

nicht existierten, weil sie als Instrumentisten gebraucht wurden. Hätte Bach Sonntag für Sonntag in seinen Kantatenaufführungen auf Ripienisten verzichten müssen, so hätte er diese Zwangslage in seiner Eingabe sicherlich nicht zu erwähnen versäumt. Viel eher möchten wir annehmen, daß Bach in der Regel über eine „stille Reserve“ an Instrumentisten (und Sängern) aus der Reihe seiner Privatschüler und der Leipziger Studenten verfügte, deren Ausmaß er in seiner Eingabe wohlweislich verschwieg. Wir können daher Rifkins Annahme, die im „Entwurf“ verzeichneten Ripienisten hätten de facto nicht existiert, nicht folgen und möchten bis zum Erweis des Gegenteils davon ausgehen, daß in einer Leipziger Aufführung der Missa, sofern eine solche stattgefunden hat, auch Ripiensänger mitgewirkt haben.

Die Dresdener Stimmen lassen zum Teil böse Beschädigungen erkennen (siehe zum Beispiel *Clarino 1* und die von WFB geschriebene Stimme *Violino 1*). Es ist daher sehr zu begrüßen, daß die Stimmen kürzlich einer umfangreichen Restaurierung unterzogen worden sind, die, wie Schulze mitteilt, die Faksimilierung überhaupt erst möglich gemacht hat. Die Forschung schuldet darum der Sächsischen Landesbibliothek besonderen Dank für diese Edition, die innerhalb der von ihr veranstalteten Faksimilereihe „Musik der Dresdener Hofkapelle“ den unbestreitbaren Höhepunkt darstellt.

Alfred Dürr (Göttingen)

*BACHIANA ET ALIA MUSICOLOGICA. Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983.* Herausgegeben von Wolfgang Rehm, Kassel etc., Bärenreiter 1983, 379 S.

Es hieße wahrhaftig Eulen nach Athen tragen, wollte man in dieser Rezension eine ausführliche Würdigung des Mannes versuchen, dessen Namen die zu besprechende Fs. trägt: Wer vermöchte besser zu beurteilen als die Leser des Bach-Jahrbuchs, was Alfred Dürr in der Bach-Forschung geleistet, was er ihr gegeben hat? Allein hier, im Bach-Jahrbuch, das vom 40. bis zum 60. Jahrgang (1953–1974) seinen Namen – neben demjenigen Werner Neumanns – als Herausgeber trug, hat er seit dem Bach-Jahr 1950 eine Vielzahl gewichtiger Beiträge veröffentlicht, darunter jene grundlegende Studie „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“ (1957), von der sein Ruf als einer der Begründer und führenden Exponenten der „neuen Bach-Forschung“ ausging. Das Bach-Jahrbuch hat denn auch 1978 eine erste „Dürr-Festschrift“ ausgerichtet; die Beiträge dieses Jahrgangs präsentieren sich als Geburtstagsgaben zu Alfred Dürrs „Sechzigstem“.

Bei sichtbar gewachsener Opulenz des Äußeren hat die 1983 erschienene Fs. mit der des Jahres 1978 ein wesentliches Moment gemeinsam, durch das sie sich wohlthuend von manchem anderen Vertreter dieser Gattung abhebt: die thematische Ausrichtung auf den Gegenstand Johann Sebastian Bach, dem die Lebensarbeit des Jubilars gegolten hat und weiter gilt. Sicher gestattete der jüngere Band in dieser Hinsicht eine größere Toleranz als ein Jahrgang des Bach-Jahrbuchs, doch sind nicht weniger als 28 der insgesamt 37 (!) Aufsätze der

Fs. auf Bach und Bach-Forschung bezogen, und die übrigen Beiträge lassen, auf diese oder jene Art, fast durchweg Verknüpfungen mit Bach oder Methoden der Bach-Forschung erkennen – so die Aufsätze über Schuberts späte Messen (Walther Dürr), über Wasserzeichen in Händel- und Mozart-Quellen (Frederick Hudson; Alan Tyson) oder über den Überlieferungsweg der Musikalien Ernst Ludwig Gerbers (Wolfgang Plath). Aus Raumgründen wird auf diese Beiträge hier nicht eingegangen; selbst die Bach-Aufsätze können verständlicherweise nur in Auswahl etwas näher beleuchtet werden.

