

Gruppenbild mit Musikern

Ein Gemälde von Balthasar Denner
und das Problem der Bach-Ikonographie

Diese Studie befaßt sich mit einem bemerkenswerten Gruppenbildnis der Zeit um 1730 und legt, ohne zu einem endgültigen Resultat zu gelangen, exemplarisch die Schwierigkeiten bei der Beschäftigung mit Bildnissen dar, die in jeder Hinsicht anonym sind. Besitzer und Forscher sind gleichermaßen von dem Wunsch geleitet, Künstler und Dargestellte zu kennen, aber während das Wissenwollen die Forschung antreibt, ist die Einsicht in ein Nichtwissen oder Nochnichtwissen ihr Gewissen. Der bei Bildnissen gemeinhin eingeschlagene Weg, ein Porträt einer unbekanntenen Person aufgrund einer festgestellten Ähnlichkeit mit einem gesicherten Bildnis zu identifizieren, führt nur zu oft zu irrtümlichen Ergebnissen, die schwer zurückzuweisen sind, weil das Kriterium der Ähnlichkeit subjektivem Ermessen unterworfen ist.

Identifizierungen aufgrund beobachteter Ähnlichkeit bedürfen der Stützung. Wichtig ist die Kenntnis des Malers, denn nicht nur die Fähigkeit, Porträts ähnlich zu malen, ist bei den einzelnen Künstlern verschieden, auch ihre Einstellung zum Wert der Ähnlichkeit. Das Studium fürstlicher Bildnisse der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt deutlich, wie sehr bei vielen durchaus geachteten Malern die Darstellung der unverwechselbaren Individualität zurücktrat gegenüber der Verherrlichung der Person als Vertreter eines Standestypus. Eine Betrachtung der gesicherten Bildnisse Friedrichs des Großen zum Beispiel zeigt, mit wie wenig Ähnlichkeit sich das Rokoko bisweilen begnügte¹. Notwendig ist eine Vorstellung von den Gepflogenheiten, die auf dem Gebiet der Porträtmalerei zu den verschiedenen Zeiten in den verschiedenen Gegenden bei den verschiedenen Ständen herrschten. Die Zweckbestimmung des einzelnen Porträts muß bedacht werden, denn jedem Bildnisauftrag lag ein gewichtiges Motiv zugrunde, was heute in einer Zeit der Entwertung des Porträts durch die Fotografie nicht genügend berücksichtigt wird.

Am 19. Januar 1978 wurde bei Bonham's in London ein Gemälde versteigert, das im Katalog folgendermaßen vorgestellt wurde: „Herman von der Myn, The Quartet Group-Portrait of an Gentleman seated at a table holding a Cello, his three Sons beside him with



Abb. 1: Balthasar Denner, Johann Sebastian Bach und drei seiner Söhne (?).



Privatbesitz.

Aufn.: Jörg Anders, Berlin

Violins and a Piccolo, oil on canvas, in carved frame, 28 in. x 36 in. (71 cm x 91,5 cm)^{1/2} (Abb. 1).

Das Bild ist einmal zu scharf gereinigt worden, wobei vermutlich Inschriften auf den auf dem Tisch liegenden Papieren verschwunden sind. Sonst ist der Zustand gut. Daß es sich um eine Familie handelt, nicht um eine Gruppe, die der gemeinsame Beruf der Musik zusammengeführt hat, läßt vor allem der Knabe erkennen, der sich dem Vater in kindlichem Schutzbedürfnis zu neigt, während im Gegensatz dazu die beiden Jünglinge in ihrer aufrechten und selbstbewußten Haltung das Unabhängigkeitsstreben dieser Altersstufe zur Schau stellen. Zwei Generationen sind hier vereint und auch voneinander geschieden.

Der älteste der Söhne in einem dunkelolivgrünen Rock, silbergrauer, mit roten Blumen und Blättern gemusterter Weste und weißem Hemd umgreift mit der Linken den Hals einer Violine, die er unter den rechten Arm geklemmt hat. Der Zweitälteste, der in der rechten Hand eine Flöte hält, ist auf verschiedene Weise herausgehoben. Seine Gestalt bietet sich frontal dar. Die Linke ist selbstbewußt auf die Hüfte gelegt, eine bei Herrscherbildnissen beliebte Pose, während die Rechte die Flöte wie einen Kommandostab faßt. Der Landschaftsausblick dahinter, eine diffus gehaltene Parkszenerie, gibt dieser Figur einen Resonanzraum, und durch ein ins Rostige spielendes Tomatenrot des Rockes mit hohen grünen, mit blauen und roten Blumen gemusterten Aufschlägen ist sie auch farblich das Zentrum des Bildes. Dann folgt der Knabe in einem grünlichblauen Rock. Vor ihm liegt eine Violine auf dem Tisch, der schmal ist und auffallend niedrig verglichen mit der Sitzhöhe des Stuhles. Dadurch ragt der Körper des Knaben, der, gemessen an der Größe des ältesten Sohnes, etwa ein Meter zwanzig groß sein dürfte, relativ hoch über die Tischkante. Der Vater in dunkelrotbraunem Rock und gleichfarbener Weste, schlichter gekleidet als die Söhne, hält mit der Linken ein auffallend kleines Cello, ein Violoncello piccolo. Sein rechtes, bis zum Knie sichtbares Bein ist vorgestreckt und erlaubt es, sich die Größe des Mannes vorzustellen. Sie ist, verglichen mit dem Kopf, ungeheuer, aber die beobachteten Maßverhältnisse wollen nicht mit einer zu rekonstruierenden dreidimensionalen Wirklichkeit in Einklang gebracht werden, sondern sind Größen in der nach eigenen formalen Gesetzen gestalteten Welt des Bildes. Der Vater wird so trotz seiner bescheidenen Kleidung als die beherrschende Autorität des Kreises empfunden, obschon der mittlere der Söhne den Blick am meisten auf sich zieht.

Daß es sich nicht um ein zwanglos arrangiertes Beisammensein im Bild, sondern um eine durchdachte und strenge Komposition handelt, macht die Anordnung der Einzelheiten deutlich. Die weißen Flächen der Hemden und der Notenblätter ergeben eine klare Figuration ebenso wie die Hände und Köpfe, die sich durch wenige gerade Linien miteinander verbinden lassen. Es ist, als habe der Maler musikalische Disziplin in seiner Komposition spiegeln wollen. Diese Idealisierung muß im Auge behalten werden, weil ein solches Bild, anders als eine realistische Schilderung, auf detektivische Fragen nach

Einzelheiten unter Umständen irreführende Antworten gibt.

Wer ist der Maler des Bildes? Daß es nicht Herman van der Myn ist, der 1684 in Amsterdam geborene, zeitweise in London lebende holländische Stilleben- und Historienmaler, macht schon ein nur flüchtiger Blick auf eines seiner seltenen Bildnisse deutlich³. Dem ersten Gruppenbildnis fehlt gänzlich die unbeschwertere Virtuosität dieses Malers. Dagegen deuten alle Stilmerkmale auf den Hamburger Porträtisten Balthasar Denner, diese so schwer zu beurteilende, aber zentrale Künstlergestalt der norddeutschen Malerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁴. Künstler, die zu ihrer Zeit überschätzt werden, bieten später einer auf Umwälzung bedachten Kritik Angriffsflächen für eine ungerechte Degradierung, von der sich der Betroffene nicht leicht erholt. So geschah es auch mit Denner. Weder wurden seine ehemals hoch bezahlten Köpfe von alten Männern und Frauen, bei denen alle Runzeln und Härchen mit äußerster Genauigkeit wiedergegeben waren, in ihrem tieferen Sinn mehr verstanden, noch konnten seine ganz anders gestalteten repräsentativen Porträts in ihrer kühlen Reserviertheit für spätere Augen neben den blühenden Schöpfungen der Bildniskunst eines Antoine Pesne oder Georg Desmarées bestehen.

