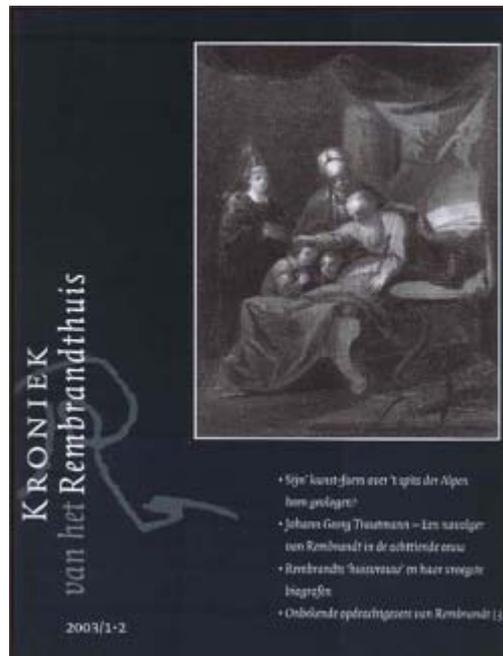




GERHARD KÖLSCH

**Johann Georg Trautmann  
– ein Nachahmer Rembrandts im 18. Jahrhundert**



**Publikation**

Erstpublikation (in niederländischer Sprache):

Johann Georg Trautmann – Een navolger van Rembrandt in de achttiende eeuw, in: Kroniek van het Rembrandthuis, Heft 1-2, Amsterdam 2003, S. 21-33.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/trautmann/koelsch\\_rembrandt.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/trautmann/koelsch_rembrandt.pdf)>

Eingestellt am 05.02.2006

### **Autor**

Dr. Gerhard Kölsch  
Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum  
Großer Hirschgraben 23-25  
60311 Frankfurt am Main  
Emailadresse: [gkoelsch@goethehais-frankfurt.de](mailto:gkoelsch@goethehais-frankfurt.de)  
[gerhard.koelsch@freenet.de](mailto:gerhard.koelsch@freenet.de)

### **Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Gerhard Kölsch: Johann Georg Trautmann – ein Nachahmer Rembrandts im 18. Jahrhundert (05.02.2006).

URL: <[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/trautmann/koelsch\\_rembrandt.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/trautmann/koelsch_rembrandt.pdf)>  
(Datum Ihres letzten Besuches).

GERHARD KÖLSCH

**Johann Georg Trautmann  
– ein Nachahmer Rembrandts im 18. Jahrhundert**

Die Beschäftigung mit der Rembrandt-Rezeption durch Künstler des 18. Jahrhunderts ist seit längerem zu einem eigenen Zweig der Rembrandtforschung herangewachsen. Untersuchungen zu dem Themenbereich konnten bislang einen guten Überblick über die Erscheinung, den Umfang und verschiedene Formen der Rembrandt-Rezeption geben, sie fragten nach der Verbreitung und Verfügbarkeit entsprechender Vorbilder oder untersuchten die Rolle der zeitgenössischen Kunstkritik und Kunsttheorie als Beförderer der Arbeiten „in Rembrandts Manier“.<sup>1</sup> Ergebnisse dieser Forschungen wurden einem größeren Publikum zudem durch zwei Ausstellungen zugänglich gemacht: die Kunsthalle Bremen und das Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck legten bereits 1986/87 ein breites Panorama der Kopien, Nachahmungen und Aneignung Rembrandts in der europäischen Graphik des 18. Jahrhunderts dar.<sup>2</sup> Eine vom Museum het Rembrandthuis in Amsterdam 1998/99 organisierte Präsentation konzentrierte sich hingegen auf deutsche und österreichische Beispiele und konnte hierbei weiteres, zuvor weniger bekanntes Material anführen.<sup>3</sup> Es besteht also bereits eine breitere Wissensbasis, die durch Untersuchungen zur Rembrandt-Rezeption einzelner Künstler des 18. Jahrhunderts vertieft werden kann.

Fragt man nach Gründen dieser vielfältigen künstlerischen Auseinandersetzung mit Rembrandt, so wäre zunächst auf die gewandelte Wertschätzung dieses Meisters durch Kunstkenner und Kunstsammler im 18. Jahrhundert zu verweisen.<sup>4</sup> Als Protagonist dieses neuen Rembrandt-Urteils ist der Dresdner Kunstschriftsteller Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780) hervorzuheben, dessen Ansichten sich deutlich von der akademischen Rembrandt-Kritik, etwa in der Tradition eines Roger de Piles (1635-1709), absetzen. In seinen 1762 erschienenen „Betrachtungen über die Malerey“ empfiehlt Hagedorn den holländischen Maler ausdrücklich als Vorbild, unter anderem, da dessen „Zauberkraft der Farben [...] das Auge des

---

<sup>1</sup> Hermann Leber, *Rembrandts Einfluß auf die deutsche Malerei des Barock und Rokoko*, Dissertation Köln 1924 (Typoskript); Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942; Ina Maria Keller, *Studien zu den deutschen Rembrandtnachahmungen des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1981.

<sup>2</sup> *In Rembrandts Manier, Kopie, Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts*, Ausst. Kat. Kunsthalle Bremen, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck 1986/87.

<sup>3</sup> *Rembrandt and his Influence on Eighteenth-century German and Austrian Printmakers*, bearb. v. Liesbeth Heenk, Ausst. Kat. Museum Het Rembrandthuis Amsterdam, Carolino Augusteum Salzburg, Augustinermuseum Freiburg im Breisgau 1998/1999.

<sup>4</sup> Ein guter Überblick bei Jeroen Boomgaard u. Robert W. Scheller, *Empfindliches Gleichgewicht: die Würdigung Rembrandts im Überblick*, in: *Rembrandt, Der Meister und seine Werkstatt*, Ausst. Kat. Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 1991, Band 1: *Gemälde*, S. 106-123; m. weiterer Lit.

