Johann Georg Trautmann, Kopie von unbekannter Hand

Die Verstoßung von Hagar und Ismael, vor 1794

Pr806 / M64 / Kasten 3

Johann Georg Trautmann, Kopie von unbekannter Hand

Tobias heilt seinen Vater, vor 1794

Pr807 / M65 / Kasten 3

Pr806 / Die Verstoßung von Hagar und Ismael, vor 1794

Pr807 / Tobias heilt seinen Vater, vor 1794

Johann Georg Trautmann

Zweibrücken 1713–1769 Frankfurt

Johann Georg Trautmann war der Sohn eines Sattlers. Er ging um 1729 bis 1732 bei dem pfalz-zweibrücker Hof- und Dekorationsmaler Ferdinand Bellon (gest. 1749) in die Lehre, erlernte dort jedoch nur handwerkliche Fähigkeiten. Danach kam Trautmann als Geselle nach Frankfurt und war zunächst bei dem Fassadenmaler Johann Hugo Schlegel (1679–1737), später dann bei dem Tapetenmaler Gabriel Kiesewetter (1711–1753) tätig. Um 1740 gründete der Maler eine eigene Werkstatt und wirkte bald als Staffeleimaler. 1759 und 1764 wurde Trautmann zum turnusmäßigen „Mitvorsteher" der Frankfurter Malerzunft gewählt, und 1761 erhielt er den Titel eines kurpfälzischen Hofmalers in Mannheim. Trautmann schuf klein- und mittelformatige Historien- und Genregemälde sowie Charakterköpfe (tronies), meist nach niederländischen Vorbildern aus dem 17. Jahrhundert, unter denen Werke Rembrandts hervorzuheben sind, ferner effektvoll beleuchtete, nächtliche Feuersbrünste. Hierbei verwendete er verschiedene Stilarten oder „Manieren". Da keines der überlieferten Werke eigenhändig datiert ist, und da sich weiterhin die Entstehungszeit der Arbeiten in nur wenigen Fällen erschließen lässt, ist die Chronologie seines Schaffens weitgehend unklar. Trautmanns künstlerische Produktion war gezielt auf den Geschmack Frankfurter Kunstsammler zugeschnitten, und seine Werke wurden von ansässigen wie von auswärtigen Kunstkäufern gesucht und geschätzt. Ebenso wie → Christian Georg Schütz d. Ä. und → Johann Conrad Seekatz zählte Trautmann zu jenen Malern, die 1759/1763 für den „Königsleutnant" François de Théas de Thoranc tätig waren.

Werke im Prehn'schen Kabinett

Pr060, Pr403, Pr404, Pr484, Pr532, Pr542, Pr545, Pr546, Pr533, Pr575, Pr600, Pr604, Pr806, Pr807

Literatur

Hüsgen 1780, S. 169–172; Hüsgen 1790, S. 347–350; Gwinner 1862, S. 285f.; Bangel 1914; Thieme/Becker, Bd. 33 (1939), S. 355f.; Kölsch 1999 (mit Wvz.); Kölsch 2003; Ludwig 2007, S. 295–303; Kölsch/Maisak 2011, S. 315–333; Kölsch 2016

Technologischer Befund (Pr806)

Ölhaltige Malerei auf Eiche
H.: 13,0 cm; B.: 17,6 cm; T.: 0,9 cm

Bildträger, Grundierung und Malschicht Pr806 und Pr807:
Jeweils ein Brett mit horizontalem Faserverlauf. Die rückseitigen Kanten der Tafeln sind umlaufend ca. 1,5–2,5 cm breit, etwa 0,5 cm stark abgefast. Die Tafeln zeigten bereits vor dem Bemalen wenige Fehlstellen in den Kanten und Seiten.

Weiße, ölgebundene Grundierung wurde dünn aufgetragen.
Die Darstellungen wurden mit einem weichen Metallstift (Graphit?) umrissen.

