

Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haußmann

Von Johannes Jahn (Leipzig)¹

Albrecht Kurzweily, ehemals Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums, hat in einem ausführlichen Aufsatz im Bachjahrbuch 1914 alles zusammengetragen, was über frühere Zustände und restauratorische Behandlung des Bildes, das sich als Leihgabe der Thomasschule im Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum befindet, festzustellen war. Danach wäre es vor einem Erneuerungsversuch von 1894 schon dreimal restauriert und dabei einmal vollständig übermalt worden. Auch dieser erneute Versuch der Wiederherstellung sei nicht befriedigend verlaufen, denn nach Urteil eines Zeitgenossen habe das Bild vorher „entschieden ausdrucksvoller und detailreicher“ ausgesehen und dies, obwohl man bereits 1850 festgestellt hatte, es sei stark nachgedunkelt und in den Umrissen undeutlich geworden. 1913 schritt man zu einer neuen Wiederherstellung, die von dem damals bekanntesten Leipziger Restaurator Kühn unter Aufsicht Kurzweilys durchgeführt wurde. Dieser, der sich für die Sache im Zusammenhang mit seinen im BJ 1914 niedergelegten Forschungen über das Bildnis in Leipzig besonders interessierte, hat den Hergang genau beschrieben und die Gelegenheit benützt, das damalige Wissen über Bachbildnisse zusammenzutragen. Die zweite Leinwand, mit der das Bild zu einem nicht mehr festzustellenden Zeitpunkt hinterklebt worden war, wurde abgenommen, wodurch die Signatur Haußmanns mit der Jahreszahl 1746 auf der Rückseite der alten Leinwand zutage trat. Ihr brüchiger Zustand erforderte selbstverständlich eine erneute Dublierung, und so sind Signatur und Jahreszahl heute abermals verdeckt.

Kurzweily hat, wie dies in wichtigen Fällen zu geschehen pflegt, das Bild einmal in dem Zustand aufnehmen lassen, in dem es sich unmittelbar vor der Restaurierung von 1913 befand (Zustand 1), des weiteren nach Abnahme der Übermalungen (Zustand 2) und schließlich im Zustand 3 nach der Restaurierung, der im großen und ganzen noch der heutige ist. Alle drei Aufnahmen hat er seinem Aufsatz als Autotypien beigegeben. Von der ersten und letzten sind die Negative im Format 18 + 24 heute noch im Stadtgeschichtlichen Museum vorhanden; das Negativ der zweiten dagegen scheint nicht mehr zu existieren, so daß man auf die viel kleinere und naturgemäß unvollkommenere Autotypie angewiesen ist. Gerade in diesem Fall wäre die Erhaltung der Originalaufnahme besonders wichtig gewesen, da sie viel besser als die Autotypie eine Beurteilung der Maßnahmen Kühns in

¹ Mein Leipziger Kollege Heinrich Bessler, der sich seit langem mit der Frage der Bachbildnisse beschäftigt, hat mich gelegentlich zu Rate gezogen, wenn er glaubte, auch die Meinung eines Kunsthistorikers hören zu müssen. Der speziellere Gegenstand der Untersuchungen Besslers lag mir zunächst fern; trotzdem komme ich hier seiner Bitte nach, mich über das mir unmittelbar zugängliche und von mir nochmals genau untersuchte Haußmann-Bildnis und die mir wenigstens in einer guten Photographie bekannte Wiener Silberstiftzeichnung zu äußern.

der zweiten Phase des Restaurierungsvorganges gestatten würde. Man wird den Worten Kurzwellys gern glauben, daß nur das Notwendigste geschehen ist, um das Bildnis eines der größten Musiker aller Zeiten nicht in dem schadhafte Zustand zu belassen, sondern es wieder einigermaßen präsentabel zu machen. Dennoch ist dieses Notwendige ziemlich viel gewesen, worüber man Einzelheiten bei Kurzwelly nachlesen mag. Aber auf einen Punkt muß doch näher eingegangen werden.

Vergleicht man nämlich die Zustände 2 und 3, so wird man finden, daß sie im Ausdruck recht verschieden sind. Das liegt an der Verschiedenheit der Mundform, denn es gibt nichts, was den Ausdruck eines Gesichtes so entscheidend bestimmt wie die Form des Mundes. Das haben schon die Bildhauer im frühen Griechenland gewußt, als sie die Gesichter ihrer unbewegten Statuen mit dem „archaischen Lächeln“ ausstatteten, und wer kennt nicht Wilhelm Buschs scherzhaften Versuch, im Gesicht Napoleons einmal nur durch Hinaufziehen der Mundwinkel, das andere Mal nur durch deren Herabziehen den gründlichen Ausdruckswandel von Austerlitz zu Waterloo herbeizuführen? Die Neumalungen, die Kühn an den Mundwinkeln, also den für den Ausdruck so wichtigen Stellen, ausgeführt hat, sind recht erheblich. Sie treten heute naturgemäß deutlicher hervor als zu ihrer Zeit, denn das Tempo, in dem sich neue Farbe gegenüber der alten verändert, ist verschieden, mochte sie dieser einst auch noch so gut angeglichen worden sein.

