

"[...] denn gute Gemälde hatte ich versprochen, gute habe ich geliefert, aber, aber [...]".

Ein folgenreicher Streit um die Erwerbung eines Filippino Lippi im Städelschen Kunstinstitut um 1820¹

Corina Meyer

Editing and peer review managed by:

Regina Wenninger, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

Reviewers:

Alexis Joachimides, Michael Thimann

Abstract

At the beginning of the 19th century, German artists lived in Italy and worked as art agents for art galleries in their home countries, in cities like Munich or Berlin. One such art trade partner was the Städelsches Kunstinstitut (Städel's Art Institute), in Frankfurt am Main, Germany. One of their art agents was the painter Johann David Passavant, then living in Italy, who consulted with two of "the best living adepts", Carl Friedrich von Rumohr, and Giovanni Battista Metzger. Having sent the first shipment across the Alps, differences in taste, slander, and even character assassination between the protagonists involved in Frankfurt and the art agents in Italy provoked a conflict among an entire network of art connoisseurs across Europe (1817-1823). Using an excellent document record, the article reconstructs the debate which shows us the protagonists' lines of argument in the context of the varied and changing art ideals, their aims, and their methods of arriving at a solution. It is possible that this art trade story may reveal a part of the provenance of a lost painting of the Gemäldegalerie Berlin.

Inhalt

Einführung

Einfädeln eines Gemäldehandels

Johann David Passavant als Kunstvermittler italienischer Gemälde

Die Konkurrenz auf dem italienischen Kunstmarkt ist groß ...

Die Gemäldebestellung aus Frankfurt und ihre Bearbeitung

Reaktionen auf die Gemäldeauswahl

Ankunft der Werke in Frankfurt

Die Kunstwerke

Diskussionen um die Gemälde

Geschmacksdifferenzen auch andernorts ...

"Classisches" für Frankfurt

Lösungsstrategien im Lippi-Kunststreit

Kampf um die Wahrheit: Der Einbezug externer Berater

Handwerkliche Qualitätsmaßstäbe: Übermalungen des Lippi?

Lösung in Sicht!

Zur wahrscheinlichen Identifizierung der Gemälde

Conclusio, und ein Seitenblick auf den Umgang mit altitalienischer Malerei andernorts

¹ Dieser Aufsatz ist eine Ausarbeitung meines Vortrags beim 33. Internationalen Kunsthistoriker-Kongress (CIHA), 15.-20. Juli 2012 in Nürnberg. Ich danke Professor Dr. Jochen Sander, Städel Museum, herzlich für seine tatkräftige und hilfsbereite Unterstützung im Zuge meiner Recherchen für die Dissertation (*Die Geburt des bürgerlichen Kunstmuseums – Johann Friedrich Städel und sein Kunstinstitut in Frankfurt am Main*, bei Professor Dr. Bénédicte Savoy, TU Berlin, vorauss. Publ. 2013) und für die freundliche Überlassung von Transkriptionen eines Teils der hier zitierten Korrespondenzen. Ihm widme ich diesen Aufsatz. Ich danke außerdem Robert Skwirbli, Berlin, für Kommentare an einer früheren Version des vorliegenden Beitrags.

Einführung

[1] Anfang des 19. Jahrhunderts, als durch Napoleon die Kunstwerke in Europa ohnedies in Bewegung waren, verloren infolge der französischen Invasion viele italienische Adelsfamilien ihr Vermögen und begannen ihre Kunstsammlungen zu veräußern. Dies führte zu einem reichhaltigen Angebot auf dem Kunstmarkt und damit einhergehend zu einer regen Nachfrage.² Deutsche Künstler, die zu dieser Zeit in Florenz und Rom arbeiteten, lernten dadurch nicht nur zahlreiche italienische Originalgemälde kennen, anhand derer sie sich schulten, sondern wurden Teil des Kunstmarktes, indem sie als Agenten die Werke der italienischen Kunsthändler in die einheimischen Galerien und Museen vermittelten.

[2] Der Handel mit italienischen Gemälden direkt vom italienischen Kunstmarkt in die Gemäldegalerien im deutschsprachigen Raum ist, zumal vor dem Hintergrund der sich Anfang des 19. Jahrhunderts verändernden Kunstanschauungen, bislang von der Forschung wenig beachtet worden. Für die Münchner Gemäldegalerie sind diese Verbindungen bereits dargestellt worden.³ Auf welche Weise ab 1817 das gerade erst gegründete Städel'sche Kunstinstitut in Frankfurt am Main diesen in Florenz und Rom tätigen Kreis von europäischen Kunstkennern nutzte, kann hier erstmals vorgestellt werden.

[3] Das Städel'sche Kunstinstitut war 1816 durch das Testament des Frankfurter Spezereihändlers und Bankiers Johann Friedrich Städel (1728-1816) gegründet worden, der seine Leidenschaft in der Kunst gefunden hatte und seine ab den 1760er-Jahren zusammengetragene Kunstsammlung (Gemälde, Kupferstiche, Zeichnungen, Bücher und weitere Kunstgegenstände) sowie sein Vermögen von über einer Million Gulden bei seinem Tod am 2. Dezember 1816 per Testament einem zu gründenden "Städel'schen Kunstinstitut" vermachte.⁴ Für die Etablierung und die Führung der

² Cornelia Syre, "'Wirken Sie, was Sie vermögen!' – Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz mit den Kunstagenten", in: Konrad Renger, Hg., *"Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...". Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986*, München 1986, 41-55, hier: 44. – Raimund Wünsche, "Ludwigs Skulpturerwerbungen für die Glyptothek", in: Klaus Vierneisel und Gottlieb Leinz, Hg., *Glyptothek München 1830-1980*, Ausst.kat., München 1980, 23-83, hier: 24f.

³ Syre, "'Wirken Sie, was Sie vermögen!"; Cornelia Syre, *Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek*, Ausst.kat., München 1990; Cornelia Syre, *Alte Pinakothek. Italienische Malerei*, Bestandskatalog, München 2007; Richard Messerer, "Georg von Dillis, Leben und Werk", in: *Oberbayerisches Archiv* LXXXIV (1961), 7-186; Karoline Danz, *"Florenz ist die Schatzkammer von klassischen Gemälden". Der Florentiner Kunstmarkt im beginnenden 19. Jahrhundert*, Dissertation Universität Freiburg i.Br. 2003, Online-Veröffentlichung: URN: urn:nbn:de:bsz:25-opus-8137, URL: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/813/> (Abruf am 28.09.2012). Die Kunstmarkt-Verbindungen nach Berlin werden derzeit von Robert Skwirblies in seiner Dissertation an der Technischen Universität Berlin bearbeitet.

⁴ Zur Geschichte des Städel insbesondere: Hans-Joachim Ziemke, "Die Geschichte einer Stiftung", in: Klaus Gallwitz, Hg., *Das Städel'sche Kunstinstitut – die Geschichte einer Stiftung*, Frankfurt am Main 1980; Hans-Joachim Ziemke, "Zur Geschichte der Gemäldesammlung des Johann Friedrich Städel", in: Klaus Gallwitz, Hg., *Städel's Sammlung im Städel*, Bd. 1 *Gemälde*, Ausst.kat., Frankfurt am Main 1991, 11-13; Jochen Sander, "Johann Friedrich Städel's Gemäldesammlung nach den Inventaren", in: Gallwitz, *Städel's Sammlung im Städel*, Bd. 1, S. 78-79; Jochen Sander, "Städel's

Geschäfte desselben sollte eine von ihm selbst noch eingesetzte Administration von fünf Freunden und Kollegen sorgen.⁵ Diese Administration bestand aus Frankfurter Juristen und Kaufleuten, die sofort die Arbeit aufnahmen und durch Kunstwerkserwerbungen und -verkäufe die Bestände ergänzten, einen Inspektor für die Betreuung der Sammlungen anstellten (Carl Friedrich Wendelstadt) und das zunächst noch im Hause des Stifters untergebrachte Kunstinstitut für das Publikum öffneten.

[4] Im Zuge der Erweiterung und Veränderung des Johann Friedrich Städel'schen Kunstbestands durch die Administration begann durch die Initiative des als Kunstvermittler auftretenden Johann David Passavant 1817 der Erwerb italienischer Gemälde vom dortigen Kunstmarkt. Der begonnene Handel löste einen sechs Jahre währenden Disput um ein einziges italienisches Gemälde aus, in dem es um Zuschreibung und Bewertung des Kunstwerks ging und in den sich ein ganzes Netz von erstklassigen Kunstkennern einschaltete.

[5] Der folgende Aufsatz kann aufgrund einer guten Dokumentenlage die lange Diskussion rekonstruieren, die zwischen Johann David Passavant und seinen Kunstkennerkollegen in Italien und den Städel'schen Administratoren in Frankfurt geführt worden ist. Im Laufe der Zeit wandelte sich die hier im Folgenden nachvollzogene Debatte von Fragen der Ästhetik über solche der Technik zu Fragen der Authentizität, Eigenhändigkeit und Übermalung des Werks. Es lassen sich hieran die damals aufbrechenden Fragen um einen zeitgemäßen Kunstgeschmack und Umgang mit Kunst aufzeigen sowie die Argumentationsweisen darlegen, in denen sich die sich wandelnden Kunstanschauungen manifestierten. Die Debatte macht deutlich, wie und weshalb sich die unter den in Italien tätigen Kunstkennern etablierte Kunstanschauung um 1820 von derjenigen der in heimischen Galerien wirkenden Kunstverständigen unterscheiden konnte. Die Quellen offenbaren auch, dass sowohl Geschmack als auch Geschmackserwartung durchaus Einfluss auf die materielle Integrität der Kunstwerke nahmen. Zudem zeigt die Rekonstruktion im Einzelnen, in welcher Beziehung externe Berater zur Städel-Administration direkt nach Gründung des Kunstinstituts standen und wie die Frankfurter und die Gegenpartei dieses Verhältnis kommunikativ gestalteten, wie die Entscheidungsfindung in Frankfurt ablief und schließlich, welche europäischen Kunstkenner sich in den Konflikt einbrachten.

[<top>](#)

Sammlung im Städel – die Gemälde", in: Gallwitz, *Städels Sammlung im Städel*, Bd. 1, S. 9.

⁵ J.F. Städel hatte folgende Administratoren noch einberufen: Dr. jur. Johann Georg Grambs, "Geheimer Finanz-Rath" Johann Gerhard Hoffmann, Handelsmann Philipp Nicolaus Schmidt, Handelsmann Karl Ferdinand Kellner (als Ersatz für den kurz vor J.F. Städel verstorbenen Johann Carl Städel, der ursprünglich als Administrator wirken sollte) sowie Dr. jur. Carl Friedrich Starck. Stiftungs-Brief des Städel'schen Kunst-Instituts enthalten in dem Testament des Herrn Johann Friedrich Städel, hiesigen Handelsmanns und gewesenen Mitglieds des löbl. Bürger-Collegs, vom 15. März 1815, Frankfurt am Main 1817.

Einfädeln eines Gemäldehandels

Johann David Passavant als Kunstvermittler italienischer Gemälde

[6] Johann David Passavant (1787-1861) stammte aus einer Frankfurter Kaufmannsfamilie und wurde über Umwege (Kaufmann, Maler) zum Kunstkenner und Kunstschriftsteller (Abb. 1).⁶ Passavant hatte sich 1815-1817 in Paris bei Jacques-Louis David und Antoine-Jean Gros zum Maler ausgebildet sowie durch seine häufigen Besuche im Musée Napoléon ein enormes Kunstwissen angeeignet.⁷ Von Freunden und Verwandten, die bereits in Italien weilten, erhielt er in Paris begeisterte Briefe über italienische Kunstschatze, die damals auf den Markt geschwemmt wurden. Die Freunde rieten ihm, nach Italien zu kommen – und er folgte den Empfehlungen.⁸ Er erreichte die "Schatzkammer von klassischen Gemälden"⁹, nämlich Florenz, 1817 und machte sogleich Bekanntschaft mit dem Kunsthändler und Kupferstecher Johann Baptist Metzger (auch Giovanni Battista, 1772-1844, Abb. 2).¹⁰ Metzger handelte nicht nur mit italienischen Gemälden, sondern galt auch als ausgesprochener Kenner der florentinischen Malerei.

[7] Bereits in Paris hatte J.D. Passavant 1816 vom Städel'schen Testament in Frankfurt erfahren und das Potenzial für seine Heimatstadt erkannt. Er wollte dazu beitragen, Frankfurt künstlerisch und kunstpolitisch zu Bedeutung zu verhelfen. Sein

⁶ Elisabeth Schröter, "Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit", in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* Bd. 26 (1990), 303-398; Hildegard Bauereisen, "Johann David Passavant", in: Dies. und Margret Stuffmann, *Von Kunst und Kennerschaft. Die Graphische Sammlung im Städel'schen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1840 bis 1861*, Ausst.kat., Frankfurt am Main 1994, 13-40; Adolph Cornill, *Johann David Passavant. Ein Lebensbild* (= Neujahrs-Blatt, den Mitgliedern des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt am Main), Frankfurt am Main 1864/1865; Wolfgang Becker, *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840*, München 1971.

⁷ Schröter, "Raffael-Kult und Raffael-Forschung", 324-326; Becker, *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840*, 355, 415, Anm. 1023, und 357, 419, Anm. 1097; Cornill, *Johann David Passavant*, 44-58.

⁸ Philipp J. Passavant an Johann David Passavant nach Paris, 20./23.03.1817, 22.04.1817, Städel-Archiv, maschinenschriftliche Korrespondenz-Transkriptionen, Fasc. VII, N°7; die Autorin dankt Michael Kolod, Städel Museum, für den Hinweis. Bauereisen zitiert J.D. Passavant, er hatte den Romaufenthalt bereits 1815 als auf die Pariszeit folgend geplant: Bauereisen, "Johann David Passavant", 17f.

⁹ Dillis an Kronprinz Ludwig 1808, zitiert nach Syre, *Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek*, 24.

¹⁰ Johann Baptist (Giovanni Battista) Metzger 01.10.1772-09.02.1844, aus Freiburg, Kupferstecher-Schüler bei Ignaz Sebastian Klauber in Augsburg, bemühte sich um Übernahme in die Werkstatt von Raphael Morghen in Florenz ca. 1796; 1801 ging er für immer nach Florenz, arbeitete dort als anerkannter reproduzierender Kupferstecher und Bilderrestaurator und wurde zu einem der bedeutendsten Kunsthändler in Florenz; seit 1808 Geschäftskontakt mit Kronprinz Ludwig von Bayern, bis zu Ludwigs Tod 1844. Er erwarb für die Münchner und Berliner Galerien Kunst, hatte Kontakt zum Städel'schen Kunstinstitut und vielen privaten Kunstsammlern. Passavant schätzte sich "unendlich glücklich eine so vorzügliche Bekan[n]tschaft gemacht zu haben", schrieb er am 29.11.1817 an die Administration, Städel-Archiv, Karton P. "Ankauf alter Bilder", Faszikel P.17b "Ankauf älterer Bilder J.D. Passavant", Nr. 39, o.fol. – Rudolf Hiller von Gaertringen, "Giovanni Metzger, der Schneider Fantechi und Napoleon. Zur Erwerbungs-geschichte der San Gaggio-Tafeln des Lorenzo di Credi in den Uffizien in Florenz", in: Klaus Bergdolt und Giorgio Bonsanti, Hg., *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venedig 2001, 695-700; Messerer, "Georg von Dillis, Leben und Werk", 7-186; Danz, "Florenz ist die Schatzkammer von klassischen Gemälden", 45-58.

persönliches Anliegen war "das Beste und das Wohl des Instituts", als er, inmitten der italienischen Kunstschatze sich befindend, der Administration des Städelischen Kunstinstituts am 29. November 1817 die Vermittlung von Gemälden direkt vom italienischen Kunstmarkt anbot.¹¹ Damit wollte er zur Aufwertung der entstehenden Gemäldegalerie durch seinen Sachverstand beitragen – und helfen, ihren Charakter mitzuprägen. Mit Metzger hatte er dafür einen hochgeschätzten Kunsthändler zur Seite, dessen Kompetenz bereits der Kronprinz von Bayern für seine Münchner Galerie sowie die Vermittler für die in Berlin entstehende Gemäldegalerie zu nutzen wussten. Metzger sei "der ehrlichste Mann von der Welt, sehr patriotisch für sein Vaterland gesinnt, [und er] weiß was einer öffentlichen Gallerie würdig ist", teilte Passavant in seinem Schreiben den Administratoren in Frankfurt mit.¹²



1 Johann David Passavant, *Selbstbildnis vor römischer Landschaft*, 1818, Leinwand, 45 x 31,6 cm. Städel Museum Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 1585 (© Städel Museum – Artothek)

2 Julius Schnorr von Carolsfeld, *Bildnis Johann Baptist Metzger*, Zeichnung, Bleistift, 1819, 25 x 19 cm. Privatbesitz (Foto: Engelbert Seehuber, nach: Stephan Seelinger, *Julius Schnorr von Carolsfeld: Zeichnungen*, München 1994, 79)

[8] Passavant empfahl in seinem erwähnten ersten Brief sich selbst dem Städelischen Kunstinstitut als Vermittler zwischen beiden Seiten und riet, dass für eine öffentliche Galerie "man nur das Beste, das Classische wählen soll; es sey denn daß um die

¹¹ Jochen Sander, "... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten": Johann David Passavant als Berater und Kunstagent des Städelischen Kunstinstituts beim Erwerb altniederländischer Gemälde vor seiner Berufung zum Städel-Inspektor im Jahre 1840", in: Klaus Gallwitz und Jochen Sander, Hg., *Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550*, Mainz 2002, 17-25, hier 17f.; Rudolf Hiller von Gaertringen, "Zur Sammlungsgeschichte früher toskanischer und umbrischer Malerei im Städel", in: Herbert Beck und Jochen Sander, Hg., *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Toskana und Umbrien*, Mainz 2004, XIII-XVIII, besonders XV.

¹² Passavant an Administration, 29.11.1817, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b, Nr. 39, o.fol.

geschichtliche Entwicklung der Kunst vor Augen zu stellen, man alte, wenn auch gleich unvollkom[m]ene Kunstwerke aufnim[m]t".¹³ Um den Handel festzumachen, fügte er sogleich eine Liste Metzgers verkäuflicher Gemälde hinzu und bat um kurzfristige Entscheidung darüber.

Die Konkurrenz auf dem italienischen Kunstmarkt ist groß ...

