

Eine den Band beschließende, von Hans Bergmann zusammengestellte Bibliographie der Veröffentlichungen von Alfred Dürr (in der das Fehlen des Aufsatzes „Zur Form der Präludien in Bachs Englischen Suiten“, Bach-Studien 6, Leipzig 1981, auffällt) vermittelt auf ihre Art ein Bild von der überragenden und bewunderungswürdigen Leistung des Jubilars.

Karl Heller (Rostock)

M Hans Raupach, *Das wahre Bildnis des Johann Sebastian Bach. Bericht und Dokumente*, München [jetzt: Iserlohn], Karthause Verlag 1983, 119 S., 3 Bildtafeln.

Mit dieser ausführlichen und aufwendigen Dokumentation greift der Autor, von Hause aus Jurist und Sozialhistoriker, jedoch nach eigener Angabe mit Bachs Musik ebenso vertraut wie mit der Porträtkunst seiner Zeit, ein Thema wieder auf, dem er im Jubiläumsjahr 1950 eine schlichtere Publikation mit beinahe dem gleichen Titel gewidmet hatte: *Das wahre Bildnis Johann Sebastian Bachs. Eine Erstveröffentlichung mit Erläuterungen*, Wolfenbüttel, Mösele, 23 S. und Bildtafeln. Anlaß für die erneute Beschäftigung mit Elias Gottlob Haußmanns Bach-Porträt von 1748 (im folgenden: H. 1748) ist nicht zuletzt die Enttäuschung darüber, daß trotz aller Bemühungen Raupachs in vielen neueren Publikationen und besonders in Dok IV „dem Haußmann 1748 ein verwunderlich geringes Maß an Respekt entgegengebracht“ wird. Daß Dok IV, „dieses für jede absehbare Zeit maßgebende Bach-Bildwerk“ den „in den Bild-erläuterungen als authentisch, wohlhalten und aussagekräftig beschriebenen Haußmann 1748 ... in die Reihe späterer Kopien in schwarz-weißem Kleinformat versetzt“ (S. 12 f.), wundert freilich nicht nur Raupach. Wenn dieser dahinter allerdings institutionelle Haltungen oder gar politische Motive vermutet, eine Mitschuld bei der Neuen Bachgesellschaft und anderwärts sucht, so irrt er sich; hier handelt es sich zweifelnsfrei um die persönliche Entscheidung eines Autors, die zu respektieren ist, auch wenn man ihre Konsequenz – eine „unzulängliche, ja herabsetzende Optik“ – bedauern mag. Doch wie steht es mit Raupachs eigener Haltung? „Die hier dokumentierte Anerkennung des Bildnisses [gemeint ist H. 1748] durch die Forschung und letztlich seine malerische Qualität setzen alle sonst als Bach angebotenen Porträts außer Geltung“, heißt es auf der Einbandrückseite bei Raupach. Schließt diese apodiktische Verdammung auch das Leipziger Haußmann-Bildnis von 1746 (im folgenden: H. 1746) ein? Das wäre wohl ebenfalls eine „unzulängliche, ja herabsetzende Optik“. Raupachs Studie, in deren elegischem Grundton das Bedauern über den vermeintlich geringen Erfolg jahrzehntelangen Einsatzes fast ständig mitschwingt, kreist überwiegend um zwei Brennpunkte: die Anerkennung von H. 1748 als echtes und notabene selbständiges Bach-Porträt und die Abwanderung dieses hochkarätigen Kunstwerkes aus der Heimat des Komponisten. Um mit dem letztgenannten Punkt zu beginnen: auch in derlei Hinsicht läßt sich das Rad der Geschichte nicht zurückdrehen. Es ist nicht ohne tiefere Bedeutung, daß der Besitzer des Porträts Walter E. Jenke (1905–1961), der „1936

aus Schlesien nach England ausgewandert war, weil er die Diskriminierung wegen einer jüdischen Großmutter nicht ertrug“ (S. 18), das Gemälde 1953 nach den USA verkaufte und es gerade in eine Stadt gelangte, in der bis zur Niederschlagung des Hitler-Regimes Geistesgrößen wie Albert Einstein, Hermann Broch und Thomas Mann dauernd oder zeitweilig Aufnahme gefunden hatten: Princeton/N. J.