Sieht man von der Aufführungspraxis ab, so sind durch die in der Fs. enthaltenen Beiträge praktisch alle Zweige heutiger Bach-Forschung repräsentiert, und ihre Gewichtung spiegelt zugleich gewisse allgemeine Tendenzen in der jüngeren Entwicklung des Fachgebietes wider. Dies gilt namentlich im Hinblick auf die sich abzeichnende Neuakzentuierung biographischer Forschung sowie auf das verstärkte Sich-zu-Wort-Melden der theologischen Bach-Forschung und -Deutung. Auch die Tatsache, daß die Stilforschung gegenüber der jahrzehntelang dominierenden Quellenforschung nur sehr zögernd an Boden gewonnen hat, findet bei einem Blick auf die Themenliste Bestätigung. Schließlich wird ein weiteres Mal das starke Potential der amerikanischen Bach-Forschung sichtbar.

In den Beiträgen zur Biographik geht es – auch dies kennzeichnend für einen allgemeinen Trend – nicht um zentrale Probleme des Bachschen Lebensganges, sondern primär um die Anreicherung durch Details und um die weitere Erhellung und Konturierung des Umfeldes. Gleichsam als exemplarisch in diesem Sinne, auch durch die hier praktizierte Ausweitung des Sondierungsfeldes, kann der Beitrag von Hans-Joachim Schulze gelten. Schulze gelingt es, den Widmungsträger der g-Moll-Lautensuite BWV 995 zu identifizieren, und den Schlüssel dazu liefert ihm das Durchforsten der Leipziger Literatur- und Verlagsgeschichte. Nach den vorgelegten Ergebnissen können kaum noch Zweifel darüber bestehen, daß sich hinter dem im Widmungsautograph dieses Werkes genannten „Monsieur Schouster“ der aus Danzig stammende, von 1719 an als Buchhändler und Verleger in Leipzig wirkende Jacob Schuster (gest. 1751) verbirgt. Christoph Trautmann geht einer (archivalisch derzeit nicht belegbaren) Information nach, der zufolge Bach 1747 von Potsdam aus das Stift Heiligen-grabe besucht und auf der dortigen Orgel gespielt haben soll, und stellt Mutmaßungen über mögliche Anlässe zu dieser bisher unbekannt gebliebenen (also nicht „links liegengelassenen“!) Reise Bachs an. Horst Heussner gelangt nach detaillierter Befragung der lokalen Verhältnisse am Kasseler Hofe zu der begründeten Annahme, daß der Besuch Bachs in Kassel im Jahre 1732 ohne „offizielle Mitwirkung“ des Hofes zustande gekommen und verlaufen ist. Ernest Zavorský bietet Informationen über den slowakischen Organisten Ján Francisci, der zur Ostermesse 1725 „das Glück (hatte), den berühmten Hrn. Capellmeister Bach kennen zu lernen, und aus dessen Geschicklichkeit . . . Nutzen zu ziehen“.

Eine in den 1930er Jahren veröffentlichte Meldung über Aufführungen Bachscher Kantaten durch den Leisniger Kantor Johann Melchior Stockmar (1698 bis 1747) und über „ein kollegiales und freundschaftliches Verhältnis zwischen Bach und Stockmar“ veranlaßt Werner Neumann zu einer kritischen Überprü-

