

## Vorbemerkung

zu dem nachstehenden Aufsatz.

Aus Anlaß der jüngsten Wiederherstellung des Bachbildnisses der Thomasschule hat der Verlag Breitkopf & Härtel eine in größerem Format (Bildgröße 27 zu 21 cm, Papiergröße 50 zu 37 cm) gehaltene Heliogravüre nach diesem vortrefflichen Gemälde herstellen lassen, die den gegenwärtigen Zustand des Bildes getreu wiedergibt. Es wird allen Verehrern des großen Thomaskantors erwünscht sein, ein ganz authentisches Bildnis des einzigartigen Meisters zu besitzen.

---

## Neues über das Bachbildnis der Thomasschule und andere Bildnisse Johann Sebastian Bachs.

Von Prof. Dr. Albrecht Kurzwelly (Leipzig).

So viel und so gründlich seit den Tagen Gerbers, Beckers und Hilgenfeldts und namentlich in den beiden letzten Jahrzehnten die Frage nach der äußeren Erscheinung und den Bildnissen Johann Sebastian Bachs erörtert worden ist, und soviel sichere Ergebnisse diese immer von neuem aufgenommenen Untersuchungen zutage gefördert haben, so wenig sind wir in der Lage, zu behaupten, daß dieses den Musikfreund wie den Kunstfreund gleichermaßen fesselnde Forschungsgebiet nunmehr erschöpfend behandelt und bis in alle Einzelheiten aufgeklärt ist<sup>1)</sup>. Am wenigsten läßt sich von den seit langem als ganz authentisch bekannten Bildnissen der Thomasschule und der Musikbibliothek Peters sagen, daß alle Fragen, die sich an sie anknüpfen, bisher vollkommen befriedigend und überzeugend beantwortet werden konnten. Ist doch bislang nicht einmal ihre Herkunft in allen Punkten vollkommen einwandfrei klargestellt worden, geschweige denn, daß auf ihren jeweiligen Erhaltungszustand, ihre formalen und koloristischen Eigentümlichkeiten und ihren kunstgeschichtlichen Wert in den neueren Untersuchungen hinreichend geachtet worden wäre. Daß man von jeher unterließ, das Urteil des Kunsthistorikers, des methodisch geschulten Bilderkenners anzurufen, hat entschieden den Fortschritt der Forschung auf unserem Gebiet wesentlich aufgehalten.

Wie vieles hierin zum Schaden der Wissenschaft seit langem versäumt wurde, das hat sich mit einem Schlag für das Bildnis der Thomasschule erwiesen, als es unlängst von berufener fachmännischer Seite einer ganz gründlichen technischen

<sup>1)</sup> Die Anmerkungen folgen als Anhang S. 29 ff.

Untersuchung, Reinigung und Instandsetzung unterzogen wurde. Über die Art dieser Erneuerung und ihre ebenso überraschenden als wichtigen tatsächlichen Ergebnisse zu berichten, ist der nächste Zweck dieser Zeilen. Was sich aus dem neuen Zustand oder richtiger dem rekonstruierten Urzustand des Bildes für die Klarstellung seiner Entstehung und seiner weiteren Schicksale ergibt, kann natürlich nicht unbeachtet bleiben. Im übrigen soll auch einiges Neue über andere Bachbildnisse mitgeteilt werden, was sich nebenbei im Laufe der literarischen Quellenforschung herausgestellt hat.

Bevor die jüngste Erneuerung des Bachbildnisses der Thomasschule erfolgte, war es von dieser mit Genehmigung des Leipziger Rats als dauernde Leihgabe an das Stadtgeschichtliche Museum zu Leipzig abgegeben worden, nachdem es auf der im Sommer 1912 in den altertümlichen Räumen des alten Leipziger Rathauses veranstalteten ergebnisreichen Sonderausstellung „Die Leipziger Bildnismalerei von 1700 bis 1850“ gleich dem Bilde der Musikbibliothek Peters zum ersten Male längere Zeit der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden war und dabei seine hohe dokumentarische Bedeutung und seinen nicht unbeträchtlichen künstlerischen Wert von neuem in hellstem Lichte gezeigt hatte<sup>2)</sup>. In Zukunft soll es nun in der seiner baldigen Fertigstellung entgegengehenden musikgeschichtlichen Abteilung des Leipziger Stadtmuseums einen Ehrenplatz erhalten. Der Wechsel des Aufbewahrungsortes, den ermöglicht zu haben die weitblickende Leitung der ehrwürdigen Thomana sich als ein wesentliches Verdienst anrechnen kann, mußte naturgemäß zu einer kunstgeschichtlich und museumstechnisch exakten Untersuchung des Bildes und des weiteren zu einer gründlichen Instandsetzung im Sinne der modernen Restaurierungskunst führen. Als das Bild dem Verfasser als dem Leiter des Leipziger Stadtmuseums ausgehändigt wurde, erkannte er sofort, daß es einer Reinigung und Auffrischung dringend bedürftig war, und daß eine Erneuerung viel versprach. Daß es unter berufener Hand ein völlig neuartiges Ansehen gewinnen würde, wie es inzwischen tatsächlich geschehen ist, wagte er freilich nicht zu hoffen. Die Erneuerung wurde 1913 in langsamer, vorsichtiger Arbeit

Durch den seit langem auf dem Gebiete der Gemäldere Restaurierung bewährten Leipziger Kunstmalers Walter Kühn durchgeführt, dessen Kunst das Eisenacher Bach-Museum seine treffliche Kopie des Nachbildnisses der Bibliothek Peters und die Thomasschule eine mustergültige Kopie ihres berühmten Originals verdankt<sup>3)</sup>.

Die mühevollen Arbeit begann mit der Beseitigung der häßlichen neuen Leinwand, auf die man das Bild vor längerem aufgezogen hatte, um seinen Bestand zu sichern. Wann das Bild dieses künstliche Rückgrat erhielt, hat sich bisher nicht sicher ermitteln lassen. Jedenfalls geschah es, ehe His, Wustmann und Vogel in die Forschung über die Bildnisse des großen Thomaskantors eingriffen, also vor 1895. Von Wustmann können wir sicher annehmen, daß er es nur mit dem neuen Leinwanduntergrund gekannt hat<sup>4)</sup>. Dieser existierte somit schon vor der angeblich sehr gründlichen Erneuerung, die das Bild im Winter 1894 auf 95 im Anschluß an die Nachforschungen nach Bachs Grab über sich ergehen lassen mußte<sup>5)</sup>. Mit der Gründlichkeit kann es hierbei nicht sehr genau genommen worden sein. Nach den zeitgenössischen Berichten wurde das Bild zwar gereinigt (nach His „abgewaschen“), vom alten braun gewordenen Firnis befreit und auf etwaige alte Übermalungen untersucht; zu einer Abnahme des falschen Leinwanduntergrundes kam es indessen nicht, obschon Klarheit darüber herrschte, daß sich hinter dieser die originale Künstlersignatur und die Jahreszahl der Entstehung verbergen mußten<sup>6)</sup>. Hätte man damals schon an die Entfernung der falschen Leinwand gedacht, so würden sich diese Ausführungen wenigstens zu einem Teil erübrigen.

Der Erneuerungsversuch von 1894, den übrigens der Berliner Restaurator Schönfelder ausführte, ergab, daß sich das Bild in sehr schlechtem Zustand befand, nach His, daß es bereits dreimal restauriert und dabei einmal vollständig übermalt war<sup>7)</sup>. Die Mangelhaftigkeit der neuen Restauration wurde schon von den Zeitgenossen klar erkannt. His sagt mit Beziehung hierauf<sup>8)</sup>: „Das abgewaschene Bild, wie wir es vor der letzten Ausbesserung haben sehen können, war trotz aller Beschädigungen entschieden ausdrucksvoller und detailreicher,

als es zuvor gewesen war und als es jetzt ist.“ An anderer Stelle<sup>9)</sup> spricht er geradezu sein Bedauern aus, daß es nicht vor der letzten Übermalung bewahrt und in abgewaschenem Zustand belassen werden konnte. Nach diesen neueren Urteilen über den früheren Erhaltungszustand des Bildes muß es geradezu verwundern, daß es Bitter dreißig Jahre früher als „sehr wohl erhalten“ bezeichnet<sup>10)</sup>, um so mehr, als wir durch Schumann wissen, daß es 1871 „durch die Zeit wie durch andernwärtige üble Einwirkungen so stark nachgedunkelt“ war, daß es diesem Forscher geboten erschien, „um die Erhaltung desselben ernst zu sorgen und Kundige zu beraten“<sup>11)</sup>.

Diese Mahnung verhallte nicht ungehört. Um 1879, noch ehe unser Bild mit dem Alumnat der Thomasschule in deren neues Heim im Westen Leipzigs übersiedelte, wurde kein geringerer als der jüngere Preller, der Dresdner Landschaftler Professor Friedrich Preller (geb. 1838 zu Weimar als Sohn des Schöpfers der Odysseelandschaften, gest. in Dresden 1901) mit der dringend erforderlichen Restaurierung der ehrwürdigen Ruine betraut<sup>12)</sup>. Allem Anschein nach ist damals der Grund gelegt worden zu jener starken Übermalung des Bildes, die schon 1894 störend empfunden wurde und bis vor kurzem seine Wirkung so wesentlich beeinträchtigte. Vermutlich erhielt es damals jenen Leinwandenschutz, der die originale Künstler-signatur dem Blick entzog. Daß dieser Erneuerungsversuch zu keinem vollkommen befriedigenden Ergebnis führte, kann niemandem zum Vorwurf gemacht werden, nicht einmal dem ausführenden Künstler. War doch die Restaurierungskunst um 1880 noch schwach entwickelt. Ja neben dem älteren Hauser in München gab es damals nur ganz wenige, die wirklich etwas von der Instandsetzung alter Gemälde verstanden. In der Regel wurde diese Kunst von Pfuschern besorgt, die als schaffende Künstler Mittelmäßiges oder gar Minderwertiges leisteten. So ging die Thomasschule schon über das gewöhnliche Maß von Vorsicht hinaus, wenn sie ihren kostbaren Besitz den Händen eines Künstlers von Rang anvertraute.

Von einer noch älteren Erneuerung haben wir durch das Osterprogramm der Thomasschule von 1852 genauere Kunde<sup>13)</sup>.

Im Frühjahr dieses Jahres unterzog man den ehrwürdigen Musiksaal der alten Thomasschule auf Anregung und auf Kosten einer „Gesellschaft edler Kunstfreunde und Gönner“, an deren Spitze Julius Kistner und die Brüder Härtel standen, einer Ausbesserung und Verschönerung. Bei dieser Gelegenheit wurde auch das dort hängende Bachbildnis „von neuem aufgefrischt“ und in einen goldenen Rahmen gefaßt. Zur Einweihung des neugeschmückten Saales wurde am 10. März 1852 eine besondere Feier veranstaltet. Die damalige Auffrischung dürfte, nach dem Wortlaut des offiziellen Berichts und den Darstellungen der Tageszeitungen<sup>14)</sup> zu urteilen, eine nicht unwesentliche gewesen sein. Wie traurig es schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts um das Bild stand, erfahren wir genauer durch Hilgenfeldt. Er sagt 1850: „Schade, daß die Zeit an dem Gemälde nachgerade ihr Recht auszuüben anfängt, es hat stark nachgedunkelt, und die Umrisse werden bereits undeutlich<sup>15)</sup>.“ Von ihm hören wir auch, daß „der Maler Friedrich aus Braunschweig“ 1848 eine Kopie danach anfertigte. Hilgenfeldt rühmt sie als „in jeder Beziehung vortrefflich geraten“. Es würde sich lohnen, dem Verbleib dieser Kopie nachzuspüren, da sie, vorausgesetzt, daß sie wirklich gut war, wesentliche Aufschlüsse über das ursprüngliche Aussehen des Originals geben könnte. Vielleicht hat sie sich in einer seit langem in Leipziger Privatbesitz befindlichen, leider unsignierten, originalgroßen Kopie des Thomasschulbildes erhalten, die dem Verfasser in letzter Stunde vor Abschluß dieser Arbeit bekannt wurde (Abb. 4)<sup>16)</sup>. Wenn auch kein Werk eines Meisters, verdient sie doch als sehr ähnlich und sorgfältig bezeichnet zu werden. Ihre glatte Malweise, der feine, echt biedermeierliche Goldrahmen, in die sie gefaßt ist, wie nicht minder die Art der Leinwand und des Keilrahmens, alles weist gleichermaßen auf die Entstehungszeit der Friedrichschen Kopie hin. Wir kommen noch auf dieses neu-aufgetauchte Bild zurück. Es darf in Zukunft von der Bachforschung nicht mehr übersehen werden.

Ähnlich wie Hilgenfeldt spricht sich zehn Jahre früher Becker über das Bild der Thomasschule aus<sup>17)</sup>. Er sagt 1840

von dem Bilde: „Leider übt die Zeit auf dasselbe ihre Rechte aus; das Sanfte und Duftige verschwindet darauf in allmählicher Verdunkelung; die Schatten verlieren ihr Durchsichtiges.“ Diese Bemerkung Beckers ist das älteste dem Verfasser bekannt gewordene literarische Zeugnis über den Erhaltungszustand unseres Bildes.

Den vorstehenden historischen Rückblick einzuschieben, erschien nicht überflüssig, da er mehr als alles andere geeignet ist, der Gegenwart die Schwierigkeiten klar zu machen, denen sich der jüngste Erneuerer unseres Bildes bei Übernahme der Arbeit gegenübergestellt sah. Die Entfernung der neuen Leinwand, auf die das Bild aufgezogen war, hatte das erhoffte Ergebnis: auf der Rückseite der eigentlichen Bildleinwand kam ganz unverlezt die originale Künstlerbezeichnung zutage. Und diese brachte eine große Überraschung, nämlich die Gewißheit, daß unser Bild nicht 1735 entstand, wie von Wustmann auf Grund der Zeitangabe auf dem Wegerschen Stahlstich in Bitters Bachbiographie sehr apodiktisch behauptet<sup>18)</sup> und auf Grund seiner spitzfindigen Beweisführung auch von den neueren Forschern angenommen worden ist<sup>19)</sup>, vielmehr 1746 gemalt ist und somit Bach nicht als angehenden Fünfziger, wie Wustmann angenommen hat<sup>20)</sup>, sondern im zweiundsechzigsten Lebensjahr darstellt. Auf der Rückseite der echten Leinwand steht rechts unten, von des Künstlers eigener Hand in schwarzer schwungvoller Kursivschrift gemalt, die Angabe: „E. G. Hausmann pinxit. 1746.“ (s. das Faksimile).