Was die von Raupach erstrebte „Anerkennung von H. 1748“ betrifft, um die sich vor allem Friedrich Smend verdient gemacht hat, so gibt es keinen ernst zu nehmenden Grund, an der Echtheit des Porträts zu zweifeln. Die Ressentiments einiger Verleger, das unerklärliche Verhalten mancher Forscher (das betrifft vor allem die unglückliche Publikation Heinrich Besslers *Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs*, Kassel 1956, das sicherlich problematischste Opus des renommierten Mittelalterspezialisten), das zähe Festhalten vieler Illustratoren an „etablierten“ Bildnissen, auch wenn diese um keinen Preis Bach darstellen können, sie berühren nicht die Substanz von H. 1748. Insofern ist Raupachs gelegentliche Apologetik auch überflüssig. Der wichtigstuerischen Aufforderung mancher Kritiker nach Aufdeckung der Originalsignatur von H. 1748 vermag der Rezensent nicht beizustimmen; vielmehr ist der Besitzer in seiner Besorgnis um die Unversehrtheit des Bildes zu bestärken. Der geringe Erkenntnisgewinn wiegt nicht das Risiko einer möglichen Beschädigung durch restauratorische Eingriffe auf. Im übrigen trug auch H. 1746 längere Zeit eine von jüngerer Hand wiederholte Signatur auf seiner Rückseite (vgl. BJ 1914, S. 7, 32); die Freilegung der originalen Signatur im Jahre 1913 erbrachte Gewißheit, aber keine zusätzlichen Informationen.

Raupachs Annahme, daß mit Werner Neumanns Essay „Hauptprobleme der Bach-Ikonographie“ (in Dok IV) eine abschließende Darstellung des Wissensstandes gegeben sei, bleibt gleichfalls problematisch. Dies gilt auch hinsichtlich der von Raupach und Smend entwickelten, von Neumann weiter präzisieren Hypothesen über die Besitzerfolge von H. 1748. Die Diskussion hierüber kann keinesfalls als beendet gelten.

Nach dem gegenwärtigen Konsens wären Vorbesitzer von H. 1748 Bachs zweitältester Sohn Carl Philipp Emanuel (1714–1788) sowie der letzte Bach-Schüler Johann Christian Kittel (1732–1809) gewesen. Für die Zuschreibung an den Bach-Sohn werden die inhaltliche Übereinstimmung zwischen der Signierung von H. 1748 und den entsprechenden Angaben im Nachlaßverzeichnis von 1790 (im folgenden: NV) sowie die weitgehende Identität der Maße ($76,3 \times 62,8$ cm bei H. 1748, $76,4 \times 62,1$ cm bei Umrechnung der Angaben im NV) angeführt. Entsprechendes gilt für den angeblich erstmals in Dok IV hierfür herangezogenen Auktionskatalog der Sammlung Kittel (Erfurt 1809; den Passus über das Bach-Porträt gab bereits Albert Dreetz in seiner Kittel-Biographie von 1932 wieder). Die Umrechnung der Maße ergibt hier freilich $73,2 \times 62,8$ cm; akzeptiert man eine derartige Toleranz (in der Höhe mehr als 3 cm), dann müßte von Rechts wegen auch H. 1746 ($79,5 \times 63,5$ cm) dem NV zuzuordnen sein.

Dies ist nicht die einzige Ungereimtheit hierbei. Ein neuerdings als Reprint vorliegendes Exemplar des NV (vgl. die Rezension im BJ 1983, S. 125 ff.) verät die Preise, die die Erben des „Hamburger Bach“ für dessen Bildbesitz erzielten oder zu erzielen hofften. Zu den wenigen Ölbildern, für die der höchste

Preis von 30 Mark gefordert wurde, gehört dasjenige Johann Sebastian Bachs. Daß Kittel, der gegen Ende seines Lebens in erheblichen wirtschaftlichen Schwierigkeiten steckte, sich eine solche Erwerbung leisten konnte, erscheint zumindest zweifelhaft.

