

Das Porträt Ambrosius Bachs

Von Conrad Freyse (Eisenach)

Zu den Bildnissen, die im Bach-Schrifttum eine wichtige Position einnehmen, gehört das Porträt Joh. Ambrosius Bachs. Es allein gibt uns Aufschluß über die physischen Übereinstimmungen mit seinem Sohne Sebastian. Wir sind darüber unterrichtet, daß das Bild aus dem Besitz Philipp Emanuel Bachs stammt, in dessen Nachlaßverzeichnis von 1790 es vermerkt ist. Durch Verkauf dieser Sammlung kam es nach Berlin, vermutlich durch Georg Pölichau und wurde nach dessen Tode (1836) von der Staatsbibliothek in Berlin erworben, die es heute noch besitzt¹. Den Maler kennen wir nicht. Da im Nachlaßverzeichnis als Maße: „3 Fuß 2 Zoll hoch, 2 Fuß 9 Zoll breit“ (97 × 77 cm) angegeben sind und die heutigen Bildmaße 91 × 77 cm betragen, ist die Signatur vermutlich dem Beschneiden der beschädigten Ränder zum Opfer gefallen.

Wir müssen die örtlichen Begebenheiten um dieses Porträt aufleben lassen, wenn wir die Veranlassung zu seiner Schöpfung erkennen wollen. Da Eisenach seit 1672 durch Erbvertrag wieder Residenz eines selbständigen Herzogtums geworden war, stand das kulturelle Leben völlig unter Einfluß des Hofes. Nicht der Rat wünschte ein Bild seines Stadtpfeifers², sondern der Herzog gab den Auftrag zu einem Porträt seines Hoftrompeters. Ambrosius wurde amtlich als Hofmusiker geführt und war gleichzeitig dem herzoglichen Trompeter- und Pauker-Corps dienstverpflichtet. Es war die schwierige Kunst des Clarinblasens, die man bei ihm bewunderte. So ist es zu erklären, daß der Rat von Erfurt ihn 1684 zum Direktor seiner Ratskompagnie erwählte. Wenn der Herzog dem Erfurter Rat mitteilen läßt (26. 4. 1684), daß er „nicht gewillt sei, ihn außer Diensten nicht zu laßen und freundnachbarlich ersucht, in berührten Bachen ferner nicht zu dringen“, so erkennt man die Gründe dieser Entscheidung. Wenn man weiß, daß im 17. Jahrhundert die Trompete ein Attribut fürstlicher Macht war und erst mit der Säkularisierung des 18. Jahrhunderts eine bürgerliche Verwendung finden konnte, wird man die gehobene Stellung der Trompeterzunft, in die auch Adelige aufgenommen wurden, richtig einschätzen.

Zum Gesellschaftsleben der Kulturzentren gehörten im 17. Jahrhundert die Maler und Zeichner, wie in heutiger Zeit die Photographen. Das war am Eisenacher Hofe nicht anders. Wir kennen mehrere Kunstmaler des Herzogs. Es können aber nur wenige für die zeitliche Spanne unserer Betrachtungen herangezogen werden. Zu diesen gehört Joh. Heinrich Wahnes, der aber hauptsächlich als Kirchenmaler tätig war. Doch sind keine kirchlichen Ausmalungen von ihm erhalten geblieben³. Ihm werden

¹ Ein Zwischenbesitzer ist mir nicht bekannt.

² Von keinem anderen Eisenacher Stadtpfeifer ist ein Porträt bekannt geworden.

³ Die Bildnisse der Apostel an der Empore in Untersuhl, zu denen Einwohner des Dorfes im Jahre 1700 als Modell gesessen haben, wurden von Joh. Christoph Wahnes gemalt, nicht von Joh. Heinrich Wahnes.

kleinere Bilder zugesprochen, die im Bachhaus hängen; zwei kirchliche Ölbilder: „Grablegung“ und „Abendmahl“ und ein Aquarell: „Eisenach und Wartburg“. Alle Eigenheiten in Technik und Farbgebung zeigen an, daß wir in ihm nicht den Porträtisten von Bachs Vater zu suchen haben.