fung des dieser Hypothese zugrunde liegenden Sachverhalts. Noch vor Franciscus Nagler hatte, was Neumann nicht erwähnt, Rudolf Wustmann in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ (1916) die betreffenden Kantaten-Textdrucke im Archiv der Leisniger Matthäikirche analysiert. Neumann versucht, auf dem Wege textkritischer Argumentation zu klären, ob es sich bei den zwischen 1734 und 1749 in Leisnig mehrfach aufgeführten Kantaten mit „Bachschen“ Texten tatsächlich, wie aufgrund der allein überlieferten Textdrucke geschlossen worden war, um Bachsche Kompositionen gehandelt haben könnte (BWV 18, 24, 28, 54, 59, 61, 166). Er möchte eine Identität der Leisniger Kantaten „Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende“, „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten“, „Wo gehest du hin“ mit den entsprechenden Bachschen Werken ausschließen; daß solche sich unter den übrigen Kantaten befunden haben könnten, „läßt sich nicht völlig ausschließen, würde aber jedenfalls einer Beweisspflicht unterliegen“.

Mit einem Detailproblem der Bach-Ikonographie beschäftigt sich Martin Staehelin; der Autor kann glaubhaft machen, daß es sich bei der durch den damaligen Besitzer Friedrich Edwin Bormann 1895 erstmals bekannt gewordenen Porträtzeichnung Bachs (Dok IV, B 42) um eine „einigermaßen dilettantische . . . Nachzeichnung nach einem der Haußmannschen Bach-Porträts“ vermutlich vom Ende des 18. Jahrhunderts handelt.

Höchst unterschiedlich in thematischem Profil und methodischer Anlage sind die sechs Beiträge des Bandes zur Bach-Quellenforschung – jenem Arbeitsgebiet, das als die Domäne des Jubilars gelten darf. Gerhard Herz vermittelt einen Gesamtüberblick über die in den USA befindlichen Bach-Quellen und zeichnet deren Überlieferungsweg in einigen wichtigen Positionen nach. Dietrich Kilian führt den Nachweis, daß die Niederschrift der in deutscher Orgeltabulatur ohne Autornamen notierten „Fantasia / ex C dis. / adagio.“ (BWV deest) im Andreas-Bach-Buch von der Hand Bachs stammt, der damit auch als der Komponist dieses Stückes anzusehen ist. Generell gelangt Kilian zu der Auffassung, daß Bach sich „in seinen frühen Jahren der Tabulaturschrift viel öfter als überliefert bedient zu haben“ scheint. Yoshitake Kobayashi kann den Schreiber zweier in der Sammlung Lowell Mason überlieferter Sammelbände mit Tastenmusik (deren einer den Possessorenvermerk „Johann Günther Bach“ enthält) als den Gehrener Kantor Johann Christoph Bach (1673 bis 1727) identifizieren, wodurch beispielsweise die Zuweisung von BWV 895 an J. S. Bach erhärtet wird. Wisso Weiß beleuchtet Goethes Beziehungen zu Bachs Musik und beschreibt aus der Sicht des Papierforschers sechs in Goethes Musikaliensammlung überlieferte Handschriften mit Kompositionen Bachs, deren eine, enthaltend die Inventionen Nr. 1, 2 und 9–14, „noch zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs entstanden“ sein könnte. Für Robert L. Marshall ergeben sich aus der kritischen Prüfung der Quellen zur Kantate BWV 102 schwerwiegende Verdachtsmomente gegen Wilhelm Rust: Nahezu alle Indizien sprechen nach Ansicht Marshalls dafür, daß Rust nicht nur in einer um 1760 entstandenen Stimmenabschrift, sondern auch im Partiturotograph eigenmächtig Bögen hinzugefügt beziehungsweise originale Bögen verändert hat.