Glaubhafter ist da schon die Mitteilung Ernst Ludwig Gerbers in seinem Neuen Tonkünstler-Lexikon (Bd. 4, 1814), Kittel habe sein Bach-Bild 1798 aus Langensalza erhalten. Hier ließe sich an einen Ankauf mit weit geringerem Aufwand denken, vielleicht auch ein Geschenk, etwa anlässlich eines 1798 von Kittel in Erfurt veranstalteten Orgelkonzerts, bei dem mehrere hochgestellte Personen unter den Zuhörern waren. Sollte außerdem Gerbers Vermutung zutreffen, das Bild stamme aus dem Nachlaß der letzten Herzogin von Sachsen-Weißenfels (es handelt sich um die 1775 verstorbene Friderike, die 1738 Johann Adolph II. von Sachsen-Weißenfels geheiratet hatte und seit 1746 verwitwet war), so ließe sich an einen Auftraggeber aus diesem Herrscherhause denken. Vielleicht war es die kunstsinnige Johanna Magdalena von Sachsen-Weißenfels (1708–1760, Tochter des Herzogs Johann Georg), die nach kurzer Ehe mit dem Herzog von Kurland seit 1737 als Witwe in Leipzig lebte und insofern dem Umkreis Bachs zuzurechnen ist, als sie als Gönnerin des Bach-Schülers Johann Friedrich Doles dessen Anstellungen in Freiberg (1744) und Leipzig gefördert hat (Dok III, Nr. 1004).

Daß in Gerbers ikonographische Angaben sich auch Irrtümer eingeschlichen haben (Verwechslung von Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bach, möglicherweise aber bedingt durch unvollständige Angaben seiner Informanten), kann die Glaubwürdigkeit seiner Notiz über Kittels Bach-Porträt keineswegs völlig außer Kraft setzen. Von Gerbers Wirkungsort Sondershausen nach Erfurt beträgt die Entfernung wenig mehr als 60 km, diejenige nach Langensalza kaum 40 km. Liegt es wirklich nahe anzunehmen, daß seine präzise Angabe „1798 aus Langensalza“ gegenstandslos sei?

Gerbers Beschäftigung mit Musikerporträts reicht weit zurück und bildet den Ausgangspunkt für die Erarbeitung seiner beiden Personallexika von 1790 bis 1792 und 1812–1814. Er besaß sowohl das NV von 1790 als auch den Katalog der Sammlung Kittel von 1809. Im letzteren dürfte er die wenigen Porträts kaum unbeachtet gelassen haben; gleichwohl vermerkt er nichts über eine mögliche Identität des „Hamburger“ und des „Erfurter“ Bach-Bildnisses. Dafür erwähnt er Kittels Wunsch, das Bach-Porträt möge nach seinem Tode an der Orgel der Predigerkirche aufgehängt werden. Dem scheint die Katalognotiz von 1809 zu widersprechen, doch gibt es bisher keinen Beweis, daß das Bild damals wirklich verkauft worden ist. Dagegen erhielten Carl Seffner und Wilhelm His 1895 in Erfurt die Auskunft, das Bild habe „nach Kittel's Tod noch eine Zeit lang an der Orgel in der Kirche gehangen. Als dann aber während der napoleonischen Kriegszeit die Kirche zum Lazareth umgewandelt wurde, ist das Bild mit mehreren anderen werthvollen Bildern abhanden gekommen“ (His in: *Abhandlungen der math.-phys. Classe der kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, Bd. 22, 1895, S. 411). Nach Mitteilung des Kantors der Predigerkirche August Zink hatte dessen Bruder Georg Eduard Zink „noch aus dem Munde von Fischer öfters die Bemerkung gehört, dass Bach's Bild über dem Spiegel der Orgel gehangen habe“ (ebenda, S. 411 f.). Der 1894 verstor-

bene Georg Eduard Zink war der dritte Amtsnachfolger Kittels an der Orgel der Predigerkirche; sein Informant war Kittels Schüler und Nachfolger Michael Gotthard Fischer (1773–1829).