Es genügt, neben das Musikerporträt ein für Denner gesichertes Bildnis seiner Familie im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen (Abb. 2) zu stellen, um die gleiche Hand zu erkennen. Auch hier bestimmt eine durchdachte Bildkonstruktion den Eindruck. Man spürt ein Ethos als Ursache für die Gesetzmäßigkeit der Formen, die das scheinbar Unnatürliche zum Notwendigen erhebt. Es ist daran zu erinnern, daß der Vater des Malers ein hoch geachteter Mennonitenprediger in Altona war und daß auch der Maler Zeit seines Lebens dieser aus dem Calvinismus hervorgegangenen Lehre treu blieb. In der Nüchternheit des Interieurs darf wohl ein Spiegel solcher Überzeugungen gesehen werden.

Die Gestalt Denners ähnelt in Haltung und überlängter Proportionierung der Glieder dem Vater des Musikerporträts. Der Sohn mit dem Geigenbogen in der Rechten schmiegt sich hier ganz ähnlich an die Mutter — Esther Denner geborene Winter, die der Maler 1712 geheiratet hatte — wie dort an den Vater. Wie der Katalog des Kopenhagener Museums von 1951 bemerkt, ist das Bild, das von Nachkommen Denners erworben wurde, laut Familientradition um 1730 zu datieren⁵. Von Denners Sohn Jakob, der ebenfalls Maler wurde und bereits um 1750 starb, ist das genaue Geburtsdatum nicht bekannt. Johan van Gool, der kompetenteste Biograph Denners, berichtet, er habe 1735 in Neustadt in Mecklenburg als kaum Dreizehnjähriger den Herzog-Administrator Christian Ludwig mit verschiedenen Soli auf der Geige unterhalten, als der Vater jenen porträtierte⁶. Diese Nachricht bestätigt, was auch das Familienbildnis mitteilt: die Pflege der Musik im Hause Denners. Christian Ludwig von Hagedorn schrieb 1755 über die Musikalität der Familie Denner: „Les personnes les plus illustres honorent ce fameux peintre de leur visites, & fréquenterent même les beaux concerts par lesquels il aimoit à se délasser dans le sein de sa



Abb. 2: Balthasar Denner, *Die Familie Denner (Ausschnitt)*. — Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

famille. Ses enfants joignoient le talent de la Musique à celui de la Peinture."⁷ Das auf etwa acht Jahre zu schätzende Alter des dargestellten Knaben würde die Datierung um 1730 bestätigen.

Das Problem des Bildes mit den vier Musikanten ist jedoch nicht die Zuschreibung an Denner, sondern die Benennung der Dargestellten. Bereits vor längerer Zeit muß die Vermutung aufgekommen sein, das Bild stelle Johann Sebastian Bach und drei seiner Söhne dar, denn eine Beschreibung des Bildes vor seiner Restaurierung gelangte an den Bach-Forscher Werner Neumann, der allerdings die Benennung als Bildnis von Mitgliedern der Familie Bach ablehnt⁸. Nach der Beschreibung befanden sich auf dem nicht mehr vorhandenen älteren Keilrahmen zwei Siegel, von denen „das eine eindeutig AK zu entziffern, das andere nur fragmentarisch . . . GIT & . . . BLÜHE . . . DRESDEN“ erhalten war. Es war nicht möglich, die fehlenden Buchstaben durch Adreßbücher

zu ermitteln und so einen Vorbesitzer festzustellen. Wichtig ist jedoch die Erkenntnis, daß sich das Bild einmal in Dresdner Privatbesitz befunden hat, also wohl eher in Deutschland als in England oder Holland entstanden ist.

Denner reiste 1714 mit seiner Familie erstmals nach Amsterdam und ging von hier 1715 nach London. 1721 brach er erneut nach England auf, machte jedoch zuvor Station in Rotterdam. Diesmal dehnte er seinen Aufenthalt in London bis 1728 aus und kehrte nur im Sommer 1725 für kurze Zeit nach Hamburg zurück. 1729 arbeitete er wieder für ein Jahr in Holland. Ein vierter Aufenthalt dort währte von 1736 bis 1740⁹. Denners Kunst ist wesentlich durch die in England und Holland empfangenen Eindrücke geprägt worden, wo gerade auch das Gruppenbildnis im frühen 18. Jahrhunderts ungleich häufiger als in Deutschland anzutreffen ist. Daneben ist jedoch auch die traditionelle Be-

ziehung der Hamburger Kunst zu diesen Ländern zu bedenken.

Soweit wir Denners und Bachs Biographie kennen, kann eine Begegnung 1729/30 in Dresden stattgefunden haben. 1729 ging Denner von Hamburg über Blankenburg an den Hof Augusts des Starken. Von dort kehrte er 1730 über Berlin nach Hamburg zurück. Sicher bezeugt ist ein Aufenthalt Bachs in Dresden außer einem frühen Besuch 1717 nur in der Zeit vom 14. bis zum 21. September 1731. Weitere Besuche in der sächsischen Hauptstadt sind jedoch anzunehmen. Denkbar ist auch, daß Denner bei seiner Reise nach Dresden auf dem Hin- oder Rückweg in Leipzig Station machte.

Das am meisten tragfähige Argument zur Stützung der Bach-Hypothese ist das Alter der Söhne. Hinzu kommt die Wahl ihrer Instrumente. Wilhelm Friedemann, 1710 geboren, war 1730 zwanzig Jahre alt. Er lernte zunächst Klavier, wie alle Bach-Söhne, 1726 bis 1727 bildete er sich jedoch in Merseburg bei Graun auch zum Geiger aus. 1729 verließ er die Thomasschule und wurde als Student der Rechte in Leipzig immatrikuliert¹⁰.

Carl Philipp Emanuel, 1714 als der zweite Sohn Johann Sebastian Bachs geboren, war 1730 16 Jahre alt. H. C. Bitter berichtet 1868 unter Berufung auf Johann Friedrich Reichardt, „der mit der Lebensgeschichte Bachs bekannt genug geworden war, daß derselbe von Natur aus links gewesen sei, und daher in der ersten Jugend manche Instrumente verkehrt getrieben habe. Vielleicht war dieser Umstand die Veranlassung, daß der Vater ihm nicht auch wie den älteren Friedemann Unterricht auf der Violine geben ließ. Daß er aber eben nur das Clavier erlernt hatte, ist in jedem Fall für die Betrachtung des Entwicklungsganges, den sein Leben genommen hat, von nicht geringer Wichtigkeit.“¹¹ Bitter bemerkt aber auch die Vorliebe für die Flöte und vermutet, dieses sei der Grund dafür gewesen, daß der preußische Kronprinz, Friedrich der Große, ihn 1738 an seinen Hof zog¹². Die ersten Kompositionen, die 1731 in Leipzig erschienen, waren neben zwei Violinsonaten und einer Klaviersonate fünf Trios für Querflöte, Violine und Baß¹³. Carl Philipp Emanuel galt als der genialste der Bach-Söhne.