Betrachters gleichsam mit Gewalt an sich“ reiße und ganz generell ein „richtiges“ Sehen der Natur lehre.<sup>5</sup> Da jedoch Rembrandt ausschließlich die „niedere“ Natur nachahme und hierbei „das Übliche“ vernachlässige, sowie häufig in einer dunklen, schwarzen Manier male, während die „Zeichnung“ seiner Werke undeutlich erscheine, fordert Hagedorn zeitgenössische Künstler auf, diese Fehler durch eine „verbessernde“ Nachahmung des Vorbildes zu vermeiden. Als mustergültiges Beispiel hierfür verweist Hagedorn auf entsprechende Werke „in Rembrandts Geschmack“ von Hand des Dresdner Hofmalers Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774).<sup>6</sup>

Für andere Künstler waren weit weniger kunsttheoretische Überlegungen Ausgangspunkt ihrer Rembrandt-Rezeption. Vielmehr fällt auf, daß ein gesteigertes Interesse breiter Publikumsschichten an Werken Rembrandts – man sammelte hierbei insbesondere Druckgraphik, aber auch Gemälde, deren Zuschreibung an Rembrandt heute freilich selten überzeugt – einen ausgesprochen großen Markt für zeitgenössische Arbeiten „in Rembrandts Manier“ eröffnete. Arbeitete ein Künstler in der Art des großen Holländers, so galt er deswegen keineswegs als bloßer Kopist oder plumper Nachahmer. Man schätzte, ganz im Gegenteil, vielmehr sein Vermögen, der künstlerischen und technischen Qualität der Vorlage gerecht zu werden, aber auch den Scharfsinn, mit dem er ältere Muster zu adaptieren wußte. Dieses enge Zusammenwirken von Kunstgeschmack, sammlerischer Wertschätzung, Kunstmarkt und zeitgenössischer Kunstproduktion läßt sich in anschaulicher Weise am Beispiel des Malers Johann Georg Trautmann darlegen, der in Frankfurt am Main wirkte und als Vertreter einer ganzen Gruppe ebendort tätiger, „im holländischen Geschmack“ arbeitender Künstler gelten kann.

### **Biographie und Schaffen Trautmanns**

Johann Georg Trautmann wurde am 23. Oktober 1713 in Zweibrücken, der Residenzstadt des kleinen Herzogtums Pfalz-Zweibrücken, als Sohn eines Sattlers geboren.<sup>7</sup> Über seine Lehrzeit bei dem herzoglichen Hofmaler Ferdinand Bellon (nachweisbar seit 1726, verstorben 1749) ist wenig bekannt. Da Bellon offenbar vorrangig Dekorationsarbeiten zu verschiedenen Bauprojekten des Hofes ausführte, dürfte Trautmann eine in erster Linie handwerklich orientierte Ausbildung erhalten haben, die wohl um 1729 bis 1732 anzusetzen ist.<sup>8</sup> Nach Frankfurt am Main kam Trautmann als Geselle, um in die Werkstatt des Fassadenmalers Hugo Schlegel (1679-1737), später dann des Tapetenmalers Gabriel Kiesewetter (1711-1753) einzutreten. Im Juli 1740 erhielt Trautmann das Frankfurter Bürgerrecht, einen Monat später heiratete er Madgalena Ursula Kiesewetter, die Tochter seines Meisters. Das Ehepaar hatte acht Kinder, von denen lediglich zwei die ersten Jahre überlebten. Sein Sohn Johann Peter Trautmann (1745-1792) war später ebenfalls als – nur mäßig begabter und erfolgreicher – Maler und Kunsthändler tätig. Johann Georg Trautmann verstarb am 9. Februar 1769 in Frankfurt am

---

<sup>5</sup> Keller 1981 (wie Anm. 1), S. 108.

<sup>6</sup> Keller 1981 (wie Anm. 1), S. 116-120, m. entsprechenden Zitaten, zu Dietrich passim; Gerhard Kölsch, Johann Georg Trautmann (1713-1769), Leben und Werk, Frankfurt a. M. 1999, S. 131-133.

<sup>7</sup> Zur Biographie ausführlich Kölsch 1999 (wie Anm. 6), S. 25-45, m. Quellenbelegen.

Main. Das bei dieser Gelegenheit aufgenommene Nachlaßinventar zeichnet das Bild eines in bescheidenem Wohlstand lebenden Stadtbürgers. Eigener Kunstbesitz spielt hierbei eine ausgesprochen marginale Rolle.<sup>9</sup>

Zu welchem Zeitpunkt Trautmann eine selbständige Malerwerkstatt gründete, ist nicht zu belegen. In den Jahren bis 1756 wird sein Beruf in Quellen mit „Kunstmaler“, aber auch mit „Tapetenmaler“ angegeben. Sein frühestes bekanntes Gemälde, eine verschollene Kreuzigungsszene, datierte 1751. Somit ist von einer Schaffenszeit von etwa zwei Jahrzehnten auszugehen.<sup>10</sup> Überliefert sind rund 200 eigenhändige Gemälde, hinzu kommen etwa 160 nur aus Quellen bekannte Arbeiten sowie 35 Zeichnungen und drei druckgraphische Blätter.<sup>11</sup> Trautmanns Schaffen zeigt sich ausgesprochen vielgestaltig. Es umfaßt religiöse Historienstücken nach Themen des Alten und Neuen Testaments, ferner Charakter- und Studienköpfe in der Art niederländischer „tronies“, einige wenige Porträts sowie zahlreiche Genreszenen verschiedenster Art. Als Besonderheit sind Trautmanns nächtliche Feuersbrünste und Zigeuner- oder Räuberstücke mit Lagerfeuern hervorzuheben, in denen der Maler besonders eindrucksvolle Lichteffekte entwickelt. Ebenso vielfältig wie seine Themen ist auch Trautmanns Stil: so finden sich verschiedene Einflußmomente der holländischer und flämischer Kunst, aber auch der deutschen Malerei des 17. Jahrhunderts, bisweilen sogar der in Frankenthal um 1600 ansässigen flämischen Landschaftsmaler.<sup>12</sup> Trautmanns Arbeiten „in Rembrandts Manier“ machen also nur eine einzelne Facette seines breit gefächerten Werkes aus.

