihre eigene Größe ableitet. Ideelle Bezüge einer durchgeistigten Welt- und Gesellschaftsordnung bilden für sie den tragenden Grund und wo sie – vor allem im späteren Werk van Dycks – die Neigung verraten, sich dem hierarchischen Zwang zu entziehen, da wahren sie, obwohl sie mit der Welt kokettieren, auf die Gefahr hin, ihrer Verführung zu erliegen, doch das Bewußtsein einer überpersönlichen Standesordnung. Das Selbstgefühl der Bürgergestalten von Frans Hals gibt sich weit mehr individuell bedingt und aus eigener Kraft (Ab. 6). Diese, die physischer wie moralischer Natur sein kann, wird in ihrer weltweiten Variabilität zum eigentlichen Kriterium. Die Menschen wirken hier daher in ganz anderer Weise ursprünglich, jeder als er selbst und als ein Geschöpf von erster Hand. Ein ungebrochener Zusammenhang mit dem Geist, aus dem einst die altniederländischen Maler des 15. und 16. Jahrhunderts ihre Bildnisse geschaffen hatten, blieb hier zweifellos lebendig. Er erhielt sich in der gesamten holländischen Kunst bis etwa gegen das Ende der Schaffenszeit von Frans Hals. Erst als die gesellschaftlichen Verhältnisse in Holland soweit konsolidiert waren, daß allenthalben aus ererbtem Besitz Ansprüche auf erhöhten Rang folgen konnten, erwies sich die holländische Malerei den von van Dyck geprägten Bildnisformeln in erheblichem Umfang zugänglich. Bevor es dazu kam, hielt ein bürgerlich-nachbarliches Einvernehmen den Geist gegenseitiger Kritik rege, der keinesfalls schmeichelhaft zu sein brauchte.

Dieser Haltung entsprach es, alle in der Wirklichkeit vorgefundenen Gegebenheiten scharf ins Auge zu fassen. Wie sich die holländischen Maler zu ihnen stellten, darin bestand ihr eigentliches und oft sehr dramatisches Lebensproblem. Solange diese Auseinandersetzung in lebendigem Fluß blieb, solange währte die Blüte der holländischen Malerei. Die Zeitspanne, die ihr beschieden war, deckt sich fast genau mit den langen Schaffensjahren von Frans Hals. Ihr erstes strahlendes Siegeszeichen fällt selbst mit dem ersten großen Auftrag, der an den Künstler erging, zusammen – es ist seine Schützenmahlzeit aus dem Jahr 1616. Vollgültig und reif tritt er darin als unvergleichlicher Porträtist und Bildgestalter hervor, und auch im Technischen ist seine überlegene Meisterschaft bereits hier erreicht. Was an seinem frühesten datierten Werk, dem 1611 entstandenen Bildnis des Probstes Zaffius, geradezu erschreckt, die derbe, ja beinahe rohe Pinselführung, die auch noch in manchen Partien des in Berlin verbrannten Ge-

sellschaftsbildes wiederzufinden war, hat sich zu geschmeidiger Geläufigkeit gewandelt und was anfangs als Härte erschien, entwickelte sich zu einer an Unfehlbarkeit grenzenden Treffsicherheit. Vergleicht man auch diese Seite seines Schaffens mit der weicheren, evasiven Pinselführung van Dycks, dann erstaunt man um so mehr, mit welchem beinahe unfaßlichen Minimum an Mitteln Frans Hals umweglos ein Höchstmaß an schlagender Wirkung erreichte. Von der Sicherheit und Geschwindigkeit seiner Hand möchte man auf gleiche Treffsicherheit in bezug auf die Porträtähnlichkeit schließen. Dabei weisen die frühen Schützenbilder in den versammelten Individualitäten keine allzu weitgehende Differenzierung auf – sie wirken in stärkerem Maße als Ganzheit, aus der ein Gruppengeist spricht, den man als lebensjahend, beherzt und etwas rau und aggressiv bezeichnen könnte. Von hier war es ein weiter Weg zu den späten Regentenbildern. Die dazwischen liegenden Jahre bezeichnen zugleich eine bedeutungsvolle Strecke in der Geschichte Hollands.