Der nächstfolgende, der 1715 geborene Johann Gottfried Bernhard, war weniger begabt als die beiden älteren Brüder, aber auch er war Musiker und erhielt 1735 eine Stelle als Organist an der Marienkirche in Mühlhausen in Thüringen¹⁴. Daß er in der Reihe der Dargestellten fehlt, sollte es sich tatsächlich um Mitglieder der Bach-Familie handeln, bedürfte einer Erklärung, die nur in der geringeren Bedeutung seines Talentes zu suchen wäre.

Unter diesem Gesichtspunkt würde die Darstellung des 1724 geborenen vierten Sohnes Gottfried Heinrich, des ersten Sohnes aus Johann Sebastian Bachs zweiter Ehe mit Anna Magdalena Wilcken, befremden, denn dieser Sohn war schwachsinnig¹⁵. Allerdings wissen wir nicht, wann diese Geistesschwäche hervorgetreten ist. In dem wahrscheinlich von Johann Sebastian Bach um 1735 verfaßten Stammbaum der Familie, der nur in einer 1773/74 auf Veranlassung Carl Philipp Emanuels

hergestellten Abschrift überliefert ist, heißt es von diesem Sohn: „No 48 Gottfried Heinrich Bach, 4ter Sohn Joh. Seb. Bachs Sub No 24. Ist gebohren den 26ten Febr. An 1724 inclinirte gleichfalls zur Musik, in specie zum Clavier.“ Dazu vermerkt der Bruder ergänzend: „War ein großes Genie, welches aber nicht entwickelt ward. Starb 1761 in Leipzig, oder Naumburg.“¹⁶ Dieser Hinweis erlaubt immerhin die Vermutung, daß Gottfried Heinrich schon als Sechsjähriger eine außergewöhnliche Begabung zeigte.

Ein Brief seines Vaters vom 28. Oktober 1730 an seinen Jugendfreund Erdmann in Danzig hebt zwar die Begabung Gottfried Heinrichs nicht besonders hervor, enthält aber andererseits auch keinen Hinweis auf eine geistige Behinderung: „Mein ältester Sohn ist ein studiosus Juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere secundam classem, u. die älteste Tochter ist auch noch unverheuratet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein u. der Knabe erstgebohner 6 Jahr alt. Insgesamt aber sind sie gebohrne Musici u. kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprane singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget.“¹⁷

Das Bild darf nicht als eine Illustration dieses Briefes und als Darstellung häuslichen Musiklebens mißverstanden werden. Der Musikhistoriker, der wissen möchte, wie es beim Musizieren wirklich zugeht, wird bei Bildnissen immer die repräsentative Funktion und das künstlerische Kalkül des Malers als Einschränkung des objektiven Berichtes berücksichtigen müssen. An einer genrehaften Abbildung des Musiklebens in seinem Hause hätte nur Johann Sebastian Bach selber ein Interesse haben können, aber es ist ausgeschlossen, daß das Bild in seinem Auftrag und für ihn entstanden ist. Abgesehen davon, daß bürgerliche Familienbildnisse damals in Deutschland sehr selten waren, fand sich in seinem Nachlaß weder ein Porträt von ihm noch sonst irgend ein Gemälde¹⁸. Er war offenbar an bildender Kunst nicht interessiert.

Ein Vergleich mit Denners Familienbildnis macht den Unterschied in der Bestimmung beider Gemälde deutlich. Während dort eine vollständige Familie in einer durchaus privaten Atmosphäre vorgeführt wird — wobei jedes Mitglied eine ganz eigene, im Rang abgestufte Stellung einnimmt —, sind hier vier Mitglieder einer Familie beinahe gleichberechtigt, sozusagen als ein Quartett, nebeneinander aufgereiht, ohne daß der Eindruck eines über die musikalische Betätigung hinausgehenden Familienlebens mitgeteilt wäre. Das Bild besitzt einen repräsentativen Charakter. Die Kinder sind nicht als solche, sondern als musikalische Begabungen porträtiert. Dieser Umstand unterstützt die These, es handele sich um Mitglieder der Bach-Familie, die durch ihre Häufung von überragenden musikalischen Talenten ein Phänomen war. Die Zeit hatte ein Augenmerk auf Wunderkinder und interessierte sich für ihre Porträts. So schuf Christian Fritsch 1726 einen Stich des „Lübecker Kindes“, des dreijährigen Sohnes des Malers Paul Heineken Christian Heinrich, der ein phäno-



Abb. 3: Elias Gottlob Haußmann, Johann Sebastian Bach. — Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum.

menales Gedächtnis besaß¹⁹. Pesne porträtierte das 1721 geborene mathematische Wunderkind Johann Philipp Baratier²⁰.

Liefere solche Überlegungen Gründe für die Bach-Hypothese, so bleibt eine Einordnung des Gruppen-

porträts in die Ikonographie Bachs und seiner Söhne schwierig und wirft die oft — freilich zumeist von Musikhistorikern — behandelten Fragen über das Aussehen Johann Sebastian Bachs auf. Besonders im Anschluß an das Bach-Jahr 1950 sind diese Probleme vielfach erörtert worden. Vor allem ein 1956 erschienenes

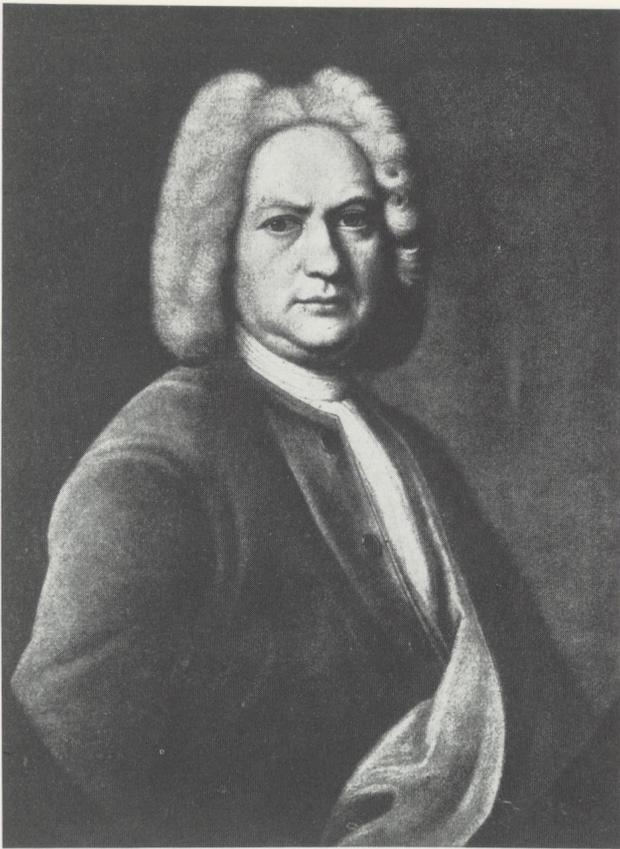


Abb. 4: Johann Jakob Ihle, Männliches Bildnis, angeblich Johann Sebastian Bach. — Eisenach, Bachhaus.

