



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

P., A.: Haarlem, eine Sommerfrische : (Schluß)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Haarlem, eine Sommerfrische

Von A. P.

(Schluß)



Haarlem hatte einst im spanischen Kriege furchtbar gelitten. Nach langer Belagerung im Jahre 1573 erobert und verwüstet, wurde es bald darauf noch durch einen großen Brand heimgesucht, in dem auch köstliche Werke einer ältern Malerei — von Dirk Bouts, Melbert Duvater und Geertgen van Sint Jans — zu Grunde gegangen sind. In dem neuen Jahrhundert blühte die Stadt schnell wieder auf, 1622 hatte sie schon 40000 Einwohner, also zwei Drittel ihrer heutigen Zahl. Das neue Leben führte eine neue Kunst mit sich, die nicht an die frühere Heiligenmalerei anknüpfte, sondern ganz in den Anregungen der Gegenwart stand. Die Landschafter und die Maler kleiner Figuren haben wir schon kennen gelernt. Aber es giebt noch eine Großmalerei, die mehr bedeutet, ihr wichtigster Vertreter ist Frans Hals, der 1580 oder 1581 in Antwerpen, wohin seine Eltern aus Haarlem geflüchtet waren, geboren, als Zwanzigjähriger in seine Heimat zurückkehrte und hier bis an seinen Tod 1666 lebte. Er hat nichts gemalt als Köpfe und Körper, Porträts, wie die systematisierende Kunstbetrachtung sagt, aber er hat diese Gattung auf eine Höhe gebracht, die ihm seinen Rang neben den größten Malern überhaupt gegeben hat. Wenn man seine Bildnisse in Galerien, wo er gut vertreten ist, z. B. in Kassel oder auch in Berlin kennen gelernt hat, so hat man doch nur einen unvollkommenen Begriff von ihm, solange man noch nicht das Haarlemer Museum gesehen hat. Sind wir in diese bescheiden, aber gut gehaltenen Räume in dem Rathaus am Großen Markt eingetreten, so umfängt uns eine historische Stimmung; der Geist der Vergangenheit lebt hier. Wenig Städte haben ein solches Archiv von lebendigen Urkunden ihrer Vorzeit, und wie anders wirken sie hier an ihrem Ursprungsort, als wenn wir sie uns in einer großen Galerie aus vielem ähnlichen heraussuchen müßten! Ein freundlicher alter Aufseher mit einem großen Brillanten in der Krawatte (jeder Holländer, der etwas vorstellt, hat wenigstens einen Diamanten an sich) sitzt hinter seinem Büchertisch und läßt uns diskret gewähren. Solche Außerlichkeiten sind nicht gleichgiltig für den Eindruck. In dem herrlichen alten Brügge ist beispielsweise das sogenannte Museum in einem schätzenswerten Zustande, und in dem weltberühmten Johannis-spital dort läuft ein imbeciller alter Feg herum, elendet uns mit seinen teller- großen Vergrößerungsgläsern und schneidet Gesichter, wenn man ihm nicht

einen halben Franken in die Hand drückt. Hier in Haarlem stimmt alles; genießen wir es denn.

An der Lichtwand des Hauptraums hängen in einer Reihe acht riesige Breitbilder von Frans Hals, jedes mit vielen lebensgroßen Figuren, die fünf ersten mit Schützen, die übrigen drei mit Hospitalvorstehern. Es kann nichts einfacheres und natürlicheres geben als diese ersten Männer, die sich hier im Schmucke ihrer Waffen zusammengefunden haben, ohne jede historische Pose, zu den Freuden des Mahls, oder auch wie vor einem Auszug, immer in dem Gedanken, daß ihre Gemeinschaft ersten Zwecken dient, denn der Friede ist noch nicht geschlossen; darum halten sie ihre Fahnen hoch und ihre Waffen scharf, ein *lusus pro patria*. Bei einem andern Volke hätten wir Schlachtenbilder und kriegerische Aufzüge bekommen, etwas, woran die Phantasie und der Wunsch, das Geschehene möglichst ruhmwürdig zu gestalten, einen Hauptanteil haben. Diese schlichte Wirklichkeitsdarstellung der Holländer hingegen hat schon eine lange nationale Vorgeschichte, aus der uns noch manches erhalten ist.