Der Maler, bei dem sowohl berufliche als auch persönliche Beziehungen zu Ambrosius Bach, sowie künstlerische Übereinstimmungen zum Bach-Porträt klar hervortreten, ist Joh. David Herlicius. Hier gelingt es, lückenlos nachzuweisen, daß nur dieser Bildschöpfer das Porträt von Bachs Vater gemalt haben kann. Aus seinem Lebenslauf entnehmen wir, daß Herlicius von Jugend auf mit Eisenach verbunden war. Er besuchte die Eisenacher Lateinschule und studierte vorerst Theologie. Für seine Neigungen zur Malkunst fand er in Eisenach den rechten Lehrer: August Ehrich, den der Chronist einen „Apelles der Malerei“ genannt hat⁴. Bilder von Ehrich sind über Deutschland hinaus bekannt geworden und noch heute anzutreffen, so in Kopenhagen. Auch das Wartburg-Museum besitzt von ihm zwei Porträts in überdimensionalen Maßen: Herzog Johann Ernst von Eisenach (1594–1638) und seine Gemahlin Christine, geb. Prinzessin von Hessen-Kassel; beide 1630 in Eisenach gemalt⁵. Wir besitzen demnach ausreichendes Vergleichsmaterial, um in Formgebung und Farbenbehandlung seinen Schüler Herlicius erkennen zu können.

Die Eisenacher Kirchenbücher verzeichnen Herlicius zuerst 1664 (20. 11.). Der „Studiosus⁶ und Kunstmahler“ hatte sich mit der Eisenacherin Margarethe Sander verheiratet, die aber bereits 1678 (19. 9.) verstarb. Im nächsten Jahre holte er sich seine zweite Frau von auswärts⁷. Daß bei der Taufe des Sohnes Johann Wilhelm (1688, 22. 1.) der Erbprinz persönlich anwesend war und der Täufling dessen beide Vornamen erhielt, bezeugt die angesehene Stellung des Malers am Hofe. David Herlicius ist in Eisenach 1693 verstorben (begr. 30. 11.). Wir dürfen nicht unerwähnt lassen, daß sein Mitarbeiter am Hofe, der „Cammer-Gerichts- und Lehns-Secretarius“ Caspar Stieler, der Verfasser der berühmt gewordenen Lieder-Sammlung „Die geharnschte Venus“, ihm die bildliche Ausschmückung des 1673 für das Herzogtum Eisenach verfaßten Gesangbuches übertragen hatte. Die zwölf ganzseitigen Kupferstiche wurden an anderer Stelle besprochen⁸. Die gleichen technischen Eigenheiten können wir im Porträt Ambrosius Bachs feststellen. Da Herlicius sowohl auf dem Vorsatzblatt des Gesangbuches als auch auf dem Bach-Porträt die Wartburg gestaltet hat, besitzen wir den gleichen Vorwurf als Vergleichsobjekt. Weil diese Vorlage nicht schablonisch behandelt ist, treten die geistigen Kräfte des Bildschöpfers deutlich hervor.

⁴ Vgl. Christiani Francisci Paullini, *Historia Isenacensis*, Frankfurt a. M. 1698.

⁵ Die Signatur wurde durch den Direktor der Wartburg, Dr. Sigfried Asche festgestellt.

⁶ Unfraglich stud. theol.

⁷ Wir kennen nur ihre Vornamen: Maria Anna.

⁸ Vgl. C. Freyse, *Sebastians Gesangbuch*, BJ 1958, S. 123ff.; Derselbe, *Joh. Seb. Bachs erstes Gesangbuch*, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, Band V, Kassel 1960.