### **Künstler und Kunsthandel in Frankfurt am Main**

Trautmanns Schaffen, das auf den ersten Blick vielleicht retrospektiv ausgerichtet anmutet, wurzelte in den spezifischen Lebens- und Arbeitsbedingungen Frankfurter Maler. Diese waren bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus einer ausgesprochen restriktiv gehandhabten Zunftorganisation unterworfen. Während in anderen deutschen Städte wie Augsburg und Nürnberg bereits im späten 17. Jahrhundert „Zeichenakademien“ gegründet worden waren, die von Bürgern und Künstlern getragen wurden und vorrangig Orte der künstlerischen Fortbildung darstellten, sind entsprechende Initiativen in Frankfurt am Main erstmals 1767 und 1779 zu verzeichnen.<sup>13</sup> Andererseits garantierte der regionale, im 18.

---

<sup>8</sup> Philipp Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1862, S. 285, m. Angabe verschollener Quellen.

<sup>9</sup> Kölsch 1999 (wie Anm. 6), S. 30-45, Transkription des Inventars S. 575-581.

<sup>10</sup> Kölsch 1999 (wie Anm. 6), S. 32.

<sup>11</sup> Werkverzeichnis bei Kölsch 1999 (wie Anm. 6).

<sup>12</sup> Kölsch 1999 (wie Anm. 6), insbesondere S. 109-121.

<sup>13</sup> Veit Valentin, Frankfurter Akademiebestrebungen im achtzehnten Jahrhundert, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, 3. Folge, Band 3, 1889, S. 290-312; Rudolf Bangel, Johann Georg Trautmann und seine Zeitgenossen, nebst einer Geschichte der Frankfurter Malerzunft im achtzehnten Jahrhundert, Straßburg 1914, S. 39-64; Andreas Hansert, Bürgerkultur und Kulturpolitik in Frankfurt am Main, Eine historisch-soziologische Rekonstruktion, Frankfurt a. M. 1992, S. 47-55; Kölsch 1999 (wie Anm. 6), S. 50-54; Gerhard Kölsch, Die „Probestücke“ Frankfurter Maler von 1648 bis um 1860. Eine wenig bekannte Sammlung im Historischen Museum Frankfurt am Main, in:

Jahrhundert stark wachsende, freie Kunstmarkt der kleinen Gruppe hier ansässiger Maler ein sicheres Auskommen. In der ersten Jahrhunderthälfte stellte die Frankfurter Frühjahrs- und Herbstmesse den wichtigsten, auch überregionale Ausstrahlung entwickelnden Umschlagplatz für Kunst- und Sammlungsobjekte dar. Nach 1750 waren in der Handelsstadt zahlreiche Gemäldeauktionen in rascher Folge zu verzeichnen; der lokale Kunstmarkt gewann vergleichsweise früh professionelle Züge.<sup>14</sup> Diese Umstände erklären, weshalb sich Frankfurter Maler in ihren Bildthemen und in ihrem Stil auffallend eng an den Vorlieben und Interessen hier ansässiger Sammler orientierten. Ebenso wie die starke Spezialisierung einzelner Maler auf bestimmte Bildthemen – bereits Johann Wolfgang von Goethe vermerkte Wilhelm Friedrich Hirt (1721-1772) als Maler von Waldlandschaften mit Vieh, Trautmann als Meister, „der sich Rembrandt zum Muster genommen“, Christian Georg Schütz den Älteren (1718-1791) als Spezialist für ideale Rheinlandschaften und Justus Juncker (1703-1767) als Stilleben- und Genremaler<sup>15</sup> – erinnern dieser Rahmenbedingungen der künstlerischen Produktion an die Lebens- und Arbeitsverhältnisse holländischer Maler des 17. Jahrhunderts, wengleich natürlich in weitaus bescheideneren Dimensionen.

Daß sich eine ganze Künstlergeneration an Werken der niederländischen Malerei orientierte, stellt den vorläufigen End- und Höhepunkt eines langen künstlerischen und wirtschaftlichen Austausches zwischen Frankfurt am Main und den Niederlanden dar. Bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts waren mit den reformierten Glaubensflüchtlingen aus Antwerpen auch zahlreiche Künstler und Kunsthandwerker in den Frankfurter Raum gekommen. Auch im 17. Jahrhundert ist bei Frankfurter Malern, verwiesen sei allein auf die Malerfamilie der Roos, immer wieder ein dezidiertes Anknüpfen an niederländische Vorbilder zu beobachten.<sup>16</sup> Auch in den Frankfurter privaten Kunstsammlungen, deren Zahl um 1780 auf rund achtzig geschätzt wurde,<sup>17</sup> ist eine ausgesprochene Vorliebe für Werke der holländischen und flämisches Schule zu beobachten, während italienische Meister weit seltener genannt werden und französische Gemälde kaum vertreten waren.

---

„Es ist ein weites Feld“, Festschrift für Michael Bringmann zum 65. Geburtstag, hg. von Martina Bergmann-Gaadt, Petra Grimbach et. al., Aachen 2005, S. 159-193.