Aufgrund der starken Bereibungen und großflächigen Übermalungen ist der chronologische Aufbau nicht eindeutig nachzuvollziehen. Himmelflächen und Berge im Hintergrund mit dunklem Grau gestaltet, das zum Horizont heller und mit Ocker und Zinnober ausgemischt ist. Nun folgt die Ausarbeitung des Vordergrundes unter Aussparung der Figuren. Die Architektur auf den Gemälden in Grau-Ocker-Tönen gearbeitet. Die Kleidung der Frauen und des Engels mit gelb ausgemischtem Indigo gestaltet, das Gewand Ismaels mit schwarz ausgemischter grüner Erde. Der Turban des

Knaben und das Tuch des Engels auf Pr807 in den Schatten mit gebrannter Erde und Schwarz angelegt, auf denen heller werdend nass in nass mit Mennige-Schwarz-Mischungen der Faltenwurf modelliert wurde. Abschließend partiell wenige Schatten mit einer braunen Lasur vertieft. Das Inkarnat der Menschen und des Engels mit formenden Strichen heller werdend von Mischungen in Ocker, Schwarz und gebrannter Erde ausgehend bis hin zu Lichtern in weiß ausgemischter Mennige gearbeitet. Dabei die Gesichter nur schemenhaft angedeutet. Die Bärte von Abraham und Tobias dem Vater über der Grundierung mit Weißlasuren ausgeführt, die gering mit Mennige ausgemischt sind.

Zustand (Pr806)

Bei einer früheren Firnisabnahme mit abbeizendem Lösemittel wurden große Bereiche der Malschicht (wie der Himmel, die Architektur, die Kleidung, die Vegetation) berieben und es entstanden feine Runzeln in der Malschicht. Diese wurden wohl partiell mit Wärme und Druck planiert, wodurch Verpressungen der Runzeln entstanden und die Malschicht großflächig in die Tiefen der Holzmaserung gedrückt wurde. Die Bereibungen sind großflächig übermalt.

Rahmen und Montage (Pr806)

H.: 16,0 cm; B.: 20,5 cm; T.: 1,4 cm
Alter Prehn-Rahmen: Stangenware: C; Eckornament: 19

Das Gemälde war ursprünglich mit Streifen von blauem Hadernpapier im Rahmen gehalten. Es ist rückseitig flächig mit blauem Hadernpapier beklebt.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr806)

Auf der Verklebung mit blauem Hadernpapier: Braune Tinte: „64“; „J: G Trautman[n]“ (mit Doppelungsstrich); Bleistift: „806“, überschrieben mit schwarzem Filzstift: „806“ (zweifach unterstrichen); rosa Buntstift: „806“; weißer Papieraufkleber (über rotem Stift, unleserlich), darauf schwarze Tusche: „P. 425.“; rosa Buntstift: „806“

Der Rahmen mit kompletter, alter Beschriftung um 180° gedreht:
Auf der Rückseite der Rahmenleiste: Unten, schwarze Tinte: „[Ab]raham“
Auf der Außenkante des Rahmens: Oben, blaue Tinte: „425“ (mit schwarzer Tinte durchgestrichen); unten, schwarze Tinte: „507“ (mit schwarzer Tinte durchgestrichen); „605“ (mit Bleistift durchgestrichen); ebd. oben, jüngere Beschriftung (nicht gedreht), schwarze Tinte: „806“

© Historisches Museum Frankfurt

Technologischer Befund (Pr807)
Ölhaltige Malerei auf Eiche
H.: 13,1 cm; B.: 17,6 cm; T.: 0,9 cm

Bildträger, Grundierung und Malschicht: Siehe bei Pr806

Zustand (Pr807)
Wie Pr806.

Rahmen und Montage (Pr807)
Wie Pr806.

[M.v.G.]

Beschriftungen (Pr807)
Direkt auf der Rückseite des Bildträgers: Schwarzer Filzstift: „807“.
Auf der Verklebung mit blauem Hadernpapier: Braune Tinte: „65“ (mit Bleistift durchgestrichen); „J: G Trautman[n]“ (mit Doppelungsstrich); Bleistift: „807“, überschrieben mit schwarzem Filzstift: „807“; rosa Buntstift: „807“; weißer Papieraufkleber (über rotem Stift, unleserlich), darauf schwarze Tusche: „P. 426.“
Auf der Außenkante des Rahmens: Oben schwarze Tinte: „606“ (mit Bleistift durchgestrichen); Bleistift: „807“; unten ,schwarze Tinte: „426“ (mit Bleistift durchgestrichen); links, blaue Tinte: „800“

© Historisches Museum Frankfurt

Ausstellungen
Handelszentrum der Vereinigten Staaten Frankfurt am Main, 1967 (vgl. AK Frankfurt 1967; darin nicht explizit erwähnt)