Angesichts dessen kann die angenommene Überlieferung von H. 1748 über Carl Philipp Emanuel Bach und dessen Erben (bis etwa 1797) – Kittel (etwa 1798–1809) – Auktion 1809 – (unbekannter Zwischenbesitzer) – Vorfahren Walter E. Jenkes keineswegs als sicher oder auch nur wahrscheinlich gelten. Zumindest scheint das Bach-Bild Kittels hier zu Unrecht einbezogen zu sein.

Was nun die Entstehung der Porträts H. 1746 und H. 1748 betrifft, so sind hier keineswegs auch nur die wichtigsten Fragen endgültig beantwortet. H. 1746 wird seit Carl Ferdinand Becker (1841) mit der Mizlerschen Societät in Verbindung gebracht. Das Bild ist eindeutig mit 1746 signiert, Bachs Eintritt in die Societät erfolgte jedoch nicht vor Ende Juni 1747 und offenbar erst nach mehrfachem Drängen Mizlers. Sollte Bach nichts Besseres zu tun gehabt haben, als für eine Gesellschaft, in die er nach dem Verfahren „halb zog sie ihn, halb sank er hin“ geriet, Monate vor dem Eintritt ein kostspieliges Porträt malen zu lassen? Und wohin wäre dieses dann gekommen? Nach Końskie in Polen, wo Mizler seit Jahren ansässig war und von wo aus er die Geschicke der Societät zu lenken versuchte?

Wenn der Kanon BWV 1076 bei H. 1746 und H. 1748 erscheint – bei H. 1746 wahrscheinlich, bei H. 1748 mit Sicherheit als getreue Wiedergabe des originalen Einblattdruckes –, so besagt auch das nicht viel. Jedenfalls ist nicht zu beweisen, daß dieser Druck eigens für die Societät hergestellt worden wäre, und seit der Auffindung von Bachs Handexemplar der Goldberg-Variationen mit dem Nachtrag der 14 Kanons BWV 1087 hat die ohnehin geringe Wahrscheinlichkeit noch weiter abgenommen. Sicher ist dagegen, daß Bach diesen Kanon – wie zwanzig Jahre zuvor den Kanon für Hudemann – bei passender Gelegenheit Interessenten zur Verfügung stellte, diesmal also einem der umlaufenden Pakete der Societät beifügte. Das aber war erst im Herbst 1747 und bedeutet nichts hinsichtlich der Entstehung von H. 1746.

Sollte H. 1748 mutatis mutandis als Replik von H. 1746 gelten, so müßte angenommen werden, daß H. 1746 oder ein anderes, hiervon abgeleitetes Porträt im Jahre 1748 als Vorlage noch (oder wieder) in Leipzig zur Verfügung stand. Oder sollte ein Skizzenbuch des Malers Haußmann als mater zu postulieren sein?

Einige Überlegungen verdient noch die rückseitige Beschriftung von H. 1748: „H(err) *Johann Sebastian Bach. C(apellae) M(agister) / Dir: Mus: Lips: / Haussmann pinx: Lips: 1748.*“ Was hieran auffällt – auch im Vergleich zu H. 1746 –, ist weniger die immer wieder monierte Abweichung in Haußmanns Namenszug („EGHaußmann“ müßte es heißen, doch sind Leseschwierigkeiten des Übertragenden denkbar) als vielmehr die große Ausführlichkeit und gleichsam offizielle Titulatur. So etwas deutet kaum auf einen Familienbesitz, eher auf einen auswärtigen Besteller. Doch wer käme hierfür in Frage?