<sup>14</sup> Zuletzt Gerhard Kölsch in: Sammlerin und Stifterin, Henriette Amalie von Anhalt-Dessau und ihr Frankfurter Exil, hg. v. Manfred Großkinsky u. Norbert Michels, Ausst. Kat. Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst Frankfurt a. M., Anhaltische Gemäldegalerie Dessau 2002/2003, S. 77f., m. weiterer Lit.

<sup>15</sup> Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit, Erstes Buch; HA, Bd. 9, S. 29.

<sup>16</sup> Gerhard Kölsch, Frankfurt und die Niederlande – Wechselwirkungen zwischen Kunst und Sammlertum im 18. Jahrhundert, in: Ausst. Kat. Frankfurt/Dessau 2002/03 (wie Anm. 14), S. 91-98, m. weiterer Lit.; Gerhard Kölsch, Der Emporenzyklus aus St. Katharinen, seine Maler und die Frankfurter Kunst des 17. Jahrhunderts, in: Joachim Proescholdt, Die Emporenmalereien aus St. Katharinen. Ein Frankfurter Kleinod (erscheint Ende 2006).

<sup>17</sup> Henrich Sebastian Hüsen, Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst=Sachen, (...) Nebst einem Anhang von allem was in öffentlichen und Privat=Gebäuden, merckwürdiges von Kunst=Sachen zu sehen ist (...), Frankfurt a. M. 1780, S. 310; ein Überblick über Sammlungen in Frankfurt bei Ulrich Schmidt, Die privaten Kunstsammlungen in Frankfurt am Main von ihren Anfängen bis zur Ausbildung der reinen Kunstsammlungen, Dissertation Göttingen 1960 (Typoskript).

### Werke Rembrandts in Frankfurter Sammlungen

Eine zentrale Quelle zu diesen, bis auf eine Ausnahme<sup>18</sup> verlorenen privaten Frankfurter Sammlungen stellen Versteigerungskataloge dar, die sich in 40 Fällen erhalten haben.<sup>19</sup> Die Angaben dieser Kataloge sind meist äußerst knapp, und in vielen Fällen mögen sich ganz andere Werke hinter den Namensnennungen und Zuschreibungen verbergen. Dies zeigt beispielhaft die Betrachtung jener 113 Gemälde, die im 18. Jahrhundert in Frankfurt am Main versteigert wurden und die man hierbei Rembrandt, seinem Kreis und seinen Nachfolgern zuwies.<sup>20</sup> Bereits die recht hohe Zahl läßt vermuten, daß es sich größtenteils um fälschliche Zuschreibungen an Rembrandt gehandelt haben dürfte. Immerhin bildete sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine erste, kritische Kunstkennerenschaft heraus, was unter anderem daraus erkennbar wird, daß zu jener Zeit weitaus häufiger Kopien, Arbeiten der Schule und Gemälde in Rembrandts „Manier“ oder „Gusto“ in den Katalogen genannt werden. Unter den Bildthemen dieser „Rembrandts“ dominieren Charakter- und Orientalenköpfe in Art der „tronies“, es folgen Porträts und genrehafte Szenen, während Historien Darstellungen nach dem Alten und Neuen Testament eine nur geringe Rolle spielen.

In wenigen Fällen ist es möglich, die Angaben der Kataloge auf erhaltene Werke zu beziehen. So ist eine effektvoll-skizzenhafte „Anbetung der Hirten“ bekannt, die 1763 durch Johann Christian Kaller als „grande composition parfaitement & vigouusement peint“ unter dem Namen Rembrandts versteigert wurde. Dieses Gemälde ist in Wirklichkeit Benjamin Gerritsz. Cuyp zuzuschreiben.<sup>21</sup> Was von Frankfurter Kunstkennern als „Rembrandt“ gesammelt wurde, wird auch durch die Darstellung einer Radierung von Johann Andreas Benjamin Nothnagel (1729-1804) dokumentiert. Diese zeigt einen jungen Mann mit Affen als rembrandteske Halbfigur. Die 1772 datierte Beischrift verweist auf ein „Rembrandt“-Gemälde in der Sammlung des Mundarztes und kaiserlichen Rates Johann Matthias Ehrenreich (um 1700/1704-1785).<sup>22</sup> Die in Frankfurter Auktionskatalogen so häufig genannten Arbeiten in

---

<sup>18</sup> Weitgehend erhalten hat sich die Sammlung der in Frankfurt a. M. lebenden Prinzessin Henriette Amalie von Anhalt-Dessau, vgl. Ausst. Kat. Frankfurt/Dessau 2002/2003 (wie Anm. 14).

<sup>19</sup> Dokumentiert durch den Getty Provenance Index, Internetseiten: <http://piedi.getty.edu>, Suchwort „Frankfurt“ (02.01.2003).

<sup>20</sup> Ebd., Suchworte „Rembrandt“ u. „Deutschland“, 02.01.2003; eine unvollständige Zusammenstellung bereits bei Bangel 1914 (wie Anm. 13), S. 168-178.

<sup>21</sup> Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt/Dessau 2002/2003 (wie Anm. 14), S. 166f., m. Quellennachweis.

<sup>22</sup> Das originale Gemälde ist unbekannt. Horst Gerson verwies auf ein vergleichbares Porträt von Govaert Flinck in Raleigh, North Carolina; siehe ders., Zur Nachwirkung von Rembrandts Kunst, in: Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung, hg. v. Otto von Simson u. Jan Kelch, Berlin 1973, S. 207-217, hier S. 210, m. Abb.; vgl. auch Jaap van der Veen in: De wereld binnen handbereik, Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735, Ausst. Kat. Amsterdams Historisch Museum 1992, S. 242, m. Abb. Eine seitenverkehrte, recht genaue Wiederholung des Motivs der Radierung geht möglicherweise auf Johann Georg Trautmann zurück: 1947 in Genfer Privatbesitz, Fotodokumentation im Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie, Den Haag; Kölsch 1999 (wie Anm. 6), Nr. G 49.