Was bisher nie verstanden wurde, klärt sich nach diesen Feststellungen auf. Sie geben uns Auskunft über die Absicht des Künstlers, im Dekor des Bildes die Schaffensstätte des Porträtierten sichtbar werden zu lassen. Das Tempelchen, das der Maler im Hintergrunde zur Ausschmückung einfügte, ist nicht nur eine sinnvolle Beigabe, sondern zugleich ein Dokument. Es stand an oberster Stelle im herzoglichen Schloßgarten, der sich bis an die Stadtmauer beim Glockenturm hinaufzog. Wir wissen, daß beide Herzöge, Joh. Georg I. (1668–1686) und Joh. Georg II. (bis 1698) mit starkem Interesse den Garten ihres Schlosses⁹ ausgestaltet haben. Wir sind über diesen Garten gut unterrichtet¹⁰. Der untere Abschnitt, in sechs Teile gegliedert, war als reiner Blumengarten angelegt; inmitten zahlreicher Statuen aus Stein befand sich eine hochspringende Fontäne. Breite Treppentufen führten in den höher liegenden Französischen Garten.

„Oben im Lust-Garten stehet ein schönes plaiserliches Lust-Hauß / davor stehen 2 rothen Löwen aus Stein gehauen / die halten das Sächsische Wapen. Ehe man hinauf in das Lust-Hauß kommt / muß man 24 breite steinerne Treppen hinauf steigen / auf beyden Altanen stehen 17 große übergüldete Statuen / samt unterschiedlichen Blumen-Töpfen.“

Nach einer Beschreibung der einzelnen Gemächer, heißt es dann weiter:

„17 breite steinerne Treppen gehen zum andern Gemach hinauf. Die Sächsische Wapen stehen oben vor der Thür auf alle 4 Ecken ein Stuccador-Arbeit / über allen Fenstern ist ein Fürstlicher Hut. Die Stühle und Bäncke um diesem plaiserlichen Lust-Hauße herum / sind von grünem Rasen gemacht.“

Das war der Ort, den der Herzog liebte, von lebensfrohen Freunden und Gästen umgeben. Von diesem beherrschendem Platze aus mußte das Trompeter- und Pauker-Corps im Sommer fast täglich festliche und heitere Klänge über die Straßen der Residenzstadt hinausschmettern, wie es die Chronisten bekunden¹¹.

Von diesem Kunststempel aus richtete der Bildschöpfer den Blick auf die Wartburg. Zwar war die Burg seit 1560 nicht mehr bewohnbar, aber sie blieb nach wie vor das Symbol des Landgrafengeschlechtes, das stolze Vermächtnis des Eisenacher Fürstenhauses. Da der Maler im Auftrage des Herzogs handelte, mußte das Porträt seines Hoftrompeters mit den fürstlichen Initialen geschmückt werden. Für eine so hohe Auszeichnung mußte der Herzog Gründe einer besonderen Veranlassung gehabt haben. Man geht wohl nicht fehl, diesen Entschluß als einen Ausdruck des Dankes und der Anerkennung anzusprechen, weil Ambrosius auf die besser besoldete Stellung in Erfurt verzichtet hatte und in Eisenach blieb¹². Weil es nahe liegt,

⁹ Es handelt sich um das alte Schloß, den ehemaligen Landgrafenhof.

¹⁰ Vgl. Joh. Limberg, Das im Jahre 1708 lebende und schwebende Eisenach.

¹¹ Vgl. Georg Dressel, *Verzeichnis einiger Sachen, so von 1648 bis 1683 in Eysenach*; Andrea Toppius, *Historia der Stadt Eisenach mit Vorrede von Christ. Juncker* 1710.

¹² Auch die großen Bildmaße dürfen hier — im Gegensatz zu den üblichen Hofbildnissen — mitsprechen.

das Porträt mit diesem sichtbaren Zeichen hoher Wertschätzung in Einklang zu bringen, wird es 1685 gemalt worden sein. Das würde mit dem Lebensalter des Porträtierten, dem Vierzigjährigen, übereinstimmen.