Buch von Heinrich Bessler „Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs“²¹ hat eine lebhaftige Diskussion ausgelöst und berechtigten Widerspruch provoziert, weil der Autor das einzige unbezweifelbare Porträt, das in drei eigenhändigen Wiederholungen überlieferte Gemälde von Elias Gottlob Haußmann von 1746 (Abb. 3) abwertete, um andere mehr oder minder gut verbürgte, unter sich jedoch recht verschiedene Bildnisse zu bevorzugen. Diesen „fünf echten Bildnissen“ fügte Bessler 1958 als sechstes noch eine kleine Silberstiftzeichnung in Wiener Privatbesitz hinzu²².

Conrad Freyse, der Direktor des Bach-Hauses in Eisenach, hat 1964 eine zusammenfassende Übersicht über den Stand der Forschung zur Bach-Ikonographie gegeben und neben dem Haußmannschen Porträt von den von Bessler anerkannten nur das in seiner Obhut befindliche von Johann Jakob Ihle (Abb. 4) als echt gelten lassen²³. Die kenntnisreiche Untersuchung bringt die Hypothesengebäude Besslers mit scharfsinniger Kritik zum Einsturz, während er für das Eisenacher Bild ein solches mit großer Kühnheit errichtet. Die Ähnlichkeit der dargestellten Person mit dem Haußmannschen Bachporträt springt in der Tat in die Augen, aber ein anderes Argument läßt sich nicht finden, ja alles, was sonst über das Bildnis bekannt ist, spricht gegen die Benennung. Der Bamberger Kunsthistoriker Max Hartmann hat das vorher anonyme Bildnis in Bayreuth unter mehreren anderen Bildnissen, die mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Besitz der Bayreuther Markgrafen stammen, entdeckt und in ihm Johann Sebastian

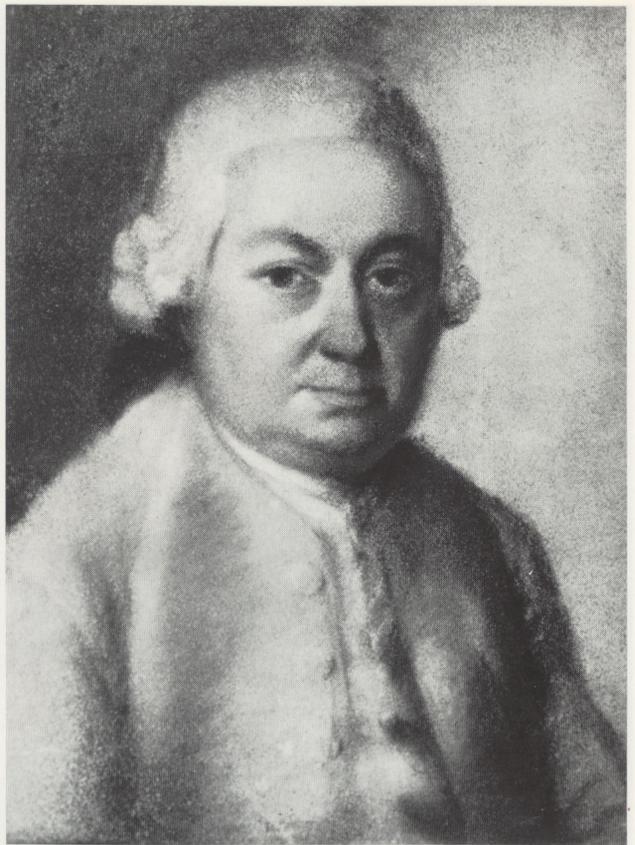


Abb. 5: Johann Philipp Bach, Carl Philipp Emanuel Bach. — Berlin (Ost), Deutsche Staatsbibliothek.

Bach zu erkennen geglaubt²⁴. 1907 gelangte es als Geschenk an die Neue Bachgesellschaft in Eisenach.

Zweierlei mußte bewiesen werden: Die Entstehung des Bildnisses um 1720, da ein etwa Fünfunddreißigjähriger dargestellt ist, und eine Verbindung zwischen Georg Wilhelm von Bayreuth, dem Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen, in dessen Diensten Bach damals stand, diesem und dem Eßlinger Maler Johann Jakob Ihle, der erst 1702 geboren wurde. Außer mehreren Bildern Ihles, die zusammen mit dem mutmaßlichen Bachporträt gefunden sein sollen, gibt es keinerlei Hinweise auf eine Tätigkeit Ihles am Bayreuther Hof^{24a}. Eine archivalische Spur seines Wirkens in Bayreuth ist noch nicht entdeckt. Als Ort und Zeitpunkt, wo Bach, Fürst Leopold von Anhalt-Köthen und Markgraf Georg Wilhelm von Brandenburg-Bayreuth in Begleitung des Malers zusammengetroffen sein können, kommen nach Freyse nur Karlsbad und das Jahr 1720 in Frage. Für die Anwesenheit des Markgrafen und Ihles bleibt er dabei auf eine Vermutung angewiesen.

Es fällt schwer, in dem recht tüchtigen Bild mit Freyse die Leistung eines frühreifen Künstlers zu sehen, der in seiner Heimatstadt Eßlingen und als Schüler eines mäßig begabten Vaters schon früh ein so beachtliches Niveau erreicht hat, später aber wieder in seinen Leistungen absank.

Auch reichen die stilistischen Argumente Freyses für eine Datierung in das Jahr 1720 nicht aus²⁵. Der prächtige Farbklang von grünem Rock und leuchtend rotem

Innenfutter bei einer sonst knappen Behandlung der Kleidung deuten auf die Zeit um 1740, wenn nicht auf ein noch späteres Datum²⁶.

1979 hat Werner Neumann die bisherige Diskussion zusammengefaßt und die gesicherten und umstrittenen Bildnisse mit vorsichtigen Kommentaren versehen vorgestellt²⁷. Er räumt dem Haußmannschen Bildnis den ersten Platz ein, läßt jedoch die von Bessler für authentisch erklärten Porträts mit mehr oder weniger schwerwiegenden Einschränkungen daneben bestehen. Er hält somit die Existenz von sieben zeitgenössischen Bildnissen für möglich, wobei die Unterschiede im Aussehen durch verschiedene Altersstufen bedingt sein sollen.

Leicht entsteht die Meinung, es müßten bereits zu Lebzeiten Bachs mehrere Porträts von ihm entstanden sein, weil er schon immer hoch geschätzt worden ist. Aber lediglich ein verschollenes Porträt, das sich im Besitz des Bachforschers Johann Nikolaus Forkel befunden hat und den Komponisten „in seiner Jugend zeigte“²⁸, und ein ebenfalls verschollenes Pastell aus dem Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach²⁹ lassen sich mit Sicherheit neben den Fassungen des Haußmannschen Porträts nachweisen. Die Inventare fürstlicher Schlösser des 18. Jahrhunderts bestätigen nicht die Behauptung Freyses, alle bedeutenden Persönlichkeiten, die an einem Hof lebten und seine Schätzung genossen, seien von den Hofmalern zur Erinnerung porträtiert worden. Daß nur wenige zeitgenössische Bildnisse Bachs existiert haben, ergibt sich aus dem Umstand, daß die posthumen Bildnisse, die seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts einsetzen³⁰, zunächst sämtlich von dem Haußmannschen Porträt abhängen. Zu bedenken ist auch, daß das erste graphische Porträt, der Stich von Samuel Gottlob Kütner nach Haußmann, erst 1774 erschien³¹. Vorher bestand also keine rege Nachfrage nach einem Bildnis des Meisters, der immerhin seit 1723 in Leipzig lebte, wo die meisten deutschen Bildnisstecher tätig waren³².