[9] Dass ein in Italien ansässiger Kunstkenner aus Deutschland für deutsche Galerien Gemälde besorgte, war im damaligen Kunsthandel durchaus üblich. Für Berlin hatte diese Aufgabe nach Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843) auch Friedrich von Martens, der Preußische Gesandte in Florenz, übernommen, für München anfangs der in Rom lebende Friedrich Müller (1749-1825).¹⁴ 1808 wurde Müller durch den Generaldirektor Johann Christian von Mannlich (1741-1822) von seinen Aufgaben entbunden und der Galerieinspektor Johann Georg von Dillis (1759-1841) an seiner Statt nach Rom geschickt. Für beide Galerien wurde Metzger als Kunstvermittler zwischen den veräußernden Privatsammlern in Florenz und ihren kaufenden Agenten tätig.

[10] Den italienischen Kunstmarkt zeichneten in dieser Zeit die hohe Konkurrenz durch schnellen Umschlag aus: "Größte Geheimhaltung und schnelle Entscheidung [bei den Ankäufen] waren geboten, da die Konkurrenz an zahlungskräftigen Interessenten aus England, Frankreich, Österreich, Preußen und Amerika groß war."¹⁵ Ein gemütliches Entscheidungstempo der heimischen Galerien beklagten die in Italien ansässigen Kunstvermittler oftmals (Friedrich Müller zwischen 1804 und 1808, darauf Georg von Dillis, auch Berliner Künstler).¹⁶ Immer wieder empfahl auch Johann David Passavant in den folgenden Jahren den Frankfurter Administratoren italienische Gemälde, vor allem des 15. und 16. Jahrhunderts, begleitet von Erklärungen über die Provenienz und Qualität der Werke, über die er sich in ganz Italien informierte. Er befürchtete, "bald bleibt nichts mehr übrig und die Gelegenheiten werden im[m]er seltner".¹⁷ Die Administratoren sollten sich beeilen, wenn sie sich "nach Verlauf von zehn Jahren [...] keck an die Seite der berühmtesten Gallerien Deutschlands setzen" können wollten.¹⁸ Das Ziel Passavants war es, der Frankfurter Galerie innerhalb der deutschen Museumslandschaft Rang und Namen zu verschaffen.

¹³ Passavant an Administration, 29.11.1817, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b, Nr. 39, o.fol.

¹⁴ Zu Berlin: Christoph Martin Vogtherr, *Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums*, Berlin 1997, 197; Tilmann von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungs politik 1830-1904*, Berlin 2000, 77f.; zu München insbesondere Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!", 41-43; sowie Anm. 3.

¹⁵ Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!", 44.

¹⁶ Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!", 44, 48. Ebenso berichtet Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin*, 83, davon, dass Künstler nach Berlin von günstigen Ankaufgelegenheiten schrieben.

¹⁷ Passavant an Administration, 19.09.1818, Städel-Archiv, Karton P. "Ankauf alter Bilder", Faszikel P.17a "Briefwechsel mit Herrn J.D. Passavant den Lippino betreff."

¹⁸ Passavant an Administration, 29.11.1817, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b, Nr. 39, o.fol.

Die Gemäldebestellung aus Frankfurt und ihre Bearbeitung

[11] Die Reaktion der Städel'schen Administration auf Passavants Angebot, als Gemäldeagent für sie tätig zu werden, ließ fast ein halbes Jahr, bis April 1818, auf sich warten.¹⁹ Die Frankfurter erteilten Passavant "den Auftrag[,] einige [italienische] Bilder, die Sie für das Institut qualificirt halten, für uns zu kaufen"²⁰ und gaben ihm 400 Dukaten zu seiner Disposition.²¹ Sie versicherten, Metzger könne "gewiß seyn, vieles an uns zu verkaufen, wenn sie [die Bilder] so classisch sind, wie Sie melden".²² Die Administratoren gingen auf Passavants "classische" Vorschläge ein, Metzger könne den Carlo Dolci und zwei Porträts von Ghirlandajo und Botticelli zunächst senden.²³ Ihr abschließender Rat an Passavant lautete: "Ziehen Sie Kunstkenner hierbey zu Rathe und suchen uns gute Sachen zu liefern, die Ihnen selbst Ehre machen."²⁴ Da die Administratoren selbst über potenzielle Ankäufe entscheiden wollten, wünschten sie das meiste nur "zur Ansicht".²⁵

[12] Eingefädelt wurde dieser aus Frankfurt bewilligte Handel von dem damals schon über die Landesgrenzen hinaus bekannten Experten der italienischen Kunstgeschichte,

¹⁹ "Wir ersehen mit Vergnügen daß Sie bey Betrachtung der Kunstschatze in Italien an unser Institut denken und nur die verkäuflichen Gemälde angezeigt haben", Administration an J.D. Passavant, 04.03.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 174. Passavant erhielt das Schreiben erst Mitte April, siehe Brief von ihm an Administration, 05.05.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

²⁰ Der Auftrag bezog sich auf italienische Gemälde: "Wir wünschen sehr in der Italienischen Schule gute Stücke zu bekommen, die außer Italien so selten gefunden werden." Administration an J.D. Passavant, 04.03.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 175; obiges Zitat 174.

²¹ Andernorts versuchte Passavant ihnen klar zu machen, dass sie für 400 Dukaten kaum ein, geschweige denn mehrere Bilder erwarten könnten. Er wies des Öfteren auf den starken Konkurrenzdruck auf dem italienischen Kunstmarkt hin und riet wiederholt zu Eile. Passavant an die Administration, 05.05.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. – Besprochen wurde der Sachverhalt in der Administrationssitzung am 31.01.1818, Städel-Archiv, *Protocolle der Administration des Städel'schen Kunstinstituts, 1er Band, Vom 2' December 1816 bis 31' Mai 1831*.

²² Administration an J.D. Passavant, 04.03.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 175.

²³ "Er [Metzger] könnte allenfalls den Anfang mit dem kleinen Carlo Dolce und den Portraits No. 18 & 19 machen." Administration an J.D. Passavant, 04.03.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 175. – Passavant hatte angeboten: "Carlo Dolci. 2 Fuß hoch 1 ½ breit. Ein kleiner Johannes mit einem Schaaf. Äußer[s]t lieblich und wohl erhalten"; "Dom Ghirlandajo. Sein Portrait mit einer schönen Landschaft, an manchen Teilen sehr beschädigt, an andern u. an den Hauptsachen sehr gut erhalten; ein sehr schönes und interessantes Portrait"; "Sandro Bodigelli, wahrscheinlich das Portrait des Filippino Lippi, sehr wohl erhalten, höchst geistreich in Ausdruck u. fein in der Zeichnung", Anlage zum Brief 29.11.1817 Passavant an Administration, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P17b, Nr. 39, o.fol., Hervorhebung im Original.

²⁴ Administration an J.D. Passavant, 04.03.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 174.

²⁵ "[...] zur Ansicht überschickt werden [...], und Sie nur dasjenige kauften, was sogleich abgeschlossen werden muß", Administration an J.D. Passavant, 04.03.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 175. – Aufgrund des hohen Drucks auf die Kunstkäufer war es aber nicht üblich, Werke "aufs Geradewohl zur Ansicht nach Frankfurt zu senden", wie die Administration es am liebsten gehabt hätte, denn die Besitzer konnten ihre Schätze jederzeit gut verkaufen. "Herr Metzger ist der einzige[,] der eine Ausnahme [für Frankfurt] macht u. es mit einer Kleinigkeit versucht." Die Besitzer der Gemälde hielten die Bilder häufig für Passavant zurück. Da sie aber wie ausgeführt sich gut zahlende Käufer aussuchen konnten, waren sie nicht auf die Entscheidung des Städel'schen Kunstinstituts angewiesen. Passavant versuchte dies den Administratoren zu verdeutlichen, die dem aber nicht folgten. Passavant an Administration, 05.05.1818, Faszikel P.17a.

the "most original and creative art historian" Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843, Abb. 3),²⁶ denn Passavant war, während er auf die Antwort aus Frankfurt wartete, bereits nach Rom weiter gefahren.²⁷ Passavant bat nach Eingang der Frankfurter Zusage den weiterhin in Florenz tätigen Rumohr, ihm für den Verkauf nach Frankfurt eine aktuelle Liste mit Metzgers verkäuflichen Gemälden zu erstellen. Dieser folgte der Bitte und notierte zugleich seine jeweiligen Einschätzungen der Kunstwerke, deren Qualität und Preise. Die Auswahl der Gemälde traf er mit Blick auf die Frankfurter Bedürfnisse: "Den Filippino lasse ich darauf [auf der Liste für Frankfurt], wie die Fra Fil. Weil sie [die Münchner] von beid[en] Meist[ern] schöne Bilder haben."²⁸



3 Friedrich Nerly, *Karl Friedrich Freiherr von Rumohr*, o.J. [um 1823-1828], Grafit, 10,5 x 6,0 cm, Inv.-Nr. 1978/k 184
(© Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung, Museen der Stadt Dresden, Fotograf: Franz Zadniecek)

²⁶ Francis Haskell 1988 über Rumohr: "the most original and creative art historian of the early nineteenth century", zitiert nach Ernst Osterkamp, "Raffaël-Forschung von Fiorillo bis Passavant", in: *studi germanici* XXXVIII, 3 (2000), 403-426, hier 414.

²⁷ Rumohr hatte Passavant an Metzger empfohlen. – Carl Friedrich von Rumohr, in eine wohlhabende Familie geboren, studierte in Göttingen bei Johann Fiorillo, Zeichenunterricht, Italienreisen ab 1804, widmete sich der Erforschung der Kunstgeschichte, Autor u. a. der *Italienischen Forschungen*, Kunstvermittler für Preußen, externer Berater beim Aufbau der Berliner Gemäldegalerie. Rumohr stand zunächst den Nazarenern in Rom nahe und verstand sich als deren "Sprachrohr", distanzierte sich aber bald von deren Subjektivität. Neben den älteren Quellen ADB, Schultz 1844, Schlosser 1920, Waetzold 1924; Enrica Yvonne Dilk, *Ein "practischer Aesthetiker"*. *Studien zum Leben und Werk Carl Friedrich von Rumohrs*, Hildesheim 2000; Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*, überarb. und erw. Neuauf., München 1996, 85, 89-91.

²⁸ Die Münchner hatten von Filippino und Filippo Lippi bereits Gemälde, deshalb hielt Rumohr es für angemessen, wenn Metzgers Gemälde dieser Meister anderen Häusern zugute kämen. DKA GNM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 62, Korrespondenz mit Rumohr, 16.05.1818, fol. 11 r^o.

[13] Passavant handelte also im Sinne der Administration ("Ziehen Sie Kunstkenner hierbey zu Rathe"), als er Metzger riet, bestimmte Gemälde nach Frankfurt zu senden, und von ihm wünschte, dass "die Bilder in so gutem Stande sind, daß sie in einer Gallerie mit Ehren können aufgehängt werden".²⁹ Für Passavant schien dies ein glücklicher Handel, denn er vertraute sowohl Rumohr als auch Metzger – im wahrsten Sinne des Wortes – blind:³⁰ Werke, die Rumohr, einer "der ersten jetzt lebenden Kunstverständigen",³¹ gesehen und eines Galerieankaufs für würdig erklärt hatte, waren für Passavant zweifellos erstklassig, und eine Überprüfung derselben erschien ihm obsolet. Gleichermaßen vertraute er Metzgers Urteil – und schließlich auch dem eigenen Auge:

[...] ich habe in der letzten Zeit wohl mehrere Thausend Gemälde welche verkäuflich sind, durchgesehen, allein selbst bey der Auswahl folgender Fünfzig befinden sich noch viele vom dritten Rang, obgleich sie alle nicht ohne einiges Verdienst sind; ich habe sie alle mit großer Anstrengung und Zeitverlust, genau mit einigen Kunstkennern durchgesehen und ihre Bemerkungen benutzt; doch dabey die Erfahrung gemacht, daß ich selbst ein scharfes Auge habe für die Beurtheilung u. Schätzung alter Gemälde; so daß Sie versichert seyn dürfen, daß ich mich in dieser Hinsicht nicht so leicht gröblich irren werde.³²

[14] Ende Juli 1818 veranlasste Passavant den Versand der ersten drei Gemälde, deren Auswahl die Administration ihm überlassen hatte:³³ "Eine Madonna mit dem Kinde von Filippo Lippi, mit dem Ramen nach der Zeichnung dieses Meisters",³⁴ einen "Ecce homo von Antonio Pazzi, il Sodoma genannt"³⁵ und "Ein Gemälde von Domenico Bartoli aus Siena in 3 Abtheilungen (Die Kreuztragung, die Kreuzigung u. Christus beweint vorstellend)", von denen er aus eigener Anschauung nur Letzteres kannte.³⁶

²⁹ Hingegen könne er "sehr beschädigte, oder mittelmäßige Gemälde [...] nicht rathen für die Herren zu bestim[m]en". DKA GNM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 55, J.D. Passavant an Metzger, 18.05.1818, fol. 1 v^o.

³⁰ So auch in Berlin, dort verließ man sich auf Metzger, Rumohrs Werke dienten als literarische Grundlage der Urteile, Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin*, 83.

³¹ Passavant an Administration, 29.11.1817, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b, Nr. 39, o.fol.

³² Passavant an die Administration, 05.05.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

³³ Administration an J.D. Passavant, 24.06.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 181f.

³⁴ Er fügte hinzu: "[D]er alte Ramen des Gemäldes ist auch eine kostbare Seltenheit. Der Preiß dieses kostbaren Bildes, welches der Kronprinz mit aller Gewalt nicht loslassen wollte, obgleich er schon einen sehr schönen Lippino besitzt, ist # [Dukaten] 400.-." 18.07.1818, Passavant an Administration, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

³⁵ Giovanni Antonio Bazzi, gen. Il Sodoma (1477-1549), Schüler von Leonardo da Vinci, arbeitete ab 1501 in Siena, anschließend auch in Rom.

³⁶ Passavant meldete der Administration den Versand der drei Gemälde am 19.09.1818 an, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. – Metzger hatte ursprünglich insgesamt drei Kisten nach Frankfurt senden wollen. Da die Administration Passavant am 24.06.1818 (Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 181f.) schrieb, dass sie aufgrund des Erbprozesses keine weiteren Ausgaben tätigen dürfe, hat Passavant den aus seiner Sicht unnötigen Versand der zweiten und dritten Kiste sofort gestoppt: Er wollte nicht, dass Metzger seine Gemälde unbegründet durch Europa schickt, wenn die Administration doch nichts kaufen konnte. Die Administration warf ihm später vor, dass er den weiteren Versand unterbunden habe – Metzger also den Forderungen, dem "Vertrag" nicht nachgekommen sei. Passavant an Administration, 19.09.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. – Zum Lippi-Handel knapp Cornill, *Johann*

Reaktionen auf die Gemäldeauswahl

Ankunft der Werke in Frankfurt

[15] Bald nach Ankunft der Kiste in Frankfurt entwickelte sich ein folgenreicher Streit zwischen den Frankfurtern und den italienischen Kunstkennern, denn in Frankfurt "erstaunt man allgemein darüber, daß man so geringe Sachen aus Italien senden mag".³⁷ Die Administration hatte sogleich ein Gutachten "von hiesigen und fremden Künstlern und Kennern" veranlasst und beschloss daraufhin, "daß wir nur den *Domenico di Bartolo* um 40 Ducaten von dieser Sendung behalten können".³⁸ Die beiden Bilder von Sodoma und Filippino Lippi hielten sie für ungeeignet und nicht ausstellbar, da sie dessen "Aechtheit und Reinheit" anzweifelten (siehe dazu unten).³⁹ Die Administration wünschte stattdessen neue Gemälde, fügte aber gleich unmissverständlich hinzu: "Sollte aber bey künftigen Versendungen keine bessre Auswahl getroffen werden, so würden wir lieber auf Rückzahlung des Geldes bestehen, so ungern wir auch dieß thun."⁴⁰

[16] Passavant hingegen hatte Freudenbriefe erwartet und war in höchstem Maße erstaunt über die Reaktion aus Frankfurt auf die Auswahl der "erstklassigen" Kunstwerke.⁴¹ Nicht nur, so schrieb er der Administration, würde sie Metzger und ihn "durch das Schlechtfinden vorzüglicher Gemälde" in eine große "Verlegenheit verwickel[n]",⁴² sondern Passavant hatte sich in seiner "Einfalt nicht vorgestellt, daß Leidenschaftlichkeit und Unkenntniß so blind seyn können, daß sie gegen ihren eigenen wahren Vortheil wüthen".⁴³ – Was waren das für Gemälde, die diese erste Reaktion überhaupt hervorriefen?

Die Kunstwerke

[17] Das damals unter Domenico di Bartolo (Ghezzi, ca. 1400-1445) verzeichnete Gemälde befindet sich noch heute in der Sammlung des Städel Museums und wird heute Girolamo di Benvenuto (1470-1524) zugeschrieben (Abb. 4).⁴⁴ Es handelt sich um die

David Passavant, 1. Abt., 76-77; Sander, "... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten", 17.

³⁷ Administration an Passavant, 05.10.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 186

³⁸ Administration an Passavant, 05.10.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 186.

³⁹ Briefentwurf von Starck an Böhmer, 14.11.1821, Anl. N° 186a, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b.

⁴⁰ Administration an Passavant, 05.10.1818, Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 187.

⁴¹ Passavant an Administration, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁴² Im Original: "verwickelt", Passavant an Administration, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁴³ Passavant an Administration, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁴⁴ Inv.-Nr. 776, eingehende Analyse des Bildes samt Forschungsstand: Rudolf Hiller von Gaertringen, in: Beck und Sander, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Toskana und*

Dreigeteilte Bildtafel mit Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung. Bislang galt das Gemälde als 1823 durch J.D. Passavant erworben;⁴⁵ sowohl die Datierung des Kaufs (1817-1823) als auch die Provenienz (Kunsthändler Metzger) sowie die Erwerbsumstände werden hier erstmals beschrieben. Dieses Bild hatte Passavant bereits in seinem ersten, einführenden Brief als der "Siener Schule" zugehörig genannt und als "ein ganz rein erhaltenes Bild, von dem größten Ausdruck in den Köpfen und vortrefflicher Composition", angepriesen.⁴⁶ Passavant wählte dieses Gemälde, denn "dieser Meister ist besonders wegen der Wahrheit im Ausdruck schätzenswerth".⁴⁷ Das Bild, von den Administratoren als einziges der drei von Metzger und Passavant angebotenen Gemälde als geeignet angenommen, gilt heute als "formal ausgereiftes, in sich gänzlich homogenes Werk, das zum Besten gehört, was Girolamo [di Benvenuto] hervorgebracht hat."⁴⁸ Insbesondere der Erhaltungszustand dieser Temperamalerei ist exzeptionell.⁴⁹



4 Girolamo di Benvenuto, *Dreigeteilte Bildtafel mit Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung*, Holz, 57,7 x 111 cm. Städel Museum Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 776 (© U. Edelmann – Städel Museum – Artothek)

Umbrien, 392-403. Die Zuschreibung an Benvenuto erfolgte durch Heinrich Weizsäcker, *Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1900-1912, 3 Bde., hier: Bd. 1, 1900, 133f. Ghezzi, Domenico di Bartolo, geb. um 1400, gest. um 1445, gewirkt in Siena, Nachweise in AKL, ThB. – Girolamo de Benvenuto, 1470-1524 in Siena.