Wie Weger dazu gekommen ist, auf seine Stichreproduktion des Thomasschulbildes die Unterschrift zu setzen „Nach dem Gemälde v. Hausmann 1735“, die Wustmann irreführend hat, läßt sich nicht mehr ermitteln. Letzterer meint (1898, S. 204), Weger wäre nicht zu dieser bestimmten Angabe gekommen, wenn er sie nicht hinten auf der alten Leinwand vorgefunden hätte. Sein Vertrauen zu dem Künstler war völlig unberechtigt. Wer wie der Verfasser Gelegenheit gehabt hat, eine lange Reihe von Wegerschen Porträtschichten kennen zu lernen und auf ihre Glaubwürdigkeit zu prüfen, der weiß, daß dieser fleißige Bildnisstecher hier und da flüchtig arbeitete und in jedem einzelnen Falle nachgeprüft werden muß. Zum Beweis hierfür sei nur auf seine Bildnisse der Neuberin und der Corona Schröter verwiesen. Dem Verfasser fällt es freilich schwer genug, Wustmanns Vertrauensseligkeit zu tadeln, da er selbst zu einer Zeit, als die originale Künstlerinschrift noch unter der falschen Hintergrundleinwand im Verborgenen schlummerte, gutgläubig dessen fragwürdige Datierung übernahm<sup>21</sup>). Wustmanns Entgleisung ist bei alledem bedauerlich, da das Thomasschulbild zu seiner Zeit und bis zur jüngsten Erneuerung auf der freiliegenden Seite der neuen Leinwand eine korrekte Wiedergabe der verdeckten Künstlerinschrift zeigte<sup>22</sup>), und da man schon lange vor ihm das Entstehungsjahr des Bildes richtig oder annähernd richtig (1747) angegeben hat<sup>23</sup>).

Es steht also nunmehr außer Zweifel, daß das Bachbildnis der Thomasschule 1746 von Elias Gottlieb Hausmann gemalt wurde. Die Wiederauferstehung der echten Künstlerinschrift ist schon um deswillen von wesentlicher Bedeutung für die Bachforschung, als sie die bereits fünfundsiebzig Jahre alte Annahme, daß Johann Sebastian Bach unser Bild von Hausmann malen ließ als Geschenk für die 1738 von Mizler in Leipzig begründete „Societät der musikalischen Wissenschaften“, nicht nur bestätigt, sondern geradezu zur vollen Gewißheit erhebt und damit die Entstehungsgeschichte des Bildes endgültig klarstellt. Jene zuerst 1840 von Becker ausgesprochene, nachmals von Hilgenfeldt und Schumann vertretene und in jüngster Zeit wieder von Landmann verfochtene An-

sicht<sup>24)</sup> stützte sich bisher auf zwei Tatsachen, einmal darauf, daß Bach bei seinem Eintritt in die Mizlersche Societät im Juni 1747 nach § 21 ihrer Statuten verpflichtet war, sein auf Leinwand gemaltes Bildnis der Gesellschaft als Geschenk zu überweisen<sup>25)</sup>, und andererseits auf die Tatsache, daß auf dem Notenblatt, das Bach auf dem Thomasschulbild in der rechten Hand hält, neben seinem vollen Namen jener sechsstimmige Canon triplex enthalten ist, mit dem der Meister dem Bericht Mizlers zufolge bei seinem Eintritt in die Sozietät satzungsgemäß den Beweis erbrachte, daß er würdig war, in diese aufgenommen zu werden<sup>26)</sup>. Ohne Zweifel muß es jedem Unbefangenen in hohem Grade auffällig erscheinen, daß Bach auf dem Thomasschulbild gerade jenen Kanon in der Hand hält, den er bei seinem Eintritt in die Sozietät sozusagen als Prüfungsarbeit einreichte. Ganz besonders aber muß es auffallen, daß er das Notenblatt dem Beschauer ostentativ hinhält, und daß der Kanon dem Beschauer so zugewendet ist, daß dieser ihn bequem lesen kann. Kein Zweifel, der Maler läßt Bach gleichsam zur Lösung des Kanon-Rätsels einladen und hat dieses Beiwerk besonders hervorheben und beachtet wissen wollen! Wer wollte noch in Frage ziehen, daß es der Wunsch des Dargestellten war, gerade mit jenem Notenblatt in der Hand dargestellt zu werden, und daß Dargestellter und Künstler mit diesem für den ersten Blick harmlos erscheinenden Notenblatt eine bestimmte Beziehung und die besondere Bedeutung des Bildes kenntlich machen, mit andern Worten die Entstehungsursache und Bestimmung des Bildes andeuten wollten! Das alles liegt eigentlich so klar zutage, daß es verwundern muß, daß sich ein sonst so klarer und besonnener Kopf wie Wustmann darüber hinwegsetzen konnte und dazu verstieg, bloß wegen der völlig unbeglaubigten Jahreszahl 1735 auf Wegers Stich den Zusammenhang des Thomasschulbildes mit Mizlers Sozietät in Frage zu ziehen<sup>27)</sup> und die bereits fest gegründete literarische Tradition umzustößen.

Wie sehr sich Wustmann in die Sackgasse seiner verkehrten Auffassung verrannt hatte, beweist, daß er um des von ihm angenommenen Entstehungsjahres willen in dem Bach des

Thomasschulbildes „höchstens einen Fünfziger, aber nicht einen Mann von 62 Jahren“ erkennen will<sup>28)</sup>, wo doch jedes unbefangene Auge deutlich den stark gealterten Mann in ihm erkennen muß. Auch Wustmanns Versuch, die Beweiskraft jenes § 21 der Satzungen der Mizlerschen Sozietät zu widerlegen, demzufolge jedes Mitglied die Pflicht hatte, bei seinem Eintritt sein Bildnis für ihre Bibliothek zu stiften, kann seine Auffassung nicht retten<sup>29)</sup>. Der Wortlaut des Paragraphen ist so präzis gefaßt, daß es kaum denkbar erscheint, daß eine Nichtbefolgung desselben möglich war. Er besagt, daß der neu Eintretende „sein Bildnis einzuschicken hatte nach seiner Bequemlichkeit“. In diesem „nach seiner Bequemlichkeit“ glaubt Wustmann in kühner philologischer Lüftelei einen Hinweis darauf erblicken zu dürfen, daß Ausnahmen möglich waren. Zweifellos hat Landmann recht, wenn er unter „Bequemlichkeit“ hier „Freiheit“ versteht, diesen Begriff auf die Art des einzusendenden Bildnisses, auf seine Größe, Art und Auffassung bezieht und annimmt, daß in bezug hierauf dem Einsender keine Schranken gesetzt sein sollten<sup>30)</sup>. Auch auf Zeitpunkt und Art der Einsendung des geforderten Bildnisses kann ja der Zusatz „nach seiner Bequemlichkeit“ bezogen werden. Wenn Wustmann schließlich seine Ablehnung der bisherigen Auffassung auf die Tatsache zu stützen sucht, daß jede Nachricht fehlt, derzufolge Bach die obige Bestimmung jemals erfüllt habe<sup>31)</sup>, so braucht zur Widerlegung dieses Beweispunktes nur darauf hingewiesen zu werden, daß in den ziemlich eingehenden Berichten der „Societät“ bei keinem Neugewählten von der Erfüllung der die Stiftung des Bildnisses betreffenden Bedingung etwas vermerkt ist. So fallen denn alle Beweismittel Wustmanns haltlos in sich zusammen.

An dieser Stelle mag eine kurze Abschweifung auf einen nur mittelbar hierher gehörigen Punkt gestattet sein, der bisher wohl etwas einseitig beleuchtet wurde. Mit Recht haben Bitter und Schumann<sup>32)</sup> sich über die Tatsache verwundert, daß ein Genie wie Bach, der bedeutendste Tonkünstler am Ort, in die Leipziger Sozietät erst im neunten Jahre ihres Bestehens Aufnahme fand und dann noch nicht einmal als Ehrenmit-

glied, wie zuvor Händel (1745) und Graun (im Juli 1746)<sup>33)</sup>, hineingewählt wurde, sondern wie jeder beliebige alle Aufnahmebedingungen, die Einsendung zweier musikalischen Probearbeiten und des eignen Porträts, erfüllen mußte und getreulich erfüllt hat. Wenn die genannten Autoren Mizler und seinen Genossen hieraus einen Vorwurf machen und sie deshalb kleinlicher Pedanterie und völliger Verkennung der Bedeutung ihres großen Zeitgenossen beschuldigen, so gehen sie darin wohl etwas weit. Könnte es nicht auch so liegen, daß der große Schöpfer Bach nicht eben viel von den zopfigen Theoretikern der Mizlerschen Sozietät und ihren trockenen, rein theoretischen Bemühungen hielt oder sich zum mindesten nicht wohl fühlte unter den die Bedeutung der Praxis verkennenden gelehrten Herren und sich darum erst jahrelang von ihnen bitten ließ, bis er sich zum Eintritt in ihren Kreis bewogen fühlte? Hätte das nicht Bachs hartköpfiger und großzügiger Art durchaus entsprochen? Fast will es scheinen, daß an unserer Auffassung etwas Wahres ist, wenn man bedenkt, daß Mizler dem ehrenden Nekrolog zufolge, den sein Organ, die „Neu eröffnete Musikalische Bibliothek“, 1754 dem Andenken des großen Toten widmete, Bachs „guter Freund“ und ergebener „Schüler“ war, dem er „die Anleitung im Clavierspielen und in der Composition“ verdankte, und daß nach derselben Quelle Bachs Eintritt in die „Sozietät“ auf Mizlers Veranlassung hin erfolgte<sup>34)</sup>. Auch die Möglichkeit ist zu beachten, daß es Bach Schwierigkeiten machte, ein „gutes Bildnis auf Leinwand“ zu beschaffen, und daß sich darum sein Eintritt in die „Sozietät“ verzögerte. Als schließlich Porträt und musikalische Aufnahmearbeiten fertig waren, hat es offensichtlich mindestens noch ein halbes Jahr gedauert, bis die Aufnahme Bachs in Mizlers Vereinigung formell vollzogen wurde. Denn das Bild der Thomana und der darauf wiedergegebene Aufnahme-Canon lagen nach der Künstlersignatur auf dem ersteren bereits 1746 fertig vor, aber erst im Juni 1747 wurde Bach Mitglied der Sozietät<sup>35)</sup>. Daß man ihn nicht ohne weiteres zum Ehrenmitglied machte, hatte vielleicht auch in seiner ablehnenden oder zurückhaltenden Art seine Ursache.

Jedenfalls, wer bisher noch den früher angeführten Beweismitteln gegenüber zweifelte, daß wir in dem Bildnis der Thomasschule das Bildnis Bachs zu suchen haben, das er für die Mizlersche Sozietät malen ließ, der wird vor der Beweiskraft des neu aufgefundenen Zeugnisses, der Künstler-signatur Hausmanns, die Waffen strecken müssen.

Fraglich bleibt höchstens: ist das Bild der Thomana das Original des von Hausmann für die „Societät“ gemalten Bachporträts oder eine von ihm selbst gefertigte Wiederholung? Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er das Bild zweimal gemalt. Denn zweifellos besaß Reichardt in seinem „Museum“ in seinem Landhause bei Giebichenstein 1793 ein Bachbildnis, das einer durchaus vertrauenswürdigen Schilderung zufolge mit dem Bild der Thomasschule übereinstimmte — u. a. auch in bezug auf den Zettel mit dem Canon triplex à 6 voc. in der Hand des Dargestellten — und doch nicht mit ihm identisch gewesen sein kann<sup>36</sup>). Vielleicht hat sich eine alte Kopie dieser Wiederholung in einem bisher von der Forschung ganz übersehenen Bachbildnis erhalten, von dem der Verfasser durch die Freundlichkeit der Herren Geheimrat von Hase und Dr. Bornemann die erste Kenntnis erhielt<sup>37</sup>) (Abb. 5). Das in hohem Grade beachtenswerte Bild ist Eigentum des Kühlschen Gesangsvereins in Frankfurt a. M., in dessen Besitz es 1887 als Vermächtnis des bekannten Musikverlegers Carl August André in Offenbach gelangte. Angaben des Stifters zufolge gilt es in Frankfurt als ein Werk Hausmanns. Die genaue Prüfung des Originals, die der Kühlsche Gesangsverein dem Verfasser durch Zusendung des Bildes ermöglichte, ergab, daß es sich nicht um ein Gemälde des 18. Jahrhunderts, sondern wie bei dem oben erwähnten Bachbildnis in Leipziger Privatbesitz um eine Kopie aus der Wiedermeierzeit handelt. Die glatte Malweise, die Art der Leinwand und die Formen des reichverzierten vergoldeten Rahmens lassen keinen Zweifel, daß es um 1830 entstand. Als Kopie erweist es sich schon dadurch, daß auf dem um den Keilrahmen umgeschlagenen Rand der Bildleinwand ringsum in ganz gleichmäßigen Abständen kleine Bleistiftstriche und Spuren von Zwecken zu erkennen sind. Diese

Merkmale besagen dem Kundigen, daß sich der Verfertiger des Bildes der Bequemlichkeit halber bei seiner Kopierarbeit eines Gradnetzes bediente, wie es seit Alters beim Kopieren von Gemälden benützt worden ist.