Mit diesen Tatsachen kann sich unser Wunsch, eine verlässliche Vorstellung vom Aussehen Johann Sebastian Bachs in der Zeit vor der Entstehung des Haußmannschen Bildes zu erhalten, nur schwer abfinden, aber nur bei diesem herrscht völlige Klarheit über den Porträtierten. Bei keinem der übrigen als Darstellungen Bachs angesehenen Porträts gelingt es, eine überzeugende Indizienkette vorzulegen, ja in einigen Fällen muß die mysteriöse Verwischung von Spuren Mißtrauen erwecken.

Da Johann Sebastian Bach mit den Meininger Pastellmalern Gottlieb Friedrich Bach und dessen Sohn Johann Philipp verwandt war, liegt die Annahme nahe, einer dieser beiden Maler habe den Thomaskantor porträtiert. Der erst 1752 geborene Johann Philipp Bach könnte jedoch nur eine Kopie eines authentischen Bildnisses oder ein posthumes Phantasiebildnis geliefert haben. Da nun 1774 im Besitz Carl Philipp Emanuels ein Pastellbildnis seines Vaters bezeugt ist, das er bereits 1767 bei seiner Übersiedlung von Berlin nach Hamburg besaß, könnte in diesem Werk eine Arbeit Gottlieb Friedrich Bachs vermutet werden. Daß dieses Pastell jedoch mit einem noch

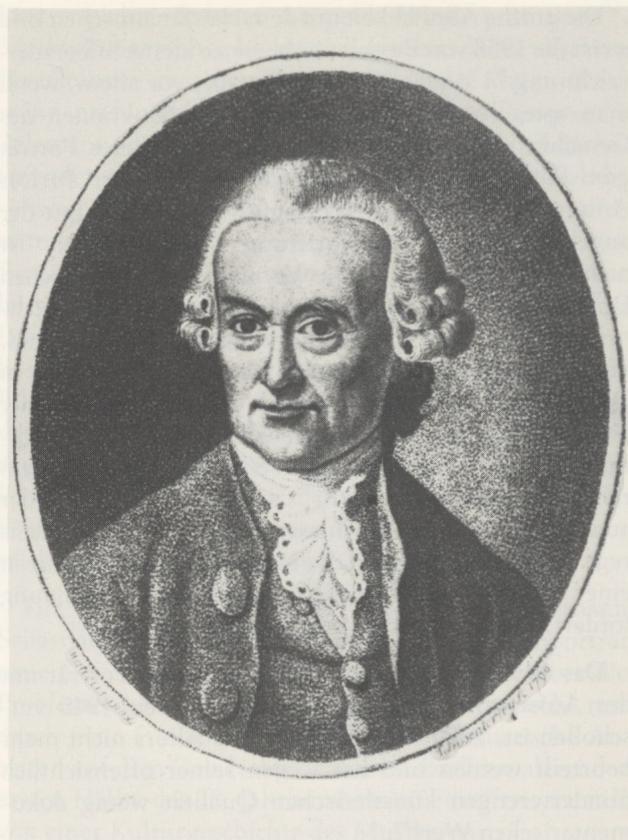


Abb. 6: Heinrich Schwenkerly nach Leopold (?) Matthieu, Wilhelm Friedemann Bach, Kupferstich.

im Besitz der Nachkommen des Malers befindlichen kleinen Bild identisch sei, bleibt zweifelhaft³³. Mit Recht datiert es Conrad Freyse, der es nicht einmal als Kopie nach einem Porträt Bachs gelten läßt, in die Zeit um 1780 und schreibt es Johann Philipp Bach zu³⁴. Immerhin bleibt zu erwägen, ob es sich um eine aus genealogischem Interesse gefertigte Kopie nach dem 1774 erwähnten Pastell handelt.

Ein versuchsweise Johann Ernst Rentsch d. Ä. zugeschriebenes Bildnis im Angermuseum in Erfurt, das den etwa dreißigjährigen Komponisten als Weimarer Konzertmeister darstellen soll, weckt noch größere Bedenken³⁵. Ein angeblich früher auf der Rückseite vorhandener Vermerk in Rokoschrift „Joh. Sebast. Bach/geb. d. 21. Mar. 1685/zu Eisenach“ ist nicht mehr vorhanden. Das schlecht erhaltene, von einem bescheidenen Talent geschaffene Bild scheint beschnitten zu sein, denn das Stück roter Mantel unter der linken Schulter bleibt jetzt ohne Zusammenhang mit der Gestalt. Sollte wirklich Johann Sebastian Bach dargestellt sein, dann ist der Physiognomie wegen der schlechten Qualität nicht viel zu entnehmen. Die Abweichungen von dem Haußmannschen Bild, die nicht allein durch den Altersunterschied zu erklären sind, das spitz zulaufende Kinn, die ausdrucksvoll geschwungene Oberlippe, die schlanke Nase mit der leichten Erhebung in der Mitte und die regelmäßig gebogenen Augenbrauen können der Unfähigkeit des Malers, sein Vorbild genau wiederzugeben, zur Last gelegt werden, sie erlauben aber eher den Schluß, der Dargestellte sei eine andere Person.

Die größte Ähnlichkeit mit dem Haußmannschen Bild weist die 1958 von Bessler publizierte kleine Silberstiftzeichnung in Wiener Privatbesitz auf, vor allem, wenn man spiegelverkehrte graphische Reproduktionen des Gemäldes damit vergleicht³⁶. Aber auch dieses Porträt gibt Rätsel auf. Es tauchte 1937 in einem Pariser Antiquariat auf. Das beschädigte Passepartout mit der angeblich originalen Beschriftung „Joh. Seb. Bach“ ist nicht mehr vorhanden. Die Vernichtung eines solchen Dokumentes ist schwer erklärlich. Silberstiftzeichnungen, die im 18. Jahrhundert sehr selten sind, kommen in dieser Zeit vor allem in Frankreich vor³⁷. In Deutschland wird diese Technik erst um 1800 wieder beliebt. Anton Graff, von dem viele Silberstiftzeichnungen bekannt sind, hat sie 1783 in Teplitz von einem reisenden Franzosen erlernt³⁸, zu einer Zeit also, in der auch das Interesse an Bildnissen Johann Sebastian Bachs rege wurde. Die skizzenhafte Notiz der Physiognomie in einer Technik, die eigentlich sorgfältige Durchbildung fordert, macht das Blatt merkwürdig.

Das 1939 von Manfred Gorke entdeckte Porträt mit der Aufschrift „Joh. Seb. Bach“, das seit 1945 verschollen ist, kann hinsichtlich seines Alters nicht mehr beurteilt werden und hat wegen seiner offensichtlich minderwertigen künstlerischen Qualität wenig dokumentarischen Wert³⁹.

Das angebliche Altersbildnis aus dem Besitz von Prof. Dr. Walter Volbach schließlich entfernt sich allzuweit von dem Haußmannschen Porträt, um als Darstellung Johann Sebastian Bachs diskutabel zu sein⁴⁰.