Provenienz
Unbekannt

Literatur
Aukt. Kat. 1829, S. 3, Nr. 64, 65: „TRAUTMANN, J. G. Zwei biblische Vorstellungen, die eine die Ausweisung der Hagar, die andere Tobias seinen Vater heilend. b. 6 ½. h. 4 ¾. Holz.“
Passavant 1843, S. 36, Nr. 806: „Trautmann, J. G. Die Verstossung der Hagar. b. 6 ½. h. 4 ¾. Holz.“ und Nr. 807: „Von demselben. Tobias heilt die Augen seines Vaters. b. 6 ½. h. 4 ¾. Holz.“
Parthey Bd. 2 (1864), S. 653, Nr. 1, 2 (als J. G. Trautmann); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 70 (Wiedergabe Passavant); Bangel 1914, S. 130–132, 163 (als J. G. Trautmann); Bamberger 1916, S. 121, Anm. 1 (als Kopien unbekannter Hand nach J. G. Trautmann bzw. schlecht ausgeführte Repliken); Fries 1904, S. 7 (Pr806; als J. G. Trautmann); Thieme/Becker, Bd. 33, 1939, S. 355 (en bloc, als J. G. Trautmann); Bushart 1963, S. 182 (als Kopien unbekannter

Hand nach J. G. Trautmann); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 48f. (als J. G. Trautmann; mit Wiedergabe Aukt. Kat. 1829); Kölsch 1999, S. 237, 277, 289, 433, Wvz. Nr. Gb 1, Gb 2 (als Kopien unbekannter Hand nach J. G. Trautmann); AK Frankfurt/Dessau 2002/03, S. 214 (als Kopien unbekannter Hand nach J. G. Trautmann)

Kunsthistorische Einordnung

Das Gemälde Pr806 zeigt eine Episode aus der alttestamentarischen Geschichte von Abraham, seiner Gattin Sara und der Dienstmagd Hagar. Da Sara kinderlos blieb, führte sie ihrem Mann Hagar zu, und er wurde Vater von deren Sohn Ismael. Als Sara später jedoch selbst ein Kind gebar, verlangte sie von Abraham, Hagar und Ismael in die Wüste zu schicken.[1] Das kleine Querformat fasst die dramatische Verstoßungsszene (nach Gen 21,14) in eine einfache, bildparallel angelegte Komposition: Rechts erkennt man hinter verschachtelten Wandvorlagen und Voluten die Tür des Hauses von Abraham, aus der Sara und ihr Sohn blicken; links hingegen repräsentiert der Ausblick in eine ideal komponierte Landschaft die Wüste, in die Hagar, an der Hand ihren Sohn Ismael, nun ziehen muss. Beide blicken ein letztes Mal zurück, wobei Hagar ihre rechte Hand in ein Tuch hüllt, um ihre Tränen zu trocken. In der Linken trägt sie ein ebenfalls verhülltes Brot, das mit der Wasserflasche Ismaels als magere Wegzehrung dient. Zwischen Haus und Landschaft stehend und gleichermaßen im Rollenkonflikt als Mann zweier Frauen und Vater zweier Söhne dargestellt, erscheint Abraham im orientalisierenden Kostüm aus goldgesäumtem Kaftan, goldfarbenem Umhang und einem hohen, dekorativen Turban. Seine gegen Hagar erhobene, rechte Hand zeigt einen unentschlossenen Gestus, der sowohl die Verstoßung als auch eine Segnung der ins Ungewisse ziehenden Magd beinhaltet.

Das Gegenstück Pr807 schildert dagegen eine Szene aus der umfangreichen Geschichte des alten und erblindeten Tobias, der seinen Sohn gleichen Namens auf eine gefährliche Reise in die Ferne geschickt hatte, um Schulden einzutreiben. Gemeinsam mit seinem Weggefährten Azarias – in Wirklichkeit dem Erzengel Raphael – fing der Sohn einen Fisch, dessen Innereien er auf Geheiß Azarias bewahrte. Zurück beim Vater, strich der junge Tobias die Fischgalle auf dessen kranke Augen, und die Blindheit wich. Als die Familie dem Weggefährten dankte, gab er sich als Engel zu erkennen und flog davon.[2] Die als Querformat aufgefasste Heilungsszene (nach Tob 11,1–11) zeigt entsprechend dem Pendant einen Landschaftsausblick rechts und links den Hauseingang, in dem man den Kopf der Hausherrin Anna erkennt. Davor sitzt der alte, bärtige Tobias in einem Lehnstuhl. Am linken Rand erscheint Raphael, gekennzeichnet durch große Flügel, und beobachtet, wie der mittig stehende junge Tobias die Augen seines Vaters behandelt. Weiter rechts greift Sarah, die Frau des jungen Tobias, nach einem Krug, und ein darunter sich die Stufe emporreckendes Hündchen rundet die Komposition ab.