Rembrandts Art oder Geschmack sowie Kopien seiner Werke lassen sich hingegen nur ausnahmsweise mit heute erhaltenen Gemälden identifizieren.<sup>23</sup>

Bilderfindungen Rembrandts fanden darüber hinaus natürlich durch Druckgraphik weite Verbreitung, sei es durch graphische Reproduktionen, sei es durch die originalen Radierungen des Holländers. Letztere wurden im 18. Jahrhundert von Sammlern und Kennern überaus geschätzt. Ein schwunghafter Handel auch mit späteren, schlechten Abzügen, Kopien und Fälschungen war die Folge.<sup>24</sup> Welche Radierungen Rembrandts sich im Einzelnen tatsächlich in Frankfurter Sammlungen befanden, ist kaum zu rekonstruieren, da Graphik in Auktionskatalogen und Inventaren allenfalls en bloc erwähnt wurde. Glücklicherweise hat sich eine graphische Sammlung des 18. Jahrhunderts, jene des Frankfurter Patriziers Johann Friedrich von Uffenbach (1687-1769) nahezu vollständig erhalten. Neben kostbaren Handzeichnungen und zahlreicher Druckgraphik aller Schulen vermittelt Uffenbachs umfassender Bestand an Radierungen Rembrandts einen guten Eindruck vom breiten Umfang und der recht hohen Qualität der Graphik in Frankfurter Sammlungen jener Zeit.<sup>25</sup>

### **Trautmann als Maler „in Rembrandts Manier“**

Johann Georg Trautmann konnte also durch das Studium der Werke in Frankfurter Besitz vielfältige Kenntnis von Rembrandts Kunst gewinnen. Seine eigenen Arbeiten „in Rembrandts Manier“ lassen verschiedene Formen der künstlerischen Aneignung dieser Vorbilder erkennen. Auffallend ist, daß Trautmann keine getreuen Kopien nach Werken Rembrandts schuf.<sup>26</sup> Statt dessen finden sich Nachschöpfungen einzelner Vorbilder. Diese wiederholen die Komposition und diverse Motive relativ genau, jedoch mit bestimmten Abwandlungen in Details und ganz generell im Stil. Eher selten sind zitathaft Wiederholungen einzelner Motive; und recht verbreitet hingegen Nachahmungen, in denen Trautmann oft mehrere Vorlagen kombinierend aufgreift oder aber bestimmte Bildtypen in freier Weise imitiert.<sup>27</sup> Für diese verschiedenen Formen der künstlerischen Aneignung sollen im folgenden jeweils Beispiele besprochen werden.

---

<sup>23</sup> Kopie eines unbekanntes Malers nach Rembrandts Gemälde „Daniel und Cyrus vor dem Götzenbild des Bel“ (Bredius 491), wohl 18. Jahrhundert, ehemals in Besitz der Prinzessin Henriette Amalie, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau; vgl. Ausst. Kat. Frankfurt/Dessau 2002/03 (wie Anm. 14), S. 199, m. Abb.; ferner eine Kopie nach Rembrandts „Bildnis einer alten Frau“ (Bredius 127) von Johann Heinrich Roos (1631-1685) gleicher Provenienz; ebd., S. 171 f., m. Abb.

<sup>24</sup> George Björklund, *Rembrandt's Etchings: true or false*, Stockholm 1955.

<sup>25</sup> Kunstsammlung der Universität Göttingen. Nach zeitgenössischen Inventaren besaß Uffenbach 181 Radierungen Rembrandts, von denen heute 110 als eigenhändig gelten; vgl. Rembrandt Schwarz-Weis, hg. v. Gerd Unverfehrt, *Ausst. Kat. Kunstsammlung der Universität Göttingen et. al.* 1993. Zur Geschichte der Uffenbach'schen Sammlung vgl. <http://www.gwdg.de/~kunsts/slg00.htm> (02.01.2003), m. weiterer Lit.

<sup>26</sup> Als Ausnahme wäre auf den, in der Zuschreibung allerdings unsicheren „Mann mit einem Affen“ zu verweisen (wie Anm. 22).

<sup>27</sup> Zur Ableitung und Definition dieser Begriffe vgl. Keller 1981 (wie Anm. 1), S. 64f.; Kölsch 1999 (wie Anm. 6), S. 142-145.

Trautmanns erst jüngst bekanntgewordenes Gemälde „Jakob segnet Ephraim und Manasse“<sup>28</sup> ist als typische Nachschöpfung zu bezeichnen, in diesem Falle nach der berühmten Darstellung gleichen Themas von Rembrandt aus dem Jahr 1656 in Kassel. Trautmann wiederholt die Komposition des Vorbildes seitenverkehrt und wandelt das Quer- in ein Hochformat. Die grundlegende Konstellation der Figuren und die Gestik erscheinen relativ getreu übernommen. Hierbei gleicht Trautmann die Physiognomie der einzelnen Charaktere seinem auch sonst zur Stereotypie neigenden Bildpersonal an. Dies kommt besonders bei Jakob zum Tragen, der nunmehr durch einen langen, weißen Bart, durch rundliche Gesichtsformen mit abrupt vorspringender Nase und eine turbanartige Kopfbedeckung auffällt. Um die Handlung des Bildes, den Segen Jakobs für dessen jüngeren Enkel Ephraim durch Auflegen seiner rechten Hand,<sup>29</sup> trotz Seitenumkehr sinngetreu wiederzugeben, mußte Trautmann den Bewegungsablauf verändern. Jakob streckt daher seinen „anderen“ Arm aus und beugt sich zudem weiter nach vorn. Ein bei Rembrandt prägnant ausgebildetes Detail, der Moment, in dem Jakob seine Linke unter die Hand seines schwachen Vaters legt, um diesen zu unterstützen, erscheint bei Trautmann wie beiläufig, jedenfalls weit weniger ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Die bei Rembrandt pointierte Lichtführung wirkt bei Trautmann weicher, und zur Gestaltung des Hochformates setzt der Frankfurter Maler die Figuren in einen weiteren, konkreter angegebenen Bildraum. Die Möblierung ist durch das geschweifte Bettende und einen Beistelltisch ergänzt.<sup>30</sup> Schließlich fällt das Kolorit in reich nuancierten Tönen von Goldocker und Braun sowie gebrochenem Mittelblau und Weiß auf. Eine entsprechende Farbgebung findet sich vielfach in Gemälden Trautmanns.