Von Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach besitzen wir frühe Pastellbildnisse, die Gottlieb Friedrich Bach zugeschrieben und um 1733 datiert werden⁴¹. Das Bildnis Wilhelm Friedemanns ist durch Bereiben und grobe Überarbeitung so entstellt, daß sein dokumentarischer Wert gering ist. Ein Vergleich mit dem bescheidenen Stich von Heinrich Schwenterly nach einer verschollenen Vorlage von Leopold (?) Matthieu wohl aus der Berliner Zeit um 1775 (Abb. 5) zeigt immerhin eine weitgehende Übereinstimmung der Züge. Danach war das Gesicht Wilhelm Friedemanns eher lang gezogen, ebenso die Nase. Die Lippen waren schmal. Das ausdrucksvolle, fast dämonische Altersbildnis in Halle, das Friedrich Georg Weitsch zugeschrieben wird, ist mit den kleinen Augen eher dem Dennerschen Bild zu vergleichen⁴², jedoch geht von dem breiteren Gesicht der Ausdruck eines gewissen Phlegmas aus, das schwer zu dem Charakter Wilhelm Friedemanns zu passen scheint.

Etwas besser als das Pastellbildnis des älteren Bruders ist das Carl Philipp Emanuel Bachs erhalten. Es zeigt ein rundliches, dem Vater sehr ähnliches Gesicht. Ein „A. F. Oeser“ bezeichnetes Pastell, das vielleicht mit einem 1754 von dem Altertumsforscher Johann Friedrich Reiffenstein in Kassel gemalten identisch ist⁴³, das Carl Philipp Emanuel 1774 erwähnt⁴⁴, besitzt große Ähnlichkeit mit dem rund 20 Jahre älteren Porträt. Auffällig ist bei dem vollen Gesicht der schmale, etwas verkniffene Mund mit der vorgeschobenen Unterlippe, der den Zügen eine Willensenergie mitteilt. Das zuverlässigste

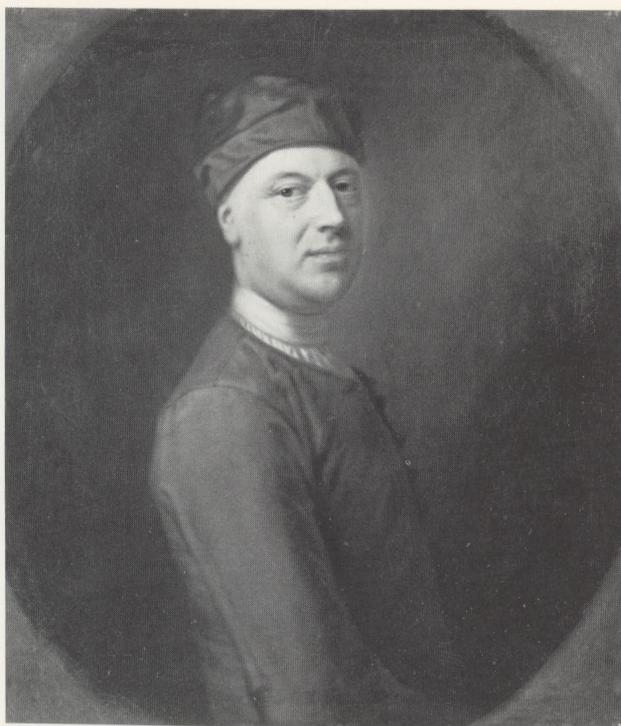


Abb. 7: Balthasar Denner, Männliches Bildnis. — Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

Bildnis Carl Philipp Emanuel Bachs ist das kleine, schlecht erhaltene Pastell von Johann Philipp Bach in der Staatsbibliothek in Ostberlin⁴⁵ (Abb. 6). Es hat Johann Lips 1776 als Vorlage zu einem guten Stich für Lavaters Physiognomik gedient und ist außerdem von Johann Conrad Krüger und Heinrich Pfenniger gestochen worden.

Auch für die Zeichnung Andreas Stöttrups in der Hamburger Kunsthalle von 1784 „Der Maler Stöttrup zeichnet Philipp Emanuel Bach, Pastor Sturm und sich selbst“⁴⁶ ist wohl dieses Porträt benutzt. Eher als die rundlichen Köpfe der früheren Bildnisse läßt sich das Porträt des etwa Sechzigjährigen in seinem festen Ausdruck und der bewegten Modellierung seiner Gesichtspartien mit dem Dennerschen Bild vergleichen, aber auch hier bleibt es eine Ermessensfrage, ob die gleichen Personen angenommen werden können oder nicht.

Erschwert wird eine Beurteilung der Ähnlichkeit bei dem Gruppenporträt durch die Stileigenart Denners, die sich bei den meisten seiner Köpfe wie ein Schleier über die Physiognomie legt und eine eigenartige Verwandtschaft aller dieser Werke bewirkt. Das betrifft sowohl die Form des Gesichtes wie den seelischen Ausdruck, der in einem ruhig freundlichen Lächeln besteht. Es gibt nur wenige Porträtmaler, die ein subjektives Element so kräftig der Abbildung beimischen. Es war nicht die Absicht des Malers, in scharfer Charakteristik das Individuelle nahsichtig vorzuführen. Solches Bloßlegen des Persönlichen wäre als Indezenz empfunden worden. Wo bei Denner dieser Schleier der Stilisierung fehlt, nämlich bei seinen unbestechlich genauen, wie durch eine Lupe gesehenen Darstellungen alter Männer und Frauen, jenen virtuosen Leistungen, die ihm den Namen

„Porendenner“ eintrugen, handelt es sich nicht um repräsentative Porträts, sondern um eher stillebenhafte Darstellungen des Menschen in seiner kreatürlichen Hinfälligkeit. Mit der optischen Distanz ist auch der vom gesellschaftlichen Umgang geforderte innere Abstand der Höflichkeit aufgegeben, die Idealisierung statt unbarmherziger Wahrheit verlangte.

Wie stark Bildnisse Denners typisiert sind, kann ein Vergleich des Vaters auf dem Musikerporträt mit dem 1730 datierten Bildnis eines unbekanntes Mannes im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum (Abb. 7) zeigen, das, wohl zu Unrecht, auch als Selbstbildnis angesprochen worden ist. Die Ähnlichkeit, die zwischen den Dargestellten besteht, ist weitgehend auf die Verwandtschaft zurückzuführen, die alle Bildnisse Denners miteinander verbindet.

Abgesehen von dem Problem der Ähnlichkeit bleiben noch andere Fragen offen. Unser Wissen über Denner ist noch zu gering, um dem Gruppenporträt einen festen Platz in der Entwicklung seiner Kunst anweisen zu können. Erlaubt der Stil eine Datierung in das Jahr 1729 oder 1730 gleichzeitig mit dem Porträt der Familie Denner in Kopenhagen? Wer kann der Auftraggeber gewesen sein?

