

Christine Unsinn

## Eine exakte Teilkopie von Joos van Cleve

### Zur Funktion von Kopien im frühen 16. Jahrhundert

Antwerpen war im beginnenden 16. Jahrhundert Dreh- und Angelpunkt eines ausgedehnten Netzwerks des multinationalen Handels und ein Knotenpunkt des Im- und Exports von enormer Reichweite. Die Scheldestadt bot Hunderten von ausländischen Händlern und Agenten aus Portugal, Spanien, Italien, Deutschland, den nördlichen Niederlanden, England, Frankreich und dem Ostseeraum ein Zuhause und damit die optimale Möglichkeit für den Austausch von Gütern, Kunst und Personal. Dieses internationale Milieu und der florierende Kunstmarkt der damals wichtigsten Stadt der südlichen Niederlande bilden den historischen Rahmen für die folgende Fallanalyse der Tafel *Jungfrau betend unter dem Kreuz*, heute in einer unbekanntenen Privatsammlung. Auf der Tafel sind wesentliche Elemente aus dem Gemälde *Christus am Kreuz umgeben von Engeln mit den Arma Christi*, heute in den Königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel (Inv. Nr. 4058),<sup>1</sup> kopiert worden und zwar motivisch und stilistisch exakt, so dass der inhaltliche Bezug zur Vorlage noch deutlich nachvollziehbar ist, obwohl die kopierten Partien in einen abweichenden Hintergrund eingepasst wurden. Im Folgenden sollen neue Erkenntnisse zu Zuschreibung, Datierung und Provenienz vorgestellt werden.<sup>2</sup> Zudem wird die Teilkopie in den Zusammenhang der Kopierpraxis der Werkstatt von Joos van Cleve, dem die Tafel hier erstmals zugeschrieben wird, gestellt.

Nach der Tafel *Christus am Kreuz umgeben von Engeln mit den Arma Christi* in den Königlichen Museen der Schönen Künste in Brüssel (Abb. 1) sind heute zwei exakte Kopien, eine Teilkopie und eine Teilnachzeichnung bekannt.<sup>3</sup> Die Brüsseler Tafel entstand wohl um 1400 und wurde etwa 40 Jahre später in Teilen von der Werkstatt Rogier van der Weydens übermalt.<sup>4</sup> Zu einem unbekanntenen späteren Zeitpunkt wurde das Bild stark beschnitten, dabei gingen die Figuren Marias und eines unbekanntenen Stifters verloren, wie die beiden exakten Kopien in Brügge und in Madrid deut-

lich machen (Abb. 2). Diese zeigen den vollständigen, ursprünglichen Zustand der Tafel: Vor dunkelblauem Hintergrund, der mit goldenen Sternen übersät ist, erscheint mittig Christus am Kreuz in einer ungewöhnlichen dreiecksförmigen Mandorla, umgeben von vier schwebenden Engeln mit den Arma Christi, also den Passionswerkzeugen. Darunter knien betend vor einem rot-gold dekorierten Wandabschnitt links Maria und rechts eine Person, die in Madrid weiblich, in Brügge männlich ist. Jede Figur wird von einem Spruchband begleitet; die lateinischen Texte machen deutlich, dass Maria hier als Vermittlerin und Fürbitte-rin für die Betenden vor ihren Sohn tritt.<sup>5</sup> Eine Zeichnung im British Museum in London gibt eindeutig Marias Kopf, mit großer Wahrscheinlichkeit frei, nicht gepaust wieder, nach dem Vorbild der übermalten und später abgeschnittenen Muttergottes auf der originalen Brüsseler Tafel.<sup>6</sup>

Das hier diskutierte Gemälde, ehemals in der Sammlung der Erben des Dr. Ricardo de Espírito Santo Silva in Lissabon (Abb. 3), kopiert nur die beiden rogieresken Figuren des Gekreuzigten und Marias und setzt diese in eine für das 16. Jahrhundert typische Landschaft. Engel, Marterwerkzeuge, Nimben, Stifter und Spruchbänder wurden weggelassen. Die auf dem Vorbild stark stilisierte Mandorla wurde übernommen – aber ganz in Wolkenformen aufgelöst. Die Szene wird links von einem dünnen Baum und rechts von einem bewaldeten Felsmassiv gerahmt. In der unteren Hälfte links kniet auf einem Plateau Maria in blauer Robe unter dem Kruzifix, den Blick hinauf zu der Erscheinung ihres Sohnes am Himmel gewendet. Ein unebener Weg schlängelt sich von dieser Erhebung im Vordergrund hinunter in ein Tal im Mittelgrund des Bildes. In die Landschaft zwischen Seen und hohen Felsen schmiegt sich eine durch mächtige Türme und Tore befestigte Stadt. Im Hintergrund läuft die weite Landschaft aus, bis sie farblich nahezu mit dem Himmel verschmilzt.