Das Porträt wird zunächst im herzoglichen Schloß unter den Bildnissen der Geistes schaffenden und Künstler gehangen haben. Als 1741 das Herzogtum Eisenach durch Erbvertrag an Weimar fiel, waren diese Bildnisse für den Weimarischen Hof wertlos geworden. Man kann sich vorstellen, daß der Gemäldesammler Philipp Emanuel, der seit 1740 in Berlin lebte, alles versucht hat, um (vielleicht mit Unterstützung seines Vaters) durch Vermittlung seines Onkels Joh. Bernhard Bach, dem Kantor der Eisenacher Georgenkirche, in den Besitz dieses Bildes zu gelangen. Daß ihm das gelungen ist, bezeugt das Nachlaßverzeichnis Phil. Emanuels.

Wir mußten uns überzeugen, daß das Originalporträt keinen dokumentarischen Wert besitzt. Es ist ein überpinselter Torso. Das vernachlässigte und beschädigte Bild wurde gegen Ende des vorigen Jahrhunderts nicht einem fachlich vorgebildeten Restaurator übergeben (wie es in heutiger Zeit üblich ist), sondern einem Porträtmaler (einem Mitglied der Preußischen Akademie der Künste), der es nach eigenem Ermessen übermalte und willkürlich „verschönte“. So kommt es, daß der farbige Überzug zur Historik des Porträtierten nicht recht passen will. Was wir heute vor uns sehen, könnte ein holländischer Patrizier sein, in Rembrandt-Manier romantisiert, aber kein mitteldeutscher Stadtpfeifer des 17. Jahrhunderts¹³. Da mit dem Beseitigen des farbigen Überzuges auch die letzten Reste der Originalfarben verlorengehen würden, würde es auch keinen Zweck haben, das Gemälde durch Abwaschen in den Urzustand zurückzusetzen.

Weil keine farbige Kopie des Urzustandes auf unsere Zeit gekommen ist, sind wir gezwungen, uns dem vor der Übermalung angefertigten Photobild zuzuwenden, das in der älteren Bachliteratur mehrfach veröffentlicht wurde, zuletzt in Phil. Wolfrums Bachbiographie (1906). Bei Betrachtung desselben bedauern wir, weder die feinen Zwischentöne im Gesichtsausdruck, noch die Farben des Habits feststellen zu können. Mit dem Verlust der Originalfarben gingen uns auch die typischen Merkmale der Entstehungszeit verloren, und wir können lediglich den Versuch machen, die verlorengegangenen farbigen Aspekte aus anderen historischen Quellen aufzufinden.

Alle Anzeichen der Bildreste deuten darauf hin, daß der Maler ein repräsentatives, glanzvolles Porträt geschaffen hat.

Stellen wir voran, was das Photobild nachzuweisen vermag, so gehört dazu die gemalte Umrahmung der Figur. Auf der linken Seite finden wir das Segment eines Rundbogens, der den Eingang zu einer Halle umschließt. Der Vorhang, durch farbige Wolkenzüge markiert, ist geöffnet. Ein breites quadratisches Fenster auf der rechten Seite gibt den Blick auf die Wartburg-

¹³ Auch die Kopie im Bachmuseum, eine Spende der Akademie der Künste in Berlin, ist erst nach der Übermalung angefertigt worden.

landschaft frei¹⁴. Man erkennt den steil abfallenden Schloßberg, das Vortor der Wartburg mit der Schanze, den Palas, den Elisabethengang, den Pulverturm, alles überragt vom stolzen Bergfried.