Schon im sechzehnten Jahrhundert bestand in den einzelnen Städten die Sitte, daß sich die Offiziere der Schützenkompagnien in Gruppenbildern malen ließen, zunächst nur im Brustausschnitt, jeder bezahlte dazu seinen Beitrag, je mehr von ihm zu sehen war, desto mehr; ein einzelner Kopf im Hintergrunde kostete nur wenige Gulden. Die frühesten dieser Bilder hat das Amsterdamer Reichsmuseum, zum Teil von Malern, über die unsre Kunstgeschichten nichts zu sagen wußten, bis ihre Werke aus wenig bekannten Aufbewahrungsorten zusammengebracht und der allgemeinen Aufmerksamkeit zugänglich gemacht wurden. Auf der ältesten Tafel von 1529 oder 1532 im breiten Format sehen wir in zwei Reihen übereinander sieben Brustbilder, meistens mit gut gezeichneten Händen, bartlos, noch nicht mit Hüten, sondern mit Barets, die Köpfe sind ernst, alle sehen zum Bilde heraus, eine innere Verbindung der Dargestellten ist ebenso wenig versucht wie eine äußere Gruppierung; der Hintergrund besteht aus einer einfarbigen dunkeln Fläche. Der Eindruck dieses Bildes ist ungemein altertümlich. Es ist von Dirck Jacobsz, von dessen Vater Jacob Cornelisz van Dosthanen, einem Künstler von Ruf, wir Madonnen und Heilige haben mit lachenden Landschaftshintergründen. Sie muten uns moderner an als dieses Schützenbild seines Sohnes; die neue Gattung muß sich ihre Freiheit, ihren Stil erst schaffen. Dann folgt Cornelis Teunissen mit einem ähnlichen Bilde von sieben Köpfen, einige tragen schon Vollbärte, es ist von 1557; ein etwas altertümlicheres von 1533 ist noch auf dem Amsterdamer Rathause. Dirck Barentsz giebt uns 1564 in drei Reihen übereinander vierzehn Schützen, die allerlei Geräte und Embleme in den Händen halten, das Ganze ist als Gastmahl gedacht. Die Köpfe sind gut modelliert, lebendiger im Ausdruck, bräunlich warm im Fleisch, ein wenig italienisch. Dirck war erst kürzlich aus Italien zurückgekehrt, er war jahrelang in Venedig gewesen und hatte in Tizians Hause gelebt. Er war ein sehr gebildeter und zu seiner Zeit sogar gefeierter Mann. Ebenso Cornelis Ketel, der in Frankreich und Eng-

land gewesen war und sich 1581 in Amsterdam niederließ; er war so geschickt, daß er ohne Pinsel mit den Fingern und sogar mit den Fußzehen zu malen verstand. Unter seinen Schützenstücken hat eins von 1588 dreizehn ganze Figuren, aufrecht in freier Stellung, prächtig und mannigfach gekleidet, mit Waffen und Fahnen wie zu einem Appell versammelt. Sie sind miteinander beschäftigt und sehen nicht mehr alle den Beschauer an; es ist ein wirklicher Vorgang, und wir sehen auf einen ausgeführten Hintergrund mit der Fassade des Doelenhauses. Die Gesellschaft macht einen gesucht manierlichen Eindruck; alle sind barhäuptig, was bei den Holländern nicht gewöhnlich ist. Der nächste dieser Reihe, Cornelis van der Voort, ist uns seiner Person nach beinahe unbekannt. Er war aus Antwerpen gekommen und starb 1624 in Amsterdam. Vielleicht bildete er sich nach Ketel, und nach ihm selbst scheint sich wieder der berühmte Thomas de Keyser gerichtet zu haben. Das Reichsmuseum besitzt von Voort gute Einzelporträts und Gruppenbilder, unter diesen ein frühes — zwischen 1600 und 1616 — mit einundzwanzig Geharnischten, in zwei Reihen; die vordern stehn bis zu den Knien sichtbar im ersten Glied, über ihnen, hinter einer Brüstung, erscheinen links und rechts je fünf Brustbilder, zwischen denen der Mittelraum durch aufrecht gehaltne Lanzen gefüllt ist, wie auf Velazquez „Übergabe von Breda“ in Madrid. Fast alle sehen zum Bilde heraus, die Anordnung ist steifer und der Eindruck strenger als auf der doch frühern Tafel Ketels, das Ganze kräftig und voll Würde.

Mit Nicolaes Elias treten wir auf eine höhere Stufe. Bei ungezwungner Auffassung und Anordnung ist der Vortrag flüssig und leicht geworden, die Farben der Kleider sind zu einer kühlen Harmonie zusammengestellt, und durch das Ganze geht ein Zug von Feinheit und Eleganz. Als er seine vier großen Schützenstücke malte, war er nicht mehr jung. Neben ihm stand der an Jahren jüngere Thomas de Keyser, der gesuchteste Bildnismaler Amsterdams, der schon Hell Dunkel anwandte, sogar noch vor Rembrandt. Keyser's Stärke lag aber in dem Porträt kleinern Maßstabes; die größern Schützenstücke, deren das Reichsmuseum zwei besitzt (von 1632 und 1633), gelangen ihm nicht so gut. Sie sind steif komponiert, kühl, beinahe fahl in den Farben, ohne den warmduftigen Schmelz so manches seiner kleinen Bildnisse. Elias dagegen hat sich wohlgeföhlt vor seinen großen, flott hingeworfnen Figuren; ob sie stehn, bis zu den Knien sichtbar und mit einer Reihe von Brustbildern hinter einer Balustrade über sich, oder bis zu den Füßen herab, oder ob sie beim Gastmahl versammelt sitzen, immer sind sie frei und natürlich angeordnet, und festlich heiter geht es bei ihnen zu. Er muß selbst ein Mann des Lebensgenusses gewesen sein. Ohne Frage kannte er Frans Hals, und er hat manches aus dessen Bildern gelernt, so für diese Freiheit der Anordnung und für die Natürlichkeit der Einzelmotive, aber sein Schüler war er nicht, denn seine Auffassung und sein Vortrag sind durchaus anders. Elias bereitet uns vor auf den kühl sachlichen, sein Ziel niemals verfehlenden Bartholomeus van der Helst, vielleicht war er auch sein Lehrer, denn Frans Hals war dies wiederum