Spätestens 1772 müßte H. 1748 dann trotz allem im Besitz Carl Philipp Emanuel Bachs gewesen sein, 1772 Liszewsky für sein Porträt, 1774 Kütner für seinen mißglückten Kupferstich und 1791 Johann Marcus David für eine Kopie zur Verfügung gestanden haben. Ungereimtheiten freilich auch hier: 1772 und

1790 ist ein Ölporträt im Besitz des „Hamburger Bach“ bezeugt, 1774 und 1775 behauptet dieser gegenüber Johann Nikolaus Forkel in Göttingen, er habe (nur) ein Pastell, das nicht verleiher sei. Johann Marcus Davids Kopie – seit 1945 verschollen, aber ehemals von Conrad Freyse „mehrmals in Berlin überprüft“ – soll (nach BJ 1917, S. 176) die Aufschrift getragen haben „copirt nach Haußmann 1746“. Sollte der „Hamburger Bach“ einen zweiten – nicht erhaltenen – H. 1746 besessen haben? Oder hieß es auf der David-Kopie „1748“ und eine übereifrige BJ-Redaktion machte 1746 daraus, weil man 1917 nichts von einem H. 1748 wußte, dafür um so mehr über die kurz zuvor aufgedeckte originale Signatur von H. 1746? Erklärt sich so die falsche Unterschrift („nach Haußmann kopiert von J. M. David 1746“) der Bildbeigabe im BJ 1917?

Angesichts solcher und ähnlicher Fragen läßt sich ein Ende der Bach-Bildnisforschung noch keineswegs absehen. Sicherlich wird die künftige Arbeit sich auf H. 1746 und H. 1748 zu konzentrieren haben. Hilfreich wäre es, bliebe sie von „Echtheitsbeweisen“ für die satzsam bekannte Galerie von Pseudoporträts verschont. Conrad Freyse, dessen Arbeit *Bachs Antlitz. Betrachtungen und Erkenntnisse zur Bach-Ikonographie*, Eisenach 1964, Raupach merkwürdigerweise unerwähnt läßt (es handelt sich um eine Mitgliedsgabe der Neuen Bachgesellschaft), hat hier dankenswerterweise schon weithin reinen Tisch gemacht und sich nur – pro domo sprechend – nicht entschließen können, auch das sogenannte Ihle-Porträt entsprechend zu qualifizieren.

Die Echtheit von H. 1746 und H. 1748 kann nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand nicht mehr zur Diskussion stehen. Zu klären bleiben hauptsächlich, wie anzudeuten versucht wurde, Fragen der Entstehung und Überlieferung. Den Rang der Erstschöpfung wird man H. 1746 schwerlich streitig machen können; daß er den Erhaltungszustand und die restaurierungsbedingten Substanzverluste aufzuwiegen vermag, ist allerdings nicht anzunehmen. Bei H. 1748 mögen Übervorsichtige weiterhin leise Echtheitszweifel hegen – dem Porträt selbst kann das wenig anhaben. Wer, wie der Rezensent, einmal das Glück gehabt hat, Stunden vor diesem Gemälde zubringen zu dürfen (Rezensent dankt dies der Gastfreundschaft des jetzigen Besitzers, Herrn William H. Scheide), wird den Eindruck nie vergessen können. Keiner Reproduktion dürfte es so recht gelingen, den Glanz und die Ausstrahlung dieses Originals wiederzugeben.

Die Bach-Freunde in aller Welt können sich glücklich schätzen, daß es zwei bedeutende Bildnisse des Thomaskantors gibt: H. 1746, das ältere, seit beinahe zwei Jahrhunderten bekannte, das die Last seiner Jahre sichtlich mit sich trägt; und H. 1748, das wenig jüngere, durch glückliche Umstände wiederentdeckte und nach mancherlei Fährnissen aus Europa abgewanderte, das uns Bachs Antlitz so lebensvoll und frisch zeigt, als wäre es erst gestern entstanden.