Beim ersten Blick macht das Frankfurter Bild ganz den Eindruck einer Kopie des Thomasschulbildes, und als solche gilt es auch in Frankfurt. Allein bei näherem Zusehen zeigen sich so auffallende Abweichungen von dem letzteren, daß der Vorsichtige auf den Gedanken kommen muß, ein anderes Original dahinter zu suchen. Daß die Maße nicht übereinstimmen; daß das Frankfurter Bild wesentlich größer ist als das Bild der Thomasschule — das erstere zeigt ohne Rahmen 90,5 cm Höhe und 74,5 cm Breite, das letztere nur 79,5 cm Höhe und 63,5 cm Breite —, will schließlich nicht allzuviel besagen. Das Frankfurter Bild könnte ja eine Vergrößerung unseres Bildes darstellen, oder das letztere könnte in neuerer Zeit infolge Schadhafzigkeit der Randpartien beschnitten worden sein. Läge eine mit Absicht durchgeführte Vergrößerung unseres Bildes vor, so müßten Kopie und Original zum mindesten in den Maßen des Dargestellten und im Maßverhältnis des letzteren zum Hintergrund proportional übereinstimmen. Dies ist aber nicht der Fall. Die Gesamthöhe der Figur beträgt beim Frankfurter Bild 80 cm, beim Bild der Thomasschule nur 73 cm, die Breite (in der Höhe der Armelknöpfe) dort 66 cm, hier nur 60 cm. Liegt schon hier ein richtiges proportionales Verhältnis nicht vor, so stimmen die beiden Gemälde in Bezug auf das Maßverhältnis zwischen Figur und Hintergrund noch viel weniger überein. Bei dem Frankfurter Bild ist über dem Kopf Bachs bei weitem mehr Luft als bei unserm Bilde: dort beträgt der Abstand des oberen Bildrandes vom Scheitel des Kopfs 9,5 cm, hier nur 4 cm.

Zu diesen Abweichungen in den Maßen und Proportionen kommen nun schwerwiegende Unterschiede in der Darstellung. Der auffälligste beruht darin, daß das Frankfurter Bild nach unten und an den Seiten mehr zeigt als das Leipziger. Während bei diesem die Bildfläche nur 2,8 cm unter der Hand und dem Notenblatt abschneidet und am unteren Rand keiner-

lei Details des Kostüms erkennen läßt, zeigt sich beim Frankfurter Bild unterhalb des Notenblatts, dessen Spitze hier rund 9 cm vom unteren Bildrand absteht, noch deutlich der ganze untere Rand der Weste mit ihrer scharfen Teilung und einer Taschenklappe mit zwei silbernen Knöpfen. Auch von den Ärmeln ist hier mehr zu sehen: beim Thomasschulbild verschwinden sie seitlich teilweise unter dem Rahmen, beim Frankfurter Bild liegen sie vollkommen frei. Neben dem rechten kommt sogar noch etwas Hintergrund zum Vorschein. Der herabhängende linke Arm ist hier bis zum weißen Gefältel des Hemdärmels zu sehen, dort nur bis zu dem mit Knöpfen besetzten Aufschlag des Rockärmels. Letzteren zieren dort nur drei, hier vier Knöpfe.

Gegen die Annahme eines unmittelbaren Abhängigkeitsverhältnisses zwischen den beiden in Rede stehenden Bildern sprechen aber noch weitere wesentliche Unstimmigkeiten, vor allem der Umstand, daß Bach das Notenblatt mit dem Canon triplex auf dem Frankfurter Bild gerade umgekehrt hält, als auf dem Bild der Thomasschule, so also, daß die Noten dem Dargestellten zugewendet sind, für den Beschauer aber auf dem Kopfe stehen. Wichtig ist auch, daß den Noten auf dem Frankfurter Bilde die Unterschrift „J. S. Bach“ fehlt, die auf dem Thomasschulbilde so stark in die Augen fällt (vgl. hierzu S. 8). Wer Kopistenfähigkeit aus eigener Erfahrung kennt, weiß, daß gerade das Beiwerk und vor allem Inschriften vom Kopisten korrekt wiedergegeben werden. Die erwähnte Leipziger Kopie und das Bild der Thomasschule stimmen denn auch in Bezug auf das Notenblatt genau überein. Somit bleibt kaum ein Zweifel, daß zwischen dem Thomasschulbild und der Frankfurter Kopie eine freie Wiederholung des ersteren gestanden hat, die in den angeführten wesentlichen Punkten vom Uroriginal abwich. Gerade um dieser willkürlichen Abweichungen willen muß man aber annehmen, daß die Vorlage zum Frankfurter Bild nicht Kopistenarbeit, sondern eine Schöpfung Haußmanns war.

Die Richtigkeit dieser Folgerungen wird bestätigt durch den Vergleich der beiden in Frage kommenden Gemälde im Hinblick auf Formengebung und Kolorit. Auch hierin weichen

sie stark voneinander ab. Beim Frankfurter Bild sind die Gesichtslinien härter und manierter gezeichnet und die Formen kräftiger modelliert als beim Thomasschulbild. Die Augen sind weiter geöffnet als dort, die Nase ist knochiger und etwas zugespitzt. Der Ausdruck ist starrer, ohne geradezu finster zu erscheinen. Der Fleischton ist bräunlicher, der Hintergrund grünlichbraun anstatt graubraun. Der Leibrock zeigt beim Frankfurter Bild ein scharfes Grasgrün oder Gelbgrün, dort einen verschwommenen Samtton, der zwischen Dunkelblau, Grau und Mattgrün steht. Auffallen muß beim Frankfurter Bild die sorgfältige Durchmodellierung des Handrückens. Die Hand des Thomasschulbildes erscheint daneben, selbst nach der jüngsten Erneuerung noch, geschwollen und leer. Die wesentlich derberen Gesichtszüge haben manches mit dem Wachtypus des Bollingerschen Stiches von 1802 gemein, von dem freilich feststeht, daß er nach dem Bild der Thomana gefertigt wurde (s. S. 15).

Im Vergleich zu letzterem erscheint das Frankfurter Bild trocken und hart gemalt. Hat es sich auch nicht als Original aus der Zeit Wachs erwiesen, so darf es doch als ein sehr bedeutsamer Zuwachs zu dem kleinen Kreis der authentischen Wachs bildnisse begrüßt werden, zumal da alles dafür spricht, daß ein verloren gegangenes, jedenfalls jetzt nicht nachweisbares zeitgenössisches Bildnis Johann Sebastians in ihm fortlebt.

Nach dieser Abschweifung, die der Leser mit der Wichtigkeit des darin behandelten Gegenstandes entschuldigen möge, kommen wir zu unserem Hauptthema, dem Bild der Thomasschule, zurück.

Der Versuch, das Bild der Thomasschule mit dem oben erwähnten Bild im Besitz Reichardts zu identifizieren<sup>88)</sup>, kann von vornherein abgelehnt werden, da wir keinen Grund haben, die Richtigkeit einer Mitteilung Stallbaums im Osterprogramm der Thomasschule von 1852 in Frage zu ziehen, derzufolge das Thomasschulbild aus dem Besitz der Familie Friedemann Wachs direkt in den des Thomaskantors August Eberhard Müller überging und von diesem bei seinem Weggang nach

Weimar 1809 der Thomana geschenkt wurde<sup>39</sup>). Die Quelle, aus der Stallbaum den wesentlichen Teil der obigen Angaben schöpfte, ist das 1772 von Rektor Fischer angelegte älteste Inventar der Thomasschule für Bücher, Landkarten u. a. Lehrmittel<sup>40</sup>). Der Rektor Kost (1800—1835) hat hier, offenbar gleich nach Müllers Weggang nach Weimar, vermerkt, daß letzterer unser Bild der Thomasschule am 29. Dezember 1809 schenkungsweise überwies. Dieser Eintrag läßt keinen Zweifel, daß Müller bis Ende 1809 Besitzer unseres Bildes war. Möglich, daß er es der Schule bereits zu Anfang des Jahrhunderts leihweise überließ, als Schmuck für den Musiksaal! Das könnte man aus der Unterschrift auf Bollingers Stich aus dem Jahre 1802 entnehmen, die ausdrücklich besagt, daß Bollinger das auf der Thomasschule befindliche Gemälde von Haufmann als Vorlage benutzte. Allein unter dem Begriff „Thomasschule“ kann man ebenso gut die Schulräume wie die Amtswohnung des Kantors verstehen, die sich im Schulgebäude befand, und so wäre es verfehlt, Vogel zu folgen, der um des Bollingerschen Stiches willen an der von Stallbaum vermittelten Überlieferung rütteln möchte<sup>41</sup>). Woher Stallbaum wußte, daß Müller sein Bachbildnis von den Erben Friedemann Bachs erhalten hat, hat sich bislang nicht feststellen lassen.

Nach dem Mitgeteilten erübrigt es sich, nochmals näher auf die von Zelter in einem 1829 datierten Brief an Goethe überlieferte Kirnberger=Anekdote<sup>42</sup>) einzugehen, auf die sich Wustmann beruft, um zu beweisen, daß sich unser Bild schon lange vor dem Kantorat Müllers, jedenfalls vor Kirnbergers Tode, der 1783 erfolgte, auf der Thomasschule befand, und die Glaubwürdigkeit Stallbaums in Frage ziehen zu können. Wenn hier der banausische Leipziger Tuchhändler beim Anblick des Bachbildnisses, das er bei Kirnberger sieht, ausruft: „Den haben wir auch in Leipzig auf der Thomasschule“, so kann ja der brave Spießbürger aus Leipzig mit seinem Ausruf auf ein anderes inzwischen verloren gegangenes Bild oder gar bloß auf Rütners Stichporträt, das 1774 entstand, angespielt haben. Allein, wer bürgt dafür, daß der Leipziger Krämer wirklich

den obigen Ausspruch getan hat, als er vor Kirnbergers Bachbildnis stand? Schließlich liegen doch hier zwischen dem Ereignis und dem Bericht mindestens 50 Jahre. Eine so lange Zeit genügt aber vollauf, um ein Geschehnis im Munde der Leute ins Sagenhafte verzerren zu lassen<sup>43</sup>).

Wenn man hier der schriftlichen Überlieferung zeitweise zuviel Bedeutung beimäß, so wurde andererseits ein wichtiger literarischer Beweis für Stallbaums Angaben über die Herkunft des Thomasschulbildes ganz außer Acht gelassen, der Umstand nämlich, daß Gerber letzteres erst 1814 in der Fortsetzung zu seinem Tonkünstler-Lexikon erwähnt, in der 1790 bis 1792 erschienenen Urausgabe desselben indessen mit keinem Wort davon spricht. Hierzu ist zu beachten, daß Gerber in beiden Werken vollständige und sehr reichhaltige Verzeichnisse aller ihm bekannt gewordenen gemalten, graphischen und plastischen Musikerporträts bringt, in dem jüngeren Werk aber auf die nochmalige Anführung der bereits früher genannten Bildnisse verzichtet. In der Fortsetzung des Gerberschen Lexikons werden an gemalten Bildnissen Johann Sebastians erwähnt: im Porträtverzeichnis im 4. Band (erschienen 1814)<sup>44</sup>) ganz kurz das Bild der Thomasschule, etwas ausführlicher das Bild im Besitz des Kantors Kittel in Erfurt, letzteres außerdem noch eingehender in der Biographie Kittels im 3. Band (erschienen 1813)<sup>45</sup>). Im Porträtverzeichnis der ersten Ausgabe erscheint nur das Ölporträt Johann Sebastians von „Haußmann“ in der Sammlung des Hamburger Bach<sup>46</sup>). Die hier gegebene Beschreibung geht sichtlich auf das kurz vorher erschienene Verzeichnis des Nachlasses Philipp Emanuels zurück<sup>47</sup>). Im ersten Band der Urausgabe seines Lexikons (1790 erschienen)<sup>48</sup>) weist Gerber außerdem in der Biographie des Thomaskantors auf das Porträt hin, das sich die Prinzessin Amalia von Preußen 1772 vom jüngeren Lisiewski malen ließ, und das sich jetzt in der Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin befindet. Es kann hier unbeachtet bleiben, da es nicht nach dem Leben gemalt ist und nicht einmal als eine genaue Kopie eines authentischen Bachbildnisses gelten kann<sup>49</sup>). Da wir Gerber als einen durchaus

zuverlässigen und sorgfältigen Forscher und Kenner schätzen, müssen wir aus dem Fehlen des Thomasschulbildes in der Ur- ausgabe seines Lexikons schließen, daß ihm 1792 ein Porträt Johann Sebastian's in der Leipziger Thomana nicht bekannt war, m. a. W., daß diese um jene Zeit ein gemaltes Bildnis ihres berühmtesten Kantors nicht besaß. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte es Gerber nicht entgehen können, da er als Sondershäuser Leipzig nahe genug war, um sich dort an der in erster Linie in Frage kommenden Stelle nach einem Bildnis Johann Sebastian's erkundigen zu können, und sicher schon damals persönliche Beziehungen zur Leipziger Thomana und ihrem derzeitigen Kantor, Johann Adam Hiller, gesucht und gehabt hat.

Die Frage, wie lange das Bild der Thomasschule im Besitze Friedemann Bachs und seiner Familie war und wie es in seine Hände kam, muß vorläufig offen bleiben. Vor allem fehlt jeder Nachweis, daß es nach Auflösung der Leipziger „Societät der musikalischen Wissenschaften“, die 1755 mit dem Weggang ihres Gründers von Leipzig erfolgte, direkt in Friedemann Bachs Besitz überging<sup>50</sup>). Ebenso wenig läßt sich feststellen, ob Friedemann oder einer seiner Brüder bei der Verteilung des väterlichen Erbes aus diesem ein Bildnis des Vaters in die Hände bekommen haben. Bekanntlich ist in dem von Spitta abgedruckten ziemlich genauen Verzeichnis des Nachlasses Johann Sebastian's mit keinem Wort von einem Bildnis des Verbliebenen die Rede<sup>51</sup>). Auch auf die Frage, wie unser Bild aus den Händen Friedemann Bachs bez. seiner Familie in die des Kantors Müller kam, fehlt uns vorläufig die Antwort. Vielleicht spielte die Rolle des Vermittlers jener Organist Müller in Braunschweig, bei dem Friedemann Bach während seines Aufenthaltes ebenda 1771—74 wohnte und dem er das Autograph des wohltemperierten Klaviers und die 15 Inventionen und Sinfonien seines großen Vaters schenkte<sup>52</sup>). Dieser Braunschweiger Müller könnte identisch sein mit jenem Braunschweiger Verwandten des Thomaskantors Müller, bei dem dieser zwischen 1786 und 1789 als junger Mann mehrere Jahre hindurch Unterstützung fand<sup>53</sup>).