ganz gewiß nicht, so verschieden ist ihre Kunst. Van der Helst stammte aus Haarlem, aber er kam jung nach Amsterdam. Seine zwei Hauptwerke hängen hier im Reichsmuseum einander gegenüber: die bekannte Schützenmahlzeit zur Friedensfeier von 1648 und ein Aufmarsch zur Bewillkommung eines Fähnrichs im Freien vor einer Brauerei, friesartig auseinandergezogen zu der ungeheuern Breite von achtehalb Metern (1639). Man weiß nicht, welches man vorziehen soll; das frühere hat die starke Bewegung voraus und vielleicht auch eine noch größere dekorative Wirkung für sich; als er es malte, war er noch nicht dreißig Jahre alt. Beide sind gleich fertig, sicher und dabei eingehend modelliert von den Köpfen bis hinab zu den Details der Geräte und dem Stillleben des Gastmahls, beide im höchsten Grade lokalfarbig, nicht tonig oder hellbunkel, und doch nicht bunt oder grell. Als Harmonie wirkt die Färbung kalt, und etwas Kühles hat auch diese unerbittliche Sicherheit der Ausführung, die nichts halbgesehen lassen will, eine Art von Realismus, die das Gegenteil ist von der scheinbaren Sorglosigkeit eines Frans Hals. Wenn dieser uns beobachtete, würden wir es vielleicht kaum merken; der andre würde uns so scharf fixieren, daß uns unbehaglich dabei werden müßte. Den einen hätte man sicher liebenswürdig genannt, den andern wahrscheinlich nicht. Es sind zwei Richtungen, die beide auf einem festen Grunde ruhen, auf einem künstlerischen Prinzip. Der Einzelne wird zwischen Frans Hals und van der Helst wählen, aber er hätte damit noch nicht entschieden, welcher der größere Porträtmaler wäre, und wenn jemand hier Frans Hals auf den ersten Platz stellt, so müßte er jedenfalls Bartholomeus den zweiten geben. Als dieser 1670 starb, war es mit der holländischen Großmalerei überhaupt zu Ende. Frans Hals war tot, und 1669 starb auch Rembrandt, dessen „Nachtwache“ von 1642 nun im Reichsmuseum zwischen jenen beiden Hauptwerken des Bartholomeus hängt. Ein schärferer Gegensatz läßt sich kaum denken.

Rembrandt war 1631 aus Leyden gekommen, als Elias und de Keyser an ihren Schützenstücken malten, und als man von van der Helst, der damals vielleicht bei Elias in der Lehre war, überhaupt noch nicht redete. Zehn Jahre später arbeitete der Zauberünstler des Hellbunkels an einer gleichartigen Aufgabe. Sechzehn Schützen hatten jeder hundert Gulden gezeichnet und erwarteten dafür recht ansehnlich abgeschildert zu werden; der Preis war hoch, aber der Künstler auch sehr gesucht. Der aber sah sich noch nach einer Anzahl von Nebenfiguren um und malte nun den Ausbruch einer Schützenkompanie aus ihrem Doelenhause zum Schießplatz mit einem Aufwande von Phantasie und Kraft, als gälte es der Zerstörung von Troja, und die Schattenmassen, aus denen er wenig grellbeleuchtete Lokalfarben hervorglihn ließ, brachten dem Bilde später eine Benennung, deren Sinn ihm ganz fern gelegen hatte. Das merkwürdige Bild, das großartigste des Jahrhunderts, wie wir heute sagen, wo es doch nachgedunkelt, übermalt und sogar an den Seiten verstümmelt ist, wurde einfach mißverstanden, und seine wesentliche Qualität, die Hellbunkelkunst, wurde gar nicht erkannt. Die Schützen werden über das künstliche

Feuerwerk wenig froh gewesen sein, denn Rembrandt bekam keinen ähnlichen Auftrag wieder, und sein Schüler Govaert Flinck, der in seinen alttestamentlichen Geschichten den Geist seines Lehrers walten ließ, hielt es doch für geraten, sein fünf Meter breites Schützenstück von 1648, eine Friedensfeier in Form eines Empfangs, mit prächtigen Kleidern und starrenden Lanzen, wie bei van der Voort und Velazquez — etwas mehr in den Gewohnheiten der Wirklichkeit zu halten. Ebenso verfuhr dann Rembrandt selbst viel später bei seinen „Staalmeesters“ von 1661: Warmes, farbiges Hell Dunkel, dessen Lichtflecke uns schon von weitem treffen und fassen, aber die Herren Vorsteher der Tuchmacherinnung sitzen ordnungsmäßig um ihren Tisch, wie die Personen der von andern Künstlern gemalten Regentenstücke; die Formen sind klar und deutlich, und durch seinen künstlerischen Gesamtausdruck ist der einfache Gegenstand auf eine solche Höhe gehoben, daß dieses Bild, das letzte gutgemalte von Rembrandt, zugleich als das beste Regentenstück der holländischen Malerei überhaupt zu gelten hat.