Abb. 1: Rogier van der Weyden, Werkstatt, *Christus am Kreuz umgeben von Engeln mit den Arma Christi*, um 1400/1440, Öl auf Eichenholz, 38,2 x 26,6 x 1,2 cm, Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste.

Bereits die beinahe identischen Maße der Lissabonner (66,5 x 54,5 cm) und der Madrider Kopie (68,5 x 56 cm) weisen auf eine enge Verbindung der beiden Bilder hin. Zwar sind die exakten Maße des gemeinsamen Brüsseler Vorbildes durch die Beschneidung nicht mehr genau bestimmbar; doch stimmen Format und Position der erhaltenen Figuren zueinander genau mit der Madrider Kopie überein.<sup>7</sup> Legt man die Umrisszeichnungen nach der Madrider Kopie – ausgewählt aufgrund deren positionsgenauer Übereinstimmung mit dem Vorbild in Brüssel – auf die Lissabonner Teilkopie, decken sich die Linien des Kreuzifixes. Marias Position ist ein wenig nach oben verschoben. Die Größenverhältnisse der beiden Figuren zueinander blieben unverändert. Somit kann davon ausgegangen werden, dass zum Übertragen zumindest der Christusfigur auf der Lissabonner Tafel eine Pause eingesetzt wurde. Im Fall von Maria gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder kopiert sie die verlorene Maria des Brüsseler Vorbildes exakter als alle anderen Kopien



Abb. 2: Unbekannter Künstler, *Krönung Marias vor dem gekreuzigten Christus und eine Stifterin*, Ende 15. Jh., Öl auf Holz, 68,5 x 56 cm, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

oder nimmt kleine Änderungen und Verbesserungen vor, was wohl eher anzunehmen ist.

Die Lissabonner Tafel wurde laut Reis-Santos im 16. Jahrhundert von Rui (Rodrigo) Fernandes de Almada, dem Leiter und Vertreter der Portugiesischen Faktorei in Antwerpen, von Flandern nach Lissabon gebracht und befand sich seitdem in seiner Sammlung.<sup>8</sup> Vor 1956 gelangte sie an Dr. Ricardo de Espírito Santo Silva in Lissabon.<sup>9</sup> Rui Fernandes de Almada ist lediglich zwischen 1512 und 1537 dokumentiert, dem Jahr, als er Botschafter von Portugal in Frankreich wurde. Neben ihm ist João Brandão in der Faktorei bezeugt. Unter den beiden besaß die Portugiesische Handelsniederlassung in Antwerpen eine der schönsten Dürer-Sammlungen der Epoche.<sup>10</sup>

Dagoberto Markl meint, die Lissabonner Tafel mit dem Bild identifizieren zu können, das von Cornelius Grapheus (1482–1558)<sup>11</sup> in einem Gedicht aus dem Jahr 1532 erwähnt wird.<sup>12</sup> Grapheus, ehemaliger Sekretär der Stadt Antwerpen, schrieb in dem Gedicht

über seinen Freund Damião de Goís (1502–1574), Sekretär und Schatzmeister der portugiesischen Faktorei, des sogenannten Indienhauses, in Antwerpen zwischen 1523–1528. Als einer der ersten Lutheraner gehörte Grapheus auch zu den ersten Opfern der nun wieder eingerichteten Inquisition in Belgien und kam 1523 aus einer einjährigen Gefangenschaft in Brüssel zurück nach Antwerpen. In dem Gedicht erwähnt Grapheus seinen Freund in Tränen vor einer Tafel aus Zedernholz, die einen Kruzifixus zeigt und von Quentin gemalt sei:

*„Pro eodem Ad Crucifixi Christi imaginem, in caedrina tabella a Quintino insigni pictore insigniter depictam: Piget bone o Christe, ah piget, / Mea est, mea est culpa haec scio, / Quod sic relictus ab omnibus, / Quod tam cruentus undique / Protectus altum in aera / Confixus hac pendes cruce / Ergo ad tuos supplex pedes / Volutu en adsum miser / Damianus hic tuus, mihi / Ignoscito, O ignoscito / Qui totius pro orbis malo / Hanc innocens poenam subis“.*<sup>13</sup>