Hatte die Freilegung der Rückseite unseres Bildes die völlige Klarstellung seiner Entstehungsgeschichte zur Folge, so brachte die Abnahme des nachgedunkelten, Jahrzehnte alten Firnisses und der Übermalungen die wichtige Erkenntnis, daß uns das Nachbildnis der Thomasschule in seiner bisherigen Verfassung eine vollständig falsche Vorstellung von Bachs Gesichtszügen vermittelt hatte. Die Übermalungen erwiesen sich als sehr weitgehende und zeigten, daß sie von verschiedenen Händen herrührten. Das ganze Gesicht war mit einer gleichmäßig gelblichen, fast leberfarbigen Sauce überzogen, die das feine Netz von Haarrissen, das sich in der ursprünglichen Farbenhaut des Bildes im Laufe der Zeit gebildet hatte, fast vollständig verdeckte. Die Abnahme jenes saucigen Überzugs wurde so konsequent durchgeführt, daß die alte Craquelüre in ihrem ganzen Umfang zum Vorschein kam. Die alte Farbenhaut war besser erhalten, als zu hoffen war; immerhin zeigte sich, daß die feineren Lasuren zum Teil verschwunden waren, und an den unteren Gesichtspartien, unter dem linken Auge, an der rundlichen Nasenspitze, auf der Oberlippe und an der rechten Wange vom Backenknochen abwärts kamen zahlreiche Verletzungen in Form von wagerechten Rissen, stellenweise (unter dem linken Auge, in der Furche der Oberlippe und am äußersten Rand der linken Wange) sogar kleine lochartige Beschädigungen zum Vorschein<sup>54</sup>). Letztere waren zum Teil so groß, daß sie ausgekittet werden mußten. An der Abb. 2, die das Bild in beschädigtem Zustand nach Abnahme der Übermalungen und vor der Neuausbesserung zeigt, sind die Kittstellen deutlich als kleine weiße Flecken zu sehen. Der Umfang der Rißbildung ist hier ebenfalls deutlich wahrnehmbar. Ebenso ist zu erkennen, daß die Stirn, die obere Wölbung der rechten Wange und das rundliche Kinn von ernststen Schäden völlig frei waren. Wie im Gesicht, so trat auch an der Perücke der rote Malgrund in zahlreichen wagerechten Rissen zutage. Die ganze Perücke verwandelte sich bei dem Säuberungsverfahren aus einer rein weißen in eine durchsichtig graue; nur einzelne weiße Lichter erwiesen sich als dauerhaft und somit ursprünglich. In allen ihren Teilen war sie stark abgerieben. Ursprünglich mag

sie ein wesentlich reineres Weiß gezeigt haben als jetzt. Das weiße Hemd, der ins Graugrüne spielende dunkelblaue Rock und der graubraune Hintergrund erwiesen sich als leidlich gut erhalten. Die silbernen Knöpfe, der weiße Hemdärmel am Handgelenk, die Hand selber und das Notenblatt hingegen waren wieder stark übermalt. Auf letzterem waren Noten und Schriftzüge durchweg nachgezogen und wesentlich verstärkt. Bei der Freilegung der Knöpfe offenbarte sich, daß hier die Übermalung nicht einmal immer genau an der ursprünglichen Stelle saß. Bei der Reinigung von Hemdärmel, Hand und Notenblatt kam zutage, daß sie von Hausmann selbst korrigiert, ja im Grunde genommen zweimal gemalt worden sind. Die ursprüngliche Hand saß etwas höher als die jetzige und war mehr gerade gehalten, das Notenblatt dagegen wesentlich schräger, mit der linken unteren Ecke mehr nach rechts. Schon daran ist deutlich zu erkennen, daß unser Bild die erste Gestaltung seines Motivs darstellt: an Wiederholungen kommen Änderungen der vorliegenden Art kaum vor. Die ursprüngliche Anordnung ist an Abb. 2 an dem lichten Schein unmittelbar über dem Hemdärmel und der Hand und rechts vom Notenblatt deutlich wahrnehmbar. Der kleine Finger verlor bei der Reinigung des Bildes das Krüppelhafte, das er vorher besessen, und kam wesentlich deutlicher heraus<sup>55</sup>).

Bei der Ausbesserung der vorhandenen Schäden wurde nun, unter beständiger Kontrolle des Verfassers, streng darauf geachtet, daß nur das Notwendigste geschah. So wenig man die Arbeitsweise der früheren Restauratoren billigen kann, die schadhafte Stellen (u. U. auch das ganze Bild) einfach vollständig übermalten, anstatt die vorhandenen Risse und Löcher sorgfältig mit spitzem Pinsel auszutupfen, so wenig darf man es in der Gegenrichtung soweit treiben, die schadhafte Stellen nur leicht auszubessern, schon weil jedes verletzete Bild damit weiterem Verfall und sicherem Untergang preisgegeben wird. Wie vorsichtig in unserem Falle die Ausbesserung gehandhabt wurde, geht daraus hervor, daß das Thomasschulbild in seiner neuen Vervollkommnung in allen seinen Teilen, an Gesicht und Perücke sogar wie an Hintergrund, Gewand, Hand und

Notenblatt, das ursprüngliche Rißnetz fast durchgehends in gleichmäßiger Deutlichkeit erkennen läßt. Nur da, wo die groben lochartigen Verletzungen vorlagen, unter dem linken Auge und vor allem am Rand der rechten Wange, wird die alte Craquelüre stellenweise undeutlich, weil hier viele dicht nebeneinander liegende Verletzungen auszufüllen waren. So kann ohne Bedenken gesagt werden, daß das Bild in seinem jetzigen Zustand von wirklichen Übermalungen vollständig frei ist. Der Vergleich unserer Abbildungen 2 und 3 könnte das fraglich erscheinen lassen, da die elegante Glätte und Vollkommenheit, die Abb. 3 wiedergibt, stark von dem in Abb. 2 wiedergegebenen defekten Zustand absticht. Hierzu muß aber beachtet werden, daß der Grad der Erhaltung der Craquelüre in Abb. 3 bei weitem nicht deutlich genug in Erscheinung tritt.

Inwieweit sich unser Bild durch die jüngste Restaurierung im einzelnen verändert hat, wurde zum Teil schon dargelegt. Eigentlich zeigen nur die enggeschlitzten Augen die alte Gestalt. Nachdem Landmann die Frage nach der Färbung von Wachs Augen und Brauen aufgeworfen und auf Grund des Vergleichs aller authentischen Bildnisse dahin beantwortet hat, daß Wachs blond und blauäugig gewesen ist<sup>56)</sup>, muß es überraschen, festzustellen, daß unser Bild nach seiner neuesten Reinigung keineswegs eine blaue, sondern eine dunkel leuchtende graubraune Iris und bräunliche Brauen zeigt. Nicht einmal von einem bläulichen Schimmer der Iris kann die Rede sein. Übrigens zeigen auch die erwähnten alten Kopien in Frankfurt und Leipzig graubraune Augen. In der Form der Nase sind auch keine Veränderungen zu spüren. Sie hat ihre alte runde Spitze und die leichte Einsattelung auf dem Rücken behalten. Der schon immer bemerkte Gegensatz zu der wesentlich knochigeren und längeren und spitzeren, ja sogar leicht gebogenen Nase des Bildes in der Bibliothek Peters bleibt also bestehen. Unseres Erachtens läßt sich das Auffällige dieses Gegensatzes durch den Hinweis auf den Altersunterschied zwischen dem Wachs des einen und dem des anderen Bildes nicht aus der Welt schaffen. Nach wie vor muß angenommen werden, daß das eine oder das andere Bild den formalen Charakter von Wachs Nase nicht

ganz richtig wiedergibt. Die stärkste Veränderung hat im Gesicht der Mund erfahren. Kein Zweifel, daß die Mundlinie früher weichlicher, die Unterlippe voller war, daß die Lippen runder und üppiger waren, kein Zweifel, daß der jetzige Mund hart, streng und herb erscheint gegen den früheren<sup>57</sup>)! Der Eindruck des Weichlichen war von einem der früheren Restauratoren hervorgerufen worden durch Nachmodellierung der Unterlippe, vor allem durch das Aufsetzen starker Lichter einerseits auf die rechte Hälfte der Unterlippe und andererseits auf die Einbuchtung der Oberlippe, hier auf jene oben erwähnte verletzte Stelle. Durch diese willkürlichen Verschönerungen kam etwas unangenehm Gesättigtes, Materielles, Flottes in Wachs Mund hinein. Unsere Erneuerung hat gründlich mit dieser Verweichlichung der Mundform aufgeräumt: die Lichter sind ganz verschwunden, die Lippen zeigen nur noch soviel Umfang und rote Farbe, als der Zahn der Zeit von dem ursprünglichen Zustand übriggelassen hat. Daß die Entfernung der Lichter berechtigt war, geht daraus hervor, daß sie auf den gemalten Kopien wie ebenso auf den besten älteren Stichreproduktionen unseres Bildes, den Stichen von Bollinger (1802) und Sicking (1851), und der Lithographie von Schlic (1840), vollständig fehlen, wie denn überhaupt diese in ihrer Art vortrefflichen Reproduktionen viel mehr dem jetzigen Zustand unseres Bildes entsprechen, als dem bisherigen.

Mehr aber als alles andere mußte überraschen, daß unter den Übermalungen des vorigen Jahrhunderts über der Oberlippe sowohl wie beiderseits vom Mund und am Kinnrand, deutlich erkennbar, der blaugraue Schimmer eines glattrasierten Bartes zum Vorschein kam, von dem vorher keine Spur zu sehen war. Unsere Abbildungen 2 und 3 geben wieder diese Spuren des Bartwuchses nicht genügend deutlich wieder. Am Original machen sie sich wesentlich stärker geltend, beinahe noch stärker bei der oben erwähnten, in Leipziger Privatbesitz aufgetauchten Kopie aus der Biedermeierzeit (siehe S. 5 und Abb. 4), die sich auch sonst, durch ihre kräftige Modellierung, den kräftig gezeichneten Mund u. a., als ein wichtiges Zeugnis für die Richtigkeit der jüngsten Erneuerung erweist. Auch das

neue Frankfurter Bild (siehe oben S. 11 ff., Abb. 5) zeigt den bläulichen Schimmer des rasierten Bartes. Der bärtige Bach, wie er uns jetzt entgegentritt, macht naturgemäß einen viel kräftigeren, männlicheren Eindruck, als das wohlgenährte glatte Gesicht, das unser Bild in seinem früheren Zustand zeigte. Der neuartige Eindruck des verjüngten Bildes wird vor allem auch wesentlich dadurch bestimmt, daß anstelle der bisherigen flauen Modellierung der Fleischpartien, die Gesicht und Hand etwas unangenehm Geschwollenes gab, im Einklang mit dem Frankfurter Bild und der eben erwähnten Leipziger Kopie, eine kräftige, energische getreten ist. Sie macht sich ebenso an der Stirn wie an Wangen und Kinn bemerkbar, namentlich aber am Backenknochen und an der rechten Schläfe. Gerade in der Modellierung offenbart der Maler unseres Bildes, Elias Gottlieb Hauffmann, im übrigen ein selten über das gute Mittelmaß hinausragender Künstler, eine besondere Kraft und Geschicklichkeit, ja eine gewisse Großzügigkeit. Mit wenig Mitteln weiß er hier viel zu sagen. Gewöhnlich modelliert er sehr scharf, in seiner späteren Zeit sogar mit übertrieben schwärzlichen Schatten. In unserem Bild hält er sich von jeder Übertreibung frei. Freilich darf hierbei nicht vergessen werden, daß dieses in allen seinen Teilen abgerieben und verblaßt ist. Die Hauptformen des Schädels treten jetzt deutlich aus dem Fleischüberzug heraus. Von dem Schläfenbein und dem Backenknochen war früher nichts zu sehen, jetzt sprechen sie vernehmlich im Gesamteindruck des Gesichtes mit. Lichter sind nur auf den höchsten Erhebungen angebracht, also sparsam verteilt. Charakteristisch sind zwei kleine helle Punkte am rechten Rand der Nasenspitze, beachtenswert auch deshalb, weil sie auf Sichlings Stich an der Nase deutlich wiedererscheinen, ein sprechender Beweis für die Qualität und den dokumentarischen Wert dieses Blattes. Zweifellos ist es das beste gestochene Bachbildnis, das wir besitzen.