Es bleibt die ungelöste Frage, woher Trautmann das Vorbild kennen mochte. Rembrandts Gemälde ist frühestens 1752 in der Kasseler Sammlung des Landgrafen Wilhelm VIII von Hessen-Kassel (1682-1760) nachweisbar. Seine Provenienz bleibt jedoch ebenso ungeklärt, wie frühe Reproduktionsgraphik unbekannt ist.<sup>31</sup> Ob Trautmann eine Reise nach Kassel unternommen haben könnte, ist nicht nachzuweisen. Ebensowenig ist über einen eventuellen Erwerb des Rembrandt-Gemäldes über eine Frankfurter Adresse oder zur denkbaren Übermittlung der Bildidee durch ein unbekanntes Kunstwerk als Zwischenglied zu sagen.

In einigen Werken greift Trautmann Motive Rembrandts auf, um diese zitatarig in eine andere, größere Komposition einzufügen. Genannt sei die Zeichnung einer „Bauernunter-

---

<sup>28</sup> Öl auf unbekanntem Bildträger, 34,9 x 26,7 cm, Privatbesitz Israel, angeboten 2002 durch Alfred Bader Fine Arts, Melwaukee/USA; nicht bei Kölsch 1999 (wie Anm. 6); Abb. auf dem Umschlag der *Kroniek van het Rembrandthuis*, Heft 1-2, 2003.

<sup>29</sup> Zur Handlung und ikonographischen Tradition vgl. Im Lichte Rembrandts, *Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, hg. v. Christian Tümpel, Ausst. Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster et. al. 1994, S. 47.

<sup>30</sup> Eine verwandte Disposition des Raumes und ähnliche Möbelstücke zeigen Trautmanns Gemälde „Isaak entdeckt den Betrug Jakobs“ in Coburg (Kölsch 1999 (wie Anm. 6), Nr. G 4) und „Die Krankheit des Hiskia“ im Kunsthandel London (ebd., G 12) sowie die Zeichnung „Isaak segnet Jakob“ im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M. (ebd., Z 2).

<sup>31</sup> Bernhard Schnackenburg, *Gesamtkatalog Gemäldegalerie Alte Meister Kassel*, Mainz 1996, Textband, S. 244f.; durch den Autor fernmündlich bestätigt im Dezember 2002.

haltung“ im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main,<sup>32</sup> in der rechts vorne eine alte Pfannkuchenbäckerin ganz nach Rembrandts Radierung von 1635 (Bartsch 125) eingefügt ist. Die übrigen Szenen der Zeichnung erinnern hingegen an entsprechende Darstellungen in der Art eines Adriaen van Ostade.

Einen ganz anderen Weg der künstlerischen Auseinandersetzung schlägt Trautmann in jenen Rembrandt-Nachahmungen ein, in denen er verschiedene Vorlagen kombiniert und frei variiert. Hierfür bilden mehrere Darstellungen der „Auferweckung des Lazarus“ ein gutes Beispiel. Bereits in zwei relativ früh zu datierenden Gemälden<sup>33</sup> bezieht sich Trautmann eindeutig auf Rembrandts Radierungen zum gleichen Thema von 1632 und 1642 - also auf die bewegt-barocke „Große Auferweckung des Lazarus“ (Bartsch 73) und die eher verhaltene „Kleine Auferweckung des Lazarus (Bartsch 72). In seinen beiden Gemälden greift Trautmann einzelne Motive oder Figuren auf, um aus diesen eine ganz eigene, auch neuartige Komposition zu formen – dieses Vorgehen wirkt deutlich freier als beim besprochenen „Jakobsegen“. Wiederum finden sich Trautmanns stereotype Gesichter und Kostüme, und wiederum wirkt der Bildraum genauer definiert als in den Vorlagen. Rembrandts starkes Helldunkel, das viele seiner Kritiker tadelten und das andere Nachahmer wie Christian Wilhelm Ernst Dietrich daher stark abmildern, wird von Trautmann hingegen als stilprägendes und die Handlung unterstreichendes Element übernommen.<sup>34</sup>

In einer weiteren, sicher später entstandenen Gemäldefassung des gleichen Themas in Privatbesitz<sup>35</sup> greift Trautmann Elemente der Komposition eines Rembrandt-Schülers auf. Es handelt sich hierbei um die von Jan Lievens um 1631 radierte „Auferweckung des Lazarus“. Trautmann wiederholt den pflanzenbewachsenen Höhlenbogen ebenso wie das steinerne Grab Lazari vor einem gemauerten Absatz, auf dem schließlich Christus in einer Gloriole erscheint. Auch die Figuren links und das ins Grab hinabfallenden Tuch finden sich bei Lievens vorgeformt. Trautmann fügt auch rechts eine ähnlich dicht gestaffelte Zuschauergruppe ein, um die Komposition symmetrischer und gefälliger zu gestalten. Und während bei Lievens allein die aus dem Grab gestreckten Arme des Auferweckten in drastischer Weise sichtbar werden, setzt Trautmann in eher konventioneller Art die Halbfigur des Lazarus ein. Diese folgt offenbar dem Muster der „Großen Auferweckung“ von Rembrandt. Trautmanns Christusfigur dürfte in Typus und Bewegung hingegen auf ein anderes, weiteres Vorbild zurückgehen, möglicherweise auf das berühmte „Hundertguldenblatt“ (Bartsch 74).