Wenn wir uns, um für den Haarlemer Schützenmaler Frans Hals einen weitem Hintergrund zu gewinnen, in den südlich gelegenen Städten umsehen, so bewahrt das benachbarte Leyden, das am spanischen Kriege hervorragend beteiligt war und einst gleichzeitig mit Haarlem eine schwere Belagerung aushalten mußte, in seinem Stadtmuseum noch acht solcher Bilder eines einheimischen Malers, von dem wir übrigens kaum etwas wissen. Joris van Schooten (1587 bis 1651) ist kein eigentümlicher Künstler, sondern nur ein Mann des bessern Durchschnitts. Seine ältern Schützenstücke von 1626 und 1628 sind handwerksmäßig schlicht, altertümlich und gedrängt, ohne Komposition und Farbewirkung; das letzte aber von 1650 mit sechs Offizieren macht schon einen andern Eindruck. Die Figuren sind auseinander gestellt, mit Luftzwischenraum, in lebendiger Gruppierung, die Farben haben Tiefe und Glanz und einen silbernen Gesamtton, etwa in der Weise des van der Helst, nur fehlt den Köpfen die sichere Modellierung und der feste Strich. Das Bild ist für ihn, der es als alter Mann malte, eine tüchtige Leistung, aber für die Zeit (1650) bedeutet es nicht viel. Andre Maler geringerer Ordnung haben es unter dem Einfluß bedeutender Vorbilder weiter gebracht, z. B. der ungefähr gleichaltrige Hendrik Gerritsz Pot, der mit seinem Hauptwerk, den Offizieren der Adriaensgilde, die zum Schießen ausrücken (1630, im Haarlemer Museum), Frans Hals sogar recht nahe kommt. Höheres dieser Art finden wir aber in dem Gemeindemuseum des Haag. Dort lernen wir vor allem den großen Jan van Ravesteyn († 1657) kennen, einen Bildnismaler, gegenüber dessen persönlicher Bedeutung und Leistung die Frage nach dem etwaigen Verdienst seiner einzelnen Lehrer — gerade so wie bei Frans Hals — gar keine Bedeutung hat. Er sucht sich seinen Weg unter einer Anzahl von Mitstrebbenden, dem Delfter Mierevelt und den Amsterdamern, die wir kennen gelernt haben, und ganz früh schon steht er dann vor unsern Augen als ein dem Frans Hals durchaus ebenbürtiger Künstler mit zwei riesigen

Breitbildern von 1616 und 1618. Auf dem einen schreiten fünfundzwanzig Offiziere in lebhafter Unterhaltung von der Treppe ihres Doelenhauses hinab, sodaß sich für die Gruppierung höchst ungezwungen eine untere und eine obere Reihe ergibt. Das andre ist noch lebendiger komponiert: vierzehn Ratsherren sitzen um einen Tisch und empfangen neun Schützenoffiziere, deren Hauptmann einen Willkommbecher entgegennimmt. Im Kostüm und in der ernstesten, gewichtigen Haltung entsprechen diese Bilder dem ältesten Schützenstück von Frans Hals in Haarlem (1616). Die Farben sind kräftig bunt wie dort und in der Harmonie ebenfalls warm, die Gesichter noch bräunlicher, die Zeichnung und der Auftrag womöglich noch fester und sicherer. Zwei spätere Bilder Ravesteyns an derselben Stelle, Ratsmitglieder um einen grünen Tisch von 1636 und sechs Offiziere von 1638, zeigen eine andre Haltung. Der Vortrag ist leichter und lockerer, der Gesamtton kühl und ruhig, besonders reizvoll auf dem ersten Bilde; wir sehen keine bunten Farben mehr, neben dem Schwarz und Weiß der Kleidung nur noch Grün und Grau. Nun findet sich aber noch ein bedeutendes und in Anbetracht seiner frühen Entstehungszeit (1617) doppelt verdienstliches Bild in diesen Räumen: ein braunroter Fähnrich mit einer roten Fahne, sicher und fest in Form und Farbe, so meisterlich, daß, der es gemalt hat, Evert Erynsz van der Maes, wohl Ravesteyns Vorbild gewesen sein könnte. Er war Karel van Manders Schüler und 1604 aus Italien zurückgekehrt; es ist dies sein einziges bekanntes Bild, ein auf Bestellung gemaltes Schützenporträt, während Rembrandt seinen Bürgerfahnrich von 1636 (Kothschild in Paris) mit seinen eignen Gesichtszügen aus künstlerischem Behagen gemalt hat. Seltsamerweise ist von diesen Herrlichkeiten des Haager Gemeindemuseums nichts photographiert, was jedenfalls längst geschehen wäre, wenn sie sich unter Bredius Obhut im Moritzhaus befänden. Der Aufseher, dem ich auf seine Auskunft den Gedanken äußerte, ich möchte selbst gern einiges aufnehmen lassen, holte zu einem Vortrag über die dazu erforderliche Permission aus, den ich kurz abschnitt: Ach, ihr mit eurer ewigen Permission, ihr solltet froh sein, wenn jemand das thun will, was ihr lange selbst hättet thun müssen.

Diese Schützen- und Regentenstücke sind die einzige Bilderklasse, die man auch jetzt noch nur in Holland selbst kennen lernen kann. Sie wurden zunächst von den Korporationen, die sie bestellt hatten, festgehalten, später nach deren Auflösung reizten sie nicht den Geschmack der nach Kabinettbildern suchenden ausländischen Liebhaber, und heute, wo man sie als Sehenswürdigkeiten gesammelt hat, könnte natürlich nur noch ausnahmsweise ein derartiges Bild in den Handel kommen. Die Meister haben einst mit ihnen keine guten Geschäfte gemacht. Nicht einmal Bartholomeus van der Helst, der doch ganz die Ansprüche seiner Zeit traf, ist ein wohlhabender Mann geworden, Ravesteyn, der für sein Hauptwerk von 1618 mit dreiundzwanzig lebensgroßen Figuren 500 Gulden bekam, stand sich besser bei den Porträts von Prinzen und Prinzessinnen oder von Offizieren des Hofes in einer etwas weniger fleißigen Ausführung, und Frans Hals ist bekanntlich in Armut gestorben.