Der Generation, die Frans Hals auf seinen Schützenmahlzeiten schilderte, lag noch der Kampf um Selbstbehauptung und Unabhängigkeit im Blute, und als erste genoß sie die Früchte eines langen, oft vom Chaos bedrohten, zähen und zielbewußten Ringens. In diese Generation war der Künstler selbst hineingewachsen. An ihrer Lebensfreude hatte er ebensosehr Anteil, wie an ihrem Wagemut und ihrer Entschlossenheit. Er besaß unverkennbar auch ihre Ausdauer und ihre sachlich-nüchterne Besonnenheit. So vermochten ihn die Feste, die sie feierte, zwar freudig zu stimmen, wodurch er fähig war, sie dementsprechend bildnerisch zu gestalten, obwohl er offensichtlich keine Veranlassung sah, sie auch nur irgendwie zu erhebenden Ereignissen zu verklären. Die Unbestechlichkeit seines Blicks schärfte sich mit den Jahren immer mehr. Inzwischen geschah aber mit der holländischen Gesellschaft das, was mehr oder weniger in jedem gesättigten Bürgertum eintritt. Für die Gesellschaft bemaß sich der Wert des Einzelnen zunehmend nicht mehr nach dem, was er war, sondern nach dem, was er hatte. Mit um so mehr Kritik stand Frans Hals den jüngeren Generationen gegenüber, bei denen der Dünkel die einstige Kraft ersetzte. Wo der Meister selbst noch in späteren Jahren den eigenen, gealterten Generationsgenossen gegenübertrat, da spricht aus den Zügen der Dargestellten in der Regel sehr viel mehr ungebrochene Vitalität, als aus denen ihrer Nachkommen. Wachste Kritik aber waltete überall bei Frans Hals und das Geschenk der Menschenkenntnis, das er mitbekam, zeigte immer öfter seine Kehrseite, da Menschenverachtung aus ihr folgte. Trotzdem blieb der Meister aber weit entfernt, sich etwa im Haß gegenüber der Welt zu verengen, sondern mit sichtlichem Genuß kostete er ihre Zerrissenheit und alle menschliche Schwäche aus. Der Humor, den er so entschieden besaß, bewährte sich noch hier, wenn auch in grimmiger Bloßstellung. Streibarere Unabhängigkeitswille, auf dem Frans Hals bis zuletzt beharrte, läßt ihn daher auch am Ende in all seiner Illusionslosigkeit nicht als einen Besiegten, sondern als einen Kämpfer erscheinen, der überwunden hat.

Wer die Frans-Hals-Ausstellung besuchte, stellte mit keineswegs behaglichen Gefühlen fest: So, wie die Bildnisgestalten des Meisters ihn hier umgaben, so und nicht anders muß im 17. Jahrhundert die gesellschaftliche Atmosphäre in Holland gewesen

sein. Die Frage nach der Objektivität des Porträtisten drängte sich damit zwangsweise auf. Sie ließ sich bei der immerhin stattlichen Anzahl gezeigter Werke einigermaßen überprüfen. Es waren genügend Bildnisse da, um feststellen zu können, daß Frans Hals seinen Modellen keineswegs ausschließlich als kritisch-abschätzender Beobachter begegnete. Fesselten ihn an fast jedem Menschen, den er vor sich hatte, alle innewohnenden Kräfte ebensowohl, wie die für ihn auf den ersten Blick evidenten Schwächen und ließen sie ihn schon deswegen nur in den allerseltensten Fällen kalt und gleichgültig, so äußerte sich seine Teilnahme manchmal sogar als Sympathie. Namentlich an einigen weiblichen Bildnissen war das zu spüren, aber weit mehr noch bei den vielen Kinderbildern, die er gemalt hat und von denen eine ganze Reihe auf der Ausstellung gezeigt wurden. Die Kinderthemen gehören auch zu den seltenen Ausnahmen, in denen der Künstler ohne die äußere Veranlassung irgendeines Auftrages Werke aus eigenem, freiem Antrieb geschaffen hat. Hier strahlt volle Ursprünglichkeit und uneingeschränkte Lebensfreude aus jedem Antlitz. Frans Hals verstand sich auf den Vorzug der Kinder gegenüber den gesellschaftlich eingeordneten Erwachsenen. Hierin verrät er seine Künstlernatur, der mit keiner gesellschaftlichen, ganz zu schweigen von bürgerlicher, Etikettierung beizukommen ist. Die Beweggründe, denen seine Vorliebe für Kinder entspringt, hängen mit seiner Abneigung gegen alles philiströs Enge und gegen alles Arriviertsein zusammen. Darum erfaßte er immer so gut, was in Temperament und Anlage nicht zum bürgerlichen Zwang passen wollte. Ablehnung der Konvenienz bestimmten daher all seine Exkurse ins Genrehafte. Auf diese Weise fügen sich die Darstellungen von Musikanten, Schelmen und Dirnen in sein Werk und selbst den Abgründen des Verbrecherisch-Abnormalen verschloß er sich nicht, wie das Bildnis des Wüstlings Verdonck bezeugt, das auf der Ausstellung zu sehen war und dort mit seiner derben Urtümlichkeit einen starken Akzent setzte. Durch seine unverhohlene Vorliebe für triebhafte Impulse, die außerhalb bürgerlicher Ordnung bleiben, erweist er sich letzten Endes in seinem Verhältnis zum Menschen als ein doch nicht ganz unparteiischer Beobachter. Daß er selbst zu den Charakteren zählte, die sich nicht ohne weiteres einordnen lassen und daß sein Verhältnis zur Umwelt kein stets reibungsloses war, dafür scheint auch dasjenige zu sprechen, was man als die graphologische Seite seiner Malweise bezeichnen könnte. Der Duktus seiner Hand neigte immer zu Schärfe und Eckigkeit, die dort, wo er sich gehen ließ – was vor allem in den Genrebildern mehr als einmal der Fall war – zu zerfahrener Brüchigkeit verwildern konnte. Daraus möchte man auf ein Temperament schließen, von dem jedenfalls keine sehr große Anpassungsbereitschaft zu erwarten war. Man wird deshalb seinen Zeitgenossen, die er wohl häufig genug allzu unverschämt ähnlich porträtierte, das eine zugeute halten müssen, nämlich, daß sie den Künstler doch bis zuletzt, wenn auch in verringertem Maß, immer noch mit Aufträgen bedachten. Es wirkt fast wie ein Wunder, daß die späten Regentenbildnisse überhaupt der Nachwelt überliefert wurden. Dies alles spricht von einer recht weitgehenden Toleranz und von soviel Besitz heilsamer Selbstkritik, daß bei einem Gesamturteil die Gesellschaft, die sich von Frans Hals hat porträtieren lassen, bestimmt mildernde Umstände für sich geltend machen kann.