⁴⁵ Hiller von Gaertringen legte sich 2004 fest auf "1823 von Johann David Passavant für das Städelsche Kunstinstitut erworben" und gibt in der Fußnote an: "Das Gemälde wurde zusammen mit einem zweiten, damals J.Fr. Penni zugeschriebenen Madonnenbild, das bereits 1830 an den Bilderhändler Benucci weiterveräußert wurde, zu einem Preis von fl 2437,30 erworben." Hiller von Gaertringen, in: Beck und Sander, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Toskana und Umbrien*, 394 und dort Anm. 5.

⁴⁶ Passavant an Administration, 29.11.1817, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b, Nr. 39, o.fol.; unter Nr. 14 vermerkt. In der späteren Ankündigung des Kistenversands, 18.07.1818, notierte er: "Eine Predella von Domenico Bartoli aus Siena, die Kreuzigung Christi; die Kreuztragung u. Christus am Kreuze beweint; eine sehr kostbare Reihe von kleinen Bildern ca. 1½ hoch. Und von sehr guter Erhaltung; dieser Meister ist besonders wegen der Wahrheit im Ausdruck schätzenswerth [Währungszeichen] 40.-." Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

⁴⁷ Passavant an Administration, 18.07.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

⁴⁸ Hiller von Gaertringen in: Beck und Sander, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Toskana und Umbrien*, 401.

⁴⁹ Schon Passavant rühmte es als "von sehr guter Erhaltung", 18.07.1818, Passavant an Administration, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

[18] Das zweite Gemälde, von Giovanni Antonio Bazzi, genannt Il Sodoma (1477-1549), stellte als "sehr wohlerhaltenes Bild" eine *Ecce homo*-Szene dar, es handelte sich nach Passavant um eine "halbe Fig. Lebensgröße von der letzten Manier des Antonio Razzi Il Sodoma genannt".⁵⁰ Rumohr, Metzger und Passavant schien es aufgrund der Seltenheit von Tafelbildern in Sodomas Œuvre sinnvoll, das Gemälde zu erwerben: "Dieses ist zum Ansehn mit abgegangen, weil es doch ein Bild ist, was eine historische Folge beschließt, und weil ein Sodoma der ersten Schönheit überhaupt sehr selten ist, da seine meisten Arbeiten auf der Mauer gemalt sind."⁵¹

[19] Das dritte Gemälde sei "sehr in Ehren zu halten":⁵² An diesem hing Passavants und Rumohrs Herz, und an diesem entzündete sich im Folgenden der Streit: Sagte Passavant oben noch "Filippo Lippi" und später Lippino, so führte Rumohr in seinem Gutachten unmissverständlich Filippino Lippi (1457?-1504) als Künstler an.⁵³ Die in Rom ansässigen Künstler zählten "Lippinos gute Werke" zur "ersten Klasse", also den herausragenden Kunstwerken.⁵⁴ Bei der nach Frankfurt gesandten *Madonna mit Kind* musste es sich nach Rumohrs und Passavants Einschätzung um ein Gemälde aus Filippinos Zeit in Rom handeln ("seine 2te und beste Manier").⁵⁵ Johann Ludwig Gerhard Lund (1777-1867) wird als den italienischen Kennern nahestehender Maler später die Charakteristika des Gemäldes nennen: Das Geschmackvolle in den Goldstickereien an dem Schleier der Maria, der Kopf und Faltenwurf seien unverkennbar, das Kolorit bewertete er als "schön u schöner, wie die in der florentiner Gallerie befindl[ichen] Sachen, seinen besten Werken in Prato aber gleichkommend",⁵⁶ von der "größten Lieblichkeit und dabey so rein erhalten, daß es noch die rosige Velatur" habe.⁵⁷ Passavant hatte selbst lediglich den

⁵⁰ Passavant an Administration, 18.07.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a, unter Nr. 6 vermerkt.

⁵¹ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. Zu Sodoma: Fiorella Scricchia Santoro, *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del cinquecento?*, Siena 1988, 13-38; dort weitere Literatur.

⁵² Passavant an Administration, 18.07.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

⁵³ Mit "Lippino", wie Passavant und die Zeitgenossen (u. a. Rumohr) ihn nannten, meinten sie Filippino Lippi, siehe auch: J.D. Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toskana*, 1820, 41; auch Rumohr unterschied in seinem Gutachten zwischen Fra Filippo und Filippino Lippi, Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. Die italienischen Kunstkenner debattierten die Autorschaft zu keinem Zeitpunkt (keine veränderte Zuschreibung von Filippo zu Filippino beispielsweise). – Sander, "... um für eine der ausgezeichnetesten Sammlungen der altdeutschen Schule zu gelten", 17, folgte Passavants erster Angabe "Filippo Lippi".

⁵⁴ Vasari hatte Filippino Lippi in seinem dreistufigen Entwicklungsmodell der Künste zur *maniera seconda* geordnet, ein Künstler mit "sprödem, grobem und schneidendem Stil". Lippinos Werke zeigten nach Vasari mehr *disegno* und Anmut auf als die Künstler vor diesem, Giorgio Vasari, *Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti / Giorgio Vasari*, hg. Damian Dombrowski, übers. Victoria Lorini, Berlin 2010, 36, 38.

⁵⁵ Passavant an Administration, 18.07.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁵⁶ Böhmer an J.D. Passavant, 26.08.1819, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 10, fol. 30 v°. Johann Ludwig Gerhard Lund (1777-1867), dänischer Maler, wirkte in Dänemark und Deutschland, 1802/10 in Rom.

⁵⁷ 18.07.1818, Passavant an Administration, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. Velatur mit Hervorhebung im Original.

Bartolo/Benvenuto in Florenz gesichtet, Letztere beide schickte er mit der Empfehlung von Rumohr.⁵⁸

Diskussionen um die Gemälde

[20] Die drei Gemälde, die damals der sienesischen und toskanischen Früh- bzw. Hochrenaissance zugeordnet wurden, lösten Diskussionen aus, die die Autoren in zwei Lager spalteten. Die Frankfurter hatten die Werke von Sodoma und Filippino Lippi kritisiert und beide auch zurückgewiesen, den Bartolo/Benvenuto behielten sie. In den weiteren Diskussionen sollte aber nur noch der Lippi eine Rolle spielen: Während die Frankfurter darauf so empfindlich reagierten, galt nämlich dieser den in Italien lebenden deutschen Kunstkennern Passavant, Rumohr und Metzger als "vorzüglichstes" Werk der versandten Gemäldekiste. Alle drei Kunstkenner empfanden die Zurückweisung als Schmach.

[21] Um die Missbilligung inhaltlich zu untermauern, hatten die Frankfurter Administratoren das erwähnte "Gutachten dHerren Frankfurter Künstler u. Kunstkenner"⁵⁹ beauftragt (dazu später). Passavant akzeptierte weder die Argumentation desselben noch das Gutachten selbst, da es ohne erkennbare Autorschaft war.⁶⁰ Passavant war vielmehr von Rumohrs korrekter Empfehlung der Gemälde überzeugt und wollte die beiden Werke keinesfalls aufgrund der für ihn "kenntnisfreien" Ablehnung aus Frankfurt zurücknehmen. Stattdessen wollte er den Gemälden auf den Grund gehen und beauftragte Frankfurter Freunde mit der Sichtung der Gemälde an seiner statt und riet den Frankfurter Administratoren, nochmals Rat einzuholen.⁶¹

[22] Da die Administratoren gleichermaßen eine Beendigung des erst wenige Monate währenden Konflikts wünschten, befragten sie den Münchener Akademieprofessor Robert von Langer (1783-1846) zu dem Lippi-Gemälde. In seinem Antwortschreiben bestärkte von Langer die Administration darin, den von ihnen begonnenen Weg weiterzubegehen, und muss – das Original hat sich nicht überliefert, allerdings Passavants Reaktion darauf

⁵⁸ Böhmer an J.D. Passavant, 04.08.1820, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 16.

⁵⁹ Zitat aus der Überschrift von Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P 17.a.

⁶⁰ "Oder halten Sie mich für so beschränkt (einem Kinde würde es auffallen) daß ich dem Urtheil von Personen Glauben beymessen soll, die sich nicht der Gegenparthey zu nennen getrauen?" Passavant an Administration, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. Passavant hatte eine Abschrift des Gutachtens angefertigt, die er Rumohr geschickt hatte, auch sie scheint wie das Original nicht erhalten.

⁶¹ Passavant an Administration, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

– von früher italienischer Malerei abgeraten haben.⁶² Wie schon sein Vater Johann Peter von Langer stand auch er dem klassizistischen Kunstideal nahe.⁶³

[23] Aber auch Langers Schreiben brachte Passavant nicht dazu, einzulenken. Er suchte Rat bei jemandem, der mit früher italienischer Malerei vertraut war, und war in diesem Frankfurter Streitfall mit niemandem besser beraten als mit dem Kunstkenner Rumohr.⁶⁴ Er informierte diesen über das ablehnende Frankfurter Gutachten und bat um ein Gegengutachten zum Lippi-Gemälde.

[24] Rumohrs Gegengutachten eröffnet uns den Blick auf die damals herrschenden Geschmacksdifferenzen und den unterschiedlichen Umgang mit Kunst der in Italien lebenden Künstler und Kenner und der in heimischen Galerien waltenden Mitarbeiter, die sich nicht in Italien weitergebildet hatten, sowie die daraus oftmals resultierenden unterschiedlichen Kenntnisstände um die Authentizität von Kunstwerken. Es zeigt auch die unerbittliche Härte auf, mit der Kunstfragen ausgefochten wurden: Wie schon Passavant hielt auch Rumohr es zunächst einmal für ganz unglaublich, dass man sich traute, "in Frankfurt, wo kein einziges [Gemälde von Lippi] vorhanden ist, als nur dieses in Frage stehende", dieses Gemälde überhaupt zu bewerten, wo doch "in der Mitte so vieler Bilder eines Meisters wie Filippo [nämlich in Florenz] leichter über die Ächtheit eines seiner Werke geurtheilt werden könne".⁶⁵

[25] Hier fließt ein wichtiges Argument von Rumohr ein, das er im Zuge seiner Kunstbildung entwickelt hatte: Ende des 18. Jahrhunderts begannen in Italien lebende und arbeitende Künstler, klassizistische Prämissen (alles ist messbar und lernbar, "Schönheit" lässt sich definieren) zu hinterfragen, wandten sich mittelalterlichen Werken zu und begeisterten sich zunehmend für altitalienische Meister (wie Lanzi, Seroux d'Agincourt, Riepenhausen).⁶⁶ Während der Klassizismus an der Antike und ihrer

⁶² Passavant an die Administration: "[D]ieser herrschsüchtige Mann mag sich freylich kein Gewissen machen den Weihrauch der Schmeigeley seinen Gönnern emporsteigen zu lassen; um somehr da er ein entschiedener Feind des neuauftlebenden Kunstbestrebens in Deutschland ist, und niemanden mehr fürchtet als einen Cornelius u. Overbeck, die seiner Art von Kunst leicht einen großen Stoß geben könnten [...]", Passavant an Administration, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

⁶³ Vgl. AKL, ThB; Robert von Langer (1783-1846), Schüler seines Vaters Johann Peter von Langer an der Düsseldorfer Akademie, in Paris bei Jacques-Louis David ausgebildet, 1804 Teilnahme an Weimarer Konkurrenzen, lobende Erwähnung durch Goethe.

⁶⁴ Einem der "größten jetzt lebenden Kunstkenner altitalienischer Malerey", Passavant an Administration, 11.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

⁶⁵ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁶⁶ Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, 90; Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979; Wilhelm Waetzold, *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 Bde., Leipzig 1921-1924; Dilk, *Ein "practischer Aesthetiker"*; Jürgen Schönwälder, "Johann Dominik Fiorillo und Carl Friedrich von Rumohr", in: Antje Middeldorf Kosegarten, Hg., *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums "Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen"*, 1994, Göttingen 1997, 388-401; Pia Müller-Tamm, "Rumohrs Verhältnis zur Kunst seiner Zeit", in: Bernadette Collenberg-Plotnikov, Hg., *Musealisierung und Reflexion: Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte (= Kunst als Kulturgut Bd. 3)*, Paderborn 2011, 87-98; Regine Prange,

Nachahmung orientiert war und dies die Vorstellung von Fortschritt, Blüte und Verfall der Kunst in ihrem historischen Verlauf einschloss, erkannten diese Künstler die Errungenschaften auch früherer Epochen. Die den Romantikern oder Nazarenern nahestehenden Personen nahmen nun vor allem den inneren Gehalt eines Werkes wahr. Auch gewann die Vorstellung einer kontinuierlichen Entwicklung der Kunst an Bedeutung. Durch die genannten Kunstschriftsteller wie Lanzi, Fiorillo und Seroux d'Agincourt kam mit dem "neuen" Blick auf die Kunst des Tre- und Quattrocento eine vergleichende Stilkritik auf, die Carl Friedrich von Rumohr später als konsequente historische Quellenkritik perfektionieren sollte. Dieses war ihnen deshalb möglich, weil sie ein hohes Maß an Anschauungsmaterial vor Augen hatten. Rumohr als stärkster Verfechter einer Quellenkritik, die fern von Anekdoten und Subjektivität sich dem Werk selbst kritisch widmete, verfocht, nur an Originalwerken könne man zu kritischer Expertise gelangen. Dies ist sein im zitierten Satz angeführtes Argument: Wo keine originalen Vergleichswerke vorhanden sind, kann man keine Expertise entwickeln – ergo die Qualität und Authentizität eines Kunstwerks nicht einschätzen.⁶⁷

[26] Der italienische Kunstmarkt bot in jener Zeit durch die Vielzahl von "sichtbaren" Werken den dort lebenden und arbeitenden Künstlern und Kennern wie beispielsweise Passavant, Rumohr und Metzger eine exzellente Grundlage zur Forschung an italienischen Gemälden. Rumohr hatte auf diese Weise erkannt, jedes Werk besitze "stehts sein eigenes Maaß", sei einzigartig.⁶⁸ Er untersuchte Kunstwerke nach exakten methodischen Prinzipien und machte sich frei von jeder vorher üblichen Festlegung auf das klassizistische "Schöne".⁶⁹ Die alten Kriterien wie Zeichnung, Farbe, Komposition, Ausdruck, nach denen gute und schlechte Malerei nicht nur definierbar, sondern sogar zu

"Gegen die eigene Welt der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs kunsthistorischer Restitution des klassizistischen Ideals", in: Johannes Grave, Hubert Locher, Reinhard Wegner, Hg., *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen 2007, 183-218; Gabriele Bickendorf, "Luigi Lanzi's 'Storia pittorica della Italia' und das Entstehen der historisch-kritischen Kunstgeschichtsschreibung", in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München* Bd. II (1986), 231-272; Elisabeth Schröter, "Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen. Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer 'Geschichte der Malerei in Italien' (1810). Mit einem Anhang unveröffentlichter Briefe zwischen 1805 und 1816", in: Middeldorf Kosegarten, *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, 213-291; Rumohr entfaltete seine Methode der Quellenkritik in *Italienische Forschungen* 1827.

⁶⁷ Dies geht zurück auf Baldinucci, der 1681 fragte, "ob ein Dilettant ebenso über die Kunst zu urteilen befähigt sei wie ein professioneller Kenner", siehe Bickendorf, "Luigi Lanzi's 'Storia pittorica della Italia'", 239f.; dazu auch Prange, "Gegen die eigene Welt der Kunst". Lessing hatte dazu aber schon befunden: "Ich finde meine Suppe versalzen: darf ich sie nicht eher versalzen nennen, als bis ich selbst kochen kann?", zitiert nach Kultermann 1996, 47.

⁶⁸ Zitiert nach Müller-Tamm, "Rumohrs Verhältnis zur Kunst seiner Zeit", 97.

⁶⁹ "Sein [Rumohrs] Einspruch galt dem rigorosen Diktat der Aneignung vorbildlicher Muster, der anachronistischen Übertragung von Gehalt- und Formidealen in andersgelagerte kulturelle Kontexte [...]." – im Gegensatz zu Fiorillo (Antike) und Passavant (Mittelalter); Dilk, *Ein "practischer Aesthetiker"*, 31.

benoten war, verwarf er; sie anzuwenden auf frühe Malerei sei eine "irriges Voraussetzung".⁷⁰

[27] Die Begründung der Lippi-Ablehnung durch das nicht erhaltene Frankfurter Gutachten, es handle sich um eine Kopie, lässt sich allerdings aus Rumohrs Gegengutachten schließen, denn dieser benutzte Aussagen des Ersteren, um es zu widerlegen: Der Autor des Frankfurter Gutachtens

spricht zuerst von der fehlerhaften Zeichnung des Ganzen, als einem der Gründe für die Meinung, daß dies schöne Werk eine Copie sey. Wenn er nun überhaupt in diesem Meister eine unbedingte Correctheit der Zeichnung voraussetzt, kennt er weder die Epoche, in der er [Filippino] blühte, noch ihn selbst, der nicht wie Ghirlandajo alles nach dem Wahren bildete, sondern seiner Idee nachging und in seinen spätesten Werken stellenweise maniert war. Dieses Bild ist aus seiner mittleren Laufbahn und hat jenes unnachahmliche, schwebende Gefühl, welches etwa mit seinen weiblichen Köpfen in der Capelle Strozzi in Maria Novella oder der Madonna di S. Margherita zu Prato viel Verwandtes hat.⁷¹

[28] Rumohr formulierte den Unterschied zwischen dem Autor des Frankfurter Gutachtens, der noch einer anderen Zeit angehöre, und denjenigen Kunstkennern in Italien, die den Wert der altitalienischen Malerei gerade entdeckt hatten und – aus heutiger Sicht – Pioniere für diese Art von Kunstkennerschaft durch Stilkritik waren:

Das Auge des Kenners [der Autor des Frankfurter Gutachtens] welcher die Köpfe der Madonna u. des Christkindes ausdruckslos fand, wird an theatralischen Grimassen verbildet seyn, und die Zartheit des Ausdrucks in Filippino, in Perugin u. wenn ihn der Name nicht bestäche, selbst in vielen Bildern Raphaels nicht verstehen können. Das was er ebenfalls charakterlose Behandlung der Gewänder nennt, ist die conventionelle Filippinos, an der wir alle wohl schwerlich einen Anstoß nehmen werden. Mit dieser gänzlichen Verblendung gegen den Schmelz der Ausführung und die Zahrtheit der Idee des Bildes hat sich demnach die irriges Voraussetzung verbunden, daß Filippo Lippi ein correcter Meister sey, was man im strengsten Sinne nicht einmal von Raphael sagen kann. Es existieren allerdings alte Copien von Temperagemälden. Allein sie haben ein anderes Ansehen, welches jenem Kenner schwerlich bekannt ist. Ein einziger Blick nur auf die Farbe des Bildes ist hinlänglich zu überzeugen daß dies keine Copie sey, woraus auch nicht eher discaptirt worden, als bis das Bild in Frankfurt angelangt war.⁷²

[29] Die Begriffe des Frankfurter Schreibens, die Rumohr zitiert, deuten auf eine klassizistische, und damit aus Sicht der italienischen Kunstkenner altmodische Gesinnung hin: festgeschriebene Formeln, anhand derer ein Gemälde beurteilt werden konnte, wie die fehlerhafte Zeichnung, ausdruckslose Gesichter, charakterlose Behandlung der

⁷⁰ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁷¹ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁷² Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. Vasari hatte (im Gegensatz zum 200 Jahre späteren Frankfurter Gutachten, das die "charakterlose Behandlung der Gewänder" rügte) besonders an Lippi geschätzt, dass dieser vermochte, "Bekleidungen zu variieren, und der seine Figuren mit gegürteten Gewändern nach antiker Manier in eleganter Weise schmückte", Übersetzung der Vite in Vasari 2010, 41.