Beide dargestellten Episoden zählen zu jenen Historienthemen aus dem Alten Testament, die in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ausgesprochen beliebt waren und eine dichte Motivtradition ausbildeten, wobei an erster Stelle Rembrandt und die Künstler seines Kreises und Umfelds zu nennen sind.[3] Johann Georg Trautmann griff aus der Geschichte des Tobias in einem weiteren Gemälde die Szene Der Engel verlässt die Familie des Tobias[4] auf, wobei er sich sehr eng an der Radierung Rembrandts von 1641[5]

1 Vgl. LCI, Bd. 1, Sp. 79f.
2 Vgl. LCI, Bd. 4, Sp. 320–326.
3 Hierzu ausführlich: AK Münster/Amsterdam/Jerusalem 1994; zu Hagar: S. 30f., sowie S. 233f., Nr. 11, 12, S. 302–304, Nr. 70–74; zu Tobias: S. 113–117, sowie S. 293, Nr. 60, 61, S. 320–322, Nr. 100–104. Vgl. auch Hamann 1936.
4 Öl auf Eichenholz, 64,5 x 49,3 cm (beschnitten), Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Inv. Nr. IV-1941-006; Kölsch 1999, S. 289, Wvz. Nr. G 14 sowie Maisak/Kölsch 2011, S. 328, Nr. 406, mit Abb. und weiterer Literatur.
5 Bartsch 43. Vgl. auch Kölsch 1999, S. 145f.

orientierte. Auch seiner Zeichnung Die Verstoßung von Hagar und Ismael[6] liegt die 1637 entstandene Rembrandt-Radierung[7] direkt zu Grunde. Trautmann bildete dabei Rembrandts Graphik in gleicher Seitenrichtung nach, wobei er jedoch seine Komposition im Sinn der seinerzeit kunsttheoretisch postulierten, „verbesserten“ Rembrandt-Nachahmung dekorativer auffasste, in einigen Details formal klärte sowie in einen sentimental getönten und psychologisch eindeutigen Handlungszusammenhang brachte, die ambivalenten Zwischentöne Rembrandts aber damit geradezu eliminierte.[8] Dies trifft gleichermaßen auf ein der genannten Zeichnung nahe stehendes Gemälde[9] zu, das die hochformatige, um Abraham zentrierte Komposition jedoch seitenverkehrt anlegt. Die Bewegungsrichtung der nach links ziehenden Hagar-Gruppe läuft hierdurch der gewohnten Leserichtung nach rechts entgegen, was den Eindruck des unfreiwilligen Abschieds akzentuiert. Auch die querformatige Komposition von Pr806 nutzt den gleichen Effekt, steht der angeführten Rembrandt-Radierung jedoch formal so fern, dass man kaum mehr von einer direkten Vorlage sprechen kann. Hier, wie auch bei der Tobias-Szene Pr807 verweisen nur mehr die pointierte Beleuchtung und die Vorliebe für eine dekorativ-orientalische Ausstaffierung der Figuren auf die allgemein verbreitete, bisweilen etwas naiv aufgefasste Rembrandt-Mode in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts.[10]