kehren wir nun nach Haarlem zurück, so begegnen wir dort im Museum zuerst zwei einheimischen Künstlern, die das Schützenstück auf seiner frühern Stufe vertreten. Cornelis Cornelisz van Haarlem (so zubenannt zur Unterscheidung von dem oben erwähnten Cornelisz van Dosthanen) stand zu seiner Zeit in hohem Ansehen wegen seiner manierierten Historien mit überlebensgroßen nackten Figuren, die wir heute abscheulich finden: Peleus und Thetis, Adam und Eva, Bethlehemitischer Kindermord und dergleichen, aber sie zeigen uns immerhin eine ganz bedeutende Fertigkeit eines noch nicht Dreißigjährigen. Dieser gefeierte und hochbegabte Künstler ließ sich auch einigemal herbei, Schützen in den damals üblichen angereichten Brustbildnissen zu malen, die ein Festessen vorstellen sollten. Zuerst 1583, als er gerade aus der Fremde zurückgekehrt war und sich in seiner Vaterstadt selbständig gemacht hatte, erst einundzwanzig Jahre alt. Für dieses Alter ist das Bild, eine ziemlich breite Tafel, merkwürdig gut: noch altertümlich und gebunden, aber sprechend im Ausdruck der Köpfe. Ein späteres Schützenstück, beinahe in Quartformat, von 1599, ist ganz mit Figuren überfüllt und wirkt nicht mehr bildmäßig, sondern landkartenartig. So malte er denn lieber seine Mythologien und alttestamentlichen Geschichten für sein Publikum weiter, und es wird für beide besser gewesen sein. — Mit vier derartigen Schützenmahlzeiten zeigt sich uns sein Stadtgenosse Frans de Grebber (dessen Sohn Pieter durch farbenprächige und lebendige Galeriebilder aus der biblischen Geschichte im italienischen Geschmack mehr bekannt geworden ist), sie sind von 1600 bis 1619 datiert, fallen also schon in eine Zeit, wo für das nationale Gruppenporträt durch Ravesteijn, Frans Hals und die Amsterdamer ein ganz andres künstlerisches Aussehen gewonnen war. In diesen Fortschritten nimmt der 1570 geborne Grebber nicht mehr teil, und das wird uns gerade hier in dem kleinen Haarlemer Museum vortrefflich klar, wo Bilder von guten Schülern und Nachahmern des Frans Hals hängen, z. B. das schon erwähnte, großartig lebensvolle Offizierstück, das Pot 1630 malte, als er auf seiner Höhe war, mit fünfundvierzig Jahren.

Von den fünf Schützenstücken des Frans Hals sind die drei ersten Gastmähler, die beiden letzten als Versammlungen zum Appell oder vor dem Abmarsch gegeben; jene gehn in Innenräumen vor sich, deren Behandlung lebhaft zum Ganzen mitspricht, diese im Freien draußen vor dem Doelenhause, und hier trägt die Landschaft sehr mit zum Ausdruck bei. Die drei Mahlzeiten sind einander ziemlich ähnlich in der Form, der Personenzahl, elf und zwölf, der Anordnung und dem Hauptmotiv eines Fähnrichs, der seine Fahne diagonal aufwärts nach rechts gestreckt hält, so ähnlich, daß, wenn man sie mit den beiden ganz anders gehaltenen, lang auseinander gezogenen Versammlungen vergleicht, ihre Unterschiede beinahe zurücktreten. Aber sie sind doch da. Das älteste Bild von 1616 (Nr. 85; der Deutlichkeit und der Kürze wegen gebrauche ich hier öfter die Galerienummern) ist das kräftigste von allen; auf keinem andern tritt uns die innere Gesundheit dieser derbknochigen Menschen und ihre harmlose, bauerliche Fröhlichkeit so entgegen, daß man unwillkürlich

an ihre Nachfahren denken muß, unsre heldenmütigen Freunde, die südafrikanischen Buren. Die Modellierung ist sehr energisch, obwohl der Auftrag vielfach, z. B. im Fleisch, nicht gestrichen ist, wie man bei Frans Hals erwarten wird, sondern vertrieben; der Ton ist ganz warm, im Fleisch fast braun, und das Rot der rotweißen Schärpen treibt die warme Skala noch entschiedener heraus. *) Erst nach zehn Jahren (1627) kommen die zwei andern Mahlzeiten, eine, Nr. 86, der Georgsschützen, wie auch Nr. 85, eine mit Abdriaensschützen, Nr. 87. Man sieht es beiden an, daß soviel Zeit verfloßen ist, nur muß man genau acht geben, denn beide sind unter sich auch wieder sehr verschieden. Der Künstler gruppiert leichter und freier, und auch die Menschen sind in diesem kurzen Zeitraum etwas anders geworden, sie sind weniger klobig. Nicht nur in den Außerlichkeiten der Kleidung zeigt sich das, sodaß z. B. statt des Steinfragens die geteilte Krause oder der liegende lange Kragen der jüngern Mitglieder überhand nimmt, sondern es hat sich auch der Gesichtsausdruck geändert, was namentlich auf Nr. 86 bemerkbar ist, und vielleicht auch ein wenig die Bewegung der Hände. Übrigens hat nun der Künstler das eine Bild (86) in der kühlen Skala, das andre (87) ganz warm gehalten, sodaß dieses hierin wieder dem ältern, Nr. 85, ähnlich wird, umso mehr, als in beiden der Raum mit seiner Tiefe und mit einem Fensterdurchblick auf Häuser und Bäume zur Geltung kommt, besonders schön und lustig in Nr. 87. Dagegen besteht auf Nr. 86 der Hintergrund nur aus einer mit Stoff verhängten Wand, sodaß die Figuren noch mehr zur Hauptsache werden; sie sind enger zusammengedrängt, denn diese Tafel ist die schmälste, und bei dieser Anordnung hätte eine intimere Ausstattung des Raums zerstreugend gewirkt. Man wüßte gern, wie die beiden Kompagnien sich von dem Künstler behandelt glaubten, und ob sie bei dem Vergleich der beiden Bilder von 1627 ebenso geurteilt hätten wie wir. Nr. 87 ist freundlicher und traulicher, mehr malerisch gedacht. Nr. 86 ist kühl wie seine Färbung, anspruchsvoller, plastischer im Figürlichen, auch wohl gesellschaftlich noch etwas höher gehalten. Wer 87 vorzieht, den wird seine Vorliebe vielleicht noch weiter zurückführen zu dem tiefwarmen, bräunlichen Bild von 1616, das einen ganz einheitlichen Ausdruck hat. Die zwei von 1627 sind Übergangsbilder. Was sie mehr geben als Nr. 85, in der Auffassung und technisch, das wird dann doch hoch überboten von den zwei folgenden, die uns auf noch breiteren Tafeln die Schützen aufrecht gestellt zeigen, und zwar als Kniestücke, denn nur die „magere Kompagnie“ von 1637 im Amsterdamer Reichsmuseum, die Pieter Codde vollendete, hat ganze Figuren bis zu den Füßen.