Gewänder.⁷³ Hier prallten alte und neue Sichtweisen aufeinander. Die Frankfurter, die hier dokumentiertermaßen nicht den Wissensstand der "Italiener" haben konnten, beurteilten Neues aus dem bekannten Blickwinkel – man mochte, was man kannte. Allerdings muss man den Administratoren bereits hier zugestehen, dass sie das Lippi-Bild nicht nur aus künstlerischen Qualitätskriterien abgelehnt hatten, sondern darüber hinaus fanden, es sei "später viel überarbeitet worden" und deshalb nicht "wohlerhalten und rein" (dazu siehe unten).⁷⁴

[30] Rumohr hatte wie auch Passavant und andere "Italiener" erkannt, dass Perfektion in der Form nicht alles war, sondern besonders frühe Malerei andere Vorzüge hatte (die Romantiker und ihnen nahestehende Zeitgenossen erkannten nämlich die Qualität der Bilder in eigenen künstlerischen Ideen, ausgedrückten Empfindungen, Fantasie und in einer gewissen Eigentümlichkeit);⁷⁵ für ihn zählte allein die Qualität des Bildes innerhalb seines Zusammenhangs, z. B. im Œuvre eines Malers oder durch die Besonderheit gegenüber gleichzeitigen Werken. Rumohr erkannte eben diese Diskrepanz im Frankfurter Gutachten und stellte fest, "wer [...] das Urtheil der Frankfurter Kenner gehört [hat], hat sich des Lachens nicht enthalten können, weil [es] schon in seinen Gründen für die Nichtoriginalität die unbedingtste Unkenntniß alter Malereyen verräth".⁷⁶

[31] Auch Passavant sah die Ursache für die Ergebnisse des Frankfurter Gutachtens in der "Unkenntniß einiger Künstler welche von der altitalienischen Kunst wenig Kenntniß besitzen":⁷⁷ Wer kein Kenner altitalienischer Bilder war, durfte sich seines Erachtens kein Qualitätsurteil anmaßen. Die Irritation über die Frankfurter Äußerungen war unter den Kunstkennern in Italien groß. Auch Metzger hatte die Frankfurter Reaktion "in meinem Leben nicht erwartet",

⁷³ Die Aussage zur korrekten Zeichnung erinnert an den Marquis d'Argens, der 1752 in seinen *Réflexions* Vergleiche zwischen französischen Malern und den berühmten Italienern zog, um die eigene Malerschule zu erhöhen. So verglich er Mignards und Correggios ähnliche Farben und Licht und stellte fest, Mignard "drew more correctly than he" (Correggio), Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994, 47. – Die durch Rumohrs Gutachten vermutete Originalaussage des Frankfurter Gutachtens, das Lippi-Gemälde sei aufgrund der fehlerhaften Zeichnung eine Kopie, ist auf Baldinucci Ende des 17. Jahrhunderts zurückzuführen, der eben den *disegno* als Mittel der Unterscheidung zwischen Original und Kopie nennt (später Lanzi), dazu Bickendorf, "Luigi Lanzis 'Storia pittorica della Italia'", 239.

⁷⁴ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁷⁵ Michael Thimann, "Nachahmung der Natur um 1800. Zur Krise einer europäischen Idee bei Christian Gottlieb Schick", in: Isabelle Jansen und Friedrike Kitschen, Hg., *Dialog und Differenzen. 1789-1870. Deutsch-französische Kunstbeziehungen*, München 2010 (= *Passagen/Passages* Bd. 34), 259-281, hier: 263; Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, 2 Bde., Berlin und Leipzig 1927, Bd. 1, 317-376. Reimar F. Lacher, "Solly, Hirt und die frühe italienische Malerei. Ein Kapitel aus der Gründungsgeschichte der Berliner Gemäldegalerie", in: Stefan Weppelmann, Hg., *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Berlin und Köln 2005, 18-25, hier: 21.

⁷⁶ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁷⁷ Passavant an Administration, 22.05.1819, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

weil ich sicher geglaubt daß wenn auch keine Kenner, wenigstens Kunstliebhaber sich dort befinden sollten, auf welche das Frauenbild des Lippino wirken könnte. Allein ich muß fast denken, daß sogar die Letztern fehlten; sonst würde man nicht so gleichgültig ein so ungründlich, sehr unverständiges und höchst Ehreangreifendes Urtheil schriftlich hierüber von sich gegeben haben.⁷⁸

[32] Auch Metzger konnte sich einer Bewertung der Administratoren nicht enthalten und vermutete "nicht einmal einen Anfang von Einsicht in die altitalienische Kunst", fügte aber sarkastisch hinzu: "Mit Achtung gebe ich aber zu, und sehe wohl, daß dHerren Richter ihren academischen Zollstaab scharf zu gebrauchen wissen; allein das Maas zur Seele werden sie in ihrem Leben nicht fühlen."⁷⁹ Metzgers Verwunderung über die Frankfurter Haltung rührte von seinen bereits erwähnten langjährigen Handelserfahrungen mit den Münchnern und anderen her.

Geschmacksdifferenzen auch andernorts ...

[33] Eine solche Situation, wie Passavant, Metzger und Rumohr sie mit Frankfurt erlebten – ihres Erachtens erstklassige Gemälde zu senden und starke Ablehnung zu erfahren –, war anderen Kunstvermittlern nicht unbekannt: Auch die Münchner hatten dies schon 1807/08 erlebt, als Friedrich Müller von Christian von Mannlich beauftragt worden war, "Beyträge aus den frühesten italienischen Kunstzeiten, den 13^{ten}, 14^{ten}, 15^{ten} und 16^{ten} Jahrhunderten" zu erwerben. Müller kaufte Werke von Jacopo Bellini, Giotto, Masaccio, Pollaiuolo und anderen. Als die Bilder in München eintrafen, nahm man auch dort "Anstoß an der schlechten Qualität und dem Erhaltungszustand" der Auswahl.⁸⁰ Auch Müller, wie später Passavant, wies die Kritik aus dem Heimatland zurück. Er antwortete mit einem ironischen Schreiben: "Daß übrigens der Pinturicchio den Münchner Liebhabern oder Künstlern im Vortrage nicht als ein Rubens oder Jordaens erscheine ist meine Schuld nicht, ich kann aus Feigen nicht Roßinen bilden noch den Nüßen den Geschmack von Trauben einimpfen."⁸¹

[34] Kurz darauf erwarb Dillis das heute als *Bindo Altoviti* bekannte Bildnis Raffaels, nachdem er von Ludwig "in vollem Vertrauen auf dessen Kennerschaft [beauftragt worden war], das [ehemals genannte] Selbstbildnis zu erwerben",⁸² das Dillis und Metzger in Florenz in Entzücken versetzt hatte. Aber auch hier geschieht das Gleiche: Das Münchner Kunstkomitee samt Christian von Mannlich bezweifelte Raffaels Autorschaft und fand den Preis zu hoch. Die Reaktion in München war "eine große Enttäuschung" für diese sich in Italien um die heimische Galerie bemühenden

⁷⁸ Metzger, zitiert von Passavant in Brief an Administration, 11.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

⁷⁹ Metzger, zitiert von Passavant in Brief an Administration, 11.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁸⁰ Syre, "'Wirken Sie, was Sie vermögen!'", 42f., hier: 43; gleichen Inhalts in Syre, *Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek*, 24.

⁸¹ Zitiert nach Syre, "'Wirken Sie, was Sie vermögen!'", 43.

⁸² Syre, "'Wirken Sie, was Sie vermögen!'", 46.

Kunstkenner. Auch hier war auf Seiten von Metzger und Dillis Unverständnis. Dillis erinnerte sich später an "unangenehme Auftritte", die er bezüglich dieses Bildes "zu bestehen hatte", und erklärte: "[I]ch behaupte, die deutschen Kunstkenner haben noch nicht den Geist Raphaels aufgefaßt."⁸³

[35] Rumohrs, Passavants und Metzgers Erfahrungen mit Frankfurt waren also nicht neu. Da allerdings München die Gemälde in ganz anderer Zahl einkaufte, fielen die "Rückschläge" für Metzger vermutlich nicht so stark in ihrer Wirkung aus.

"Classisches" für Frankfurt

[36] Doch von diesem Grundkonflikt zwischen klassizistischen Auffassungen und den neuen, in Italien bereits etablierten Ansichten abgesehen, verliefen die Fronten nicht so klar: Passavant hatte zu Beginn des Handels an die Frankfurter allgemeine Empfehlungen ausgegeben, wie eine öffentliche Galerie am besten zu bestücken wäre: nur mit besten, "classischen" Werken oder mit alter Malerei, wenn die Geschichte der Kunst gezeigt werden sollte (siehe oben).

[37] Unter "classisch" verstand ein Lexikon von 1793 "vortrefflich, so daß es andern zum Muster und zur Richtschnur dienen kann"⁸⁴, "classische [...] [Künstler sind] solche, welche die Regeln des Schönen musterhaft befolgen".⁸⁵ Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert fand man die Bestimmung klassischer Kunst in gewisser "Objektivität", im "Sinn für das Reale" und "Maß und Harmonie".⁸⁶ Mit "classischer Malerei" meinte Passavant Werke von Tizian, Correggio, Leonardo da Vinci, Ghirlandajo – und explizit keine Goldgrundtafeln und Trecentomalerei. Denn diese frühe Malerei mit ihren "alten, wenn auch gleich unvollkommenen Kunstwerken" hatte für Passavant selbst zwar historischen Wert, stellte aber nicht "das Beste" der Kunst dar.⁸⁷ Die Präferenzen der Epochen waren unterschiedlich verteilt. Mit der ästhetischen Entdeckung der mittelalterlichen Malerei in Italien ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Kunst vor

⁸³ Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!", 46f., hier: 47. Dillis habe diese Schmach sein Leben lang nicht vergessen können, sie immer wieder in Korrespondenzen erwähnt, Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!", 46f.

⁸⁴ Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Bd. 1, 1793, S. 1338.

⁸⁵ Auch 1809 befindet der Brockhaus noch, dass classisch "vortrefflich und musterhaft" heiße: "in engerer Bedeutung sind *classische* Schriftsteller solche, welche die Regeln des *Schönen* musterhaft befolgen", Brockhaus Conversations-Lexikon Bd. 1, 1809, 270. Heute verbindet sich mit "klassisch" "die Vorstellung von Klarheit, Rationalität, Kontur und Linie sowie die Mäßigung des leidenschaftlichen Ausdrucks": Andreas Beyer, *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011, 8; s. auch Heinz Otto Burger, *Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen*, Darmstadt 1972.

⁸⁶ Werner Busch, *Klassische (das)*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. Joachim Ritter, Darmstadt 1971-2007, hier: Bd. 4, 1976, Sp. 853-856: Objektivität, Natürlichkeit, plastische Gestaltung (Geschlossenheit), Sinn für das Reale, Maß und Harmonie.

⁸⁷ Passavant an Administration, 29.11.1817, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b, Nr. 39, o.fol. Auch von Dillis in München oder Schlegel sprechen von diesen classischen Malern, Dillis nimmt auch Fra Angelico hinzu, dessen Gemälde "als wahre, ächte, klassische Kunstwerke anerkannt sind". Dillis an Ludwig 1811, in Syre, "Wirken Sie, was Sie vermögen!", 49, auch 19.

1500 "salonfähig". Man unterschied allerdings zwischen Goldgrundtafeln (Giotto beispielsweise war nicht akzeptiert) und der Quattrocentomalerei.

[38] Da Rumohr in seinem Pamphlet die mit klassizistischem Vokabular erfolgte Frankfurter Begründung entlarvte, könnte vermutet werden, die Frankfurter hätten nur Kunstwerke der kanonisch anerkannten Hochrenaissance akzeptieren wollen. Entgegen dieser Annahme lässt sich vielmehr an einer Stelle der Debatte feststellen, dass die Administration durchaus an Werken des Quattrocento interessiert war, denn sie hatte Passavant anfangs auf seinen Vorschlag geantwortet, sie wollte tatsächlich "classische" Werke und würde zunächst Gemälde von Carlo Dolci, Ghirlandajo und Botticelli bevorzugen.⁸⁸ Die Gemälde, die Passavant dann für die ursprünglich drei geplanten Kisten zusammenstellen ließ und beauftragte, waren Werke von den gewünschten Dolci und Ghirlandajo, von Perugino, della Francesca, Tadeo Bartoli – neben den gesendeten Lippi, Sodoma und Bartoli –, im Ganzen Werke des 15. bis 17. Jahrhunderts.⁸⁹

[39] Rumohrs, Passavants und Metzgers Antworten auf die Frankfurter Reaktion machen deutlich, dass sie selbst die versandten Werke zur "altitalienischen Malerei" rechneten.⁹⁰ Zwar erwartete die Administration "classische Werke", aber aus Sicht der drei "Italiener" hatten sie bereits Altitaliener angefragt: Filippino Lippi galt für diese erklärtermaßen als Altitaliener,⁹¹ Botticelli als dessen Lehrer, von dem die Administratoren gern ein Gemälde erhalten hätten, ebenso. In Frankfurt waren Werke der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts also durchaus erwünscht und wurden sogar geschätzt: Denn neben der früh-klassizistischen *Allegorie der Künste* von Pompeo Girolamo Batoni von 1740 hatten die Administratoren 1817/1818 auch eine *Madonna mit Kind* von Mantegna erworben (heute Andrea del Verrocchio zugeschrieben; Abb. 5-6).⁹² Der Grund für die Ablehnung Filippino Lippis kann also nicht im Alter des Werks bzw. dessen Epochenzugehörigkeit gesucht werden – zumal die Administration den noch älteren und vom Stil auch "altertümlicheren" Bartolo/Benvenuto behalten wollte.

⁸⁸ Siehe Anm. 23.

⁸⁹ Er plante drei Kisten abzusenden. Die erste mit Lippi, Sodoma, Bartoli wurde verschickt, s. Anm. 36 hier.

⁹⁰ Auch heute verstehen die Museen Unterschiedliches unter früher Malerei – je nach eigenem Bestand: Das Städel Museum hatte 1980 italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts als altitalienisch bezeichnet, Lutz S. Malke, *Italienische Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts aus eigenen Beständen*, Ausst.kat., Frankfurt am Main 1980, 16; für die Gemäldegalerie Berlin sind es Goldgrundtafeln bis zum 13./14. Jahrhundert, Miklós Boskovits, *Frühe italienische Malerei. Gemäldekatalog der Gemäldegalerie Berlin*, Berlin 1987, XI; in Altenburg hingegen Gemälde des 14./15. Jahrhunderts, Robert Oertel, *Frühe italienische Malerei in Altenburg* (= *Museumsschriften* Bd. II), hg. v. Johannes Jahn, Berlin 1961. Hingegen gilt Sandro Botticelli, Filippino Lippis Lehrer, im Allgemeinen schon als Künstler der Hochrenaissance.

⁹¹ "Unkenntniß einiger Künstler welche von der altitalienischen Kunst wenig Kenntniß besitzen", Passavant an Administration, 22.05.1819, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

⁹² Beide Gemälde befinden sich noch heute im Städel, Batoni Inv.-Nr. 731; del Verrocchio Inv.-Nr. 702.

[40] Rumohr vermutete deshalb, dass das Problem doch nicht in der Epoche der Kunst lag, sondern dass die Frankfurter Gemälde von Künstlern favorisierten, die "wie Ghirlandajo alles nach dem Wahren bildete[n]".⁹³ Ein Gemälde eines Künstlers dieser frühen Zeit, der "seiner Idee nachging",⁹⁴ wie Filippino Lippi, war, so meinte Rumohr, in den Augen der Administratoren nicht viel wert. Die den Romantikern und Nazarenern nahestehenden Zeitgenossen hatten eigene Ideen, Innerlichkeit und subjektives Empfinden in den Kunstwerken geschätzt, Qualitäten also, die über ein bloßes Abbilden hinausgingen. Gehörte Filippino Lippi für die "Italiener" eben zu jener Gruppe von Künstlern, so Ghirlandajo nach Rumohr zu dieser.



5 Pompeo Girolamo Batoni, *Allegorie der Künste*, Leinwand, 175 x 138 cm. Städel Museum Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 731 (© Städel Museum – Artothek)

⁹³ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁹⁴ "die Zahrtheit der Ideen", sagt Rumohr an anderer Stelle im Gutachten, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.