Ein ganz neues Ansehen hat schließlich auch das Inkarnat gewonnen. An Stelle des bisherigen unangenehm saucigen, rein gelblichen Fleischtons ist ein kräftiges gesundes Lichtrot getreten, das auf der Höhe der Wangen sich mäßig steigert

und mit lichtigem, durchsichtigem Grau modelliert ist. Die Leipziger Kopie zeigt ein noch gesunderes, auf den Wangen sogar blühendes Inkrinat bei saftroten vollen Lippen. So tritt uns denn jetzt aus dem Tomasschulbild ein Bach entgegen, wie wir ihn bisher nicht gekannt, höchstens in Gedanken an Wesen, Bedeutung und Charakter des großen Mannes geahnt haben. Die beiden neu aufgetauchten Bachbildnisse bestätigen die Richtigkeit und Echtheit des neuen Typus. Die wohlgenährte Alltagsphysiognomie eines etwas phlegmatischen Kokophilisters ist ersetzt durch die strengen ausdrucksvollen Züge eines sichtlich temperamentvollen Mannes, dem jeder sofort ansieht, daß er von ungewöhnlicher Art, ein hervorragender Kopf, ein Phantasiemensch war, und daß er bei aller Güte unter Umständen rauh, abweisend und heftig werden konnte. Etwas von jener robusten, heißblütigen Rücksichtslosigkeit spricht schließlich in dem verjüngten Bild zu uns, wie sie in den Kompetenzkämpfen zum Ausdruck kommt, die Bach in Leipzig mit seinen Vorgesetzten zu bestehen hatte. Der Zug der Strenge ist vor allem durch die Umbildung der Mundpartie entstanden. Die schmal geöffneten Augen, die nach Art der Kurzsichtigen leise zwinkern und uns nicht recht klug werden lassen, ob sie streng oder gütig blicken wollen, sind wie gesagt noch ganz die alten. Wer die Umwandlung unseres Bildes in ihrem ganzen Umfang kennen lernen will, darf sich nicht bei den Abbildungen, die wir bieten können, beruhigen: die Wiedergabe des verjüngten Gemäldes bleibt, so genau sie ist, noch weit hinter dem Original zurück. Nur vor dem Bilde selbst kann man ermessen, was Walter Kühn mit vorsichtiger Hand und kühl abwägendem Blick in geduldiger, hingebender Arbeit aus dem Bachbild der Thomasschule gemacht hat. Nachdem dieses im Leipziger Stadtmuseum eine sichere Heimstätte gefunden hat, die alle Garantien für sachgemäße Aufbewahrung und Pflege bietet, und sein weiteres Dasein hinter einer schützenden Verglasung gesichert sieht, steht zu hoffen, daß das verdienstvolle Werk Kühns vor unbefugten Eingriffen, wie sie früher unser Bild über sich ergehen lassen mußte, bewahrt bleibt. Außer allem Zweifel steht, daß es durch Kühns geschickte Hand

an dokumentarischem Wert wie an künstlerischer Bedeutung ganz wesentlich gewonnen hat.

Ob schon sich der Verfasser bewußt ist, die Aufmerksamkeit seiner Leser schon reichlich lange in Anspruch genommen zu haben, kann er sich nicht versagen, zum Schluß noch auf ein bisher ganz unbeachtet gebliebenes Bachbildnis hinzuweisen, von dem er im Laufe seiner literarischen Vorstudien für die vorliegende Arbeit Kenntnis erhielt. Neben die bisher bekannt gewordenen Bildnisse tritt mit diesem vergessenen Bild ein Pastellbildnis. Schon als solches von besonderem Interesse, verdient es um so mehr Beachtung, als es sich im Besitz Philipp Emanuel Bachs befunden hat, und als uns dies durch den Besitzer selbst sicher beglaubigt ist. Leider ist das Bild vorläufig nicht nachweisbar, wenn nicht gar zu Grunde gegangen.

Daß Philipp Emanuel ein gemaltes Bildnis seines Vaters besaß, ist uns schon für das Jahr 1773 verbürgt, und zwar durch Burney. In seinem mehrfach zitierten Bericht über den Besuch, den er im genannten Jahre Philipp Emanuel in Hamburg machte, erzählt er, daß er in dessen „schönem großen Musikzimmer“ mehr als hundertundfünfzig Bildnisse von großen Tonkünstlern, teils gemalt, teils in Kupfer gestochen, vorfand, „darunter viele Engländer (sic!) und unter andern auch ein Paar Original-Gemälde in Öl (sic!) von seinem Vater und Großvater“<sup>58</sup>). Schon lange vor 1773 also muß Philipp Emanuel den Grund gelegt haben zu jener reichen Sammlung von Tonkünstlerbildnissen, die bei seinem Tode auf 414 Nummern angewachsen war und in dem 1790 in Druck erschienenen Verzeichnis seines Nachlasses sorgfältig katalogisiert ist<sup>59</sup>). Allgemein bekannt und beachtet ist, daß dieser Katalog neben den Porträts seines Großvaters und seiner Stiefmutter Anna Magdalena und seiner drei berühmten Brüder sowie seines Ahnherrn Hans ein Bildnis seines Vaters erwähnt und kurz kennzeichnet. In Übereinstimmung mit Burneys Angabe ist auch hier von einem Bild die Rede, als Künstler wird ausdrücklich Hauffmann genannt. Die Maße werden auf 2 Fuß 8 Zoll Höhe und 2 Fuß 2 Zoll Breite angegeben<sup>60</sup>). Dieselben Angaben finden sich in der 1792 erschienenen Urausgabe von Gerbers

Musiker-Lexikon<sup>61</sup>); wie schon oben bemerkt, sind sie offenbar dem obigen Nachlaßverzeichnis entnommen. Das Bild dieses Verzeichnisses wird bekanntlich seit His', Vogels und Wustmanns Veröffentlichungen allgemein in dem Bachbildnis der Musikbibliothek Peters gesucht, lediglich deshalb, weil letzteres, zufolge einer auf seine Rückseite aufgeklebten, 1875 datierten Notiz seines Vorbesizers, eines Herrn Alfred Grenser in Wien, von dessen Vater, dem Leipziger Flötenvirtuosen Carl Grenser, um 1828 in Leipzig (!) von einer Enkelin Johann Sebastians erworben wurde, als solche aber nur die einzige Tochter Philipp Emanuels, Anna Carolina Philippina Bach, in Betracht kommen kann<sup>62</sup>). Dabei wurde aber übersehen, daß die Notiz Carl Grensers auf dem Bild der Petersbibliothek ausdrücklich besagt, daß dieses „bis in die zwanziger Jahre“ des 19. Jahrhunderts „in der Bachschen Familie zu Leipzig (!) erblich“ war<sup>63</sup>). Es steht also keineswegs ganz sicher fest, daß letzteres Bild aus dem Nachlaß Philipp Emanuels stammt, so lange man nicht nachweisen kann, daß dessen Tochter nachmals und noch um 1828 in Leipzig gelebt hat und etwa hier gestorben ist. Dafür hat aber selbst Wustmann, dem alle archivalischen Quellen Leipzigs zugänglich und genau bekannt waren, einen Beweis nicht erbringen können<sup>64</sup>).

Daß die Lösung der Frage nach der Herkunft des Bachbildnisses in der Musikbibliothek Peters nicht so einfach ist, wie bisher allenthalben angenommen wurde, zeigen die eigenen Angaben Philipp Emanuel Bachs über das in seinem Besitz befindliche Bildnis des Vaters. Sie finden sich in einem „Hamburg, den 10. April 74“ datierten Brief des Hamburger Meisters, den Bitter 1868 in seinem Werk über Bachs Söhne im Anhang zum 2. Band an der Spitze von im ganzen 12 Briefen Philipp Emanuels wörtlich abdruckt<sup>65</sup>). Der Brief war offenbar an Forkel gerichtet und befindet sich in der königlichen Bibliothek in Berlin. Nach längeren rein geschäftlichen Mitteilungen — er hat dem Adressaten, den er als „Gehrtester und liebwerthester Freund“ anredet, 29 Exemplare seiner Psalmen geschickt und wird auf Verlangen weitere 14 schicken —, kommt hier Philipp Emanuel einerseits auf den eben erschie-

nenen Rütnerschen Stich nach einem Haufmannschen Porträt des Vaters, andererseits auf ein in seiner Porträtsammlung befindliches Pastellbildnis des letzteren zu sprechen. Die in Frage kommenden Sätze lauten: „Bey Ueberschickung dieser Psalmen (s. o.), welche, sobald ich sie mit der Messe (der Leipziger Messendung) kriege, so gleich geschehen soll, werde ich Ihnen einen kürzlich gefertigten sauberen und ziemlich ähnlichen Kupferstich von meines lieben seel. Vaters Portrait zu überschicken das Vergnügen haben. Meines Vaters Portrait, welches ich in meiner musikalischen Bildergallerie, worin mehr als 150 Musiker von Profession befindlich sind, habe, ist in pastell gemahlt. Ich habe es von Berlin hierher zu Wasser bringen lassen, weil dergleichen Gemählde mit trocknen Farben das Erschüttern auf der Are nicht vertragen können; außerdem würde ich es Ihnen sehr gern zum Kopieren überschickt haben“ (folgen Angaben über Philipp Emanuels eigenes Porträt und eine Anfrage wegen eines Porträts Friedemanns). Diese eingehenden Mitteilungen sind fraglos in mehr als einer Beziehung interessant und wichtig. Sehr wesentlich ist zunächst schon für die Forschung über die Bildnisse des großen Thomaskantors die Nachricht, daß Philipp Emanuel das Rütnersche Stichbildnis, das älteste graphische Porträt Johann Sebastians, gekannt und bis zu einem gewissen Grade geschätzt hat — er nennt es ja nur ziemlich ähnlich —, und daß er es alsbald nach seinem Erscheinen an Forkel zu senden für nötig befand<sup>60</sup>). Unwillkürlich denkt man angesichts dieser Thatfachen daran, daß der Hamburger Meister bei der Entstehung des Rütnerschen Stiches die Hand im Spiele gehabt, ja vielleicht sogar den Anlaß dazu gegeben hat. Unwillkürlich malt sich die Phantasie aus, daß er dabei das in seinem eigenen Besitze befindliche Porträt des Vaters als Vorlage verwenden ließ, zumal wenn man sich erinnert, daß der Verfertiger des fraglichen Stiches S. G. Rütner (geb. 1750, seit 1775 Zeichenlehrer am Gymnasium in Mitau, wo er 1828 starb) zu Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts Mitschüler von Philipp Emanuels als Maler und Zeichner hochbegabtem zweiten Sohne Johann Sebastian d. J. (geb. 1748, vorzeitig

gest. 1778 in Rom) an der von Oser geleiteten Leipziger Zeichen-Akademie war. Liegt es nicht nahe genug, anzunehmen, daß Rütner durch seinen Mitschüler von dem bei dessen Vater befindlichen Bildnis Johann Sebastian's hörte, und da er als Schüler Bausers besonders im Porträtfach geübt war, auf die Idee kam, das ihm leicht zugängliche Hamburger Bildnis des größten Tonkünstlers der jüngst vergangenen Epoche im Stich zu verewigen, oder auch, daß der Vater in Hamburg durch den Sohn von Rütner's Können im Porträtfach hörte und diesen selbst animierte, nach Hamburg zu kommen und das in seiner Sammlung befindliche Porträt seines Vaters zu reproduzieren<sup>67)</sup>?

Auf diesem Wege könnte man leicht dazu gelangen, die Hypothese, daß das Bild der Petersbibliothek aus Philipp Emanuel's Besitz stammt, ohne weiteres annehmbar zu finden, da dieses unbedingt in allen formalen Einzelheiten wie in der Auffassung sehr stark mit Rütner's Stich übereinstimmt, wenn nicht die Maße des Bildes der Petersbibliothek von den Maßangaben im Verzeichnis des Nachlasses Philipp Emanuel's sehr wesentlich abweichen<sup>68)</sup>, und wir nicht eben aus dessen Brief erfahren, daß das Bildnis des Vaters, das er 1774 besaß, ein Pastellbild gewesen ist. Aus dem Wortlaut dieses Briefes ist sicher zu entnehmen, daß Philipp Emanuel damals nur dieses eine Bildnis des Vaters besaß<sup>69)</sup>. Daß dieses wirklich ein Pastell war und nicht etwa ein sehr hell gemaltes Ölbild, das vom Besitzer aus mangelhafter Kenntnis der Maltechniken verkannt wurde, darüber kann kein Zweifel bestehen angesichts der Tatsache, daß Philipp Emanuel das Bild des Vaters, das er als pietätvoller Sohn wie ein Heiligtum gehütet haben mag, bei der Übersiedelung nach Hamburg lieber zu Schiff auf der Spree und Elbe transportieren ließ, als zu Lande als Frachtgut, weil er meinte, „daß dergleichen Gemälde mit trocknen Farben das Erschüttern auf der Aye nicht vertragen“ könnten. Nein, Philipp Emanuel wußte ganz genau, worum es sich bei einem Pastell handelt! Eher haben seine Hinterbliebenen oder die Ordner seines Nachlasses nicht genug vom Maltechnischen verstanden und Pastell für Ölmalerei gehalten, als sie das Nachlaßverzeichnis abfaßten. Jedenfalls ist nicht ganz ausgeschlossen, daß in letzterem von

dem von Philipp Emanuel 1774 selbst als Pastell bezeichneten Bilde die Rede ist, um so weniger, als im Nachlaßkatalog wohl von einem Ölbild von Hausmann, nicht aber von einem Bild auf Leinwand gesprochen wird. Der Begriff Leinwand würde ja die Identifizierung mit dem Pastell ausschließen, man müßte denn voraussetzen, daß letzteres des Schutzes halber auf Leinwand aufgezogen worden wäre. Pastell und Ölmalerei können wohl heute noch viele Laien nicht sicher auseinanderhalten. Daß es ehemals nicht anders war, davon zeugt der Widerspruch in den zeitlich fast zusammenfallenden Angaben von Burney und Philipp Emanuel über dessen Nachbildnis.