*) Auf den folgenden Bildern finden wir blaue und orange Schärpen (orange-weiß-blau sind die alten Dranierfarben). Es scheint, daß sich die beiden Kompagnien an den Farben und überhaupt an der Uniform nicht unterscheiden ließen (so seltsam das auch an einer Uniform sein mag!), sodaß man auch heute die Georgs- und die Abdriaensschützen gar nicht bestimmen könnte, wenn es nicht für die Bilder überliefert wäre. In Haarlem wußte man mir weiter nichts zu sagen.

Die Aldriaenschützen (Nr. 88, 1633), im ganzen vierzehn, sind vor ihrem Doelenhause wie zum Appell versammelt, stehend und zum Teil sitzend, aber nicht an gedeckter Tafel, sondern an einem kleinern Tische, auf dem das von einem der Männer aufgeschlagne Album liegt; die Anordnung ist von einer großen, ungezwungenen Schönheit, mannigfach in Einzelgruppen zerlegt und doch zusammenhängend. Die Figuren sind feiner als auf den frühern Bildern, die Köpfe edler, die Zeichnung grazios, die Farbe sicher und leicht, aber nicht nachlässig hingestrichen. Die Färbung, im Gesamteffekt blaugrün, wird von ausgesprochenem Hellbunkel beherrscht. Kühle und warme Töne wechseln miteinander ab, jene liegen hauptsächlich auf den Figuren, diese in der Landschaft mit ihrem dämmrig angehauchten Himmel; hier wird Frans Hals sogar ein wenig Poet. Alles zusammengenommen ist dieses das schönste Bild nicht nur von ihm, sondern überhaupt innerhalb der ganzen Gattung. Aber das nächste, Nr. 89 von 1639, mit neunzehn Georgsschützen, ist doch keineswegs geringer, nur anders und wieder ganz neu, sowohl in der Anordnung als im Charakter und in der Färbung; der beinahe Sechzigjährige ist noch jung und frisch. Die Gruppierung ist einförmiger, weiter auseinander gezogen auf dieser noch breitem Tafel. Sämtliche Schützen stehn aufrecht, vorn zwölf in zwei Reihen hinter einander in der ganzen Breite des Bildes, links über ihnen auf einer bewachsenen Anhöhe die übrigen sieben in einem dritten Gliede bis zur Bildmitte, wo die Landschaft einsetzt und ein größeres Stück freien Himmels sichtbar wird, mehr Licht also als auf Nr. 88 und völlige Tagesbeleuchtung, nicht Dämmerung. Diese Lichtöffnung rechts oben, in die die Lanzen der vordern Glieder zum Teil hineinragen, macht eine bedeutende Wirkung, und die herkömmliche Dreireihenanordnung der ältesten Schützenstücke ist hier doch gut weitergebildet. Hier bei dem Aufmarsch haben die Schützen auch ihre Hüte aufgesetzt, unter deren Rändern man das Haar lang herabhängen sieht, wie es jetzt getragen wurde (das Bild von 1616 zeigte uns noch lauter kurz geschorne Köpfe); sie haben energische Gesichter, bei deren Zug und Strich man an Rembrandt denkt, und an ihn erinnert auch das starke und noch etwas wärmere Hellbunkel. Vergleicht man nun dieses Bild mit Nr. 88, so wird man den Eindruck gewinnen, daß jenes schöner ist, aber dafür sprudelt hier das Leben trotz der einförmigen Anordnung doch noch kräftiger. Man hat es immer mit Recht als etwas merkwürdiges angesehen, daß zwei Männer auf engem Raume nebeneinander wirken, dieselben Gegenstände und zum Teil für dieselben Räume malen, und daß dann doch ihre Bilder so verschieden geraten, als hätte keiner von dem Treiben des andern Kunde gehabt. In diesem einen Falle nun läßt sich ein Eindruck Rembrandts auf Frans Hals nicht verkennen. Aber noch mehr. Wir bemerkten auf diesen Bildern eine bis 1633 zunehmende Verfeinerung des Typus, der ja auch in einem Porträt niemals rein auf sein Urbild, sondern immer auch mit auf den Künstler zurückgeht. Sehen wir uns nun noch einmal darauf hin einzelne Köpfe an, auch Handbewegungen und die Haltung einzelner Figuren in Nr. 86 und 88 und in der „magern Kompagnie“