6 Andrea del Verrocchio, *Madonna mit Kind*, Holz, 84,5 x 64 cm.
Städel Museum Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 702 (© U. Edelmann –
Städel Museum – Artothek)

[41] Die Administration hatte ursprünglich geplant, "unter einer großen Menge vorzüglicher Gemälde, nur eine kleine Auswahl zu treffen",⁹⁵ und hätte gern die beiden abgelehnten Werke eingetauscht. Rumohr erkannte allerdings das nächste drohende Problem: "Der Kunstgeschmack ist etwas zu relatives."⁹⁶ Metzger habe "mehrere außerordentlich schöne Gegenstände; einen großen Pollajolo, einen großen Lorenzo di Credi. Aber die Leute würden darüber dasselbe Raisonement führen, als über den Lippino."⁹⁷ Und an anderer Stelle vermutete Rumohr: "Der Carlo Dolci würde wahrscheinlich dort besser gefallen, allein so ganz allein lohnt es der Mühe nicht."⁹⁸ Sarkastisch wünschte er schließlich "den Herren daß Sie sich Corregios für 18/m fl [18.000 Gulden] von Artaria und solche Dinge mehr, aufhängen lassen mögen u. Ommegangs u. deßgleichen. Wer ein treues Weib nicht zu schätzen weiß, verdient Hörner."⁹⁹ Mit einem weiteren polemischen Angriff gegen die Administratoren beendete

⁹⁵ Passavant an Administration, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

⁹⁶ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁹⁷ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁹⁸ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

⁹⁹ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

Rumohr sein Gutachten, vermutete hinter deren Aktion "übeln Willen oder zuviel Unwissenheit"¹⁰⁰ und glaubte nicht mehr an die "Anschaffung schöner alter Werke"¹⁰¹ in Frankfurt. "Vielleicht hätte etwas Schlechtes da gefallen."¹⁰² Rumohr schien wie Passavant die Administratoren für undankbar zu halten und klärte von vornherein: "Mich lassen Sie ferner aus dem Spiele!"¹⁰³

[42] Die beiden Begriffe "classisch" und "altitalienisch" waren von beiden Seiten nicht eindeutig, und damit missverständlich verwendet worden – jene Jahre waren geprägt von Geschmacksveränderungen und Umbrüchen, verbindliche kunsthistorische Terminologien und Klassifikationen sowie ein "wissenschaftlicher Diskurs" begannen sich erst zu formieren. Alte feststehende Begriffe (siehe oben) lösten sich auf, ihre Bedeutungen verschoben sich, so wie neue Begriffe und Wertmaßstäbe auftauchten, die noch nicht klar definiert waren.¹⁰⁴ Dass dieselben Vokabeln für unterschiedliche Kunstgeschmäcker und Kunstanschauungen stehen konnten, dürfte die Konfusion noch erhöht haben. Zugleich wird deutlich, dass der Streit nicht zuletzt auch ein Konflikt zwischen ganz persönlichen unterschiedlichen Geschmacksauffassungen war. Rumohr führte diesen darauf zurück, und auch die Frankfurter hatten beispielsweise bei Klassizisten (von Langer) um Rat gefragt (siehe aber unten).

[43] Für die Italiener war die Reaktion in Frankfurt auch deshalb unverständlich, da die Konkurrenz um die Bilder so groß und der Druck auf die Agenten ebenso hoch war: "Ich habe indessen die Sache des Instituts mit aller Kraft gegen Preußen u. Bayern vertheidigt und Herrn Metzger endlich zu bewegen gewußt daß er gegen einen kleinen Vorschuß einen Theil der Gemälde nach Frankfurt sendet", hatte Passavant in seinem Begleitbrief der Gemäldekiste 1818 geschrieben.¹⁰⁵ Am Ende konnten die Italiener nur noch resümieren, "H[err] Metzger hätte wohl besser gethan das Bild den Kronprinzen von Bayern oder Berliner Beauftragten verabfolgen zu lassen, die beyde dazu Lust hatten u. zu einem höhern Preiß als der Ihnen angesetzt".¹⁰⁶

¹⁰⁰ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

¹⁰¹ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

¹⁰² Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

¹⁰³ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

¹⁰⁴ Die Autorin dankt Dr. Eva Mongi-Vollmer, Städel Museum, für das Gespräch über diesen Aspekt, vgl. Eva Mongi-Vollmer, "Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte, oder wünschte; vorzüglich sich selbst". Reflektionen über die Kunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts", in: Dies. und Maraike Bückling, *Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770-1820*, Ausst.kat. (erscheint 2013).

¹⁰⁵ Passavant an Administration, 18.07.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

¹⁰⁶ "[...] in den zwey Jahren die ich in Florenz verlebt habe überhaupt unter so viel tausend Bildern, die ich habe verkaufen sehen, kein einziger Filippino vorkam, daß also dies Bild auch zu den seltenen Handelsgegenständen gehört. Ferner daß in ganz Florenz, mit einziger Ausnahme einer kleinen Anbetung der Magier, die man Dom Ghirlandajo getauft hat, in der Gallerie, kein einziges Staffeleygemälde von Lippino ist, der nur entfernt an die Schönheit dieses gränzt." Rumohrs

[44] Die Administratoren erfuhren nun noch, welcher Spott mittlerweile in Rom über sie getrieben wurde, da Rumohr das Frankfurter Gutachten dort unter denjenigen verbreitet hatte, die das Gemälde selbst von einem Florenz-Besuch kannten – Passavant hingegen schämte sich "aus Liebe zu meiner Vaterstadt etwas davon kund werden zu lassen"¹⁰⁷. Passavant erwartete von der Administration eine Entschuldigung, weder sollte Herr Metzger "zum Narren gehalten" werden und "eben so wenig bin ich gewohnt zum Narrenseil zu dienen".¹⁰⁸ In seinem Eindruck von vielen Künstlern und Kennern gestärkt, erklärte Passavant das Gemälde kurzerhand für gekauft – und wollte es nur noch auslösen müssen, wenn "bewiesen" würde, dass das Gemälde tatsächlich zu beanstanden war.¹⁰⁹

[<top>](#)

Lösungsstrategien im Lippi-Kunststreit

Kampf um die Wahrheit: Der Einbezug externer Berater

[45] Die Situation war eindeutig verfahren und eine Lösung musste gefunden werden. Während die Administration, auch wenn sie nicht das ihres Erachtens respektlose Verhalten J.D. Passavants duldete,¹¹⁰ diesen Lippi-Streit hauptsächlich beenden wollte, folgte Passavant der durch ihn und seine Kunstkenner-Kollegen in Italien erprobten Lösungsstrategie: Er suchte, um seinen Ruf in Frankfurt besorgt, nach der "Wahrheit" um den Lippi.¹¹¹ Die "Italiener" pflegten eine intensive Auseinandersetzung mit Werken, durch die sie überhaupt erst ihre Kunstkennerenschaft entwickeln konnten. Und so erwartete Passavant von den Frankfurtern ebenfalls eine eingehende Beschäftigung mit dem Lippi-Gemälde.

[46] Anfang des Jahres 1819, ein Jahr nach Einsendung, hatten Frankfurter Freunde von Passavant die Administratoren "dahin gebracht [...] daß das schöne Bild öffentlich ausgestellt wird und sie dabey das Frankfurter und auch das Urtheil dHerrn Baron von Rumohr bekan[n]t machen".¹¹² Und es kamen Besucher ins Städel, die sich das Werk anschauten! Einer der ersten, der das Städel besuchte und die Madonna begutachtete,

Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. Und Passavant hatte bereits im ersten Brief den Administratoren mitgeteilt, dass "der Kronprinz [das Lippi-Gemälde] mit aller Gewalt nicht loslassen wollte, obgleich er schon einen sehr schönen Lippino besitzt", Passavant an Administration, 18.07.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

¹⁰⁷ Passavant an Administration, 11.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

¹⁰⁸ Passavant erwähnt hier nur sich selbst und Metzger, weil Rumohr lediglich als Gutachter noch fungierte; die tatsächlichen Konsequenzen um die Erwerbung aber nur Erstere tragen mussten. Passavant an Administration, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. Passavant an Administration, 11.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

¹⁰⁹ "[...] doch habe ich dieses Gemälde fest für das Institut gekauft und da sich bey näherer Untersuchung finden wird daß es ein sehr vorzügliches Originalgemälde des Filippo Lippi ist, so bedarf es noch anderer Gründe als ein sehr ungründliches Gutachten von Nichtkennern der altitalienischen Schule, um mich zu bewegen dieses Gemälde zurückzunehmen", Passavant an Administration, 22.05.1819, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

¹¹⁰ Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch o. Sign., 175

¹¹¹ Passavant an Administration, 11.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a

war Wilhelm von Humboldt, der spätere Vorsitzende der Berliner Museumseinrichtungskommission:¹¹³

Der Hr Baron von Humboldt hat den Lippino in Ffurt gesehen u er hat ihm sehr gefallen, er schreibt aber zugleich das der dort angestellte Inspector (welcher auch das Gutachten mitunterschrieben) so schlecht von diesem Gemälde gesprochen daß er nur zu allem ja gesagt um ihm nicht in Allem zu widersprechen u ihn vom Halse zu haben; so wird es mehreren Kunstfreunden gehen und die H Administratoren werden dadurch nur in ihrer Meinung bestärkt. Man hat d H B v Humboldt auch gesagt daß das Gemälde zu verkaufen sey, allein es scheint der Preis von 400 Zechini [...] zu hoch.¹¹⁴

[47] Im August 1819 berichtete der Frankfurter Historiker und spätere Stadtbibliothekar Johann Friedrich Böhmer (1795-1863) an seinen Freund Passavant von seinem Kunstinstitutsbesuch. Die Ausstellung und dortige Diskussion des Lippi-Bildes wird durch seinen Bericht anschaulich:

Am 26" [August 1819] ging ich wieder hin. Ich fand H[errn] Wendelstadt, der mich freundl[ich] begrüßte. Bei ihm fand ich zu meinem Erstaunen den [Johann Ludwig Gerhard] Lund, welcher mir sagte, daß du dich vor 6 Wochen in Florenz wohl befunden hättest. Wir gingen nun zusammen in den großen Saal, der aber dem Publikum noch nicht recht geöffnet ist. [...] In der Mitte des Saals aber sah ich zu meiner größten Freude die von dir überschickte Madonna aufgestellt. Daneben stand[,] um die deinige in den Abgrund zu donnern[,] ihr sogenannter Mantegna, wo die Madonna zwei Finger breit im Gesicht restaurirt u das Kind überhaupt so übel ist. Lund u noch einige aus Italien gekommene Herrn betrachteten sehr aufmerksam beide Bilder. Endl[ich] äußerte Lund sein Urtheil. Der Philippo Lippi sei ein sehr vorzügliches Bild, seine Art u Weise sei unverkennbar in Kopf u Faltenwurf. Das Kolorit sei an diesem Gemählde besonders schön u schöner, wie die in der florentiner Gallerie befindl[ichen] Sachen, seinen besten Werken in Prato aber gleichkommend. Besonders auch lobte er das Geschmackvolle in den Goldstickereien an dem Schleier der Maria pp. Ich habe über alles mit Lund noch einmal gesprochen als ich ihn besuchte u ihm gesagt, daß ich dir es schreiben würde. Während aller dieser Äußerungen in welche die 2 andern gereisten Herrn (von denen aber keiner Thorwaldson war) stand H[err] Wendelstadt ein paar Schritte zurück, hörte zu ohne eine Wort zu sagen u machte ein sehr trauriges Gesicht. H[err] D^r Kestner war gleich anfangs als es an die Beurtheilung ging weggegangen, aber er hat die Hauptsache doch noch gehört. Wendelst. scheint sein Unrecht zu fühlen u Lunds Urtheil mag ihn noch mehr niedergeschlagen als Tischbeins Urtheil ihn mag erhoben haben, der, wie er mir kürzl[ich] sagte, die Meinung hegt, daß das Bild weder von Lippi noch überhaupt etwas daran sei.¹¹⁵

¹¹² Es muss sich unter anderen um die beiden Freunde Heinrich Anton Cornill d'Orville (1790-1875) und Johann Friedrich Böhmer (1795-1863) sowie seinen Cousin Philipp Jacob Passavant (1782-1856) handeln. Passavant an Metzger, 23.03.1819, DKA GNM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 55, fol. 6 r^o; im Orig. "aus" für "auch", angenommener Schreibfehler.

¹¹³ Der Besuch muss spätestens im Januar 1819 stattgefunden haben, denn Passavant berichtet darüber am 10.02.1819 an Metzger, s. folgende Anm. 114. In seinen Briefen an Caroline erwähnt Wilhelm von Humboldt das Städtelsche Kunstinstitut aber nicht (*Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen*, 7 Bde., hg. Anna von Sydow, Neudruck Osnabrück 1968). Zu Humboldts Funktion in Berlin s. Vogtherr, *Das Königliche Museum zu Berlin*, 149-155, hier: 153.

¹¹⁴ Passavant an Metzger, 10.02.1819, DKA GNM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 55, fol. 4 v^o.

¹¹⁵ Böhmer an J.D. Passavant, 26.08.1819, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 10, fol. 30 r^o-v^o.

[48] Der von Böhmer erwähnte sogenannte Mantegna bezeichnet die heute Andrea del Verrocchio zugeschriebene und schon erwähnte *Madonna mit Kind*.¹¹⁶ (Abb. 6)

[49] Inzwischen war das Lippi-Gemälde vielen bekannt. Denn bevor das Werk überhaupt nach Frankfurt gegangen war, hatten bereits alle Kunstbegeisterten, die durch Florenz gekommen waren, das Werk dort gesehen: "Was No.1 den Filippino angeht, können Sie einen Umriß bey H[errn] Wach einsehen, und dH[erren] Lund, Rambou, Rehbnitz, Lengerich, Brandis u. überhaupt alle deutsche welche diesen Som[m]er in Florenz waren, weiter befragen."¹¹⁷ Und auch in Frankfurt hatten sich viele Befürworter des Bildes gefunden: "[M]eine Freunde schreiben daß wer noch in Ffurt den Lippino gesehen habe, ganz entrüstet sind über die elende Kunstrichter."¹¹⁸ Für Passavant waren die Meinungen anderer Kenner das Instrument zu einem "ehrlichen Urteil", da ihm das Gemälde ja noch immer unbekannt war. Passavant wollte damit eine Debatte beginnen – in der Hoffnung, dass die Administration von der "richtigen" Meinung noch überzeugt würde. Seine Urteilsfähigkeit fand er selbstverständlich bestätigt und verlangte von der Administration,

überhaupt so lange ich [...] im Spiele bin, kann von gar keiner Zurücksendung und Wiedervergüthung des Gemäldes von Filippo Lippi die Rede seyn; ich habe ein Bild nach Ihrem Auftrag gekauft, das Lob aller Ken[n]er verdient und bin also in der vollkom[m]ensten Ordnung verfahren.¹¹⁹

[50] Derweil korrespondierten die Administratoren direkt mit Metzger,¹²⁰ in der Hoffnung, schneller zu einem Ende zu kommen. Der wiederum wollte von den Administratoren "ein gründliches Urtheil über das Bild von bekan[n]ten kompetenten Kunstrichtern verlangen", ein Vorschlag in Wirklichkeit von Passavant, der nicht gesonnen war, sich und Herrn Metzger selbst "ungerechterweise mißhandeln zu lassen".¹²¹ Passavant riet dem Kunsthändler noch: "Schreiben Sie nur herzlich und ohne viele Complimente!"¹²² Metzger schlug auf diese Weise der Administration vor, das Gemälde an die Akademie nach München zur objektiven Begutachtung zu senden. Die Administratoren willigten ein, verbatene sich aber von Passavant jede weitere Einmischung. Passavant war, so schreibt er, "etwas erstaunt" über dieses Verfahren, und gab den Administratoren, "um Ihnen indessen nicht entgegen zu seyn", den Rat, dass sie

¹¹⁶ Passavant an die Administration, 29.11.1817, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b.

¹¹⁷ Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818 Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a. Im Original Hervorhebungen: Christian August Brandis (1790-1867) war Legationssekretär in Rom.

¹¹⁸ Passavant an Metzger, 23.03.1819, DKA GNM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 55, fol. 6 r°.

¹¹⁹ Passavant an Administration, 22.05.1819, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

¹²⁰ Administration an Metzger, 22.04.1819, DKA GM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 26, fol. 1 r°.

¹²¹ Passavant an Metzger, 10.05.1819, DKA GM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 55, Korrespondenz mit J.D. Passavant, fol. 7 r°.

¹²² Passavant an Metzger, 10.05.1819, Nachlass Metzger, DKA GM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 55, fol. 7 r°.

dhr. Galleriedirector Mannlich und dhr. Gallerie Inspector Dillis im Nahmen dhr Metzger[,] und dhr Director Cornelius und dh Professor Eberhardt in meinem Namen einladen lassen wollen das Gemälde gemeinschaftlich zu untersuchen und das Urtheil mit Beisetzung Ihrer Unterschriften abzufassen.¹²³

[51] Metzger vertraute auf das Urteil der Münchner Galerieangestellten, Passavant auf dort angestellte Maler. Die Administration setzte den Vorschlag allerdings nicht so um, sondern suchte sich nun ausgerechnet den Architekten Friedrich Wilhelm von Gärtner (1791-1847) als Gutachter aus, der seit Kurzem als Professor der Baukunst an der Kunstakademie München lehrte. Da die Administration sich nicht über den Kunstwert, vor allem nicht über die Echtheit einigen konnte und den abgegebenen Meinungen Frankfurter Künstler aus Mangel an vergleichbaren Kunstwerken in Frankfurt nicht vertrauen wollte, so bestand ihr Auftrag an Gärtner in der Beantwortung zweier Fragen:¹²⁴ Ob es erstens ein Original-Gemälde von Filippo Lippi sei, und zweitens, ob sich "von demselben mit Wahrheit aussagen [läßt]: 'es ist von seiner zweyten und besten Manier, ein Bild von der größten Lieblichkeit und dabey so rein erhalten, daß es noch die rosige *Velatur* hat, welche dieser Schule eigen ist'".¹²⁵

[52] Das Bild erreichte München im Herbst 1820.¹²⁶ Gärtner antwortete, es dürfe kein offizielles Gutachten aus München erfolgen, da "dieselbe [Akademie] sich sehr klüglich vorbehalten hat, nie einen Ausspruch ueber dergleichen Gegenstände zu thun, und ein entscheidendes Urtheil abzulegen, es sey denn auf ausdrücklichen Befehl Sr. Mst. des Königs."¹²⁷ Gärtner wollte aber dem Städel'schen Kunstinstitut dennoch nützlich sein und hatte deshalb mehrere Künstler in München um ihre private Meinung gebeten, "welche es sämtlich für ein von Lippi sehr gelungenes und wohlerhaltenes Bild anerkannten".¹²⁸ Er hatte unwissentlich im Sinne Metzgers und Passavants gehandelt, denn "die beyden

¹²³ Passavant an Administration, 12.02.1820, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

¹²⁴ Die Administration schreibt an den "Konigl. Bayersch. Director von Langer" in München am 25.09.1820: "Bey näherer Betrachtung wollten sich jedoch die Meinungen über den Kunstwerth, besonders aber über die *Originalität* dieses Werkes nicht vereinigen. Wenn wir nun deswegen Anstand nehmen von lediglich hier sich bildender Meynung uns bestimmen zu lassen, weil die Gelegenheit mit andern Werken dieses Meisters oder aus der Kunstperiode, in welcher derselbe gearbeitet hat, Vergleich anzustellen hier abgehet, so ist doch der Ankauf eines Gemäldes von zweifelhaftem Werthe unseren Absichten und Ansichten zu sehr entgegen, als daß wir nicht nach möglicher Aufklärung über diesen Punkt streben sollten." Städel-Archiv, Rechnungskorrespondenzbuch, o. Sign., 232-233 [kursiv im Original lateinische Schrift].