Die Absicht, die den Veranstaltern der Ausstellung vorschwebte, war unverkennbar darauf gerichtet, in einer möglichst konzentrierten Übersicht die Statur des Meisters zur Geltung zu bringen und aufs neue Verständnis für seine Bedeutung anzuregen. Nebensächliches fehlte daher bei dieser Gelegenheit fast ganz. Auch alles Problematische, das den Eindruck hätte schwächen können, war beiseite gelassen. Daher gab es kaum Gelegenheit, Spezialfragen, wie etwa Unsicherheiten im Hinblick auf die Urheberschaft, zur Diskussion zu bringen. Die Vergleichsmöglichkeit mit Schülerarbeiten oder anderen mit der Produktion des Meisters in irgendwelchem Zusammenhang stehenden Werken wurde ebensowenig angestrebt. Demnach war die Situation ganz anders als bei der Frans-Hals-Ausstellung 1937, bei der Zweifelsfälle eine bedenkliche Anzahl erreichten. Als nicht eigenhändige Arbeiten dürfte diesmal nur ganz wenig zu eliminieren sein. Das kleine Selbstbildnis, von dem mehrere Versionen bekannt sind, wovon das beste Exemplar gezeigt wurde (Nr. 58, The Clowes Fund Inc., Indianapolis), ist offensichtlich nur in Kopien auf uns gekommen. In diesem Sinn drückt sich auch der Verfasser des Katalogs, Seymour Slive, aus. Mit ähnlicher Umsicht äußert er sich im Hinblick auf die Malle Babbe des Metropolitan Museums (Nr. 31). Nachdem am Ende der Ausstellung auch noch das Berliner Exemplar zu sehen war, scheint kaum irgendein Zweifel möglich, daß das New Yorker Bild von schwächerer Hand herrührt. Die Abgrenzung zwischen Meister und Schülern wäre an sich eine dringliche Frage, die in manchen Fällen auch vor Bildern gestellt werden muß, deren wesentlichste Teile zwar unverkennbar von Frans Hals selbst herrühren, die aber in den untergeordneten Partien so gleichgültig behandelt sind, daß unwillkürlich an Hinzuziehung von Atelierhilfe zu denken wäre. Dieses ist z. B. bei den beiden Apostelbildern der Fall, die Irene Linnik vor wenigen Jahren in Odessa entdeckt hat. Die Anwesenheit dieser Bilder auf der Ausstellung (Nr. 77 und 78) bedeutete für die Fachwelt entschieden eine Sensation. Prächtig sind hier zwar als Einzelheiten die Köpfe, doch sonst ist wenig Schaffensfreude bei der Durchführung dieser für den Meister ganz ungewöhnlichen Aufgabe zu spüren. Ähnliche Fragen werfen die Bilder mit landschaftlichem Hintergrund auf. Was das große Familienbild der National Gallery in London betrifft (Nr. 57), so hat Neil MacLaren in seinem vorbildlichen Katalog der holländischen Abteilung dieses Museums darauf hingewiesen, daß hier und da Nahtstellen an den Umrissen der Figurengruppe entschieden auf die Mitwirkung einer anderen Hand bei dem landschaftlichen Teil deuten. Der Hintergrund rührt in diesem Fall von Pieter Molyn her. Slive hat noch in einigen anderen Beispielen Molyns Mitwirkung festgestellt (Nr. 13 und 35). Auch für den Fischerjungen aus der Sammlung des Fürsten zu Bentheim (Nr. 21) scheint eine solche Zusammenarbeit der beiden Meister zuzutreffen. Zwei andere Bilder von Fischerkindern (Nr. 27 und 28), namentlich das des Museums in Brooklyn, weisen zwar, ähnlich wie das Londoner Familienbild, einige Nahtstellen zwischen Figur und Landschaft auf, doch der Hintergrund ist trotz einer gewissen Nachlässigkeit der Behandlung so temperamentvoll hingemalt, daß man ihn Frans Hals selbst zubilligen möchte. Für die Wirkung des Landschaftlichen erwies Hals mehr als einmal