---

<sup>32</sup> Inv. Nr. 14001; Kölsch 1999 (wie Anm. 6), Nr. Z 29; Abb. in: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Bestandskatalog der deutschen Zeichnungen, Alte Meister, München 1973, Bd. III, Tafel 300.

<sup>33</sup> Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M., Kölsch 1999 (wie Anm. 6), Nr. G 23, Abb. in: Frankfurter Malerei zur Zeit des jungen Goethe, bearb. v. Hans-Joachim Ziemke, Ausst. Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M. 1982, S. 57; Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a. M., Kölsch 1999, Nr. G 22, Abb. in: Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Katalog der Gemälde, bearb. v. Sabine Michaelis, Tübingen 1982, S. 182. Gemälde Trautmanns sind fast nie durch den Künstler datiert und lassen sich allenfalls durch stilistische Vergleiche in eine allgemeine Chronologie bringen.

<sup>34</sup> Vgl. Kölsch 1999 (wie Anm. 6), S. 152-155.

<sup>35</sup> Kölsch 1999 (wie Anm. 6), Nr. G 25; Abb. bei Bruno Bushart, Johann Georg Trautmann, der „Meister der Frankfurter Salome“, in: Pantheon, Bd. 21, 1983, S. 175-184, S. 180.

Insgesamt gelingt es Trautmann in ansprechender Weise, durch effektvolle Lichtführung die verschiedenartigen Elemente zu verbinden und die Handlung zu verdeutlichen. Auch das Kolorit aus dunklem Braun und gebrochenem Weiß sowie sehr delikaten Pastelltönen erhöht die Wirkung des Gemäldes. Das Werk scheint als besonders phantasievolle und virtuose Rembrandt-Nachahmung an alle Kenner und Verehrer des holländischen Meisters adressiert, die die vielfältigen Bezüge und Anspielungen erkennen konnten und zu schätzen wußten.

Aufschlußreich ist zudem auch der Verweis auf eine radierte Version des Themas.<sup>36</sup> Wie im zuletzt besprochenen Gemälde, vereint Trautmann in dieser Graphik die Grundkomposition der Radierung von Lievens mit verschiedenen Elementen der beiden Lazarus-Radierungen Rembrandts. Dabei ahmt Trautmann die theatralischen Lichteffekte der frühen Rembrandt-Radierung (Bartsch 73), aber auch die überirdisch-transparente Erscheinung der Figur Christi in der späteren Version (Bartsch 72) nach. Trautmann versucht offenbar, die Eigenheiten und Vorzüge der verschiedenen Vorlagen zu vereinen und zu steigern – wobei seine Radierung freilich kaum die formale oder inhaltliche Prägnanz der niederländischen Vorbilder erreicht. Die Wiener Albertina bewahrt einen Abzug der unvollendeten Platte mit einer weniger dichteren Aureole um Christus und noch lichter Ausarbeitung der Figurengruppe links. Vom zeitgenössischen Interesse an verschiedenen Druckversionen zeugen ferner drei in Material und Farbe variierende Exemplare in Besitz des Städelschen Kunstinstitutes Frankfurt am Main. Diese druckte Trautmann in Schwarz auf weißes bzw. gelbliches Papier sowie im Rötelson auf weißes Papier. Mit diesen Variationen konnte der Künstler dem Wunsch vieler Sammler nach seltenen Zuständen und Variationen entsprechen – und eiferte hiermit vielleicht sogar dem Vorbild Rembrandts als Unternehmer nach, dessen Abzüge auf besonderen Papieren und in verschiedenen Zuständen ausgesprochen begehrt auf dem Kunstmarkt waren.<sup>37</sup>

Der regelrechten Rembrandt-Mode des 18. Jahrhunderts entspricht schließlich eine weitere, recht umfangreiche Werkgruppe von Gemälden Trautmanns. Diese stellen pittoresk aufgeputzte Köpfe alter Männer dar und knüpfen hierbei in freier Weise an die typisch niederländische Gattung der „tronies“ an, also der Studien- oder Charakterköpfe ohne Porträtähnlichkeit und ohne genrehaften Gehalt.<sup>38</sup> Die leichte Wendung des Kopfes, der lange krause Bart, ein aus Tüchern geschlungener Turban oder eine andere, dekorative Kopfbedeckung, bisweilen auch Ohrringe, Halsketten und anderer Schmuck wiederholen hierbei ein Typenrepertoire, das bei Rembrandt, seinen Schülern und seinem Umkreis weit verbreitet war. Auch die schlaglichtartige Beleuchtung, der reduzierte Hintergrund als fast monochrome Fläche und die meist recht bewegte und skizzenhafte, im Gesicht jedoch immer feiner angelegte Malweise folgen

---

<sup>36</sup> Kölsch 1999 (wie Anm. 6), Nr. D 1, m. Nachweis der Standorte, Zustände u. Druckvarianten; Abb. in Ausst. Kat Bremen/Lübeck 1986/87 (wie Anm. 2), Abb. 77.

<sup>37</sup> Vgl. Ausst. Kat. Amsterdam/Salzburg/Freiburg 1998/99 (wie Anm. 3), S. 27-32.