Wo hat nun Kühn die Form, die er den Mundwinkeln gab, hergenommen? Doch sicher von dem auch photographisch festgehaltenen Zustand 1. Es sieht also so aus, als müßten wir aus diesem Sachverhalt schließen, daß die heutige Mundpartie des Bachbildes dem Originalzustand nicht entspricht, da sie von der des Zustandes 2 so erheblich abweicht, d. h. von einem Zustand, der dem originalen infolge der Entfernung der Übermalungen näher sein müßte. Allein dieser Schlußfolgerung steht die Tatsache entgegen, daß die Davidsche Kopie von 1791 (als Übermalungen bestimmt noch nicht vorhanden waren) in der Mundpartie durchaus dem Zustand 1 entspricht und nicht dem Zustand 2. Eine Erklärung dafür kann nur in der Richtung gesucht werden, daß im Zustand 1 etwas von der Originalfassung erhalten geblieben sein muß, was durch die Herstellung des Zustandes 2, d. h. durch die Restaurierung von 1913 in ihrer ersten Phase, beseitigt worden war.

Die Mundform des Haußmannschen Bachbildnisses gibt aber noch zu einer weiteren Erwägung Anlaß. Jedes von einem Künstler gemalte Bildnis ist geformt einmal durch seinen Individualstil und zum andern durch den Zeitstil, dem der Künstler angehört, mag er noch so sehr die Absicht haben, sein Modell sachlich treu und wirklichkeitsnah zu konterfeien. Diese Prägung des Schaffungsvorganges durch den Zeitstil ermöglicht es ja dem Kunsthistoriker, oft auf das Jahrzehnt genau die Entstehungszeit eines Bildnisses vergangener Jahrhunderte anzugeben, auch wenn der Künstler nicht bekannt ist. Nun ist der Stilzwang des Barockzeitalters von außerordentlicher Stärke gewesen und überall in Architektur, Plastik, Malerei, Kunsthand-

werk, ja in den unscheinbarsten Zeichnungen zu spüren; nur das bürgerliche Holland hat sich ihm bis zu einem gewissen Grade entziehen können. Es bildeten sich Stilkonventionen auch im Bildnis heraus. Deren Domäne ist zwar in erster Linie das weibliche Antlitz, da dieses durch die Jahrhunderte hindurch mehr nach dem Schönen als nach dem Charakteristischen hin gemalt wurde, aber auch für das männliche Antlitz wurden solche Konventionalismen ausgebildet. Dazu gehört vor allem eine bestimmte Art, dem Mund eine kraftvolle Schwingung zu geben, die läßt sich an Bildnissen des 17., 18. und zuweilen auch noch des 19. Jahrhunderts beobachten. Um es abgekürzt zu sagen: ein klassizistischer Mund sieht anders aus als ein barocker und ein impressionistischer ist wiederum mit keinem von beiden zu vergleichen. Der Haußmannsche Bach hat nun einen entschieden barocken Mund, und damit kommen wir auf die Frage der Qualität und Authentizität dieses Bildnisses selbst zu sprechen.

Haußmann gehört zu den in der Geschichte der Kunst nicht gerade seltenen Persönlichkeiten, die nach frischen und tüchtigen Anfängen der Routine verfallen sind nicht zuletzt dadurch, daß sie mit Aufträgen überhäuft wurden. In einem Aufsatz von Ernst Sigismund (*Ztschr. f. Kunst*, 4. Jahrg. 1950, S. 134) heißt es: „Seit den 1740er Jahren ging er zu einer immer einfacheren, zuletzt wirklich nüchternen Darstellungsweise über. Dazu zwangen ihn die überhäuftten Aufträge . . .“ und er spricht weiterhin von „Serienarbeit, durch die Haußmann leider sein ursprüngliches, nicht unbedeutendes Talent verdarb.“ Man mustere daraufhin etwa die Reihe der Bildnisse, die Haußmann von den jeweiligen Vorstehern der Leipziger Kramerinnung in dem Zeitraum von 1726 bis 1765 malte. Das früheste ist in Komposition, Farbe und lebendiger Auffassung des Dargestellten bei weitem das beste. Oder man halte das ausgezeichnete, bald nach der 1725 erfolgten dauernden Niederlassung Haußmanns in Leipzig entstandene Bildnis des Leipziger „Stadtpfeifers“ Reiche mit seiner interessanten Komposition, den warmen, tiefen Farben und den vorzüglich gemalten Händen gegen das Bachbildnis von 1746. Welch ein Abfall! Um so verwunderlicher muß es erscheinen, wenn derselbe Sigismund zwar das Nachlassen von Haußmanns künstlerischer Potenz seit 1740 feststellt, das nach diesem Zeitpunkt gemalte Bachbildnis aber als eine „Glanzleistung an Verständnis und scharfer Charakterisierung der Persönlichkeit“ preist, als „eindringlichstes Zeugnis der künstlerischen Fähigkeiten seines Urhebers“ und außerdem behauptet, es sei nach der Restaurierung von 1913 in seiner „ursprünglichen Schönheit“ wiedererstanden.