ein äußerst sicheres Gefühl – ganz zu schweigen von dem bestimmt eigenhändig ausgeführten und nur andeutungsweise behandelten Landschaftsbild im Stil Mompers, das in der Porträtgruppe der Armenhausvorsteherinnen einen Teil des Hintergrundes füllt. Unbeschreiblich, wie er diese Landschaft in seine Bildrechnung mit einbezog, so daß in der Figur, in der die um den Tisch sitzende Versammlung der gespensterhaften alten Damen gipfelt, selbstgefällige Borniertheit sich von erhabener Naturgröße abhebt (Abb. 7).

Es lag in der Art der Ausstellung, daß sie, im Gegensatz zum sonst Üblichen, so gut wie gar keinen Anlaß zu kritischen Ausführungen gab. Durch die Vermittlung von S. Slive und A. B. de Vries, wie durch die Bemühungen des Direktors des Frans Hals Museums, H. P. Baard, war es gelungen, das Werk des Meisters fast ausschließlich in vorzüglichen Beispielen vorzuführen. Namentlich aus den Vereinigten Staaten wurden hervorragende Werke gezeigt, die der durchschnittliche Besucher sonst schwerlich jemals im Original zu sehen bekommen hätte. Besondere Hervorhebung verdienen die prachtvollen Bildnispaare, die das Taft Museum in Cincinnati (Nr. 59 u. 60; Abb. 8) und die Yale Universität (Nr. 49 u. 50) ausgeliehen hatten – ebenso das männliche Porträt aus dem Metropolitan Museum (Nr. 61), das in der fast ausschließlichen Beschränkung auf Schwarz und Grau mit nur ganz wenigen zarten, farbigen Akzenten ein verblüffendes Höchstmaß an malerischem Reichtum erlangte. Schwarz wurde nur von Velasquez und Goya ähnlich klangreich behandelt. Wovon keine Abbildung jemals eine Ahnung zu vermitteln vermag, war auch die Wirkung des aus Sarasota geschickten Bildes des Pieter Olycan (Nr. 44): der Dargestellte erschien so furchterregend, daß man sich vor ihm sogar in effigie am liebsten in respektvollem Abstand hielt. Schade war es andererseits, daß zu dem Bildnis des Stephanus Geraerds, das für die Ausstellung aus Antwerpen entliehen war (Nr. 62), das Gegenstück fehlte. Im Katalog wurde resigniert festgestellt: „Von allen Fällen, in denen solche zusammengehörenden Bilder voneinander getrennt wurden, ist gerade dieser der allerbedauerlichste.“

Seymour Slive schrieb den Katalog der Ausstellung und gab dabei zu jedem Bild alle erwünschte, oft sehr in Einzelfragen eingehende Auskunft. Wer diese Erläuterungen hintereinander gelesen hat, erhielt zugleich eine fortlaufende Darlegung der künstlerischen Entwicklung von Frans Hals. Die Lebendigkeit des Tons ist eine für eine Katalogarbeit ganz unerwartete und erfreuliche Zugabe. Einige Vorbehalte, die hier und da im Hinblick auf Datierungsfragen verzeichnet werden könnten, fallen neben einer solchen Leistung kaum ins Gewicht. Doch geht es wohl nicht an, die Bildnisse in Birmingham (Nr. 1) und Chatsworth (Nr. 2) vor das 1611 datierte Porträt des Jacobus Zaffius (Nr. 3) zu setzen. Da beide Bilder auf der Ausstellung nebeneinander hingen, ergaben sich auch Zweifel, ob sie wirklich als Gegenstücke zusammengehören. Das weibliche Bildnis zeigt in der Farbgebung und vor allem in der Behandlung des Incarnats so auffallende Anklänge an Rubens, daß vielleicht sogar auf eine Entstehungszeit erst kurz nach der Reise, die Frans Hals 1616 nach Antwerpen unternahm, geschlossen werden dürfte. Bei dem anderen Bild aus der Sammlung des Herzogs von Devonshire