Zur Rechten auf der gegenüberliegenden Anhöhe steht leuchtend mit spitzen Runddach das historische Lusthaus. Deutlich erkennt man die gewaltigen Wasserwerke der Springbrunnen und die von hier absteigenden großzügig angelegten Terrassen des Schloßgartens. Vor uns breitet sich der glanzvoll ausgestattete Lustgarten des Fürsten aus. Fünf Vögel im Wolkenhimmel schauen auf die genußfrohen Menschen herab und verbinden Himmel und Erde. Gegenwart und Geschichte des fürstlichen Hauses spiegeln sich in diesen Bildern. Ambrosius Bach steht vor der Halle des Kunsttempels. Die Absicht des Malers, den Dargestellten lebendig in den Umkreis seines künstlerischen Wirkens zu stellen, ist ihm in hervorragender Weise gelungen. Den Aufrechtstehenden den linken Arm auf die Brüstung der offenen Altane stützen zu lassen, gehörte zum barocken Beiwerk.

Das Photobild bezeugt ferner, daß der Porträtierte einen Staatsrock trägt, keinen Schlafrock, wie im Schrifttum vor fünfzig Jahren noch behauptet wurde. Für das Porträt eines Hofbeamten war der Staatsrock vorgeschrieben. Oft schmückte man ihn noch mit einem Überwurfsmantel. Auch erkennt man auf dem Photobild, daß der Revers des Rockes mit einer Goldborte geschmückt und der Ärmel mit einer Goldlitze paspeliert ist. Der Rock wird nach Jägerart von dunkelgrüner Farbe gewesen sein, mit goldenen Streifen durchgemustert, wie uns aus anderen historischen Vorlagen überliefert ist.

Es ist bekannt, daß die Trompeter jener Zeit eine offene Halskrause trugen. Auch das Binden des schmückenden Hemdkragens mit einer Nestel gehörte zu ihrer Berufskleidung. Man vergleiche das Porträt von Gottfried Reiche¹⁵, Bachs Trompeter in Leipzig, das wir als eines der besten Porträts von E. G. Haußmann zu schätzen haben. Darüber hinaus vermittelt das Reiche-Bildnis wertvolle Aufklärungen über die Kleidung der Trompeterzunft und erlaubt uns Rückschlüsse auf die einstigen Farben des Ambrosius-Gemäldes. Wenn der Betrachtende sich in beide Bilder vertieft, wird ihm die farbige Urfassung des Bach-Porträts gegenwärtig.

Die Urform der Perücke ist nur auf dem Photobild noch zu erkennen. Auf dem Porträt ist sie durch die Übermalung in ihren charakteristischen Konturen völlig untergegangen. Die Trompeter und Pauker trugen in jener Zeit festanliegende Perücken mit kurz geschnittenen Löckchen.

Über die physischen Eigenheiten von Bachs Vater ist mehrfach berichtet worden. Auf die Übereinstimmungen mit der Gestalt Sebastians müssen

¹⁴ Auch als zweitfrühestes Wartburgbild hat es einen geschichtlichen Wert. Nur das Wartburgbild von Mich. Spindler (Bergfrid mit Spitzdach), das während des 30jährigen Krieges gemalt wurde, geht ihm voran.

¹⁵ Vgl. A. Schering, *Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst*, BJ 1918, S. 133ff., wo auch das Bildnis veröffentlicht ist.

wir eingehen, weil sie das Bildtechnische berühren. Dazu gehören die Augen, die das Photobild mit erstaunlicher Klarheit wiedergibt. Man erkennt deutlich die Ungleichheit derselben. Der Vater hat die Asymmetrie der Augen seinem jüngsten Sohne vererbt.

Wichtig ist ferner, daß Ambrosius auf dem Photobilde einen vorgeschobenen Unterkiefer erkennen läßt, den wir auch bei Sebastian finden. Ambrosius hatte demnach keinen Normalbiß, sondern einen Kopfbiß (Zangenbiß); die unteren Schneidezähne bissen nicht hinter die oberen, sondern auf die oberen. Es ist in Musikkreisen auch heute noch bekannt, daß diese Veranlagung für den Ansatz des Kesselmundstückes besonders günstig ist.