des Amsterdamer Reichsmuseums von 1637, so fällt uns, wir mögen wollen oder nicht, noch ein anderer ein. Als Nr. 86 und 87 gemalt wurden (1627), kehrte gerade van Dyck aus Italien zurück, wo er sich zum Porträtisten der vornehmen europäischen Welt ausgebildet hatte. Im Jahre 1632 ging er nach England, aber vor seinem Tode (1641) kam er noch zweimal zu längerem Aufenthalt in die Niederlande, und schon 1630 soll er vom Haag aus Frans Hals in Haarlem aufgesucht haben. Daß die beiden Männer voneinander Kunde nahmen, ist sicher. Man wird sich in unserm Falle das Verhältnis nicht bloß grobmateriell als eine Beeinflussung von Person zu Person vorstellen. Es lag im Zuge der Zeit, auch das Genrebild der Holländer verfeinerte sich, und so verlangte der Mynheer, wenn er sich malen ließ, schon von sich aus, daß er etwas stattlicher aussähe als sein Vetter oder Onkel vor zehn und zwanzig Jahren. Die Veränderung des Geschmacks geschah unter dem Einfluß der südlichen Niederlande, wo die feinere Kultur herrschte, wo die Porträtisten, an der Spitze van Dyck, das Niveau des Bildnisses erhöht hatten, und von wo sich dieses, was wir nun vorwiegend als das Vandyckische empfinden, allmählich auch dem Norden mitteilte. Wollte sich Frans Hals für einen solchen Zwang entschädigen, so malte er den lachenden „Mann mit dem Schlapphut“ in Kassel, oder er mietete sich irgend ein Individuum für sein Geld, zog es an und malte es, wie er wollte; das sind dann seine sogenannten Sittenbilder oder sittenbildartig aufgefaßten Figuren. Und was nun noch die ganze Klasse der Schützenstücke betrifft, so stellen sie ja freilich keine Historienmalerei im höchsten Sinne dar, aber die Höhe der „Eroberung von Breda“ des Madrider Hofmalers Velazquez erreichen sie doch allenfalls, und das Lanzenmotiv, das dem weltberühmten Bilde seinen Namen gegeben hat, kann nicht einmal für originell gelten.

Auf unsern Haarlemer Bildern von Frans Hals schließen sich nun zeitlich an die uniformierten Schützen angesehene Bürger, die in schwarzer Zivilkleidung um einen Tisch sitzen, „Regenten,“ wie man damals die Vorsteher von Spitälern und ähnlichen Wohltätigkeitsanstalten nannte. Es bezeugt doch diesem derben und praktisch gerichteten Volke einen feinen und auch idealen Sinn, daß sich Inhaber eines keineswegs mühelosen Ehrenamts noch obendrein für ihr gutes Geld von den besten erreichbaren Künstlern malen ließen, nicht um die Bilder für sich zu behalten, wie wir es mit unsern Gruppenphotographien machen, sondern um sie dem Gemeinwesen, dem sie dienen wollten, zu schenken. Auch Bilder von Frauen sind darunter, Regentinnen also, „Damen,“ wie wir heute mit Betonung sagen; damals hatte die Frauenfrage ein andres Gesicht. Daß die Männer, die auf solchen Bildern rechnend oder Geld zählend um den Tisch sitzen, ihre Hüte auf den Köpfen haben (nur der Spitalverwalter oder der Diener erscheint barhäuptig), während doch sogar Schützen manchmal unbedeckten Hauptes speisen, gehört zu dem Ritus von Altholland. Der Hut ist dem Mynheer, was die Krone dem Märchenkönig, das Zeichen seiner Selbstherrlichkeit. Wenn er in seinem Hause Gäste empfangen muß und er ihn nicht

zufällig schon auf dem Kopfe haben sollte, so setzt er ihn sich ganz gewiß vorher eigens dazu auf, und auf den Genrebildern sehen wir ja vielfach die jungen Herren mit ihren Hüten in Gesellschaft sitzen, und zwar in einer Weise, die man heute fleghaft nennen würde. Gegen das Ende des Jahrhunderts ändert sich dann das, die Mützen werden zierlicher, das Haar wird immer länger getragen und darum auch gern gezeigt, und zuletzt kommt die Perücke und mit ihr der Chapeau bas. Das Amsterdamer Reichsmuseum hat die umfassendste Sammlung dieser Regentenbilder von großen und kleinen Künstlern, bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein, wo die Kleidung wieder hell und farbig geworden und das natürliche Haar durch die lange weiße Perücke ersetzt ist. In dieselbe Klasse gehören auch die Darstellungen von Gildenvorstehern, deren schönstes Beispiel Rembrandts schon erwähnte „Staalmeesters“ sind. Sodann finden wir angesehene Ärzte, namentlich Chirurgen um ein Gerippe versammelt, an dem einer demonstriert, oder auch um einen Leichnam. Das sind die sogenannten Anatomien, die berühmtesten von Thomas de Keyser (1619) und Rembrandt (1632, diese im Moritzhaus des Haag). Oder die Mediziner sitzen auch ganz undramatisch um einen Tisch, wie Spitalherren und Gildenvorsteher, und ihnen haben sich dann auch wohl einige Apotheker zugesellt, die aber einfacher gekleidet sind und lange nicht so selbstvertrauend aussehen. Der Gegensatz wirkt manchmal recht komisch. Die Doktors als Herren über die Lebensordnung ihrer sterblichen Mitmenschen sind an ihrem *ascendant* ohne weiteres erkennbar. Die Zeit der Quackalber und Marktschreier, über die sich ein Maler lustig machte, war zwar noch nicht vorüber, aber er versetzte sie in die Sphäre des niedern Volks, wo sie dieselbe Verehrung genossen wie in den höhern Kreisen die Dargestellten dieser Gruppenbilder.