Es bleiben schließlich vier Möglichkeiten: einmal, daß Philipp Emanuel niemals ein Ölbild seines Vaters besaßen und daß die Angabe im Nachlaßverzeichnis von 1790 „in Del gemalt“ auf einem Irrtum beruht und sich tatsächlich auf das Pastellbild bezieht, sodann, daß Philipp Emanuel in den letzten Jahren seines Lebens zu dem Pastell ein Ölbild seines Vaters hinzuerwarb, ferner daß das Pastellbild, das Philipp Emanuel 1774 und schon 1767 bei seiner Übersiedelung nach Hamburg besaß, vor seinem Tode (1788) schadhaft wurde bzw. zu Grunde ging, zuvor aber in Öl kopiert wurde, und endlich, daß die Hinterbliebenen des Hamburger Meisters das Pastellbild des berühmten Großvaters nicht mit in das für den Verkauf bestimmte Nachlaßverzeichnis aufnehmen ließen, da sie es selbst behalten wollten, wohl aber das später erworbene Ölbildnis. Fest steht, daß das Pastell vorläufig verschollen ist. Sehr möglich ist, daß es in dem Ölbild der Petersbibliothek fortlebt, da dieses eng mit dem Rütterschen Stich zusammenhängt, dessen Bedeutung für die Lösung der besprochenen Fragen bereits oben zur Genüge erörtert wurde, sei es, daß jenes Ölbildnis eine alte Kopie nach dem Hamburger Pastell ist, sei es, daß es eine Wiederholung eines dem Stich und dem Pastell zugrunde liegenden Originals oder gar die Vorlage zum Pastell ist. Weitere Nachforschungen, deren Durchführung der Verfasser in Absicht hat, werden hoffentlich volle Klarheit in diese Herkunfts- und Identitätsfragen bringen.

Selbst diese ausführlichen Darlegungen haben somit nicht

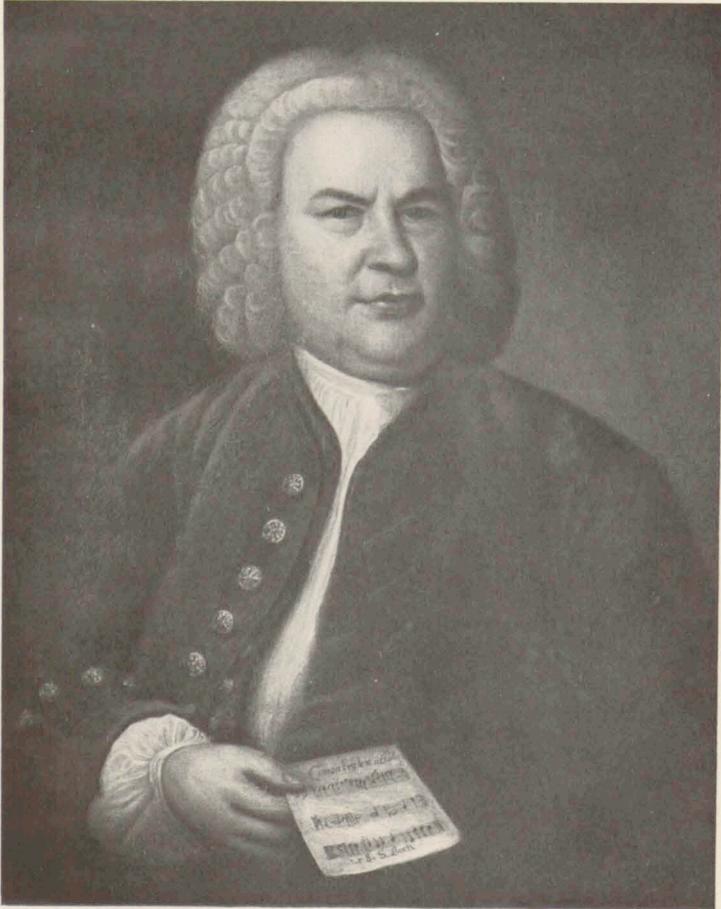


Abb. 1.

Das Bachbildnis der Thomasschule im bisherigen Zustand,  
vor der letzten Wiederherstellung.



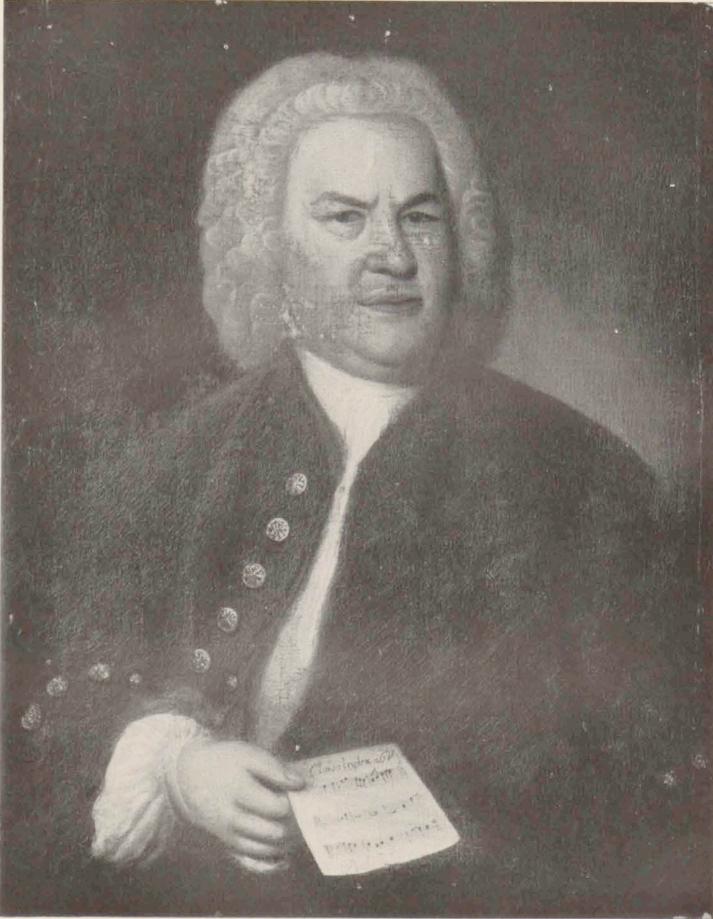


Abb. 2.

Das Bachbildnis der Thomasschule während der letzten Wiederherstellung,  
nach Abnahme der Übermalungen.



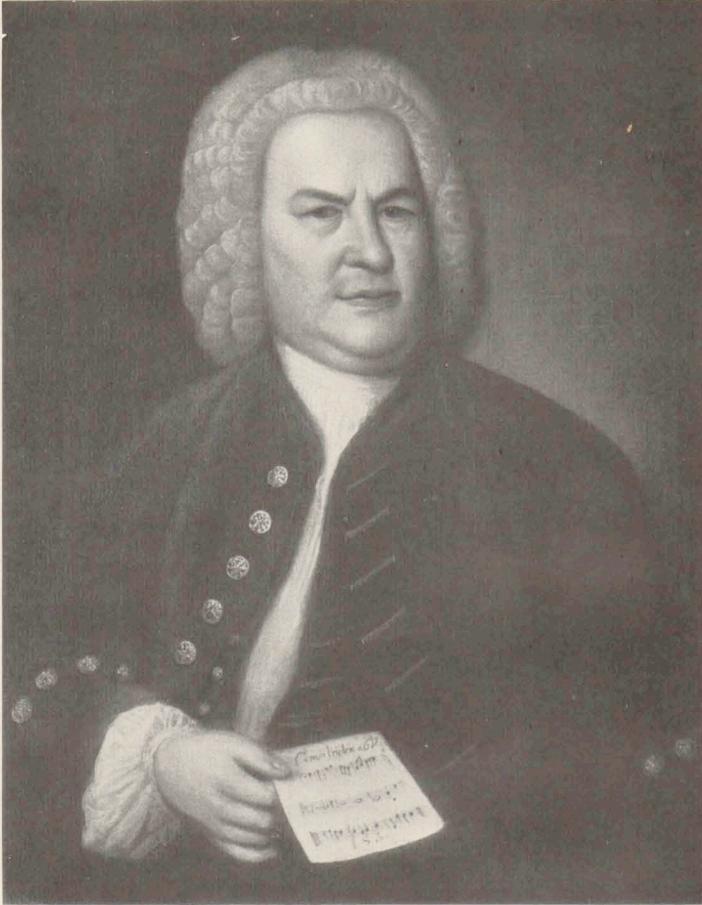


Abb. 3.

Das Nachbildnis der Thomasschule nach der jüngsten Wiederherstellung  
im fertigen Zustand.



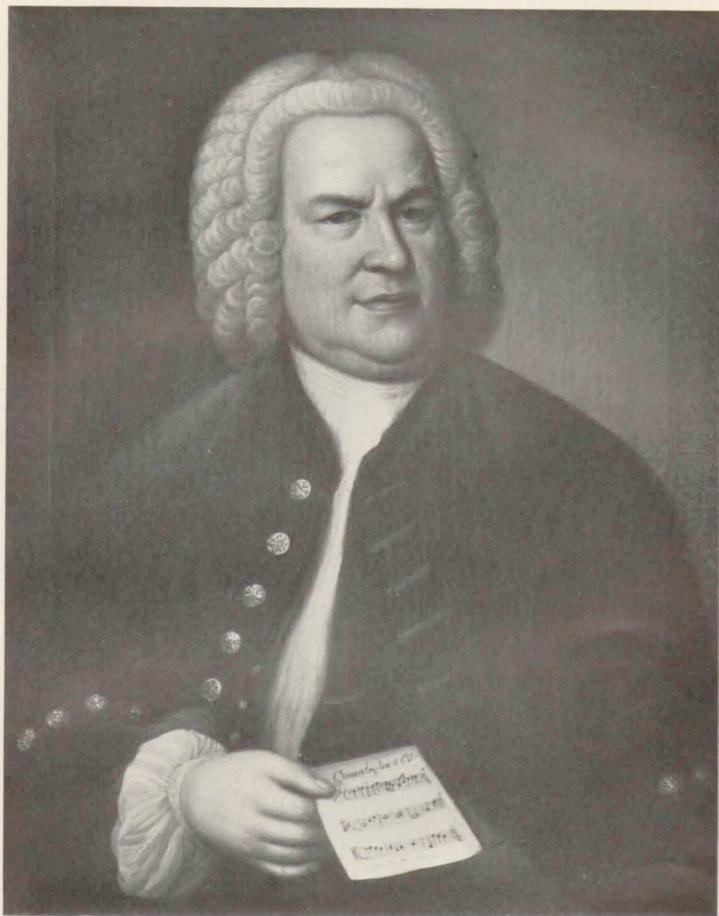


Abb. 4.

Alte Kopie des Nachbildnisses der Thomasschule (um 1840)  
im Besitz von Frau Wilhelmine Burthardt in Leipzig.



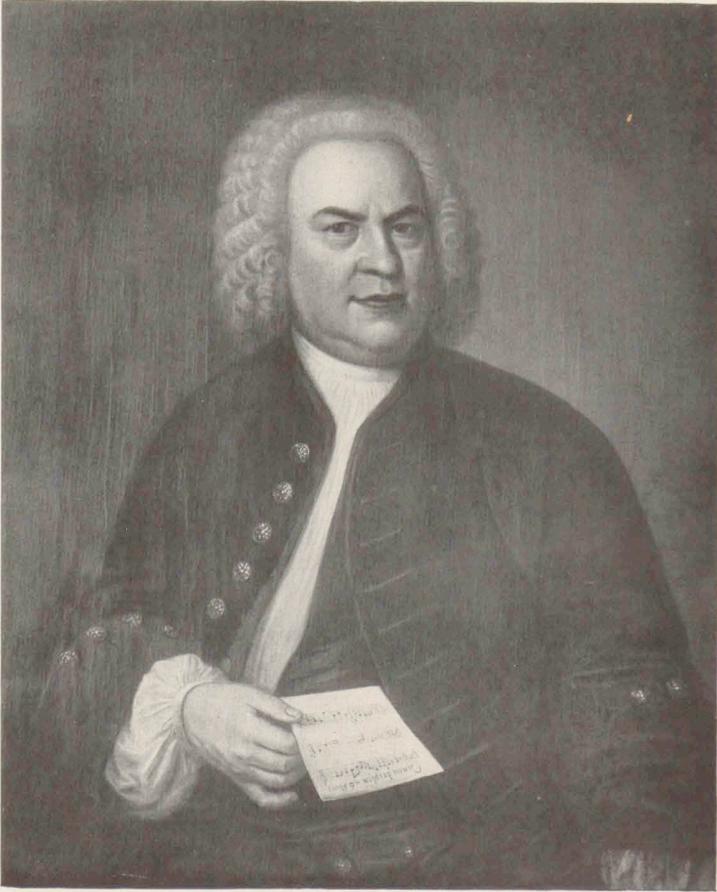


Abb. 5.

Alte Kopie eines Hausmannschen Bachbildnisses (um 1830)  
im Besitz des Mühlischen Gesangvereins in Frankfurt a. M.



Eine Heliogravüre nach dem Bachbildnis der Thomasschule in der Größe von 27:21 cm (Papiergröße 50:37 cm), die den gegenwärtigen Zustand des Bildes wiedergibt, erscheint gleichzeitig im Verlag von Breitkopf & Härtel.





vermocht, alle darin zur Sprache gebrachten Probleme endgültig zu lösen. Nach wie vor müssen einige Fragen offen bleiben. Wer sie lösen will, muß sich vor allem freihalten von einzelnen Irrtümern und Vorurteilen, die in der bisher vorliegenden Spezialliteratur enthalten sind und sich leider von Autor zu Autor fortgeerbt haben. Wer unter den wirklichen und angeblichen bzw. vermeintlichen *Ölbildnissen* Johann Sebastian Bachs rücksichtslos die Spreu vom Weizen sondern und gründlich Ordnung schaffen will, der darf auch nicht davor zurückschrecken, Hypothesen der Lebenden zu zerstören, Enttäuschungen zu bereiten und Unmut zu wecken. Der Verfasser hält diese Aufräumarbeit, die seines Erachtens zunächst Sache eines Gemäldekenners ist, nachgerade für dringend geboten<sup>70</sup>). Vielleicht findet er Gelegenheit, bald auf dieses wichtige Thema zurückzukommen. Schon jetzt will er nicht verhehlen, daß er vorläufig nur das Bach-Porträt der Thomasschule und das der Musikbibliothek Peters als sicher beglaubigte Originalbildnisse Johann Sebastian Bachs anerkennen kann.