Raupachs „Verlangen nach einem der Musik Bachs adäquaten Bildnis“ (S. 14) war die hauptsächliche Triebkraft für seine vieljährige Beschäftigung mit H. 1748. Seine neue Publikation ist ungeachtet mancher Widersprüchlichkeit und trotz der leider großen Zahl von Druckfehlern eine kennenswerte zeitgeschichtliche Dokumentation.

Die Frage bleibt offen, ob ein großer Komponist in jedem Fall eine stattliche

Erscheinung zu sein habe. Für Alfred Einstein (1880–1952) war dies allerdings keine Frage; seine Besprechung des *Bach Reader* (Arthur Mendel und Hans Theodor David, New York 1945) in der mit einem damals als echt geltenden, inzwischen als Fälschung erwiesenen angeblichen Bach-Porträt Haußmanns aus dem Jahre 1723 geschmückten Erstausgabe zieht sich so aus der Affäre: „Das Bild mag von Haussmann sein, aber es ist nicht Bach. Und wenn er es sein sollte, so wünschte man, daß er nicht so ausgesehen haben möchte wie dieser vergnügliche, pffiffig dreinschauende Sachse.“

Hans-Joachim Schulze (Leipzig)

Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössische Druckausgaben seiner Werke, beschrieben von Ortrun Landmann, Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1983, 156, (36) S. (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. 4.)

Für die Bach-Forschung standen bereits die Vorarbeiten für diesen Katalog unter einem günstigen Stern: Von der Verfasserin auf eine ihr aufgefallene Handschrift des Dresdener Kapellarchivs hingewiesen, konnte der Rezensent den Stimmensatz *Mus. 2392-O-35a* (olim *Mus. c. Cx 645*) mit einem G-Dur-Konzert Telemanns für zwei Violinen und Streicher als frühes Bach-Autograph identifizieren und über diesen Fund alsbald den Teilnehmern der Magdeburger Telemann-Konferenz vom März 1981 berichten (eine ausführliche Darstellung erfolgt im 1984 erscheinenden Konferenzbericht). Wenig später gelang eine zweite Entdeckung: Eine Telemann-Kantate unbekannter Bestimmung, beginnend mit einem motettischen Satz über Psalm 97,1 („Der Herr ist König“), erwies sich nach Wasserzeichen (Halbmond, vgl. Dürr Chr, S. 126 ff.) und Schreibern (Johann Christian Köpping, Johann Andreas Kuhnau, Christian Gottlob Meißner und Johann Sebastian Bach) als aus Bachs Leipziger Notenmaterial stammend. Über Zeitpunkt und Anlaß der vielleicht 1724 anzusetzenden Aufführung – in Frage kommen wohl Ratswahl oder Reformationsfest – und den Umfang von Bachs Eingriffen in die musikalische Substanz ist das letzte Wort allerdings noch nicht gesprochen; eine eingehende Untersuchung der merkwürdigen Quelle (*Mus. 2392-E-612*, olim *T. 52*) behält der Rezensent sich vor.

Die letztgenannte Handschrift stammt aus dem zweiten großen Bestand, den dieser Katalog erschließt: den Telemann-Handschriften der ehemaligen Fürstenschule Grimma, die sich als Depositum in der Sächsischen Landesbibliothek befinden. Erworben wurde die genannte Kantate neben vielen anderen Vokalwerken ehemals durch den 1752 bis 1768 in Grimma wirkenden Kantor Johann Samuel Siebold (1719 oder 1720 bis 1786), der 1733 Alumne der Thomaschule Leipzig geworden war und vor seinem Amtsantritt in Grimma als Kantor in Elsterwerda und dann in Großenhain wirkte. Nach Angabe eines im Katalog mehrfach zitierten Aktenstückes im Staatsarchiv Dresden (*Fürstenschule Grimma Nr. 842*), auf das vor geraumer Zeit schon Wolfram Steude (Dresden) aufmerksam gemacht hatte, gehörte zu Siebolds Ankäufen neben