¹²⁵ Administration an Langer, 25.09.1820, der das Gemälde Gärtner zustellen lassen soll, Rechnungskorrespondenzbuch, o. Sign., 233, [kursiv im Original lateinische Schrift]; auch Zirkulare, 08.03.1820, Anl. 137 ad § 279, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b.

¹²⁶ Vorschlag bereits im August 1819, Umsetzung erst im September 1820 durch Schreiben nach München, Answererhalt im November 1820 von Gärtner.

¹²⁷ Gärtner an Administration, 09.11.1820, Anl. N° 162 ad §310. Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b.

¹²⁸ Gärtner an Administration, 09.11.1820, Anl. N° 162 ad §310. Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b

Namen *Cornelius* und *Dillis* (letzterer als vorzüglicher Kenner ital: u. ueberhaupt alter Bilder bekannt) [würden die Administratoren vielleicht] schon entschädigen können".¹²⁹

[53] Passavant wurde somit durch München bestätigt – allerdings ohne sein Wissen: Ob es daran lag, dass den Frankfurtern die Antwort für sie ungünstig erschien, oder daran, dass Gärtner diejenigen Kenner gefragt hatte, die auch Passavant sich auserbeten hatte – die Administration hat Passavant jedenfalls nie über diesen Ausgang informiert.¹³⁰ Letztlich blieb die Administration von Cornelius' und Dillis' Meinung unbeeindruckt: Das Schreiben hatte keinerlei Auswirkung auf den weiteren Fortgang. Fehlte ihnen die Förmlichkeit durch ein offizielles Gutachten? Oder war eine Umkehr mittlerweile nicht mehr möglich?

Handwerkliche Qualitätsmaßstäbe: Übermalungen des Lippi?

[54] Ein Wendepunkt in dieser Geschichte stellte der Besuch des Malers und Konservators der Düsseldorfer Akademiesammlung Karl Joseph Ignatz Mosler (1788-1860)¹³¹ im Sommer 1820 im Städel dar. Dieser

hält das Bild für ächt, aber in allen Hauptparthien für übermahlt. Einen schlagenden Beweiß dafür findet er in den Crepaturen, die man auf dem Grunde überall sehe nicht aber im Gesicht u dem Gewand. Er hält es aber demungeachtet für ein schönes Bild und des Kaufens werth; man müsste es 7 Schuh hoch hängen u dann würde man nicht mehr das übermalte, sondern nur noch den ächten Lippi sehen.¹³²

[55] Heimische Galerien des beginnenden 19. Jahrhunderts erwarteten Originale statt gefürchteter Kopien, wie auch schon die geschilderten Reaktionen aus München auf deren Ankäufe zeigten. So waren "klassische Werke von vorzüglichen Meistern" statt "mittelmäßiger Kunstprodukte" gewünscht.¹³³ Sich der "Aechtheit", der "Reine" und der "Wohlerhaltenheit" des Gemäldes zu versichern, war der Auftrag an die Kunstagenten in Italien.¹³⁴

¹²⁹ Gärtner an Administration, 09.11.1820, Anl. N° 162 ad §310. Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b, Hervorhebung im Original.

¹³⁰ Die Information über den Münchner Ausgang erfuhr Passavant durch seinen Freund Böhmer bald nach Gärtners Schreiben inoffiziell, Böhmer an J.D. Passavant, 04.03.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.D. Passavant, A I f Nr. 6. – Passavant schrieb zwei Jahre später, am 28.09.1822, an die Administration, er habe den Nazarener Heinrich Maria Hess (1798-1863) aus München getroffen, der ihm erzählte, er und andere Künstler hätten den Lippi gesehen "und als ein unbezweifeltes u auch im ganzen wohlerhaltenes Original" erkannt, "es wurde ihnen jedoch nur als ein altitalienisches Bild gezeigt u nur nebenbei um ihr Urtheil gefragt ohne daß sie wußten daß es auf ein Urtheil ankäme oder woher das Gemälde käme". Passavant fühlte sich von der Administration hintergangen und glaubte nicht, dass sie es ernst meinten. Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.D. Passavant, A I f Nr. 8, fol. 22 r°.

¹³¹ Vgl. AKL, ThB; Mosler wurde von Cornelius als Konservator nach Düsseldorf berufen und betreute ab 1821 die Akademiesammlung dort. Er arbeitete damit an der Reformierung der Düsseldorfer Akademie.

¹³² Böhmer an Passavant, 04.08.1820, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 16, fol. 52 r°.

¹³³ So lautete der Auftrag an Dillis, der aus diesem Grunde Friedrich Müller als Agent ablösen sollte, Syre, *Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek*, 24.

[56] In der Tat hatte Passavant im Begleitschreiben des Kistenversands nach Frankfurt 1819 den Administratoren mitgeteilt, dass Metzger "alle 3 an das Institut gerichtete Gemälde in besten Stand gesetzt" habe.¹³⁵ Die Frankfurter hatten nach Ankunft der Werke bemängelt, der Lippi sei "später viel überarbeitet worden" (siehe oben), – was Rumohr entkräftete, denn dieses "trefflich erhalten[e]" Lippi-Bild sehe "wie von der Staffeley genommen" aus.¹³⁶ Er hatte aufgrund seiner Sichtung in Florenz 1818 eine Übermalung ausgeschlossen. Allerdings hatte Rumohr die Gemälde *vor* ihrer Versendung gesehen und konnte nicht wissen, in welchem Maße die "Instandsetzung" erfolgt war.¹³⁷

[57] Als der Streit bereits dreieinhalb Jahre währte, setzte die Administration im November 1821 den Frankfurter Stadtbibliothekar und Freund von Passavant, Johann Friedrich Böhmer, als Vermittler zwischen sich und Passavant ein. Böhmer war nicht nur ein Diplomat, der sich auf Vermittlung verstand, sondern auch ein Liebhaber altitalienischer Malerei: Er selbst hatte sich eine Sammlung altsieneser Gemälde 1819 auf seiner Italienreise gekauft.¹³⁸ Böhmer sollte vor der Vermittlungstätigkeit eine weitere Sichtung des Bildes vornehmen. Nach dieser Begutachtung schien Böhmer Moslers kürzliches Urteil nachvollziehbar und er befand nun, Metzger habe gewiss den roten Mantel der Madonna übermalt. Dem Florentiner Restaurator sei nicht zu trauen, er habe Passavant "hintergangen".¹³⁹ Den Beweis für die Übermalungen lieferte schließlich im

¹³⁴ Syre, "'Wirken Sie, was Sie vermögen!'", 46, so drängte der bayr. Kronprinz Ludwig bezüglich eines Raffael-Kaufs Dillis dazu; das Kriterium der "Aechtheit" war auch für die Administratoren in Frankfurt von großer Bedeutung.

¹³⁵ Passavant an Administration, 19.09.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

¹³⁶ Zitat in Gänze: "Uebrigens hat das Fleisch, was bey den Bildern der Schule (Sandro Botticelli, Fra Filippo und Filippo Lippi) selten ist, noch den rosigten Hauch, den Sie über die grauliche Malerey zu legen pflegten und der meist verwaschen worden, weil er nur lasirt ist. Ich konnte Ihnen deßhalb mit allem Grunde schreiben, dies Bild sey trefflich erhalten. Bilder wie von der Staffeley genom[m]en, findet man bekan[n]tlich aus so alten Zeiten nie." Rumohr beginnt mit einem Zitat aus dem Frankfurter Gutachten (nicht als solches gekennzeichnet): "Wo aber dies Bild später viel überarbeitet worden, möchte ich an Ort und Stelle mir darthun lassen. Ich habe scharfe Augen, und für solche Dinge geübte, und habe daran nichts als einige, kleine Ausfüllungen abgesprungener Theile gesehen, die bekanntlich auch in den besterhaltenen alten Bildern anzutreffen sind. Ich rieth dH Metzger dieselben stehn zu lassen, obgleich er sie recht wohl hätte maskiren können." Rumohrs Gutachten, Abschrift durch J.D. Passavant, 07.11.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a [im Original Hervorhebungen].

¹³⁷ Die Malerei des heute noch im Städel befindlichen Bartolo/Benvenuto-Gemäldes, Inv.-Nr. 776, wird heute als "nahezu perfekt erhalten" beschrieben, auch die Vergoldung sei in hervorragendem Erhaltungszustand, Hiller von Gaertringen in: Beck und Sander, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Toskana und Umbrien*, 393.

¹³⁸ Rudolf Hiller von Gaertringen, "Johann Friedrich Böhmers Italienreise und der Erwerb seiner italienischen Bilder", in: Beck und Sander, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Toskana und Umbrien*, XIX-XXV; Georg Swarzenski, "Die Sammlung Böhmer und ein unbekanntes altitalienisches Bild im Städelschen Kunstinstitut", in: *Städel-Jahrbuch* Bd. 9 (1935/36), 112-152.

¹³⁹ Böhmer an Passavant, 30.11.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 27, fol. 79 r°. – In seinem ersten Brief an die Administration vom 29.11.1817 hatte Passavant Metzger nicht nur als Kunsthändler empfohlen, sondern zugleich als Restaurator. Seine Bemerkungen dazu sind hier aufschlussreich: Metzger "verstehet endlich das Restauriren ganz meisterhaft; da er durch lange Erfahrung weiß welches die Wirkung u. Gegenwirkung der verschiedenen Farben ist, u. bedient sich nur solcher die unvergänglich sind; auch hat er sich die Manieren der Alten Meister ganz zu Eigen gemacht oder weiß sich vielmehr in ihre Manieren zu schicken und malt alles a tempera wie die Alten; auch werden alle Gemälde für Bayern von ihm

Frühsommer 1822 Rumohr selbst, als er auf einer Reise in Frankfurt den Lippi auf ein Neues besah und sich anschließend deswegen an Metzger wandte:

In Frankfurth habe ich Ihren Lippi gesehn [...]. Ich habe Ihnen schon den Kopf gewaschen, vorzüglich da sie andere alte Bilder in übelem Zustande angekauft haben. Uebrigens erstaunte ich, Schraffirungen im Fleische zu sehn, die damals als wir das Bild besahen ehe Sie's kauften, nicht darin waren. Gewiß waren sie auch unnöthig, da das Bild in seinem besten Stande war.¹⁴⁰

[58] Hatte Passavant aufgrund der Überlieferung durch seine Kollegen noch "diese Feinheit in der Ausführung" und die Reinheit und Wohlerhaltenheit des Gemäldes gerühmt sowie erklärt, "ich bemerke hier diesen Unterschied da man sowohl hier als in Paris viele Alte Gemälde antrifft die auf solche Weise ['Abwaschen, Firnissen'] sehr viel gelitten haben", so hatte Metzger offenbar zwischen Rumohrs Begutachtung und der Versendung nach Frankfurt das Bild stark überarbeitet.¹⁴¹ Für das noch erhaltene Bartolo-/Benvenuto-Gemälde kann man heute hingegen feststellen, dass Metzger dieses nicht bearbeitet haben kann: Es "verkörpert den seltenen Fall einer nie gereinigten und gefirnißten Temperamalerei".¹⁴²

[59] Fast zweieinhalb Jahre nach seiner letzten Sichtung des Lippi-Gemäldes erhielt Böhmer "durch die neue Überzeugung" nun eine "ganz andere Ansicht der Sache".¹⁴³ Er berichtete, "auch Thorwaldsen habe es nicht für Lippi erkannt",¹⁴⁴ und bemühte sich,

restaurirt und ich kann Ihnen niemand besser dazu empfehlen als ihn, wenn Sie Gem: [Gemälde] in Florenz kaufen sollten." Passavant an Administration, 29.11.1817, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b, Nr. 39, o.fol. – Nachdem am 04.08.1820 Böhmer Moslers Meinung über die Restaurierung an Passavant geschrieben hatte (s. Zitat zur Anm. 132), hatte ihm Passavant am 29.09.1820, ein Jahr vor Böhmers oben zitierter neuer Begutachtung, geantwortet, unabhängig davon, dass er das Bild nicht kenne, "erlaube ich mir zu bemerken daß das schöne Roth am Gewand (wie man es besonders an seinen Gemälden trifft) vielmehr ein Beweiß der guten Erhaltung als von Uebermalung ist, denn da die Rothe Farbe eine Lasurfarbe ist, so wird sie im[m]er trüber je mehr man darin arbeitet; oder man müßte annehmen daß es ein ganz neues Gewand wäre, dazu besaß aber Metzger das Bild zu kurtze Zeit um eins machen zu können. Noch eins; die Crepaturen kann man allerdings mit Fleiß zumalen, doch nie so daß es bei genauer Untersuchung nicht bemerkbar wäre; daß pastose Farben übrigens weniger den Crepaturen unterworfen sind als die dünnen Farben, ist bekannt; alle Farben aber springen wenn auf zu frischen Grund gemalt wird oder auch wenn man auf frische Farben mit Firniß malt. Was von der Erhaltung des Bildes eigentlich zu halten sey (daß es Original ist bin ich fest überzeugt) bin ich begierig seiner Zeit selbst zu untersuchen, daß mich aber Metzger im Ganzen nicht hintergangen hat will ich vorerst glauben; du weißt indessen wie es mit Bilderbesitzern geht; was ihnen werth ist scheint ihnen ganz vortreflich u macht sie oft blind gegen einzelne Mängel, das kann vielleicht auch hier der Fall seyn; aber Wach, aber Lund u Rumohrs Zeugniß, es gilt doch auch etwas; daß Thorwaldson das nicht erkennt was ihm wohl nie bekannt war, er auf jeden Fall nie studiert hat, wundert mich nicht im geringsten." Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.D. Passavant A I d Nr. 10, fol. 17 r^o-v^o, Hervorhebung im Original.

¹⁴⁰ Rumohr an Metzger, 24.10.1822, DKA GNM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 62, fol. 37 r^o. Von dessen Besuch berichtet Böhmer Passavant bereits am 24.06.1822.

¹⁴¹ Passavant an Administration, 18.07.1818, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17a.

¹⁴² Hiller von Gaertringen in: Beck und Sander, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Toskana und Umbrien*, 403.

¹⁴³ Böhmer an Passavant, 30.11.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 27, fol. 79 r^o.

¹⁴⁴ Böhmer an Passavant, 04.08.1820, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 16, fol. 52 v^o.

Passavant "aus der höchst verkehrten Stellung", in der er sich "gegen das Institut befinde[...]", herauszuholen.¹⁴⁵

[60] Die Betrachtung des Lippi war aufgrund der Übermalung zur Qualitätsfrage geworden. Laut Rumohrs erster Entgegnung auf das Frankfurter Gutachten hatte dieser einen Geschmackskonflikt darin gesehen, aber sagte die Entdeckung der mangelnden handwerklichen Qualität, der Restaurierungen, nicht etwas über die Urteilsfähigkeit der Frankfurter Autoren aus? Hatte die Administration sich bewusst gegen ein Bild entschieden, das auf einer Höhe von fast zwei Metern hängen musste (Mosler), um das Auge zu täuschen? War deren Entscheidung womöglich gar nicht so subjektiv und geschmacksbedingt wie von Rumohr noch 1818 angenommen? Dafür würde auch sprechen, dass die Administratoren den Bartolo mit dem sehr guten Erhaltungszustand behielten und dass sie trotz der ihnen vorgeworfenen veralteten Sicht des 18. Jahrhunderts dennoch weiter an früher italienischer Malerei interessiert waren.

[61] Böhmer jedenfalls erkannte nun die Fähigkeit der "Frankfurter Augen", die eine mindere handwerkliche Qualität sahen – ebenso wie Rumohr neuerlich. Die Diskussion gelangte von der Ebene des Geschmacks auf die der Qualität und materiellen Integrität des Gemäldes. Passavant habe sich, so Böhmer, zum Büttel Metzgers machen lassen, er wurde "von ihm arg hintergangen; denn er *muß* es wissen, daß das Bild übermahlt ist."¹⁴⁶ Böhmer erklärte Passavant seine neue Sicht auf den Verlauf und bat, "so traue hinwieder auch uns etwas, dem Mosler u dem Barth".¹⁴⁷ Die bislang unangefochtenen Meinungen der Koryphäen relativierte Böhmer sogleich: "Daß aber der erste [Rumohr] ein leidenschaftlicher Mensch ist, hast du genug erfahren u von dem letztern [Cornelius] glaube ich, daß er sich dies mal geirrt hat u daß Corn. trotz seiner Größe einzelnen Irthümern wohl unterworfen ist, weißt du, wenn du ihn kennst."¹⁴⁸

¹⁴⁵ Böhmer an Passavant, 30.11.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 27, fol. 79 r^o.

¹⁴⁶ Böhmer an Passavant, 30.11.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 27, fol. 79 r^o; Hervorhebung im Original.

¹⁴⁷ Böhmer an Passavant, 30.11.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 27, fol. 79 v^o.

¹⁴⁸ Das ganze Zitat lautet: "Bedenke mit Ruhe den ganzen Hergang. Metzger schickt das Bild ab, welches du nie gesehen hast, u dazu hattest du doch keinen Auftrag ungesehene Bilder zu kaufen, u nun blos aus Freundschaft für Metzger, nachdem du ihm aus Uebereilung Geld gezahlt hattest, hast du dich bisher herum gestritten. Wenn Du nun dem Metzger, von dem du doch weißt, daß er Bilder übermahlt, so sehr getraut hast so traue hinwieder auch uns etwas, dem Mosler u dem Barth. Freilich ist es wahr, daß Rumohrs günstiges Urtheil, das von Wach, Lund u Cornelius dich irre machen konnten. Daß aber der erste ein leidenschaftlicher Mensch ist, hast du genug erfahren u von dem letztern glaube ich, daß er sich dies mal geirrt hat u daß Corn. trotz seiner Größe einzelnen Irthümern wohl unterworfen ist, weißt du, wenn du ihn kennst." Böhmer an Passavant, 30.11.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 27, fol. 79 v^o. – Auch die Berliner hatten bei Metzger ungesehene Gemälde gekauft, Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin*, 78.