### Anmerkungen.

1) Um bequemer zitieren zu können und dem Leser eine leichte Orientierung zu ermöglichen, geben wir gleich zu Anfang eine Gesamtübersicht über die einschlägige Literatur unter Beiseitelassung der nichts Neues sagenden Erwähnungen von Bachbildnissen in der neueren Literatur und in Tages- und Fachzeitungen. Hinter den Titeln, die in der vorliegenden Arbeit häufiger herangezogen werden, ist in Klammern angegeben, unter welchen Abkürzungen sie im nachfolgenden zitiert werden. A. Zusammenfassende Verzeichnisse der gemalten, graphischen und plastischen Bachbildnisse: 1) Gerber, E. L., *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1790 und 1792, Bd. II, Anhang S. 4, 61 (Gerber 1792); 2) Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812—14, Bd. IV (1814) S. 673, 735 (Gerber 1814); 3) Hilgenfeldt, E. L., *Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke*, Leipzig 1850, S. 169 f. 4) Schneider, M., „Verzeichnis der bisher erschienenen Literatur über Johann Sebastian Bach“ im *Bach-Jahrbuch* 1905, S. 109 f. (Anhang: Porträts usw.). B. Maßgebende neuere Literatur über die Bildnisse Bachs: 1) His, W., *Johann Sebastian Bach. Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und*

Antlitz. Bericht an den Rat der Stadt Leipzig. Leipzig 1895. Mit 9 Tafeln. S. 10 ff. (His, Bericht). 2) His, W., Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bachs Gebeine und Antlitz [Abh. d. math.-phys. Klasse der Kgl. Sächsischen Gesellschaft d. Wiss. Nr. V]. Leipzig, 1895. S. 410 ff. (His, Forschungen). 3) W u s t m a n n, G., „Die Auffindung der Gebeine Johann Sebastian Bachs“ in Grenzboten 54. Jahrgg. (1895) S. 415 ff., nochmals abgedruckt im Leipziger Tageblatt Jahrgg. 1895 (Morgen-Ausgabe) Nr. 264 (S. 3905 f.) und Nr. 266 (S. 3933 f.) [Wustmann 1895]. 4) W u s t m a n n, G., „Bachs Grab und Bachs Bildnisse“ in: Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze. Neue Folge. Leipzig, 1898. S. 177 ff., besonders S. 195 ff. (Wustmann 1898). 5) V o g e l, E., „Bach-Portraits“ im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Jahrg. III, Leipzig 1897, S. 11 ff. (Vogel). 6) L a n d m a n n, D., „Bachporträts“ in der Zeitschrift „Die Musik“, Jahrg. VII, Berlin usw. 1907 und 08, S. 216 ff., mit 10 Abb. (Landmann). C. Vom Bachbildnis der Thomasschule handeln im besonderen: 1) G e r b e r, 1814, S. 735. 2) K o s t, F. W. E., Die Feyer des sechshundertjährigen Bestehens der Thomasschule zu Leipzig (am 7. May 1822). Leipzig o. S. S. 4 (hier die früheste Erwähnung innerhalb der Veröffentlichungen der Thomasschule). 3) B e c k e r, E. F., „Johann Sebastian Bach's Portrait“ in der Neuen Zeitschrift für Musik, Bd. XIII Nr. 43 (25. Nov. 1840) S. 169 f., vgl. Nr. 42 S. 168. 4) P o p p e, Max, „Vollständiges Verzeichniß und Beschreibung der Cantoren an der Thomasschule zu Leipzig“, Manuskr. in fol., 58 S. S., im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig (um 1845), S. 29 Sp. 2. 5) H i l g e n f e l d t, a. a. D. (1850) S. 169 f. 6) S t a l l b a u m, G., Ofterprogramm der Thomasschule 1852, S. 27 f. 7) Derselbe, Ofterprogramm der Thomasschule 1855, S. 39. 8) B i t t e r, E. H., Johann Sebastian Bach, Berlin 1865, Bd. II, S. 311 ff., besonders 314. 9) S c h ü m a n n, J., Johann Sebastian Bach, der Cantor der Thomasschule zu Leipzig, Festrede, gehalten in der Thomasschule 12. Dez. 1871, S. 3 und 19 f. 10) S p i t t a, Ph., Johann Sebastian Bach, Leipzig 1880, Bd. II, S. 746 mit Anm. 125. 11) His, Bericht (1895) S. 10 f. (mit Abb. Taf. IV). 12) His, Forschungen (1895) S. 415 ff. 13) V o g e l, a. a. D. (1897) S. 11 ff., besonders 14 ff. 14) Wustmann 1895, Grenzboten S. 420, Tageblatt S. 3905 Sp. 3f., S. 3906 Sp. 3f., S. 3933 Sp. 2f. 15) Wustmann 1898 S. 195 f., 200, 203 ff., 206 ff., 210. 16) L a n d m a n n, a. a. D. (1907/08) S. 216 ff., besonders 217 ff. 17) K u r z w e i l l y, A., Das Bildnis in Leipzig v. Ende des 17. Jahrh. bis zur Wiedermeierzeit, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1912, S. 6 f. und Taf. 11. D. Spezialliteratur zu anderen wirklichen und vermeintlichen Bachbildnissen: 1) B u r n e y, C., Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Deutsche Übersetzung Ham-

burg, Bd. III, S. 212. 2) Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg 1790, S. 95. 3) Kunzen, F. A., und Reichardt, F. F., Studien für Tonkünstler und Musikfreunde (Musikalisches Wochenblatt fürs Jahr 1792), Berlin 1793, S. 53 f. 4) Kiemer, F. W., Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, Berlin 1834, Teil V, S. 163 f. 5) Vogel, Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters, Jahrg. II (1896), S. 8 und Titelbild. 6) Wustmann, Zeitschrift für bild. Kunst, Jahrgg. 1897 S. 120 ff. (mit Abb.). 7) Dvermann, A., „Ein unbekanntes Bildnis Johann Sebastian Bachs“ in der Zeitschrift „Die Musik“, Jahrg. VII, Heft 6 (mit 2 Abb.). 8) Schering, A., im Bach-Jahrbuch, Jahrg. IV, 1907, S. 181. 9) Kurzweilly, a. a. D. (1912) S. 5 f. und Taf. 10. 10) Bach-Jahrbuch 1913 (Titelbild). Der Verfasser kann für die vorstehende Übersicht nicht den Vorzug der Vollständigkeit in Anspruch nehmen, da er die literarischen Vorstudien für die vorliegende Arbeit vorzeitig abbrechen mußte, um ihr Erscheinen im diesjährigen Bach-Jahrbuch ermöglichen zu können.

2) Katalog der Sonderausstellung „Die Leipziger Bildnismalerei von 1700 bis 1850“ (im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig i. J. 1912) Nr. 383, vgl. Nr. 827. Kurzweilly, a. a. D. S. 6.

3) Letztere ist 1913 nach der jüngsten Erneuerung gemalt und wurde der Thomasschule vom Rat der Stadt Leipzig als Ersatz für das Original zum Geschenk gemacht.

4) Vgl. Wustmann 1895 (Tageblatt) S. 3906 Schluß, ähnlich 1898 S. 203 f.

5) His, Bericht S. 10 f., besonders II Anm. 1. Derselbe, Forschungen S. 415. Wustmann 1898 S. 209 f.

6) Wustmann 1898 S. 204.

7) His, Bericht S. 11 mit Anm. 1. Derselbe, Forschungen S. 415. Vogel a. a. D. (1897) S. 14. Wustmann 1895 (Tageblatt) S. 3933 Sp. 2 f., 1898 S. 210. Nach letzterem zeigte unser Bild nach der Reinigung von 1894/95 nur verletzte Stellen an der Stirn und am Munde, die schon früher einmal ausgebessert worden waren, war aber im übrigen „völlig frei“ von Übermalungen. Nach Vogel ergab sich damals, daß Stirn, Nase und rechte Mundpartie gelitten hatten. His sagt über den Befund von 1894 im besonderen (Bericht S. 11): „Wir hatten Gelegenheit, das Bild in abgewaschenem Zustande zu sehen, wobei die Beschädigungen sichtbar wurden“ und in der Anm.: „Besonders verletzt und demgemäß jetzt von neuem kräftig übermalt sind die rechte Hälfte der Oberlippe und das Stirngebiet.“ Während His hier die Art der neuen Übermalung direkt tadelt — die Oberlippe des neu ausgebesserten Bildes erschien ihm geradezu wie von einem Insektenstiche angeschwollen, und die

Stirn „unnatürlich sanduhrförmig“ —, behauptet Wustmann, der jüngste Restaurator habe sich darauf beschränkt, die von ihm angeführten Verletzungen von alter Übermalung zu befreien und „seinerseits wieder gewissenhaft nachzubessern.“ Im Tageblatt spricht er sogar von „peinlichster Gewissenhaftigkeit“.

- 8) His, Forschungen S. 415.
- 9) His, Bericht S. 11 oben. Vgl. hierzu Anm. 7.
- 10) Bitter, Bach II, S. 314 Anm. 2.
- 11) Schumann, a. a. D. S. 3.
- 12) Die vorstehenden Angaben gründen sich auf freundliche Mitteilungen des Herrn Bernhard Richter in Leipzig.
- 13) Stalbaum, Osterprogramm 1852, S. 27.
- 14) Leipziger Tageblatt 1852 Nr. 74 (14. März). Leipziger Zeitung 1852, 16. März. Deutsche Allg. Zeitung 1852, Nr. 120, S. 497 (11. März).
- 15) Hilgenfeldt, a. a. D. S. 170.
- 16) Das interessante Bild befindet sich im Besitz von Frau Wilhelmine Burkhardt in Leipzig, in deren Familie es sich vererbt hat. Der Verfasser verdankt den Hinweis auf den verborgenen Schatz Herrn Gemälde restaurator Kühn.
- 17) Becker, a. a. D. S. 170.
- 18) Wustmann 1895 (Tageblatt) S. 3906 Schluß, 1898 S. 204.
- 19) Landmann, a. a. D. S. 216. Kurzweilly, a. a. D. S. 7.
- 20) Wustmann 1895 a. a. D., 1898 S. 205.
- 21) Kurzweilly, a. a. D.
- 22) Sie lautete korrekt: „E. G. Haßmann pinxit 1746“ und war von neuerer Hand in etwas unsicheren Buchstaben mit Tinte auf die Mitte der Schutzleinwand geschrieben. Vgl. Wustmann 1898 S. 204.
- 23) Becker hält es (a. a. D.) für in den letzten Lebensjahren Bachs entstanden. Schumann und His nennen als Entstehungsjahr richtig 1746, Bitter (Bach II, S. 314 Anm.) spricht von 1747.
- 24) Becker, a. a. D. S. 169f. Hilgenfeldt, a. a. D. S. 169f. Schumann, a. a. D. S. 19f. His, Bericht S. 10. Landmann, a. a. D. S. 218.
- 25) Mizler, L., Neu eröffnete musikalische Bibliothek, Leipzig 1736—54, Bd. III, Teil II (1746) S. 353. „Auch soll ein jedes Mitglied sein Bildniß, gut (sic!) auf Leinwand gemalt, nach seiner Bequemlichkeit, zur Bibliothek einschicken, woselbst es zum Andenken wohl aufbewahren, und seinem Lebenslaufe, wenn solcher in den Schriften der Societät erzählt wird, in Kupfer gestochen, vorgefetzt werden.“ Der letzteren Vorschrift ist nie entsprochen worden. Der ganze Passus

fehlt in den ersten Statuten der Societät (abgedruckt in der Musik. Bibl. Bd. I Teil IV S. 74 ff.). Vgl. hierzu die Anm. 24 angeführte Literatur, besonders Becker, Bitter und Spitta S. 506, sowie namentlich Landmann.

26) Daß Bach außerdem als zweite Aufnahmeanbeit seinen berühmten Choral „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ lieferte, kann in diesem Zusammenhang unbeachtet bleiben. Über die beiden Aufnahmeanbeiten vergewissert uns Mizler selbst in der Musikalischen Bibliothek Bd. IV Teil I (1754) S. 173 in seinem Nekrolog Bachs. Es heißt hier: „Es hat auch den Tab. IV f. 16 abgestochenen Canon, solcher gleichfalls vorgeleget“, usw. Der Canon ist tatsächlich auf der 4. beigegebenen Tafel abgebildet mit der Unterschrift „per J. S. Bach“. Vgl. dazu die „Nachricht von der Societät“ für die Jahre 1746 bis 52 (in demselben Bande der Mus. Bibl. S. 107 ff.), wo nach der kurzen Mitteilung über den erfolgten Eintritt Bachs im Juni 1747 gesagt ist: „Im fünften Packet (von kritischen Arbeiten) der Societät hat der seel. Capellm. Bach eine dreyfache Kreisfuge mit sechs Stimmen zur Auflösung vorgeleget.“ Ausführliches hierüber bei Becker, Bitter II, 311 ff., Spitta II, 502 ff.

27) Wustmann, 1898 S. 205. 28) Wustmann, a. a. D.

29) Derselbe, a. a. D. 30) Landmann, a. a. D. S. 218.

31) Sein emphatischer Ausruf: „Über wo ist denn gesagt, daß Bach diese Bestimmung erfüllt habe? Wenn das nun nicht nach seiner Bequemlichkeit gewesen sein sollte?“ (a. a. D. S. 205) prallt wirkungslos an der Macht der Tatsachen ab.

32) Bitter, Johann Sebastian Bach, Bd. II S. 311 ff. Schumann, a. a. D. S. 20.

33) Mizler, Musikalische Bibliothek, Bd. IV S. 107. Bitter, a. a. D. S. 313.

34) Mizler, a. a. D. Bd. IV S. 173.

35) Mizler, a. a. D. Bd. IV S. 107 und 173. Vgl. Bitter, a. a. D. Bd. II S. 314, Spitta Bd. II S. 506.