In fesselnder Argumentation und mit spürbarem Engagement setzt Klaus Hofmann sich mit dem Echtheitsproblem der Motette „Jauchzet dem Herrn, alle

Welt“ BWV Anh. 160 auseinander. Auf dem Wege umfassender quellenkritischer Analyse (mit der Partiturabschrift Johann Christoph Altnicks als Hauptzeugen) gelingt es ihm zu zeigen, „daß die Überlieferung . . . deutlich auf Bach und seinen Leipziger Wirkungskreis weist . . .“ Hofmanns durch stilanalytische Erkenntnisse eindrucksvoll untermauertes Fazit: Der erste Satz des seit Spittas Verdikt „im Abseits“ stehenden, zu den „Stiefkindern der Bach-Forschung“ gehörenden Werkes ist „eine Bachsche Bearbeitung eines Telemannschen Originals“; bei dem auf ein Bachsches Original (den Choralchor „Nun lob, mein Seel, den Herren“ aus BWV 28) zurückgehenden zweiten Satz „bestätigt sich . . . die volle Authentizität im unverkennbar Bachschen Zugriff des Bearbeiters“; lediglich für den dritten Satz, die Bearbeitung einer von Telemann stammenden Vorlage, ergeben sich „nicht völlig befriedigende Erkenntnisse“ hinsichtlich der Person des Bearbeiters. Eine von Hofmann besorgte Ausgabe der Motette liegt seit 1978 im Hänssler-Verlag Neuhausen-Stuttgart vor.

Neue Fragestellungen von seiten der jüngeren theologischen Bach-Forschung prägen mehrere Beiträge, unter den drei Aufsätzen, die der Untersuchung von Kantatentexten gewidmet sind (Elke Axmacher, Ulrich Meyer, Günther Stiller), vornehmlich denjenigen Elke Axmachers. Dieser beschäftigt sich mit der poetologischen und theologischen Bestimmung der Texte zu Bachs Choralkantaten, die „ungeachtet ihrer Vorlagenbindung“ zur „auslegenden geistlichen Dichtung“ der Zeit gehören. Die Analyse ausgewählter Texte (BWV 7, 180) macht deutlich, daß die Umdichtungen der Choralstrophen „Wert auf klare und korrekte Entfaltung theologischer Gedanken legen“, wobei „die Abschwächung oder Tilgung mystischer Gedanken und Formeln der Liedvorlage“ als charakteristisch erkannt wird. Das theologische Profil der Texte legt es, so Elke Axmacher, nahe, „den (oder die) Verfasser der Choralkantaten unter den Geistlichen in Bachs Umgebung zu suchen“.

Lothar und Renate Steiger geht es in einem „Beitrag zur theologischen Auslegung der ‚Matthäus-Passion‘“ um den Nachweis, daß die doppelhörige Anlage der Passion theologisch motiviert ist, „mit der dialogischen Struktur einiger Sätze ihres Librettos zusammenhängt“. In diesen Sätzen (1, 19 und 20, 27; 30, 59 und 60, 67), „die Picander der Tochter Zion und den Gläubigen in den Mund legt“, erblicken die Verfasser „das Grundgerüst für den Aufbau des Werkes und damit eine wesentliche Verstehenshilfe“. Auf ein der theologischen Bach-Forschung benachbartes Gebiet führt der Beitrag Walter Blankenburgs, der sich mit dem evangelischen Kirchenlied zur Zeit Bachs beschäftigt. Blankenburg erkennt in der „isometrischen Gemeindeliedweise“ einerseits und in dem „kunstvollen Typus des Andachtsliedes“, der solistischen „Aria“, andererseits die beiden polaren Gattungen im evangelischen Kirchenlied der Bach-Zeit und fragt nach dem Verhältnis Bachs zu diesen „extremen Bereichen, die aber doch aus dem gemeinsamen Willen zur Ausdruckshaftigkeit hervorgegangen sind“. Möglichkeiten der „Interpretation des Bachschen Vokalschaffens in der gegenwärtigen liturgischen Praxis“ werden von Joachim Stalman diskutiert. Beide Beiträge des Bandes über Themen zur Geschichte der Bach-Pflege und des Bach-Verständnisses behandeln die Bach-Tradition außerhalb des deutschen Raumes. Alfred Mann gibt einen bemerkenswerten Einblick in die nunmehr