Die beiden Gemälde Pr806 und Pr807 stehen in direktem Zusammenhang mit zwei annähernd gleich großen Darstellungen desselben Motivs in Dessau, die aufgrund ihrer Malweise und der Farbigkeit als sicher eigenhändige Werke Johann Georg Trautmanns gelten können.[11] Diese Trautmann-Gemälde stammen aus der Sammlung der in Frankfurt residierenden Prinzessin Henriette Amalie von Anhalt-Dessau, und sie befanden sich demnach bis etwa 1794 an ihrem Entstehungsort. Die Dessauer und die Frankfurter Versionen scheinen zunächst motivisch und stilistisch bis ins Detail übereinzustimmen; ein genauer Vergleich[12] offenbart jedoch deutliche Abweichungen in Ausführung und Maltechnik: So erscheinen die Prehn-Bilder insgesamt flüchtiger, ja fast fahrig gemalt. Ferner sind deutliche Unsicherheiten bei der Bildung der Figuren zu bemerken, deren Bewegungen hier spannungslos wirken[13] und deren Gesichter aus auffallend schematisch nebeneinander gesetzten Farbtupfen gebildet sind. Darüber hinaus gelang Trautmann in den Dessauer Bildern eine sehr plastische Durchbildung der Gewandfalten, und er wendete eine differenzierte Malweise zur Darstellung des Baumschlags und verschiedener Blattformen der Vegetation an, während die entsprechenden Partien in den Prehn’schen Fassungen plump modelliert beziehungsweise in immer gleicher Wiederholung mit dem Pinsel getupft wurden. Selbst in Anbetracht des schlechten, stark beriebenen, verpressten und teils übermalten Zustandes der Frankfurter Fassungen fallen diese Unterschiede zu den Dessauer Bildern als wesentlich auf. Hinzu kommt die Tatsache, dass von Trautmann selbst in keinem anderen Fall entsprechend getreue Wiederholungen eigener Bilderfindungen überliefert oder dokumentiert sind.

Die beiden Gemälde Pr806 und Pr807 sind somit als von unbekannter Hand ausgeführte Kopien nach den originalen Trautmann-Bildern in Dessau zu bestimmen. Sie entstanden wohl in Frankfurt, vielleicht erst nach dem Tode des Künstlers, aber höchstwahrscheinlich

---

6 Feder in Grau, laviert, signiert, 24,0 x 16,6 cm, Privatbesitz Frankfurt; Kölsch 1999, S. 503, Wvz. Nr. Z 1, Abb. 22.
7 Bartsch 30.
8 Siehe Kölsch 1999, S. 146f.; zum Phänomen der „verbesserten“ Rembrandt-Nachahmung S. 122–134.
9 *Die Verstoßung von Hagar und Ismael*, Öl auf Leinwand, 32,0 x 26,0 cm, Staatsgalerie Stuttgart, ausgestellt in der Barockgalerie Schloss Ludwigsburg, Inv. Nr. 2619; Kölsch 1999, S. 277f., Wvz. Nr. G 3; Rave 2004, S. 188f., mit Abb.
10 Siehe allgemein auch Kölsch 2003, mit weiterer Literatur.
11 *Die Verstoßung von Hagar und Ismael* und *Tobias heilt seinen Vater*, jeweils Öl auf Holz (nicht bezeichnet), 13,0 bzw. 13,2 x 18 cm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. 365 und 364; Kölsch 1999, S. 276f., Wvz. Nr. G 2 und S. 288f., Wvz. Nr. G 13, mit Abb. sowie AK Frankfurt/Dessau 2002/03, S. 213, Nr. 63, 64, mit Abb. Die Gemälde sind erstmals 1794 in der Sammlung der Prinzessin nachweisbar; vgl. den Quellennachweis ebd.
12 Die beiden Dessauer Bilder konnten zu diesem Katalogeintrag anhand hoch auflösender Digitalabbildungen beurteilt werden.
13 Besonders gut erkennbar bei dem sich die Treppe emporreckenden Hund in der Tobias-Szene sowie allgemein bei den Händen und Füßen der Figuren.

vor 1794.[14] Die Eingliederung dieser Kopien in die Sammlung Prehn und ihre rückseitige, alte Bezeichnung als Originalwerke Trautmanns bezeugen das anhaltende Sammlerinteresse an dem bereits 1769 verstorbenen Frankfurter Maler, das auch zur Entstehung zahlreicher Nachahmer-Werke (vgl. Pr794) führte. Diese wurden im Kunsthandel und in Sammlungen in vielen Fällen dem Meister selbst zugeschrieben. Getreue Kopien nach Werken Trautmanns sind hingegen auffallend selten nachzuweisen.[15]

[G.K.]

14 Die beiden Originale wurden noch im Nachlass-Inventar der Prinzessin 1794 in der Bockenheimer Residenz genannt (Nachweis zit. in AK Frankfurt/Dessau 2002/03, S. 213), unmittelbar in der Folge jedoch nach Dessau gebracht und der Amalienstiftung zugeführt.
15 Siehe Kölsch 1999, S. 433–435, Wvz. Nr. Gb 3 bis Gb 7.