36) Reichardt und Kunzen, Studien für Tonkünstler und Musikkreunde fürs Jahr 1792, Berlin 1793, S. 54. Hier heißt es von dem Bilde bei Reichardt: „Bach, der große Grammatiker und Contrapunktist, steht da mit voller Wange, runzlicher Stirne, breiten Schultern in stattlicher Bürgerkleidung, und hält ein musikalisches Kunststück, einen Canon triplex a 6. v. in der Hand, das er uns zum Auflösen vorhält.“ Vgl. Wustmann 1898, S. 200, der das Bachbildnis, das Kirnberger besaß, in dem Reichardtschen Bild erkennen möchte, ohne einen Beweis dafür anführen zu können, gleichwohl aber in Landmann (siehe diesen a. a. D. S. 217) einen Anhänger seiner Hypothese findet. Vogel kommt (a. a. D., 3. Jahrg.

S. 15) zu der ganz willkürlichen Annahme, daß das Thomasschulbild mit dem Bachbildnis, das Reichardt besaß, identisch ist, ohne zu bedenken, daß Reichardt erst 1814 starb, das Bild der Thomana aber bereits 1809 als Schenkung des Thomaskantors Müller in den Besitz der Thomasschule gelangte (siehe den Text weiter unten!).

37) Herr Dr. Bornemann in Eisenach hatte die Freundlichkeit, dem Verfasser eine Photographie des in Frage kommenden Bildes zur Ansicht zu senden, die sich im Eisenacher Bach-Museum befindet, und nähere Mitteilungen über seine Art und Herkunft zu machen. Ihm wie ebenso den Vorstehern des Rühl'schen Gesangvereins, den Herren Prof. Dr. Gotthold und Stadtarchitekt Göttelmann in Frankfurt, die die Überführung des Bildes nach Leipzig ermöglichten, sei auch an dieser Stelle der wärmste Dank für ihr freundliches Entgegenkommen ausgesprochen.

38) Vgl. Vogel, a. a. D. S. 15 und die vorhergehende Anm.

39) Stalbaum, a. a. D. S. 27.

40) Den Hinweis auf diese Quelle verdankt der Verfasser Herrn Bernhard Richter in Leipzig.

41) Vogel a. a. D.

42) Der Brief ist zwischen dem 19. und 26. Jan. geschrieben. Kiemer, Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Teil V S. 162 ff. In Ergänzung der Wiedergabe der fraglichen Anekdote bei Wustmann (1898 S. 199f.) sei bemerkt, daß Zelter seine Kirnberger-Anekdote an den Bericht über die Erwerbung eines Abbildnisses des Botanikers Usteri anknüpft, das er von Ternite als Geburtstagsgeschenk erhielt und das ihn an Bach erinnert. Die darauf bezüglichen Worte lauten: „Was mich daran (an dem Bildnis Usteris) noch besonders ergötzt, ist die schönste Statur- und Gesichtsähnlichkeit mit unserm Seb. Bach in bescheidenem graugrünlichen Tuchrock. Mir ist, als hätte ich dergleichen Farbe von Menschenfleisch und Blut noch niemals gesehen. Dabey fällt mir Folgendes ein“ usw. (folgt die Anekdote!).

43) Vgl. hiergegen Landmann, a. a. D. S. 219, der sich scheut, an der Wahrheitsliebe eines Mannes wie Zelter zu zweifeln.

44) Gerber, 1812—14, Bd. IV S. 735.

45) Gerber, 1812—14, Bd. III S. 58.

46) Gerber, 1790—92, Bd. II S. 61.

47) Siehe Anm. 59. 48) Gerber, 1790—92, Bd. I S. 728.

49) Wustmann, Zeitschrift für bild. Kunst, Jahrg. 1897, S. 120 ff. (mit Abb.).

50) Daß sich unser Bild in Friedemann Bachs Besitz befand, nehmen außer Stalbaum auch Poppe (a. a. D. S. 29), His (Forschungen S. 415), Vogel (a. a. D. S. 15), Landmann (a. a. D. S. 218) und Kurzwelly (a. a. D. S. 7) an. Land =

man n quält sich unnötig mit der Erörterung der Frage, ob das Thomas-  
schulbild von Friedemann selbst oder, wie *Stallbaum* verbürgt,  
von seiner Familie an den Kantor *Müller* veräußert wurde. Wenn er  
sich schließlich für die erstere Möglichkeit entscheidet, bloß weil an-  
zunehmen, daß *Friedemann* ein leichtsinniger Mann war und sich  
sonst nicht geniert hat, den Nachlaß seines Vaters zu veräußern, so  
bleibt er jede ernsthafte Beweisführung schuldig. — Im übrigen ist die  
von ihm angeschnittene Frage unwichtig. Hier sei auch gleich noch die  
von *Becker*, *Schumann* und *Witter* (a. a. D. Bd. II S. 315)  
vertretene Anschauung, als wäre unser Bild unmittelbar nach Auf-  
lösung der Mizlerschen Sozietät, also 1755, in den Besitz der Thomas-  
schule gelangt, abgelehnt. Sie entbehrt jeden Anhalts.

51) Vgl. *Spitta*, Bd. II Anhang.

52) *Falck*, *Wilhelm Friedemann Bach*, sein Leben und seine  
Werke, Leipzig 1913, S. 45 f., auch 54. Der Verfasser verdankt den  
Hinweis auf diese Quelle Herrn *Bernhard Richter* in Leipzig.

53) *Gerber*, *Neues Lexicon* III. Sp. 502.

54) Vgl. hierzu bei *His*, *Wustmann* und *Vogel* den  
Bericht über den Befund nach der Reinigung von 1894.

55) Hierzu ist zu beachten, daß das Fehlen des kleinen Fingers  
auf unserer Abb. 1 auf einen Mangel der zugrunde liegenden Aufnahme  
zurückgeht.

56) *Landmann*, a. a. D. S. 259.

57) *His* fühlte schon das Flaue und Weichliche der Gesichts-  
bildung.

58) *Burney*, *Tagebuch seiner Musikalischen Reisen*, Bd. III  
S. 212. Vgl. *Witter*, *Bachs Söhne*, Bd. II S. 98.

59) Nach dem „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des ver-  
storbenen Kapellmeisters *Carl Philipp Emanuel Bach*“ (Hamburg 1790,  
S. 92 ff.) enthielt dessen Sammlung von Musikerporträts schließlich  
414 Nummern, darunter 37 Silhouetten.

60) Im Nachlaßverzeichnis S. 95 heißt es von dem in Rede  
stehenden Bild wörtlich „*Bach*, (*Johann Sebastian*) Kapellmeister und  
Musik-Director in Leipzig. In Del gemahlt von *Hausmann*. 2 Fuß,  
8 Zoll hoch, 2 Fuß, 2 Zoll breit. In goldenen Rahmen.“ Vgl.: *His*,  
*Forschungen* S. 413; *Vogel*, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*,  
2. Jahrg. S. 8; *Wustmann*, 1898 S. 206.

61) *Gerber*, 1790—92, Bd. II S. 61.

62) *His*, *Vogel* und *Wustmann*, a. a. D. Nach *Witter*  
(*Bachs Söhne* Bd. II S. 127), *Vogel* und *Wustmann* hieß die  
Tochter *Emanuel Bachs* *Anna Carolina Philippina*; *His* nennt  
sie a. a. D. Ann. 1 irrtümlich *Anna Christina Philippina*.

63) *Vogel*, a. a. D. *His*, Bericht S. 10. Die Notiz auf der

Rückseite des Bachbildnisses der Petersbibliothek lautet nach diesen Quellen wörtlich: „Original-Ölgemälde, vorstellend den Cantor und Musikdirektor der Thomasschule zu Leipzig, Joh. Seb. Bach, geb. Eisenach 1685, † zu Leipzig 28. Juli 1750. Das Bild war bis in die 20. Jahre dieses Saec. in der Bach'schen Familie zu Leipzig erblich (sic!); um 1828 erwarb es mein Vater, der Leipziger Flötenvirtuos und Inspector des dortigen Conservatoriums Carl Grenser (geb. 1792, † 1864) von einer Enkelin Bach's in Leipzig käuflich, seit welcher Zeit es im Besitze der Familie Grenser ist. Alfred Grenser. Wien 1875.“

64) W u s t m a n n , 1898 S. 208.

65) Bitter, Bachs Söhne 1868, Bd. II, S. 295 ff.: Anhang IV „Zwölf Briefe Emanuel Bachs vom Jahre 1774 bis 1788“.

66) Philipp Emanuel kommt noch mehrfach in den von Bitter veröffentlichten Briefen auf den Rütnerschen Stich zurück (s. Bitter, a. a. O. S. 298 f.). Am 12. Juli 1774 schickt er Forkel wieder „42 Stück“ der Psalmen mit der Meldung: „Ferner bekommen Sie meinen seel. Vater in Kupfer“ usw. Aber erst am 3. August 1774 scheint er sein Versprechen wahrgemacht zu haben. Unter diesem Datum schreibt er ganz kurz „hierbey 12 Psalmen und meines seel. Vaters Portrait.“ Forkel muß nach Empfang der Sendung alsbald nach dem Preis des Stiches gefragt haben. Denn bereits am 9. August 1774 schreibt ihm Philipp Emanuel „Meines seel. Vaters Bildnis kostet nichts.“ Diese brieflichen Mitteilungen des Hamburger Meisters geben die Gewißheit, daß Rütner sein Bachbildnis schon Mitte April 1774 vollendet hatte. Zu Rütners Stich vgl. noch G e r b e r , Lexikon 1792, Bd. II, Anhang S. 4; H i l g e n f e l d t , S. 170; H i s , Berichte S. 11 und die Abb. auf Taf. V; H i s , Forschungen S. 411 f., besonders 414 f.; W u s t m a n n , 1898 S. 207 ff., besonders 209. H i s und W u s t m a n n sind bezüglich der Lebenswahrheit und des dokumentarischen Wertes des Stiches verschiedener Meinung. Letzterer hält ihn für eine noch stümperhafte Anfängerarbeit, der jede Beweiskraft abgehe; H i s mißt ihm im Einklang mit S e f f n e r , dem Schöpfer des Leipziger Bachdenkmals, einen nicht unerheblichen dokumentarischen Wert bei. Die Wahrheit liegt wie so oft in der Mitte. Der Stich zeigt unleugbar, bei aller Vollendung im Technischen, im Gesicht zeichnerische Härten, die auf Ungeschick des Künstlers bzw. Übertreibung der charakteristischen Merkmale des Bachtypus der Vorlage zurückgehen. Die gekniffenen Augen mit dem finsternen Blick, wie ebenso die harte Nase, der strenge Mund, das eckig vorspringende Kinn machen den Eindruck des Verzerrten, das eine mehr, das andere weniger. Aber selbst durch die Übertreibungen leuchtet die Ähnlichkeit mit dem Bachbildnis der Petersbibliothek deutlich hindurch, und somit ist dem Stich eine gewisse Beweis-

kraft nicht abzusprechen und Philipp Emanuel zu verstehen, wenn er Rütners Arbeit „ziemlich ähnlich“ nennt. Zu Rütners Person vgl. noch W u s t m a n n, a. a. D. S. 208 f. und K u r z w e l l y im Leipziger Kalender für 1914 S. 65.

67) Daß bei der Entstehung des Rütnerschen Stichs persönliche Beziehungen zwischen Rütner und Emanuels Sohn eine Rolle gespielt haben, vermutet schon W u s t m a n n (1898 S. 209). Aber er nimmt ohne jeden Grund an, daß Rütner nach „Zeichnungen“ arbeitete, die sich in den Händen seines Mitschülers befanden.

68) Die Maße des Porträts der Petersbibliothek sind in keiner Weise mit denen des Nachlaßkatalogs in Einklang zu bringen. Das dort angeführte Wachbildnis muß nach einer auf Alt-Hamburger Maß fußenden Berechnung des Herrn Dr. Bornemann in Eisenach etwa 76,4 cm hoch und rund 62 cm breit gewesen sein. Das Bild der Petersbibliothek ist aber nur 48 cm hoch und 43 cm breit.

69) Hätte Philipp Emanuel Bach mehrere gemalte Bildnisse seines Vaters besessen, so hätte er in seinem Brief vom 10. April 1774 sicherlich nicht gesagt: „Meines Vaters Portrait, welches ich in meiner musikalischen Bildergalerie — habe“, usw.

70) Dies um so mehr, als vor kurzem wieder ein „angebliches“ Wachbildnis in die Literatur eingeführt worden ist, das seinen Zusammenhang mit Johann Sebastian erst noch erweisen muß. Wir haben das Bildnis im Auge, mit dem dessen Name in der Porträtgalerie berühmter Deutscher auf der Jahrhundert-Ausstellung Deutscher Kunst 1650—1800, die 1914 in Darmstadt stattfand, vertreten war, dem amtlichen Katalog dieser Ausstellung zufolge (s. dort S. 278 Nr. 8) Eigentum des Herrn W. Waldecker-Zim Hof in Berlin. Die eben erschienene monumentale zweibändige Publikation über die genannte Darmstädter Ausstellung bringt eine gute Abbildung (s. dort Bd. I Taf. 324 Nr. 550 und Bd. II Text S. LXV). Hiernach zeigt das zweifellos sehr interessante, auch künstlerisch wertvolle, etwa 1730 entstandene Bild einen stattlichen Mann in jüngeren Jahren (etwa 35 Jahre alt), in Halbfigur stehend, mit einem großen Notenblatte in der Hand. Daß es sich hier um das Bildnis eines namhaften Tonkünstlers handelt, steht ja fest, ebenso, daß eine leise Ähnlichkeit mit dem Gesichtstypus Bachs vorliegt, obschon die Nase und Backenknochen für Bach viel zu kräftig erscheinen. Der Katalog der Darmstädter Ausstellung nimmt an, daß Bach als Hofkapellmeister in Jena dargestellt sei. Der Verfasser muß sich ein endgültiges Urteil vorbehalten, da er noch nicht Gelegenheit hatte, das Original zu untersuchen, ist aber jetzt schon der Überzeugung, daß der darauf Dargestellte nichts mit Johann Sebastian Bach zu tun hat.