(Nr. 9) ist nicht einzusehen, warum es nicht, wie das Bild in Toronto (Nr. 13), Isaac Abrahamsz. Massa darstellen soll, namentlich da hier obendrein die Altersangabe den Lebensdaten des Massa genau entspricht. Dagegen vermag der Unterzeichnete in den sehr viel derberen Zügen des auf dem Amsterdamer Doppelbildnis (Nr. 10) wiedergegebenen Mannes beim besten Willen nicht dieselbe Person zu erkennen.

Anlaß zu einer Diskussion der Datierung geben in der Folge erst wieder einige Alterswerke, von denen die Nummern 73 und 74 wohl allzu spät angesetzt wurden. Was beim Kasseler Mann mit dem Schlapphut den eigentlichen Bildgedanken ausmacht, scheint eher für eine der Gestalten im Gruppenbildnis der Vorsteher des Alt männerhauses abermals aufgegriffen, als umgekehrt. Bei dem Einzelporträt ist die Komposition völlig von dem abenteuerlichen Umriß des Hutes beherrscht und dieser bildet gegenüber der Schaltheit des Gesichtsausdruckes gleichsam die inhaltliche Pointe. Man kann sich deshalb eigentlich kaum vorstellen, daß sein gewaltiger Umfang nicht gleich mit zum ursprünglichen Konzept gehört haben soll. Gerade dieses Bild ist ein glänzendes Beispiels dafür, wie ein an und für sich unbedeutender Anlaß rein durch gestaltende Mittel von Frans Hals zu unvergleichlicher Wirkung genutzt werden konnte. Sein späteres Werk weist mehrere ähnliche Fälle auf. So hat das Modell des Budapester Bildnisses (Nr. 75), das, wie Ernst Brochhagen gesprächsweise äußerte, gut mit dem Familienvater auf dem Londoner Gruppenbildnis (Nr. 57) identisch sein könnte, den Meister ziemlich unbeteiligt gelassen, doch durch die Art, wie der Ärmel wiedergegeben und ins Bild gesetzt wurde, erscheint dieses als ein Wunderwerk malerischer Gestaltung. Die Entwicklungsfähigkeit, die Frans Hals auch in dieser Hinsicht bis in die letzten Jahre bewährte, ist erstaunlich. Das gilt nicht allein für seine gewagten und immer wieder meisterlich bewältigten Abbreviaturen, sondern auch für die zunehmende malerische Auflösung eines ursprünglich in erheblichem Maß auf zeichnerischen Mitteln begründeten Vortrags. Während zeichnerische Züge mit gewisser Hartnäckigkeit, z. B. in der Behandlung der Haarmassen, fortbestehen, strebt der Farbauftrag im Spätwerk doch immer entschiedener nach uneingeschränkter, malerischer Breite. Die Spontanität, die sein Vortrag immer besaß, ließ auch noch diese letzte Möglichkeit zu. Seiner Nervigkeit und Geschwindigkeit entspricht die Vorliebe für das Momentane und das Unüberwachte des Ausdrucks, die sich durch das ganze Schaffen des Meisters zieht. Sie befähigte ihn, die leisen Schauer ins Bild zu bannen, wie sie über ein Gesicht hinstreichen mochten und in denen nicht nur der Wechsel von Gedanken und Stimmungen aufleuchtete, sondern in denen wohl auch oft genug das seltsame Widerspiel zwischen mannigfaltigen Familienähnlichkeiten und persönlichster Identität hervorbrach. Erst im 17. Jahrhundert war es möglich, das Momentane in dieser Weise hervorzukehren und zu solcher Lebensfülle zu gestalten. Unverwüstlich lebendig, wie Frans Hals seine Gestalten hinstellte, so wirkte auch sein gezeigtes Werk. Selten verließ man eine Ausstellung mit dem Gefühl ähnlicher Belegung. Selten sah man auch so ungerne die zusammengetragenen Schätze wieder scheiden.

Sturla J. Gudlaugsson