Lösung in Sicht!

[62] Hatte Passavant 1819 noch vermutet, dass den "Herren [Administratoren] eine schwarze Gewitterwolke über dem Haupte [hänge] u die schrecklich über sie losbrechen wird; es steht selbst zu erwarten, daß mehrere ihr Amt niederlegen werden"¹⁴⁹, so sollte es dann doch anders kommen und alle Voten *für* das Bild umsonst gewesen sein.

[63] Böhmer leitete als Vermittler das lange von allen Beteiligten herbeigesehnte Ende des Lippi-Streits ein:¹⁵⁰ "Wie wenn das Institut ganz einfach sagte: 'Das Bild gefällt uns nicht' – wie willst du sie dann zwingen wollen, es zu nehmen?",¹⁵¹ fragte er Passavant. Die Administration wollte "die Madonna am liebsten fort haben", Böhmer favorisierte dafür ein Ersatzgemälde von Metzger.¹⁵² Schließlich erteilte Passavant der Administration den Auftrag, Lippi und Sodoma nach Florenz zu schicken, dort würde das Bild von Metzger eingetauscht werden.¹⁵³

[64] Hier ist bemerkenswert, dass sich wiederum eine kleine Parallele zu Dillis in München ergibt: Der Münchner Dillis hatte den in Italien ansässigen Friedrich Müller als Agent ersetzen sollen, weil Ludwig mit dessen Gemäldeerwerbungen nicht einverstanden war. Dillis war in seinen Ankäufen konformer, da er die Münchner Bedürfnisse direkt vor Ort erfuhr. Er konnte eher einschätzen, was für die Münchner Galerie gewünscht wurde.¹⁵⁴ Für Frankfurt galt Ähnliches: Der "Italiener" Passavant, fern der Heimat inmitten zahlloser italienischer Kunstwerke, hatte sich in eine ausweglose Situation gebracht, der Frankfurter Böhmer wurde von den Administratoren als Vermittler eingesetzt, da er nach weiterer Lippi-Sichtung als in Frankfurt Ansässiger ebenfalls deren Kritik besser einschätzen und deren Bedürfnisse berücksichtigen konnte.

¹⁴⁹ Passavant an Metzger, 23.03.1819, DKA GNM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 55, fol. 6 r°.

¹⁵⁰ Die Administration dankt Böhmer sehr, "daß Sie die Mühe übernehmen wollen, die Differentien zwischen der Städel'schen Administration u Herrn Passavant in Rom wegen des Bildes von Filippo Lippi, das von uns sowohl als von vielen Kennern bezweifelt wird u daher für die Sammlung des Inst. nicht geeignet scheint, beizulegen", zitiert von Böhmer an Passavant, 30.11.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 27, fol. 80 r°.

¹⁵¹ Weiter heißt es: "Sie haben dir zwar den Auftrag gegeben, Bilder zu kaufen, doch nur von dir gesehene u du selbst hast in einem Briefe geschrieben, Metzger würde Bilder zur *Ansicht* schicken. – Das Recht steht schwerlich auf deiner Seite." Böhmer an Passavant, 30.11.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 27, fol. 79 v°. Hervorhebung im Original.

¹⁵² Böhmer hält im Brief vom 30.11.1821 an Passavant das Lippi-Gemälde für ebenso ungeeignet für die Galerie des Städel und befürwortet einen Gemäldetausch, weil er für Frankfurt gern ein italienisches Gemälde von Metzger kaufen würde; Böhmer an Passavant, 30.11.1821, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 27, fol. 80 r°. Ein halbes Jahr später, im Brief vom 24.06.1822 an Passavant, würde er am liebsten von Metzger noch ein weiteres Bild zu Lippi und Sodoma hinzuhaben. Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 30.

¹⁵³ Angeblich nach Absprache mit Metzger, Abschrift eines Briefes von Passavant durch Böhmer, 28.09.1822, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P17b, o. Sign.

¹⁵⁴ Syre, "'Wirken Sie, was Sie vermögen!"; Syre, *Frühe italienische Gemälde aus dem Bestand der Alten Pinakothek*; Syre, *Alte Pinakothek*.

[65] Während dieser inzwischen lösungsorientierten Diskussionen war, wie schon erwähnt, Rumohr erneut in Frankfurt erschienen. Trotz der Übermalungen hätte er das Lippi-Gemälde "für aecht erkannt u geäußert, er wolle gleich an Metzger schreiben daß dieser ja nicht nachgebe", berichtete Böhmer an Passavant nach Rom.¹⁵⁵ Obgleich also Sachargumente für die Administration sprachen, überwog auch mehrere Jahre später noch die persönliche Kränkung. Ob Rumohr oder andere Einflüsse auf Metzger einwirkten: Nachdem die Administration im November 1822 die Bilder nach Florenz versendet hatte, weigerte sich Metzger, die Bilder anzunehmen und das Geld zurückzuerstatten, "da es zu sehr meine *delicatezza* und mein Interesse beleidigen würde".¹⁵⁶ Metzger konnte tatsächlich weder zahlen noch Bilder im Tausch senden, weil er seine vorrätigen Gemälde nun Düsseldorf versprochen hatte: In der Tat wollte Cornelius in Düsseldorf für die dortige Akademie eine Sammlung altitalienischer Bilder aufbauen.¹⁵⁷ Monate neuerlicher Diskussionen vergingen, bis Böhmer, Schlimmstes befürchtend, Passavant für die weitere Verhandlung einen feinteiligen Fahrplan erstellte: "Siehe du zu, daß du ihn [den Plan, letzten Auftrag] so vollführst, daß über den guten Ausgang das herbe Motiv vergessen werde."¹⁵⁸

[66] Schließlich wurde im Juni 1823 der Tauschhandel begonnen. Metzger und Passavant begaben sich zum Florentiner Zoll, wo die ein halbes Jahr zuvor aus Frankfurt angekommene Gemäldekiste von einem Zöllner geöffnet wurde. Es "hob der dazu bestellte Douanen Knecht den Deckel auf und ließ ihn ganz unbegreiflicher Weise wieder fallen, so daß der *Sodoma* an zwei Stellen beschädigt würde, den *Lippino* aber auch an

¹⁵⁵ Böhmer an J.D. Passavant, 24.06.1822, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 30, fol. 84 r^o. – In diesem Schreiben und der Äußerung gegenüber Metzger, er solle dem Frankfurter Institut keinesfalls nachgeben, mag man eine Auswirkung der Differenzen zwischen Passavant und Rumohr sehen. Rumohr und Passavant hatten sich ab 1820 über Passavants *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana* entzweit, da diese Rivalitätskämpfe allerdings keinen weiteren Einfluss auf die Lippi-Episode hatten, werden sie nicht weiter beachtet, dazu Dilk, *Ein "practischer Aesthetiker"*, 15-26; Osterkamp, "Raffael-Forschung von Fiorillo bis Passavant", 403-426; Prange, "Gegen die eigene Welt der Kunst", 183-218.

¹⁵⁶ Passavant reagierte kurzum wie folgt: "Diesen Brief habe ich nach genom[m]ener Abschrift dem M wieder zurückgesendet und dabei ganz kurz bemerkt daß ich von ihm kein Dokument in Händen haben wolle woraus offenbar hervorgehe daß er unsere früher so bestim[m]t genom[m]ene Absprache und welche ganz mit den Bedingungen des Inst übereintrafen außer Acht lasse." J.D. Passavant an Böhmer, 25.01.1823, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.D. Passavant A I d Nr. 27, fol. 55 r^o; obiges Zitat fol. 55 r^o, Hervorhebung im Original.

¹⁵⁷ "[...]allein auch zugleich versichert daß er nicht im Geringsten jetzo zu zahlen im Stande sei; eben so wenig könne er sich in einen Tausch einlassen indem er (wie ich mich durch einen Brief von *Mohsler* und *Cornelius* überzeugt habe) deßwegen in neue Verbindlichkeiten mit der Akademie v Düsseldorf getreten sei, so daß er bis zur Antwort (die noch Monate dauern kann) keine seiner Bilder verkaufen könne", Passavant an Böhmer, 14.04.1823, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.D. Passavant A I d Nr. 29, fol. 59 r^o, Hervorhebung im Original. – Cornelius schrieb am 20.03.1823 an Metzger: "Unser Plan gienge dahin mit der Zeit eine gleichsam geschichtliche Folge von Gemälden der altitalienischen Schule Ihnen nach und nach abzukaufen", DKA GNM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 22, fol. 1 r^o.

¹⁵⁸ Böhmer an J.D. Passavant, 10.03.1823, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 40, fol. 122 v^o.

zwei Stellen, besonders schlug ein Nagel tief in die Nase des Kindes und beschädigte sie sehr".¹⁵⁹

[67] Nach großer Bestürzung konnte Passavant den Lippi hier überhaupt zum ersten Mal besehen und hielt ihn für "ein ganz unbezweifeltes Original, auch im ganzen wohl erhalten u keineswegs übermalt"¹⁶⁰! Nach einigen Diskussionen, da der Zoll nicht die Verantwortung übernehmen wollte,¹⁶¹ handelte Passavant wie folgt: Er tauschte den Lippi gegen "ein überaus schönes Bild aus der Schule von Raphael, eine Madonna mit dem Kinde, fast lebensgroß, Kniestück; es ist [...] vielleicht ein Bild v *Penni detto il Fattore*. Dieses schien mir eine vortreffliche Erwerbung für das Institut".¹⁶² Das beschädigte Lippi-Bild muss Metzger offenbar wieder angenommen haben.¹⁶³

[68] Das nun durch Passavant ausgewählte Penni-Gemälde war teurer als das Lippi-Bild. Die Differenz streckte Passavant privat vor, da die Administration aufgrund eines längeren Erbprozesses in diesen Jahren keine weiteren Ausgaben tätigen durfte, und sandte das Werk umgehend, gleichsam als Sicherheit, nach Frankfurt. Später sollte das Institut, so Passavants Idee, den Penni dann entweder durch Zahlung der Differenz erwerben oder es auf eigene Rechnung wiederum verkaufen.

[69] Als die Administration 1829 nach Beendigung des Erbprozesses wieder handlungsfähig wurde und die von Passavant vorgestreckte Differenz zum höheren Preis des Penni-Bildes ihm nun auszahlen sollte, fand diese "das Bild nicht viel Aufhebens wert". Passavant sollte "sich für das [Penni-]Bild selbst entschädigen", um die Summe wieder zu erhalten.¹⁶⁴ Aus dem sechsjährigen "Handel" ging letztendlich also ein einziges Gemälde für die Galerie hervor, der noch heute in Frankfurt bewahrte Bartolo/Benvenuto.

¹⁵⁹ J.D. Passavant an Böhmer, erhalten am 09.07.1823, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.D. Passavant A I d Nr. 32, fol. 64 r°, Hervorhebung im Original.

¹⁶⁰ J.D. Passavant an Böhmer, erhalten am 09.07.1823, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.D. Passavant A I d Nr. 32, fol. 64 v°.

¹⁶¹ Böhmer an Passavant am 27.07.1823: "Will u kann Metzger nichts zurücknehmen, so soll er auch von uns nichts weiter erhalten. Den Sodoma verkaufen wir dann in Florenz u lassen nöthigen falls in die Zeitungen setzen, wie viel weniger wir dafür empfangen, als Metzger uns abgenommen. Die Madonna lassen wir wieder kommen u du wirst von aller Verbindlichkeit frei gesprochen u für deine gut gemeinte Mühe bedankt. Das ist jetzt meine Idee", Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.F. Böhmer, 1K5 P Nr. 44, fol. 133 r°.

¹⁶² J.D. Passavant an Böhmer, 14.04.1823, Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. J.D. Passavant A I d Nr. 29, fol. 59 v°, Hervorhebung im Original.

¹⁶³ Es finden sich keine gegenteiligen Aussagen in den Dokumenten. Dazu auch weiter unten.

¹⁶⁴ Protokollband I, 26.01.1830. In diesem Protokoll vermerkt die Administration etwas, was aus den Archivalien sonst nicht hervorgeht: Die Administration hätte nämlich am 26.11.1823 beschlossen, das Bild anzunehmen. (!) Passavant sollte Metzger damals den zu zahlenden Wert in Geld oder Bildern geben, so wie er es als Kunstverständiger verantworten könne, "um dadurch die früheren Schwierigkeiten unfehlbar durch irgendein Ende zu beseitigen". Passavant habe dem aber wohl nicht entsprochen, stattdessen neue Verwicklungen verursacht. Aufgrund dessen nehmen sie 1830 wohl Abstand von Penni. – Passavant tauschte ihn mit Hilfe des Instituts, die er sich ausbedingte, ein: Das Penni-Werk wurde beim Händler Benucci gegen einen Hans Memling (damals van Eyck zugeschrieben) am 08.05.1830 eingetauscht, Gemäldeinventar 1817, Inv.-Nr. 775, dazu auch siehe Korrespondenz von J.D. Passavant an Administration, 30.05.1829, 25.01.1830, 28.01.1830, 09.05.1830, Städel-Archiv, Karton P, Faszikel P.17b.

Zur wahrscheinlichen Identifizierung der Gemälde

[70] Sowohl das Filippino Lippi- als auch das Sodoma-Gemälde können durch die vorliegende Untersuchung wahrscheinlich mit verschollenen Berliner Gemälden identifiziert werden. Rumohr vermittelte im Sommer 1828 von Italien aus in einem Schreiben an den "Königlich Preußischen Gesandten zu Rom, Geheimrath" Carl von Bunsen, italienische Gemälde von Metzger nach Berlin. Darin empfahl er ihm "die berufene Madonna von Filippino, welche alle Welt kennt für etwa 160. C[arolin]. Das ist das theuerste, aber dafür will Metzger nicht wieder u es fehlt in Berlin eine späte Arbeit des Künstlers."¹⁶⁵ Dass Rumohr eben die Frankfurter Bilder nach Berlin schließlich vermittelte, ist ohnedies gut vorstellbar, hatte er deren herausragenden Wert doch nach wie vor anerkannt. Sein Wortlaut in den Briefen nach Berlin unterstützt die Vermutung: Der Kaufvertrag über dreizehn Gemälde datiert vom 28.07.1828 und enthält einen "Ecce homo von Sodoma" für 40 Carolinen sowie "eine sehr beendigte Madonna aus der späteren Zeit des Filippino von Florenz, welche den Künstlern in Berlin bekannt ist".¹⁶⁶

[71] Neben den preußischen Beamten Bunsen und Brandis hatten die Berliner Künstler Rehbenitz, Wach und Lengerich in dem Disput um die Frankfurter Lippi-Madonna ebenfalls Stellung bezogen (siehe oben). Auf diese Personen könnte Rumohr hier anspielen. Bunsen schrieb wiederum an den König Friedrich Wilhelm III. und erklärte diesem Rumohrs Gemälde-Auswahl. Den Lippi beschrieb Bunsen zunächst als "werthvolles Bild" unter anderen und vor allem als eines "der berühmtesten Bilder des 15^{ten} Jahrhunderts".¹⁶⁷ Sowohl Rumohr als auch Bunsen verloren allerdings keine weiteren werbenden Worte über das Bild an sich, im Gegensatz zu anderen Gemälden der Liste, – als ob sie keine neue Debatte veranlassen wollten. Dass auch der Sodoma mit zutreffendem Bildthema und Größenangabe in der Liste enthalten ist, macht einmal mehr deutlich, dass es sich hier um die Versendung beider Frankfurter Ablehnungen handeln könnte.¹⁶⁸ Der Kaufvertrag umfasste das gesamte Konvolut von dreizehn Gemälden als *ein* Angebot; sind die Frankfurter Gemälde mit den genannten zu identifizieren, so

¹⁶⁵ Friedrich Stock, "Rumohrs Briefe an Bunsen", in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* Bd. 46, Beiheft, Berlin 1925, 10. Ich danke Robert Skwirblies herzlichst für den wichtigen und fruchtbaren Hinweis. – Vogtherr, *Das Königliche Museum zu Berlin*, 197, 202, dort auch Anm. 1604. Vogtherr erwähnte die Lippi-Erwerbung nur indirekt, daraus lässt sich für diesen Zusammenhang kein Schluss ziehen.

¹⁶⁶ "Kaufvertrag" zwischen Rumohr als Beauftragter des "Sr. Majestät des Königes von Preußen" und "Johann Metzger zu Florenz", in: Friedrich Stock, "Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm IV. mit Carl Friedrich von Rumohr", in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* Bd. 35, Berlin 1914, 61-62; auch Erwähnung des Sodoma in Stock, "Rumohrs Briefe an Bunsen", 7: "Ecce homo, von Sodoma mit etwas flüchtig behandelten Nebenfiguren, doch charakt. u der Christus schön. ganz unbeschädigt." Ob sich das "unbeschädigt" auf die Figur des Christus bezieht, bleibt unklar.

¹⁶⁷ Stock, "Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm IV. mit Carl Friedrich von Rumohr", 62-64, hier 63.

¹⁶⁸ Der Sodoma wurde später in den Katalogen als "gefesselter, dornengekrönter Christus" beschrieben. Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichniss der Gemäldesammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, 9. Aufl., Berlin 1847, 87, Nr. 292. Mit einer Gemäldehöhe von 76 cm könnte er J.D. Passavants Beschreibung als "halbe Fig. Lebensgröße" entsprechen, s. Zitate zu Anm. 50 und 170 hier.

konnten auf diese Weise Metzger und Rumohr vor erneuter Aussonderung sicher sein. Die beiden durch Rumohr vermittelten Berliner Gemälde wurden 1945, so nimmt man an, im Flakbunker in Berlin-Friedrichshain zerstört (Abb. 7-8).¹⁶⁹



7 Sodoma, *Ecce homo* bzw. *Der dornengekrönte Christus*, Pappelholz, 76 x 62 cm, erworben 1829 durch Rumohr, ehemals Berliner Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 292, verschollenes Gemälde aus dem Flakturm Friedrichshain, Mai 1945 (© Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Foto: Atelier Gustav Schwarz)



8 Filippino Lippi, *Madonna mit Kind*, Pappelholz, 096 x 072 cm, erworben 1829 durch Rumohr, ehemals Berliner Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 101, verschollenes Gemälde aus dem Flakturm Friedrichshain, Mai 1945 (© Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Foto: Atelier Gustav Schwarz)

¹⁶⁹ Rainer Michaelis, *Verzeichnis der verschollenen und zerstörten Bestände der Gemäldegalerie* (= Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Dokumentation der Verluste*, Bd. 1, *Gemäldegalerie*), Berlin 1995, 43, 68. Siehe auch Gemäldeakte "Filippino Lippi, 101", Archiv der Berliner Gemäldegalerie; ich danke Herrn Dr. Stefan Weppelmann für die Akteneinsicht.