<sup>38</sup> Kölsch 1999 (wie Anm. 6), Nr. G 56-75. Zur kontroversen Diskussion über Herkunft und Bedeutung der „tronies“ vgl. zuletzt Dagmar Hirschfelder, Porträt oder Charakterkopf? Der Begriff Tronie und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert, in: Der junge Rembrandt, Rätsel um seine Anfänge, Ausst. Kat. Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Museum het Rembrandthuis Amsterdam 2001/2002, S. 82-90.

rembrandtesken Vorbildern. Doch selbst wenn sich einzelne Werke Trautmanns wie ein „Alter Mann mit Turban“<sup>39</sup> in gewisser Weise mit Kompositionen Rembrandts wie dem Amsterdamer „Mann in orientalischer Kleidung“<sup>40</sup> vergleichen lassen, so ist in diesem Fall keineswegs von einer direkten Abhängigkeit auszugehen. Vielmehr konnte sich Trautmann rembrandteske Gestaltungselemente in besonderem Maße und in vielen Beispielen zu eigen machen, da gerade diese Gattung in Frankfurter Sammlungen des 18. Jahrhunderts besonders häufig vertreten war. Diese vielfache Erfahrung nutzte er zu ausgesprochen freien, die Grundelemente immer wieder variierenden Nachahmungen. Dies wird um so evidenter, als daß Charakter- und Orientalenköpfe „in Rembrandts Manier“, auch über die Frankfurter Malerei hinaus, zum gängigen Repertoire der Kunst des 18. Jahrhunderts zählen. Beispiele hierfür sind deutsche Maler und Graphiker wie Christian Wilhelm Ernst Dietrich, Georg Friedrich Schmidt (1712-1775), Johann Andreas Nothnagel (1729-1804) und Philipp Hieronymus Brinckmann (1709-1761), aber auch italienische Künstler wie Giovanni Benedetto Castiglione und Giovanni Battista Tiepolo oder französische Meister wie Jean-Batiste le Prince.<sup>41</sup> Die Häufigkeit entsprechender Rembrandt-Nachahmungen korreliert zugleich mit der großen Beliebtheit dieser Charakter- und Orientalenköpfe bei zeitgenössischen Sammlern und Liebhabern.

Daß sich Trautmann dezidiert mit Werken Rembrandts auseinandersetzte, war seinen zeitgenössischen Betrachtern durchaus bewußt. Dies geht unter anderem aus der Beschreibung des Frankfurter Kunstschriftstellers Henrich Sebastian Hüsgen hervor, der über Trautmann berichtet: „In Rembrandts Manier siehet man viele Lebensgroße und auch kleine Köpfe von ihm, die er meistens mit großen Bärten in orientalischer Tracht vorstellte“.<sup>42</sup> Ein aufschlußreiches Detail des Kunstgeschehens überliefert auch Johann Wolfgang von Goethe, der berichtet, Trautmann habe „sich den Rembrandt zum Muster genommen, und es in eingeschlossenen Lichtern und Widerscheinen, nicht weniger in effektvollen Feuersbrünsten weit gebracht hatte, so daß er einstens aufgefordert wurde einen Pendant zu einem Rembrandtischen Bilde zu malen“.<sup>43</sup> Tatsächlich ist die Kunstpraxis in Frankfurt am Main nachweisbar, daß zeitgenössische Maler Pendants zu älteren Gemälden schufen. Von Johann Georg Trautmann hat sich nur ein einziges entsprechendes Beispiel erhalten, weitere sind jedoch durch Quellen überliefert. Auch von Frankfurter Zeitgenossen wie Christian Georg Schütz d. Ä. und Johann Daniel Bager (1734-1815) sind entsprechende Gegenstücke bekannt.<sup>44</sup> Die Fertigung von Pendants erscheint signifikant für die enge Orientierung der

---

<sup>39</sup> Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum; Kölsch 1999 (wie Anm. 6), Nr. G 59; Abb. bei Michaelis 1982 (wie Anm. 33), S. 184, Nr. 291.

<sup>40</sup> Rijksmuseum Amsterdam (Bredius 206).

<sup>41</sup> Zahlreiche Beispiele in Ausst. Kat. Bremen/Lübeck 1986/87 (wie Anm. 2), passim u. Ausst. Kat. Amsterdam/Salzburg/Freiburg 1998/99 (wie Anm. 3), passim.

<sup>42</sup> Hüsgen 1780 (wie Anm. 17), S. 171.

<sup>43</sup> Dichtung und Wahrheit, erste Teil, 1. Buch; HA, Bd. 9, S. 29.

<sup>44</sup> Von Trautmann erhalten ist eine „Büßende Maria Magdalena“ als Gegenstück zu einem älteren „Reuigen Petrus“ der niederländischen Schule; heute Historisches Museum Frankfurt a. M. (Prenn'sches Miniaturenkabinett); Kölsch 1999 (wie Anm. 6), Nr. G 39. Weitere Beispiele, auch von Schütz u. Bager, ebd., S. 256f., m. Quellenbelegen.

Frankfurter Maler am Geschmack der Kunstsammler und Kunstfreunde. Diese schätzten Pendants in besonderer Weise, da hierdurch eine Hängung nach symmetrischem Muster möglich war. Die später nachgearbeiteten Gegenstücke zeigen ebenso an, daß man zeitgenössische Nachahmungen als den alten Werken ebenbürtig erachtete.

Die Frankfurter Vorliebe für niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts und die gleichzeitige Wertschätzung zeitgenössischer Nachahmungen waren also Voraussetzung dafür, daß hier ansässige Künstler alte Kunst rezipierten und dennoch Werke von eigenständigem Charakter, geistvoller Ausführung und besonders malerischer Wirkung schufen. Ein florierender lokaler Kunstmarkt konnte diese Entwicklung befördern und auch über die Grenzen der Stadt hinaus bekannt machen. In diesen Rahmenbedingungen, und weit weniger in kunsttheoretischen Überlegungen oder als Reaktion auf eine mehr oder weniger akademische Rembrandtkritik, ist die Motivation der Rembrandt-Nachahmungen von Johann Georg Trautmann zu sehen.