ein-hundert-jährige Geschichte der Bach-Pflege in Bethlehem/Pennsylvania, dem Ort der amerikanischen Erstaufführung der Johannes-Passion (1888) und einer bis ins Jahr 1900 zurückreichenden Tradition jährlich stattfindender, vom „Bach-Choir of Bethlehem“ getragener Bach-Feste. Zu den gewichtigsten Beiträgen der Festschrift gehört gewiß derjenige Luigi Ferdinando Tagliavini: eine überaus materialreiche, mit großer Akribie erarbeitete Darstellung über die Verbreitung, Pflege und Beurteilung Bachscher Musik während des 18. und 19. Jahrhunderts in Italien – eine Art Gegenstück also zu dem von Otto Biba vorgelegten Aufsatz über die Bach-Pflege in Wien (in: *Mundus organorum*, Fs. Walter Supper, 1978). Besonderes Interesse verdienen dabei Tagliavinis Hinweise auf die Bach-Beziehungen Padre Martinis sowie die neuen Ermittlungen über entsprechende Aktivitäten der in Bologna wirkenden Musiker beziehungsweise Gelehrten Pater Stanislaio Mattei und Gaetano Gaspari, welcher letzterer beispielsweise von Fortunato Santini („der ein leidenschaftlicher Bach-Verlehrer war“) Kompositionen „del sommo Maestro Jo Sebastiano Bach“ erhielt. Der Aufsatz enthält Faksimilebeigaben (darunter eine Abschrift der b-Moll-Fuge BWV 867/2 von der Hand Wilhelm Friedemann Bachs aus dem Besitz Padre Martinis) und auch eine Aufstellung der Bachschen Werke, die sich im Besitz von Padre Martini befanden, mit detaillierten Angaben über die heutigen Fundorte der betreffenden Handschriften und Drucke.

Eine Reihe von Beiträgen befaßt sich auf diese oder jene Weise mit bestimmten übergreifenden Fragen zur Persönlichkeit, zum Werk und zur historischen Standortbestimmung Bachs, ohne daß sie sich zu festen thematischen Gruppen zusammenfügen würden. Werner Felix formuliert Gedanken und Aufgabenstellungen zu einigen grundlegenden Aspekten des Problemkreises „Leipziger Wirken und Nachwirken“; Georg von Dadelsen gibt „Anmerkungen zu Bachs Parodieverfahren“; Walter Gerstenberg reflektiert über „die unvergleichliche Bedeutung des protestantischen Kirchenliedes“ innerhalb der Bachschen Kantate, die man – so seine Formulierung – ihrer „Idee“ nach „geradezu eine universale Choral-Phantasie nennen“ könnte. William H. Scheide nennt seinen Beitrag, der um grundsätzliche Fragen des Persönlichkeitsbildes und der Lebensgestaltung des Komponisten kreist: „Bach Versus Bach – Mühlhausen Dismissal Request Versus Erdmann Letter“. Ausgehend von der Prämisse, in der Mühlhäuser Formulierung vom „Endzweck, nemlich einer regulirten kirchen music“ manifestiere sich Bachs Wille „to become a church musician“, wird der Lebensgang, werden wichtige spätere Dokumente Bachs (insbesondere der Erdmann-Brief) im Hinblick auf die „reliability“ jener Aussage des jungen Bach befragt. Ungeachtet mancher bedenkenswerten Beobachtungen und Feststellungen im einzelnen fordert Scheides Ansatz im ganzen zu kritischen Einwänden heraus – nicht zuletzt wegen der historisch nicht zu rechtfertigenden, gleichsam grundsätzlichen Trennung von kirchlicher und weltlicher Musikübung und wegen des einem damaligen Künstler zu Unrecht unterstellten Selbstverständnisses als (Nur-)Kirchenmusiker. Die von Ulrich Siegele 1978 (Fs. Georg von Dadelsen) gegebene Deutung des Begriffs „regulirte kirchen music“ („ein Aufführungsapparat, der aus ausgebildeten, geübten, eiqens zu diesem Zweck beschäftigten, also aus Berufsmusikern besteht“) bleibt ganz außerhalb der Diskussion.