Das Kostüm ist um 1730 möglich, aber auch später denkbar⁴⁷. Sowohl das Kopenhagener Familienporträt als auch die beiden als Gruppenbildnisse vergleichbaren Porträts von je drei Kindern des Hamburger Ratsherren und Dichters Barthold Hinrich Brockes in der Hamburger Kunsthalle, die Gerkens um 1729 datiert hat⁴⁸, wirken kompakter in ihrer Malweise als das Musikerporträt. Aber Denner hatte, wie es scheint, gleichzeitig mehrere Möglichkeiten der Handschrift. Würde eine genauere Kenntnis von Denners Stilentwicklung eine Einordnung in die zweite Hälfte des Jahrzehntes gebieten, dann müßte das Bild in die bedeutende Tradition der holländischen Familienbildnisse eingereiht werden und träte an die Seite von Denners 1738 datiertem Porträt der Familie Neufville⁴⁹.

Hält man jedoch an dem Charakter eines repräsentativen Musikerporträts fest, bleibt die Frage nach dem Auftraggeber zu beantworten. Vor der Mitte des Jahrhunderts waren es Fürsten, die Bildnisse bedeutender Künstler schätzten, sofern sie eine Beziehung zu ihnen hatten. Umfangreichere Sammlungen von Musikerporträts, die aus rein historischem Interesse angelegt wurden, sind erst nach der Jahrhundertmitte bekannt, so Carl Philipp Emanuel Bachs „musikalische Bildergalerie“, die bereits 1774 Bildnisse von „mehr als 150 Musikern von Profession“ und bei seinem Tod 1788 414 Bildnisse enthielt⁵⁰. Daß Musiker einzelne Porträts verehrter Vorbilder als eine Art Denkmal hüteten, scheint auch erst in der zweiten Jahrhunderthälfte zu belegen zu sein.

Genauere Kenntnisse über Denners Beziehungen zu Musikern würden weiterhelfen. Mehrere Bildnisse von Georg Friedrich Händel sind bekannt beziehungsweise in älteren Quellen erwähnt⁵¹. Vermutlich bei seinem Dresdner Aufenthalt 1730 hat Denner den berühmten

Lautenspieler Sylvius Leopold Weiß porträtiert⁵². Merkwürdigerweise lassen sich bis jetzt keine direkten Beziehungen zwischen Denner und Georg Philipp Telemann nachweisen, nur solche über dritte Personen⁵³. Telemann, der sowohl mit Händel als auch mit Bach befreundet war, beherrschte in Hamburg das Musikleben, so wie Denner dort der angesehenste Maler war. Beide unterhielten enge Freundschaft mit Barthold Hinrich Brockes und gehörten dem gleichen Kreis von Hamburger Künstlern und Kunstfreunden an, die das geistige Leben der Hansestadt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts so fruchtbar machten. Es verwundert, daß kein Bildnis Telemanns von Denner bezeugt ist. In Telemann den Auftraggeber eines Gruppenbildnisses von Mitgliedern der Bachschen Familie zu sehen, in dem sein Patenkind Carl Philipp Emanuel eine hervorgehobene Position innehat, wäre verlockend, doch fehlt einer solchen Vermutung jedes tragfähige Fundament.

Für die Diskussion über das Aussehen Johann Sebastian Bachs hat das Dennersche Gruppenporträt neue Gesichtspunkte geliefert. Mehr Klarheit über die Probleme der Bach-Ikonographie sind jetzt wohl nur durch neue Funde und ausgreifende systematische Arbeiten auf dem Gebiet der deutschen Bildnismalerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu erhoffen, speziell von einer Kulturgeschichte des Musikerporträts.

Anmerkungen

¹ (Arnold Hildebrand), *Das Bildnis Friedrichs des Großen*, 2. Aufl. Berlin, Leipzig 1942.

² Katalog Nr. 201 mit Abbildung.

³ Bildnis des Blumenmalers Jan van Huysum, München, Privatbesitz, Walther Bernt, *Die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, München 1960, Bd. 2 Nr. 574.

⁴ Hans Konrad Röthel, *Bürgerliche Kultur und Bildnismalerei in Hamburg*. Aus Hansischem Raum. Schriftenreihe der Hansischen Gilde Band 10, Hamburg 1938; J. W. Niemeijer, *Denner en van der Smissen, twee Hanze-Schilders in Holland*, in: *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* 21, 1970, S. 199–224; Balthasar Denner 1685 bis 1749, Franz Werner Tamm 1658–1724, 20. Ausstellung im B. A. T.-Haus Hamburg 1969; Gerhard Gerkens, *Zur Datierung von Balthasar Denners Bildnissen der Kinder des Ratsherrn Barthold Hinrich Brockes*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 16, 1971, S. 105–110.

⁵ Royal Museum of Fine Arts, *Catalogue of foreign Paintings*, Copenhagen 1951, Nr. 170.

⁶ Johan van Gool, *De nieuwe Schouburg der nederlantsche Kunst-schilders en Schilderessen*, II. s'Gravenhage 1751, S. 62–82. Übersetzung in Ersch & Gruber, *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste*, 24. Teil, S. 141–144.

⁷ Christian Ludwig Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des éclaircissements historiques sur un Cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent*, Dresde 1755, S. 279.

⁸ Freundliche schriftliche Mitteilung vom 2. 3. 1982.

⁹ Niemeijer 1970.