Es kann nicht übersehen werden, daß dem Gesichtsausdruck auf dem Photobilde die harmonische Einheit fehlt. Zwar drücken die gepreßten Lippen Energie und Selbstbewußtsein aus, aber der Blick der Augen will sich diesen Charakterzügen nicht recht anpassen. Wir fühlen, daß hier Widersprüche vorliegen, die nur als Folgen einer mangelhaften Pflege des Porträts zu erklären sind. Noch irreführender zeigt sich hier das restaurierte Gemälde. Der Schatten im rechten Mundwinkel, der auf Schnurrbarthaare schließen läßt, ist lediglich eine spätere Verdickung der Farbe. Das Photobild klärt darüber auf: das durch Abbröckeln der Farbe entstandene kleine Loch ist erkennbar. Man vergleiche die zart angedeuteten Haare auf der linken Oberlippe, um das Fehlerhafte zu erkennen. Auch die Schmalheit der Lippen fällt auf, besonders der Oberlippe, die für den Trompeter charakteristisch ist.

Eine schwierige Frage stellt uns der Porträtierte mit der Pose seiner rechten Hand. Er stellt die drei Lebenslinien des rechten Handtellers in auffallender Weise in den Blickpunkt des Betrachters. Wer die semantischen Neigungen seines Sohnes Sebastian kennt, wird sich nicht über chiromantische Gedankengänge des Vaters wundern, zumal die Barockzeit Gedankenspielerien dieser Art darzustellen liebte.

Es wird angebracht sein, darauf hinzuweisen, daß alle alten Künstler, noch die Maler der Barockzeit, sich gern einer unsichtbaren Signatur bedienten¹⁶. Immer waren sie bestrebt, diese geheimen Autorenzeichen so versteckt anzubringen, daß der profane Betrachter sie nicht bemerkt. Daß auch unser Bach-Porträt solche Rätsel enthält, bezeugt das Photobild. Untersucht man mit einer starken Lupe den Wolkenhimmel, so entdeckt man in der linken Wolkenballung einen männlichen Kopf, von einer Mütze bedeckt, der auf einen weiblichen Kopf herabschaut. Das Geschaute ist so klar und deutlich, daß es nicht zu übersehen ist. Deshalb mußte es unsere Aufgabe sein, den Gedankengängen des Malers nachzuspüren. In der Absicht des Künstlers muß ein tieferer Sinn gelegen haben.

Bleibt nur eine Enträtselung. Sie ist natürlich und glaubwürdig. In Form einer unsichtbaren Signatur hat der Bildschöpfer sein Konterfei dem Porträt beigegeben. Das Gesicht des Mannes läßt diese Vermutung rechtfertigen.

¹⁶ Vgl. Max Lautner, *Unsichtbare Signaturen, Antiquitäten-Rundschau*, Eisenach 1924.

Auch, daß er seine eigene jungverheiratete Frau bildlich eingefügt hat, ist glaubhaft, hat doch Ambrosius Bach mit diesem Maler-Ehepaar in ständigem Verkehr gestanden. So wird das unsichtbare Bild-Signum des Malers ein sichtbarer Beweis seiner Wertschätzung und ein künstlerischer Ausdruck freundschaftlicher Verbundenheit gewesen sein. Für die Provenienz des Porträts ist es von nicht unwesentlicher Bedeutung.

War es unsere Aufgabe, das Dunkel aufzuhellen, das das Porträt Joh. Ambrosius Bachs bisher umschattete, so dürfen wir abschließend sagen, daß ein ganz anderes Porträt vor unseren Augen entstanden ist. Wir konnten den Auftraggeber des Porträts und den Bildschöpfer aus den historischen Unterlagen nachweisen und auch das Beiwerk des Bildes in die Historik einbeziehen. Diesen gewonnenen Erkenntnissen steht allerdings ein schmerzlicher Verlust gegenüber. Auf das einstige Gesamtkunstwerk und die fesselnde Farbenpracht des Originals müssen wir für immer verzichten.