Das wäre etwa der Hintergrund für die drei Regentenstücke von Frans Hals. Die fünf schwarzgekleideten Herren vom Elisabethspital vor einer schlichten Wand, an der eine Landkarte hängt, mit dem grünen Tisch im Vordergrund, alle mit Hüten und liegenden Kragen, von 1641, sind als Gegenstand sowohl wie an Lokalfarbe das Einfachste, was sich denken läßt. Die Wirkung liegt in der wundervollen Zusammenstimmung, einem ganz einheitlichen, goldwarmen Ton, wie ihn der Künstler noch nicht und auch später auf keinem seiner Bilder mehr angewandt hat. Es gelüstete ihn diesmal, Rembrandts Skala zu versuchen, und er hat damit ein gutes Bild geliefert, so gut, daß ihm innerhalb dieser ganzen Bilderklasse nur noch ein Werk den höhern Platz vorwegnimmt, die zwanzig Jahre später gemalten „Staalmeesters“ von Rembrandt. Bald nach diesen entstanden dann die letzten Bilder von Frans Hals, die hier in Haarlem hängen: fünf Regenten und vier Regentinnen des Altmännerhauses, jene nebst einem Verwalter, diese mit einer Aufwärterin, beide 1664 gemalt, aber wie? Die Köpfe kümmerlich, die Körperform zum Teil verzeichnet, die Farbe ganz stumpf und grau. Er war nun vierundachtzig Jahre alt, aber die Jahre allein hatten es ihm nicht angethan. Er hatte allezeit gut gelebt und war niemals ein sicherer Haushalter gewesen; den Gerichtsvollzieher hatte

er schon vor Jahren bei sich gesehen, jetzt empfing er sogar Armenunterstützung. Manche meinen, der alte Schalk hätte sich noch hier auf diesen Bildern, vielleicht sogar aus dem Spital heraus, über die Herren und namentlich über die Frauen des Vorstands lustig gemacht; andre haben gedacht, er hätte sie im Zorn so schlecht gemalt. Das ist zuviel Scharfsinn. Er that sicherlich, was er konnte, aber es war nicht mehr viel, und die Aufträge waren ein Almosen.

Wir haben einen langen Weg gemacht, und der Leser, dem nur eine Sommerfrische versprochen war, hat sich zuletzt in eine mühsame Diatribe über holländische Porträtkunst verwickeln lassen müssen. Sollte er aber die Sommerfrische auffuchen, so würde er selbst kaum anders handeln, als ihm hier geschehn ist, er würde inmitten der schönen Natur und der alten Stadt auch ihrem berühmtesten Bürger, wie die Haarlemer Frans Hals nennen, in seinen Gedanken nachgehn, er könnte jetzt auch das schöne Denkmal sehen, das sie ihm draußen im Park errichtet und in diesen Tagen enthüllt haben unter Ansprachen und Kränzen mit Widmungsschleifen (wozu Goethe vielleicht gesagt haben würde: Was räucherst du nun deinem Toten, hättest du ihm im Leben so geboten), und für solche und andre Studien sei ihm dann wenigstens noch als angenehme äußere Unterlage ein vortrefflicher Gasthof in der Stadt empfohlen: Hotel zur Lerche, an der Hauptstraße, wenig Minuten vom Museum. Gute Zimmer, noch besseres Essen und freundliche nette Wirtsleute. Auf denn also nach Haarlem!



Maßgebliches und Unmaßgebliches

Mein wunderlicher Freund. Holla, da sind Sie ja wieder, rief ich mit großer Freude. Wir waren uns geradezu in die Arme gelaufen, als ich um die Ecke der Universitätsstraße bog und er mit seinen Siebenmeilenschritten die Schillerstraße herabkam.

Das ist ja nett, sagte er, daß ich Sie treffe. Nun kommen Sie nur ein Stückchen mit! Er faßte mich unter den Arm und drehte mich auf die Promenade zu.

Natürlich, nun soll ich gleich ein Stückchen mitkommen, sagte ich, während ich mich willig ins Schlepptau nehmen ließ, in beleidigtem Tone, aber ich konnte es ja nicht verbergen, wie ich mich freute, ihm wieder in seine lachenden blauen Augen zu sehen. Wieviel Wochen waren Sie weg? Es ist eine Ewigkeit, ohne Abschied — denn eine Zweipfennigkarte mit ein paar magern Zeilen ist kein Abschied; und nicht eine Zeile Nachricht in der ganzen Zeit, als gäbe es nicht auch in Italien Ansichtskarten an jeder Straßenecke. Pfui, Sie Bummeler! Nun erzählen Sie aber auch, genau, Kilometer für Kilometer, Tag für Tag, wo Sie sich herumgetrieben haben außer auf der Bibliothek in Florenz; was haben Sie alles gesehen, während wir hier im Schweiße unsers Angesichts —