Die Tafel wird im selben Text ein kleines Stück weiter laut Markl ein weiteres Mal ebenfalls als schönes Werk von Massys angeführt und mit den folgenden Worten bezeichnet: „Für denselbigen, [...] Jungfrau Maria betend unter dem Kreuz ihres Sohnes, auf einem sehr geschmackvollen Gemälde von Quentin auf einer Tafel gemalt“.<sup>14</sup> Marcel Bataillon hingegen schließt aus den beiden Erwähnungen auf zwei unterschiedliche Gemälde: Einen Kruzifixus auf Zedernholz und eine Jungfrau Maria betend unter dem Kreuz ihres Sohnes. Beide habe Damião de Goís für seine eigene Sammlung gekauft. Auch Feist-Hirsch führt die beiden Tafeln als zwei unterschiedliche Gemälde im Besitz von De Goís auf. Die Textstelle funktioniert de facto als Aufzählung mehrerer unterschiedlicher Bilder, so dass von zwei Bildern ausgegangen werden muss.<sup>15</sup>

Das Motiv der alleine unter dem Kruzifix betenden Maria ist äußerst ungewöhnlich.<sup>16</sup> Normalerweise befindet sich mindestens eine weitere Person, oft Johannes, unter dem Kreuz. Weder auf dem Bild noch in der kurzen Erwähnung in Grapheus' Gedicht kommt Johannes oder eine andere Person vor. Die Übereinstimmung des ungewöhnlichen Motivs sowie die Tat-

sache, dass Rui Fernandes de Almada, in dessen Sammlung die Tafel vermutlich später nach Portugal kam, seit 1512 Leiter des portugiesischen Indienhauses war, in dem auch De Goís zeitgleich tätig war, bestärken eine Identifikation des zweiten angeführten Bildes mit der Lissabonner Tafel.<sup>17</sup> Möglich, dass De Goís die Tafel später der Sammlung der Faktorei oder direkt De Almada überlassen hatte.

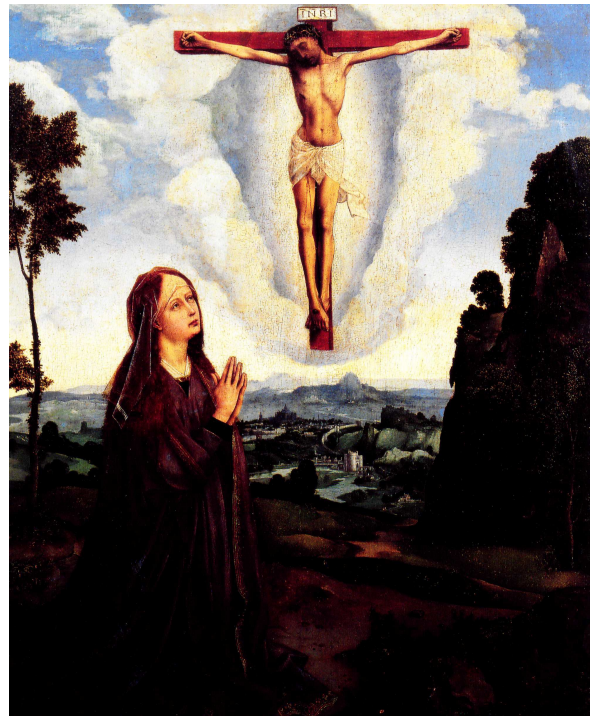


Abb. 3: Joos van Cleve, *Jungfrau betend unter dem Kreuz*, 1511–1518/19, Öl auf Eichenholz, 66,5 x 54,5 cm, Privatsammlung.

In der ersten Erwähnung in Grapheus' Gedicht heißt es, der Bildträger sei aus Zedernholz. Das spräche für einen direkten Kopierauftrag durch die Portugiesen selbst, denn Zedernholz war eines der importierten Güter, mit denen im Indienhaus gehandelt wurde und das sonst in Flandern rar und weitestgehend unbekannt war. Albrecht Dürer erhielt bei seinem Besuch im Indienhaus 1520/21 von den Portugiesen reiche Geschenke, darunter auch Seide, Korallen und Zedernholz.<sup>18</sup> Nun ist die Lissabonner Tafel auf baltischem Eichenholz gemalt, was in Flandern das gebräuchlichste importierte Trägermaterial war. Da nun davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei den von Grapheus erwähnten Bildern um zwei unterschiedliche Gemälde handelt, von denen lediglich der

Kruzifix auf Zedernholz gemalt war, stellt sich die Frage nach dem Material für das zweite erwähnte Bild *Jungfrau Maria betend unter dem Kreuz ihres Sohnes* nicht mehr.<sup>19</sup> Da der Träger in der zweiten Quelle keine extra Erwähnung erfuhrt, wird es sich um das gewohnte Eichenholz gehandelt haben.