[72] Das Berliner Sodoma-Gemälde zeigt den dornengekrönten Christus als Halbfigur mit ihn einrahmenden zwei hinter ihm stehenden spottenden Knechten:

Der dornengekrönte Christus. Von vorne gesehen, die Hände zusammengebunden, das grellrote Gewand über der Brust geöffnet. Zwischen zwei Kriegsknechten, die ihn verspotten. Der zur Linken, in Hellrot, trägt einen Helm mit grünlichen Lichtern im Metall, der zur Rechten eine hellrote Mütze. Halbfiguren.¹⁷⁰

[73] Das Gemälde ist in Waagens Galeriekatalogen der 1840er-Jahre aufgeführt, nicht mehr aber ab Ende des 19. Jahrhunderts, 1914 befand es sich im Provinzialmuseum in Bonn.¹⁷¹ Eine Beschreibung des Berliner Lippi-Gemäldes von 1909 überliefert uns das, was die Schwarz-Weiß-Aufnahmen nicht vermitteln können:

Die Gesamtfärbung ist kühl. Hellultramarinblau im Mantel, wiederkehrend in der Ferne des Ausblicks [auf die Stadt Florenz], Graublau in der Umhüllung des Kindes und Grau in der Architektur und dem Stadtbild werden durch liches Zitrongelb des Schleiers, der Kopf und Hals der Madonna umhüllt und den ihre Hände halten, und besonders Karminrot im Gewande belebt. Am linken Arm ist ein Stück Ärmel des goldgelben Untergewands sichtbar. Bräunlichgrauer Fleischton. Mattgelbe Glorioten. Gelber Abendhimmel.¹⁷²

[74] Hatte Metzger die "rosigte Velatur" durch einen "bräunlichgrauen Fleischton" ersetzt und ist die Übermalung auch in Berlin bis 1909 nicht wieder abgenommen worden? Katherine B. Neilson hatte jenes Gemälde in ihrer Filippino-Studie vor dem Zweiten Weltkrieg untersucht. Über das Berliner Werk entschied sie: "The drapery has the exaggeratedly bunchy quality, with what I have called 'blunt' folds." Neilson hebt hervor die "coarseness and exaggerated heaviness in the expression of Filippino's increasing love of movement".¹⁷³ Bodmer hatte 1932 bereits auf den "Reichtum der

¹⁷⁰ Walter Cohen, *Provinzialmuseum in Bonn. Katalog der Gemäldegalerie*, 2. verb. Aufl., Bonn 1927, 123, Nr. 264; das Gemälde hatte in Berlin die Inv.-Nr. 292, Maße: 76 (h) x 62 (b) cm, erworben 1829 durch Rumohr, in Michaelis, *Verzeichnis der verschollenen und zerstörten Bestände*, 68. Waagen ergänzte noch "Grund dunkel", Gustav Friedrich Waagen, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin*, 7. Aufl., Berlin 1841, 110, Nr. 338.

¹⁷¹ Bonn-Erwähnung in Stock, "Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm IV. mit Carl Friedrich von Rumohr", 61. – Waagen, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung*, 1841, 110; nicht mehr erwähnt wird das Werk in: Königliche Museen zu Berlin, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, 3. Aufl. Berlin 1891, und Hans Posse, *Königliche Museen zu Berlin. Die Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich Museums. Vollständiger Beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde*. 1. Abteilung: *Die romanischen Länder*, Berlin 1909.

¹⁷² Posse, *Königliche Museen zu Berlin*, 50. Auch zum Gemälde: Irene Kunze, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich Museum und Deutschen Museum*, Berlin 1931, 254; Königliche Museen zu Berlin, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde*, 146: "Maria mit dem Kinde. Maria, auf einer Steinbank sitzend, hält das Kind, welches liebkosend das Gesicht an das ihrige schmiegt, auf den Armen. Zur Linken Ausblick auf die Stadt Florenz. Maria Halbfig. Tempera. Pappelholz, h. 0,96, br. 0,72. – Erworben 1829 durch Rumohr." – Die Gemäldeakte in der Berliner Gemäldegalerie gibt keine Auskunft über erfolgte Gemäldeuntersuchungen.

¹⁷³ Katherine B. Neilson, *Filippino Lippi. A critical study*, Cambridge 1938, 132 und Abb. 60 dort; ebenso Abb. im Katalog der Gemäldegalerie, Staatliche Museen Berlin, *Die Gemäldegalerie. Die italienischen Meister 13. bis 15. Jahrhundert*, Berlin 1930, Nr. 101. Neilson führt aus, dass manche Kunsthistoriker das Gemälde nicht Filippino Lippi zugeschrieben hätten, geht im Weiteren aber auf die Verbindungen zu einer Madonna in London und einem Ludlow Tondo ein und nimmt selbst an, dass Lippi mit einem "assistant" daran gearbeitet habe. Sie geht noch weiter und meint, dass jemand aus Filippinos Werkstatt "a design made about 1496" benutzt habe, "the translation involving an almost total loss of Filippinesque charm", 132. zu Filippino Lippis Madonnen auch

Gewandanordnung und auf eine verwandte Intensität des seelischen Ausdrucks" hingewiesen.¹⁷⁴ Spiegeln sich in deren Äußerungen die "charakterlose Behandlung der Gewänder" und die "ausdrucklosen Köpfe" sowie Passavants erwähnte Lieblichkeit in den Gesichtszügen der Madonna wieder? Rumohr hatte die "Frankfurter Madonna" jedenfalls dem Spätwerk Lippis zugeordnet, dessen eines Kennzeichen eine dynamische Bildauffassung und die Suggestion einer unruhigen Kraft ist.

[<top>](#)

Conclusio, und ein Seitenblick auf den Umgang mit altitalienischer Malerei andernorts

[75] Der fast sechs Jahre währende Streit, in den Kunstkenner aus ganz Europa involviert waren, macht die verhärteten Fronten in einer Diskussion um Kunstanschauungen und Malereikennnisse deutlich. Die Korrespondenzen insbesondere der Administration und Passavants zeigen, wie emotional aufgeladen die Debatten geführt wurden und mit welcher unterschiedlichen Methoden sie zu einer Lösung gelangten.

[76] Welchen Einfluss die individuelle und kulturelle (Vor-)Bildung hatte, zeigen die folgenden Aspekte der Lippi-Episode: Erstens meinten die Administratoren, selbst entscheiden zu können, was für das Frankfurter Publikum das Richtige war. Zweitens war die Administration im Konflikt zwar an Rat interessiert, aber aus Sicht der Italiener fragten sie dafür die Falschen an. Drittens nahm Metzger als Händler offensichtlich eine bestimmte Erwartungshaltung der Käufer gegenüber seinen Gemälden an, was ihn zu seinen Restaurierungen verleitete. Und viertens erkannten die italienischen Kunstkenner ihren Wissens- und Bildungsvorsprung, der sie aber blind für Infragestellungen machte.

[77] Wie bestimmend die subjektive Geschmacksfrage war, zeigt, dass externe Kunstkenner als Berater manches Mal nichts ausrichten konnten: Auch das durch Dillis nach München vermittelte und bereits erwähnte Bindo-Altoviti-Gemälde ist verkauft worden und nach einer Odyssee schließlich nach Washington gelangt, wo es heute in der National Gallery als eines der Hauptwerke gilt.¹⁷⁵ Dillis äußerte später noch lange, dass die Zweifel an der eigenen Kennerschaft für ihn einer Schmach und Ehrverletzung gleichkamen.¹⁷⁶ Zwei weitere Raffael-Angebote erfolgten an den bayerischen Kronprinzen Ludwig, die als zweifelhaft abgelehnt wurden und heute als zwei Hauptwerke im Palazzo Pitti in Florenz hängen.¹⁷⁷

Patrizia Zambrano und Jonathan Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Mailand 2004, 123-134; und allgemein Luciano Berti und Umberto Baldini, *Filippino Lippi*, Florenz 1991.

¹⁷⁴ Heinrich Bodmer, "Der Spätstil des Filippino Lippi", in: *Pantheon* Bd. 9 (1932), 126-131, hier 131.

¹⁷⁵ Das Gemälde hat man 1938 abgegeben, im Tausch gegen einen vermeintlichen Grünewald, der heute ein unbekannter fränkischer Meister ist, Syre, *Alte Pinakothek*; zur Gemälde-Odyssee, J. van Nimmen, "Italy, Germany, America: The Migration of a Raphael Portrait", in: A. Chong und D. Pegazzano, Hg., *Raffaël, Cellini and a Renaissance Banker. The Patronage of Bindo Altoviti*, Boston 2003, 214-236.

¹⁷⁶ Auch Dillis, Syre, "'Wirken Sie, was Sie vermögen!'", 47.

[78] Die damals sich erst entwickelnde Wertschätzung älterer Malerei bedeutete nicht, dass jede Epoche, jede Schule, jeder Maler auch tatsächlich in der Wahrnehmung der fortschrittlicheren Kunstkenner gleichen Wert wie bereits Etabliertes hatte. Nicht nur Passavant urteilte die frühe Malerei als "unvollkommen" ab. Diese Unterscheidung spielte sogar noch eine Rolle bei einem Sammler, dessen Gemäldekollektion später besonders für ihren Bestand an früher Malerei berühmt wurde: Der Bankier Edward Solly sammelte 1813-1821 in Berlin europäische Malerei, darin bildete die italienische Malerei bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts einen Schwerpunkt.¹⁷⁸ Seine Sammlung hatte nach dem Verkauf an die entstehende Berliner Gemäldegalerie den dortigen Bestand der altitalienischen Malerei überhaupt erst – und in bedeutender Zahl – begründet. Obgleich die Sammlung ihre Bedeutung aus den Altitalienern zog, schätzte Solly persönlich vor allem die Maler der Hochrenaissance nach Raffael. Da Solly sich in seinen Ankäufen höchstwahrscheinlich durch Aloys Hirt beraten ließ, der hier strategisch auf die spätere Galerie Einfluss nahm, zeigt dies, wie ein Sammler unabhängig vom eigenen Geschmack auch für ein Sammlungskonzept kaufen konnte.¹⁷⁹ Hirt, Solly und Passavant sahen in der altitalienischen Malerei ihren historischen Wert.

[79] Die Kommission, die die Berliner Gemäldegalerie plante, debattierte 30 Jahre lang (1797-1830) über das Museumskonzept und die Rolle, die die frühe Malerei darin spielen sollte. Hirt war als Vermittler der Solly-Sammlung ein Verfechter der Darstellung der Kunstgeschichtsentwicklung und hatte die alteuropäische Malerei gleichberechtigt in die Ausstellung einfügen wollen. Am Ende, Hirt war bereits aus der Kommission ausgeschieden, wurde diese durch Schinkel und Waagen ausgegliedert, da sie dem neuen Konzept nicht entsprach: Die Ausstellung hatte, die erste Abteilung mit Antonello da Messina beginnend, durch die präsentierten Gemälde dem Beschauer in erster Linie Genuss bereiten sollen, die Darstellung der Kunstgeschichte stand dabei nicht mehr im Vordergrund. Da die frühe Malerei nicht in das Genuss-Konzept passte, wurde sie vom

¹⁷⁷ Ludwig hatte sich Rat einholen wollen. Dillis, von der Bindo-Altoviti-Geschichte gezeichnet, enthielt sich der Meinung, ein anderer Kunstagent, Johann Martin von Wagner (1777-1858), reiste zur Begutachtung nach Florenz, fand das Werk zweifelhaft und kaufte es nicht. Syre, *Alte Pinakothek*, 20, 23.

¹⁷⁸ Lacher, "Solly, Hirt und die frühe italienische Malerei", 21. Zu Solly, der Sammlung, den Ankäufen und Hirts Rolle: Robert Skwirblies, "'Ein Nationalgut, auf das jeder Einwohner stolz sein dürfte'. Die Sammlung Solly als Grundlage der Berliner Gemäldegalerie", in: *Jahrbuch der Berliner Museen* Bd. 52 (2009), 69-99, Lacher, "Solly, Hirt und die frühe italienische Malerei", 18-25. Auch Henning Bock, "Das Profane und das Heilige. Die Sammlungen Solly und Boisserée im Wettstreit um die Übernahme durch Preußen", in: Annemarie Gethmann-Siefert, Hg., *Die Sammlung Boisserée. Von privater Kunstbegeisterung zur kulturellen Akzeptation der Kunst (= Kunst als Kulturgut* Bd. 1), Paderborn 2011, 183-193.

¹⁷⁹ Dies ist auch über J.D. Passavant als späteren Inspektor des Städtelschen Kunstinstituts (1841-1861) bekannt: Er hatte Gemälde angekauft, die ihm persönlich gar nicht gefielen; dies zeigt aber seine "Souveränität in der beispielhaften Dokumentation aller kunsthistorischen Entwicklungen", Bauereisen, "Johann David Passavant", 33; Annette Strech, *"Nach dem Leben und aus der Phantasie". Niederländische Zeichnungen vom 15. bis 18. Jahrhundert aus dem Städtelschen Kunstinstitut*, Ausst.kat., Frankfurt am Main 2000, 11f. – Solly sagte man im Übrigen auch "Unkenntnis" nach, Lacher, "Solly, Hirt und die frühe italienische Malerei", 18.

Rundgang separiert und in abgeschlossene Räume gefügt.¹⁸⁰ Wie Kunstkenner zwischen öffentlich Ausstellbarem und Auszuschließendem unterschieden, hing auch von den bereits genannten Faktoren ab.

[80] In Düsseldorf wurde zu der Zeit, als die Lippi-Episode kurz vor dem Abschluss stand, im März 1823, eine altitalienische Sammlung erst geplant:

Unser Plan gienge dahin mit der Zeit eine gleichsam geschichtliche Folge von Gemälden der altitalienischen Schule Ihnen nach und nach abzukaufen. Um aber auch das kunstliebende Publikum erst allmählig an die ernsten Alten zu gewöhnen müßen wir, unter diesen mit den Jüngeren anfangen. Sie werden daher schon selbst wissen was uns vorerst dienlich seyn wird.¹⁸¹

[81] Hatte Cornelius diesen Frankfurter Lippi-Streit vor Augen, als er als Direktor der Düsseldorfer Akademie 1823 Metzger um ein Bilderangebot bat? Offenbar bezog er die noch nicht an frühe Malerei gewöhnten deutschen Augen in seine Überlegungen mit ein.

[82] Was den Geschmack der Administration bezüglich italienischer Malerei angeht, kann dieser durch die Lippi-Episode kaum bestimmt werden. Die Debatte sagt einerseits etwas über die Ausbildung der Beteiligten aus (Erkennen der technischen Übermalungen, Bedienen klassizistischer Begriffe) und führt andererseits vorzüglich vor Augen, mit welchen Problemen die Zeitgenossen zu kämpfen hatten, denn der Mangel an Begriffsklärung und Definitionen in einer Zeit der sich verändernden, aber auch aufsplitternden Anschauungen und Wertmaßstäbe musste zu diesen kompromisslos gegeneinander agierenden Fronten führen, die wiederum das Machtverhältnis und die Beziehung, die die Administration zu ihren externen Beratern pflegte (und umgekehrt), beleuchten. Nicht zuletzt muss darauf hingewiesen werden, dass "die Administration" aus fünf Personen mit unterschiedlichem Hintergrund bestand, die sich wieder von Frankfurter Künstlern beraten ließen. Erst eine speziellere Aufschlüsselung der einzelnen Persönlichkeiten wird hier Genaueres zum Frankfurter Kunstgeschmack zu Tage fördern.¹⁸²

[83] Ein großer Unterschied in der Entscheidungsfindung für Frankfurt lässt sich zu München ausmachen: Auch wenn dort die Entscheidung für oder gegen ein Kunstwerk vermutlich vom Kunstkomitee oder den hinzugezogenen Kennern beeinflusst worden war, traf die letzte Entscheidung in München der Kronprinz bzw. König. Zwar wertete die Frankfurter Administration ihre gemeinsame Entscheidung als autoritären Beschluss, doch erfolgte dieser intern erst nach der Besprechung der Erwartungen von fünf aus der Frankfurter Bürgerschaft sich rekrutierenden Administratoren mit unterschiedlichen Ideen und Voraussetzungen. Die Entscheidung musste mehrheitlich gefällt werden.

¹⁸⁰ Siehe hierzu ausführlich Vogtherr, *Das Königliche Museum zu Berlin*, 179-194.

¹⁸¹ Cornelius an Metzger, 20.03.1823, DKA GNM Nürnberg, Metzger-Nachlass, Nr. 22, fol. 1 r^o-v^o.

¹⁸² Dazu Meyer in Vorbereitung, siehe Anm. 1.

[84] Ein solcher Umgang, wie Rumohr und Passavant ihn mit den Frankfurtern pflegten (polemische Angriffe, öffentliches Rügen und Verspottung in Rom), zeigt auch das Selbstbewusstsein, mit dem die in Italien geschulten Kenner ihren Kollegen in der Heimat gegenüber auftraten. Kaum vorstellbar wäre eine solche Kommunikation von Rumohr und Passavant mit dem bayerischen Kronprinz Ludwig. Gleichberechtigten Bürgern konnten die – ohne Frage herausragenden – externen Kunstkenner sich fachlich überlegen fühlen und sie dies wissen lassen. Diese bis dato wenig bekannte Hierarchisierung im Kunsthandel dürfte ein wichtiger Grund für die verbalen Entgleisungen gewesen sein – eine Herausforderung für die damalige Administration des Städelschen Kunstinstituts.¹⁸³

[<top>](#)

¹⁸³ Verlockend bleibt zu guter Letzt die Vorstellung, die hier ausführlich dokumentierte Debatte mit den visuellen Befunden der hier verhandelten Kunstwerke in Beziehung zu setzen, wie ein Kommentator einer früheren Version des Aufsatzes anregte. Diese Vorgehensweise wäre allerdings bei aktuellem Kenntnisstand nicht möglich, denn weder hat sich das Frankfurter Gutachten erhalten noch das Bild selbst – man würde damit demselben methodischen Irrtum erliegen wie die Beteiligten im Lippi-Streit, die das Gemälde entweder gar nicht gesehen hatten oder über ein Bild diskutierten, dessen Bearbeitungszustand ihnen nicht bekannt war.