Wie sieht es denn wirklich aus? Die ursprünglichen Farben sind ganz verdorben. Das Grün des Rockes ist kaum noch zu erkennen. Im Gesicht ist die braune Untermalung vielfach durchgekommen, so daß es überall fleckig ist. Die Perücke ist salopp gemalt im Unterschied zu der feineren Ausführung des Gefältels der Manschette. Die Farbe der Augen ist nicht auszumachen. Den schlimmsten Eindruck macht die das Notenblatt haltende Hand, ein weicher Klumpen ohne jede anatomische Struktur. Diese höchst

mangelhaft gemalte Hand muß das Bild bereits im ursprünglichen Zustand verunziert haben, da sie in der gleichen teigigen Konsistenz auch auf der Davidschen Kopie von 1791 zu sehen ist. Ein anderer, nach Kurzweilly der Zeit um 1830 angehörender Kopist hat dagegen diesen Fehler als so störend empfunden, daß er in Abweichung von seiner Vorlage sich bemühte, der Hand eine durchgebildete anatomische Struktur zu geben (Abb. 5 in dem genannten Aufsatz von Kurzweilly).

Wenn also Haußmann die Hand eines Musikers, ja eines Meisters der Orgel derart gröblich vernachlässigte, konnte man da überhaupt erwarten, daß er in seinem Bildnis der Größe und Bedeutung der Persönlichkeit Bachs gerecht geworden ist? Soviel Mühe wie mit dem Bildnis des Stadtpfeifers Reiche hat sich Haußmann jedenfalls mit dem des diesem übergeordneten Thomaskantors und Directors Musices Bach nicht gegeben, wengleich er verstanden hat, der Erscheinung des damals 61jährigen eine gewisse Würde zu verleihen. Bach entspricht hier in seinem äußeren Habitus einem Männertyp, dem man in den Bildnissen seiner Zeit immer wieder begegnet und den Alfred Lichtwark (*Das Bildnis in Hamburg*, 1898, Bd. 1, S. 135) folgendermaßen beschrieben hat: „Die bartlosen Männergesichter mit weichem, fettem Fleisch und doppeltem Kinn haben die Blässe des Zimmerbewohners . . . Sie lebten ein Dasein, das an ihre physische Kraft keine Anforderungen stellte . . . Die Berührung mit der Natur wurde kaum anders als durch die Blumenpflege gesucht . . . Bei solchem Leben entstanden die blassen fetten Masken, und wo die Neigung zur Belebtheit dem Körper nicht innewohnte, da gab es welke, zarte Gesichter, die etwas Altjüngferliches annahmen.“ Alle diese hier gemachten nüchternen Feststellungen berühren ja das Genie Bachs nicht im mindesten, und die Aura, die das Haußmannsche Bildnis umschwebt, wird ihm auch in Zukunft schwer zu nehmen sein. Wie der Mensch des Mittelalters sich von einer Madonnenstatue ergreifen ließ und in seinem frommen Sinn nicht fragte, ob sie ein gutes oder ein schlechtes Kunstwerk sei, so wird auch mancher heutige Betrachter des Haußmannschen Bachbildes geneigt sein, über dessen Mängel hinwegzusehen und es mit einem Bedeutungsgehalt erfüllen, der nicht den objektiven Gegebenheiten des Bildes entstammt, sondern unserem Wissen um die Größe des Dargestellten.