In einem Beitrag zur Bach-Analyse greift Paul Brainard das auf dem Marburger Bachfest-Symposium 1978 so auffallend ins Blickfeld gerückte Problem „vokal-instrumental“ aus differenzierter Sicht – allerdings ohne Bezugnahme auf die dort von Hans Größ und Reinhard Szeskus vorgetragene Ergebnisse – neu auf. Als Korrektiv zu Werner Neumanns These von der „Dominanz des Instrumentalparts“ und der „Dependenz des Vokalparts“ erscheint Brainard „a more comprehensive view“ notwendig – ein (von ihm selbst überzeugend praktiziertes) analytisches Vorgehen, das jenes übergreifende Moment der Bachschen Kompositionsweise im Blick behält, „in which the subtle interplay of musical and textual concerns transcends the vocal/instrumental dichotomy“.

Als einer der herausragenden Beiträge des Bandes darf derjenige Christoph Wolffs gelten („Die sonderbaren Vollkommenheiten des Herrn Hofcompositours“). Einen „Versuch über die Eigenart der Bachschen Musik“ nennt Wolff seinen mit einem Zitat aus Birnbaums Verteidigungsschrift von 1739 überschriebenen Aufsatz, der nach den „entscheidenden Parametern“ der schon von den Zeitgenossen in ihrer „Andersartigkeit und Unvergleichlichkeit“ erkannten kompositorischen Leistung Bachs fragt. Eine Schlüsselposition in diesem Fragenkreis stellt für Wolff der – aus Formulierungen der Birnbaum-Schriften und des Nekrologs abgeleitete – „Vollkommenheits“- und „Absolutheitsanspruch“ der Bachschen Musik dar, der seinerseits die Erklärung bietet für die umfassende Bedeutung eines „Elaborationsprinzips“ bei Bach. In enger konzeptioneller Verknüpfung mit diesem Prinzip, das als „eine der wesentlichen und gattungsunabhängigen Konstanten der Bachschen Kompositionskunst und seines Personalstiles“ erkannt wird, sieht Wolff nicht nur den Variationsgedanken, sondern auch „Revision und Korrektur“, Bearbeitungs- und Parodiepraxis – „Parodie als Variation verstanden, d. h. als Elaboration der unausgeschöpften immanenten musikalischen Potenz“. Ein bemerkenswerter und imponierender Versuch, zu einem tieferen Erfassen der künstlerischen Eigenart und Sonderstellung Bachs sowie grundlegender Prinzipien seiner Schaffenshaltung und Kompositionsweise vorzudringen.

Die Beziehungen zwischen Haydn und Bach untersucht Georg Feder in einem Beitrag, der ein reichhaltiges, „gewöhnlich nicht sonderlich beachtetes“ Fakten- und Beobachtungsmaterial über Verbindungslinien zwischen beiden Meistern bietet, im ganzen aber doch zu sehr in Äußerem verhaftet bleibt, als daß es in vollem Umfange gelänge, die „scheinbar disparaten Phänomene“ wirklich „in den Blick“ zu bekommen. Man vermißt ein intensiveres Eingehen auf solche zentralen – bestimmte Grundelemente der Kompositionsweise betreffende – Fragestellungen, wie Heinrich Bessler („Bach als Wegbereiter“, 1953) sie mit Blick auf Bachs, wesentlich über Carl Philipp Emanuel vermitteltes, Einwirken auf den klassischen Instrumentalstil Haydns aufgeworfen hat. Lothar Hoffmann-Erbrecht versucht eine Systematisierung der musikalischen „Zeichensprache“ durch die „Einteilung in Urentsprechung, rhetorische Figur, Allegorie und Symbol“; innerhalb der „Gruppe der mit einer rhetorischen Figur kombinierten Symbole“ bietet er eine überzeugende Deutung des von Bach mit „Symbolum“ bezeichneten Doppelkanons BWV 1077 (nicht 1074, wie im Beitrag zu lesen).

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 zweifelsfrei 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