¹⁰ Martin Falck, Wilhelm Friedemann Bach, *Studien zur Musikge-*

- schichte Bd. 1, Leipzig 1913, Reprint Hildesheim New York 1977, S. 8.
- 11 C. H. Bitter, Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder, Berlin 1868, Reprint Leipzig 1977, S. 7, 8.
 - 12 Bitter 1868, S. 19.
 - 13 Alfred Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke von C. Ph. E. Bach, Wiesbaden 1964.
 - 14 Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 2, Kassel/Basel 1969, S. 257, 258.
 - 15 Bach-Dokumente 1969, S. 499.
 - 16 Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 1, Leipzig 1963, S. 261, 267.
 - 17 Bach-Dokumente 1963, S. 68.
 - 18 Bach-Dokumente 1969, S. 490.
 - 19 Eckart Kleßmann, Telemann in Hamburg 1721–1767, Hamburg 1980, S. 69. Telemann besuchte 1725 das Wunderkind und schrieb im gleichen Jahr drei Nekrolog-Gedichte auf ihn. Denner war mit der Mutter des „Lübecker Kindes“ befreundet. Ihr Bildnis von Denner war berühmt (Carl Friedrich Heineken, Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen, Leipzig 1768, S. 36, 37).
 - 20 Ekhart Berckenhagen, Pierre du Colombier, Margarete Kühn, Georg Poensgen, Antoine Pesne, Berlin 1958, Nr. 19, Kupferstich von J. G. Wolfgang nach Pesne 1741.
 - 21 Heinrich Bessler, Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs, Kassel und Basel 1956. Besprechungen von Georg von Dadelsen in: Die Musikforschung 2, 1957, Heft 10, S. 314–320; Alfred Dürr, in: Deutsche Universitätszeitung 12, 1957, Heft 1, S. 20–21. Die Diskussion wurde fortgesetzt von Heinrich Bessler in: Die Musikforschung 11, 1958, S. 215–218 und Musica 12, 1958, S. 209–210; von Georg von Dadelsen in: Die Musikforschung 11, 1958, S. 219 bis 221; von Alfred Dürr in: Musica 12, 1959, S. 207–208.
 - 22 Heinrich Bessler, Eine Silberstiftzeichnung von J. S. Bach, in: Musica 12, 1958, S. 5–9 und: Die Silberstiftzeichnung von J. S. Bach in: Urteil der Kenner, in: Musica 12, 1958, S. 668–671.
 - 23 Conrad Freyse, Bachs Antlitz. Betrachtungen und Erkenntnisse zur Bach-Ikonographie, Eisenach 1964.
 - 24 Karl Hartmann, Ein Bild J. S. Bachs aus dem Bayreuther Schloß stammend?, in: Archiv für die Geschichte von Oberfranken, Bayreuth 1950, Bd. 33, Heft 2, S. 3–5.
 - 24a Karl Sitzmann (Kunst und Künstler in der Bayreuther Gegend. Ein Beitrag zur Geschichte der fränkischen Kunst, Bayreuth 1919) und Friedrich H. Hofmann. (Die Kunst am Hof der Markgrafen von Brandenburg, Fränkische Linie, Straßburg 1901) erwähnen Ihle nicht.
 - 25 Freyse geht so weit zu sagen: „Alle materiellen, technischen und stilistischen Bestandteile deuten auf das Jahr 1720.“
 - 26 Aus dem gut überschaubaren Œuvre Antoine Pesnes sind folgende Nummern des Werkverzeichnisses von Berckenhagen (1958) dem Ihleschen Porträt an die Seite zu stellen: B 19 (um 1740), B 87a (1732), B 234a (um 1740), B 260a (um 1743), B 321c (um 1746), B 328a (1728). Sehr bedenklich ist der Verlust der Signatur „J. J. Ihle“, die sich am unteren Rand befand und bei einer Verkleinerung des Bildes abgeschnitten wurde. Der begabtere Sohn Johann Eberhard Ihle, der 1727 geboren wurde, wirkte seit 1749 in Nürnberg, also in der Nähe Bayreuths. Es ist auch daran zu erinnern, daß eine Beziehung des Bayreuther Hofes zu Württemberg 1744 durch die Verlobung der Prinzessin Elisabeth Friederike Sophie mit dem Herzog Karl Eugen von Württemberg hergestellt wurde. Das könnte die Existenz mehrerer Bildnisse J. J. Ihles in Bayreuth erklären. Freyse gibt auch ein Verzeichnis der posthumen plastischen Bildnisse Bachs. Merkwürdigerweise erwähnt er das früheste und bedeutendste nicht, nämlich Johann Gottfried Schadows wohl nach der Haußmann-Kopie in der Sammlung Pölchau für das Berliner Schauspielhaus um 1824 modellierte Büste, die zerstört ist. Eine Abbildung ist mir nicht bekannt.
 - 27 Werner Neumann, Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, Kassel/Basel 1979. Mit Zusammenstellung der Literatur zur Bach-Ikonographie. Ergänzend zu Neumanns Sammlung von Zeugnissen sei hier noch auf ein 1830 auf der Berliner Akademie-Ausstellung ausgestellt „Portrait des Johann Sebastian Bach, nach einem alten Bilde im Besitz des Herrn Stobwasser, in Oel gemalt“ von „Franz Michelis, Schüler der Akademie“ hingewiesen (Nr. 428, Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, bearbeitet von Helmut Börsch-Supan, Berlin 1971). Mit „Herrn Stobwasser“ dürfte Christian Heinrich Stobwasser, der Besitzer der Stobwasserschen Lackfabrik in Berlin gemeint sein.
 - 28 Freyse 1964, S. 54.
 - 29 Brief Carl Philipp Emanuel Bachs an Johann Nikolaus Forkel vom 20. 4. 1774, Bach-Dokumente, hrsg. von Bach-Archiv Leipzig, Bd. 3, Kassel/Berlin 1972, S. 263.
 - 30 Das erste bekannte posthume Porträt ist das Christian Friedrich Reinhold Lisiewskis von 1772, ehemals im Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin, seit 1945 verschollen.
 - 31 Neumann 1979, Bd. 13.
 - 32 Von Georg Friedrich Händel beispielsweise entstanden zu seinen Lebzeiten drei Bildnisstiche.
 - 33 Neumann 1979, Bd. 6.
 - 34 Freyse 1964, S. 74.
 - 35 Neumann 1979, Bd. 6; Freyse 1964, S. 63 ff.
 - 36 vgl. Anm. 22; Neumann 1979, Bd. 9; Freyse 1964, S. 91 ff.
 - 37 Joseph Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, 2. Aufl. Wien 1923, S. 99.
 - 38 Richard Muther, Anton Graff, Leipzig 1881. Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 4, S. 110; Ekhart Berckenhagen, Anton Graff, Leben und Werk, Berlin 1967, S. 36.
 - 39 Neumann 1979, Bd. 10; Freyse 1964, S. 72 ff.
 - 40 Neumann 1979, Bd. 12; Freyse 1964, S. 69 ff.
 - 41 Conrad Freyse, Unbekannte Jugendbildnisse Friedemann und Emanuel Bachs, in: Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 349–354; Abb. bei Neumann 1979, Nr. 402 und 403.
 - 42 Walter Haacke, Die Söhne Bachs, Königstein i. Taunus 1962, Abb. S. 22. Zwei weitere Altersbildnisse Wilhelm Friedemanns von P. Gülle auf S. 46.
 - 43 Haacke 1962, Abb. 9.
 - 44 Brief an Forkel vom 20. 4. 1774, vgl. Anm. 29.
 - 45 Erich Biehahn, Kunstwerke der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin 1961, Nr. 7, Abb. 4.
 - 46 Haacke 1962, Abb. 56, Hamburger Kunsthalle.
 - 47 Für freundliche Auskünfte über das Kostüm habe ich Frau Dr. Gretel Wagner (Lipperheidische Kostümbibliothek, Berlin) zu danken.
 - 48 Gerkens 1971, vgl. Anm. 4.
 - 49 Niemeijer 1970, Abb. 12.
 - 50 Bach-Dokumente 1972, S. 501.
 - 51 Röthel (1938, Anm. 107), kennt ein „nicht zweifelsfreies“ Bildnis in der National Portrait Gallery in London und ein signiertes und 1736 datiertes in Knole Castle, Kent. Ob dieses mit dem in Singers Neuem Bildniskatalog als Nr. 14 110 verzeichneten Bildnis „London (?) Slg. A. Littleton“ identisch ist, bleibt zu klären. 1745 schenkte Händel sein 1736 von Balthasar Denner gemaltes Porträt an Thomas Harris (Otto Erich Deutsch, Handel, a documentary Biographie, London 1955, S. 622. Händel besaß außerdem zwei Köpfe Denners, S. 680). Johann Gottfried Schadow (Kunst-Werke und Kunst-Ansichten, Berlin 1849, S. 140, 194) schreibt, sein Sohn Rudolf habe als Vorbild für die Händel-Büste der Walhalla von 1816 ein Bildnis Denners in der Sammlung Pölchau benutzt. Er selbst legte seiner 1820 geschaffenen Händel-Büste für das Berliner Schauspielhaus ein Bildnis Denners im Besitz des Stadtrates D. Friedländer in Berlin zugrunde. 1927 wurde ein Denner zugeschriebenes Bildnis aus der Kölner Sammlung Wilhelm Meyer bei Karl Ernst Henrici & Leo Liepmannssohn in Berlin versteigert (Nr. 206 mit Abb.).
 - 52 Als Stich von Bartolomeo Follin überliefert. Neumann 1979, Abb. 487.
 - 53 Vgl. Kleßmann 1980.