Schließlich sei noch mit einem kurzen Wort auf die schon von Kurzweilly aufgeworfene Frage eingegangen, ob das Haußmannsche Bild des Stadtgeschichtlichen Museums überhaupt das Original sei und nicht vielmehr eine Replik, wobei ich es mir versagen muß, insbesondere auf die von Hans Raupach (*Das wahre Bildnis Johann Sebastian Bachs*, Wolfenbüttel 1950) erstmals veröffentlichte, in amerikanischem Privatbesitz befindliche Replik einzugehen, für die die Signatur Haußmanns und die Jahreszahl 1748 überliefert sind. Bei einem Vergleich des Leipziger Bildes mit der erwähnten Davidschen Kopie von 1791 erweist sich diese an manchen Stellen als detailreicher und besonders in der Behandlung des Gewandes als weniger einfach. Denn es kann als Regel gelten, daß der Kopist zur Vereinfachung

seiner Vorlage neigt und nicht, daß diese einfacher ist als ihre Kopie. Man müßte dann also ein (heute nicht mehr existierendes) Original annehmen, nach dem David kopiert hätte, und dieses Original müßte dem Exemplar des Stadtgeschichtlichen Museums an Detailreichtum überlegen gewesen sein. Dieses selbst wäre als Replik zu bezeichnen, denn als Kopie kann es wegen der eigenhändigen Signatur des Künstlers nicht angesprochen werden. Für eine solche Replik oder Zweitfassung gilt jedoch die Regel der Vereinfachung nicht, was abermals für den schlechten Erhaltungszustand des Leipziger Bildes sprechen würde. Dennoch kann ich mich auch unter Berücksichtigung der verschiedenen ins Feld geführten Argumente der Meinung nicht unbedingt anschließen, daß dem Leipziger Bild eine nicht mehr erhaltene erste Fassung vorangegangen sein müßte, die detailreicher war und der Davidschen Kopie als Vorlage diente.

Bei der von Bessler in der *Musica* (1958, H. 1) erstmals veröffentlichten Wiener Silberstiftzeichnung ist die Kardinalfrage, ob sie nach einem gemalten Bildnis Bachs oder nach dem Leben entstand. Bessler hat dazu die Gutachten zweier namhafter Wiener Kunsthistoriker erbeten, der Herren Professoren Grimschitz und Eigenberger, und diese Gutachten in *Musica* (1958, H. 11) veröffentlicht. Ungewöhnliches Material – weiß grundiertes Pergament – und ungewöhnliches Zeichenmittel – Silberstift – lassen ohne weiteres den Schluß zu, daß der unbekannte Zeichner hier etwas sehr Persönliches und ihm besonders Wichtiges hat schaffen wollen. Er befand sich etwa in einer Lage ähnlich der Rembrandts, der das erste Konterfei seiner Verlobten Saskia auch in der sonst für ihn ganz ungewöhnlichen Weise mit Silberstift auf Pergament ausführte. Die Zeichnung kann also keine Kopie nach einem Gemälde sein, zumal kein Mittel dazu ungeeigneter gewesen wäre als ein Silberstift. Sie muß nach dem Leben entstanden sein, wofür außer dem zwingend lebendigen Ausdruck meines Erachtens noch ein anderer Umstand spricht. Es ist ein seit dem 16. Jahrhundert zu beobachtendes Verfahren, bei Bildniszeichnungen nur das Gesicht genau und sorgfältig anzulegen, weil es hier zur Erzielung der beabsichtigten Ähnlichkeit tatsächlich auf jeden Strich ankommt (bei einer Bildniszeichnung, die als Grundlage für ein Gemälde dienen soll, ist dies sogar die Regel). Alles andere wird weniger sorgfältig behandelt oder nur knapp angedeutet. Etwas ähnliches ist nun auch an unserer Zeichnung festzustellen. Der Künstler hat das Gesicht durch einen festen, stellenweise etwas zu festen und es ganz umlaufenden Kontur eingegrenzt. Innerhalb dieses Bezirks waltet Genauigkeit der Binnenzeichnung und der Licht-Schatten-Modellierung, außerhalb dagegen fehlt sie, wie man besonders an den eben nur angedeuteten Locken auf der linken Seite sehen kann. So verfährt ein Künstler, der nicht einem Gemälde, sondern einem lebendigen Menschen gegenübersteht und sich ganz auf dessen Gesicht konzentriert, um in diesem die Persönlichkeit zu fassen, während ihm alles, was nicht zum Gesicht gehört, mehr oder weniger gleichgültig ist. Das Alter, in dem Bach hier dargestellt ist, dürfte etwa das des Haußmann-Bach sein. Alle Bachbildnisse zeigen, wie es im Barockzeit-

alter meist üblich war, den Dargestellten vom Beschauer aus nach rechts gewandt, was mit der Gewohnheit zusammenhängt, die Komposition eines Bildes von links nach rechts abzulesen. Doch gibt es genügend Ausnahmen von dieser Regel, so daß die Rechts-Links-Wendung Bachs auf der Silberstiftzeichnung nichts Auffallendes hat. Trotz der gegenüber dem Haußmannbild verschiedenen Ansicht, in der sich uns hier das Antlitz des Meisters darbietet, ist weitgehende Ähnlichkeit mit jenem vorhanden, nur daß die Gesichtszüge auf der Zeichnung feiner und lebendiger wirken.