Die auffälligste Änderung bei der Lissabonner Tafel im Vergleich zu dem Vorbild und den beiden anderen Kopien ist die Umgestaltung des Hintergrundes in eine Landschaft. Ganz ähnliche Beispiele finden sich bei Joachim Patinir, dem Vorreiter dieser Art der dominierenden Landschaftsdarstellung, sowie bei Gerard David, Quentin Massys oder bei Joos van Cleve. Elemente wie vereinzelte schmale Bäume und Felsmassive sowie die Farbperspektive, die zunehmend zum Blau der Ferne führt, finden sich in Bildern all dieser Maler wieder. Grapheus nennt als Schöpfer der beiden erwähnten Tafeln Quentin Massys, der seit 1491 Mitglied in der Antwerpener Malergilde war. Auch Reis-Santos schlägt eine Einordnung der Tafel in das frühe Werk von Massys vor. Seiner Ansicht nach zeige die Landschaft der Lissabonner Tafel große Übereinstimmungen mit Massys' Stil und Farbgebung und zwar bevor dieser Patinirs Malerei ab 1515 in Antwerpen genauer kennenlernte. In dem Lissabonner Bild dominieren einfache, klare Formen, beispielsweise bei der Gestaltung des Bodens im Vordergrund oder bei der von weit oben gesehenen Stadtlandschaft im Mittelgrund. In Massys' Landschaften sind die einzelnen Konturen und Formen in der Regel nicht so deutlich betont, wodurch eine weniger strenge Form der Landschaft und ihrer einzelnen Elemente vorherrscht. Die von Reis-Santos zum Vergleich angeführte frühe *Flucht nach Ägypten* von ca. 1509–1513 im Detroit Art Museum weist solche einfachen Formen auf und kommt dadurch der Lissabonner Teilkopie in diesem Punkt recht nahe – im Aufbau und in der Gesamtwirkung unterscheiden sie sich jedoch.

Es war wohl allgemein bekannt, dass Damião de Gois die beiden Maler Hieronymus Bosch und Quentin Massys besonders verehrte und sammelte.<sup>20</sup> Das Gedicht entstand 1532, vier Jahre nachdem De Gois Antwerpen verlassen hatte, womit nicht auszuschließen ist, dass Cornelius Grapheus in seinen Erinnerun-

gen den Lieblingsmaler seines Freundes anführt, ohne über den eigentlichen Schöpfer des Bildes Bescheid zu wissen oder sich genau zu erinnern. Für ein ungeübtes Auge mögen die Unterschiede der Landschaften der Antwerpener Maler der Zeit auch nicht allzu groß sein. Es ließe sich auch in Erwägung ziehen, dass die Tafel dem Liebhaber als ein Massys verkauft worden ist.

Die Art und Weise der Bildrahmung durch einen hohen, schlanken Baum auf der einen und ein mächtiges Felsmassiv auf der anderen Seite findet sich häufig im Werk von Joos van Cleve, beispielsweise auf der Mitteltafel des *Triptychons mit der Kreuzabnahme* in den National Galleries of Scotland in Edinburgh, das vermutlich um 1523/24 entstanden ist.<sup>21</sup> Van Cleve, der 1511 zum ersten Mal in Antwerpen bei seiner Aufnahme als Freimeister („vrymeester“) in die Lukasgilde dokumentiert ist, hat immer wieder ganz ähnliche Landschaften gemalt. Beispielsweise ist die Hintergrundlandschaft auf dem linken geöffneten Flügel des Triptychons mit der *Beweinung Christi* aus dem Jahr 1524 im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main gleich aufgebaut. Die Farbigkeit, die Übergänge und die Malweise von Wolken und Blätterwerk stimmen überein. Erstaunlich ähnlich ist auch die durch eine Fensteröffnung sichtbare Landschaft, die Van Cleve nach einem heute verschollenen Werk von Leonardo da Vinci kopiert hatte. Das Motiv hat der Maler dreimal auf annähernd identischen *Kirschenmadonnen* wiederholt: In Aachen, in einer New Yorker Privatsammlung und seitenverkehrt in der Berliner Gemäldegalerie.<sup>22</sup> Die Stadt ist mit ihren Mauern und Türmen vergleichbar in angrenzende Täler und Anhöhen eingebettet und auch das ausgefrante Flussbett sowie Anordnung, Farbigkeit und Charakter der Berge stimmen überein. Die Landschaft der Lissabonner Tafel lässt sich also ohne Zweifel in die direkte Nähe von Joos van Cleve bringen. Eine Zuschreibung der Tafel an ihn wird dadurch noch wahrscheinlicher, dass der Maler auf einem *Kreuzigungstriptychon* von 1518/19, heute in Neapel im Museo Nazionale di Capodimonte (Inv.Nr. Q.7), den Kruzifixus der Brüsseler Vorbildtafel und deren exakter Kopien verwendete (Abb. 4): Die Konturlinien decken sich, stark verkleinert, mit denen des Brüsseler Kruzifixus.<sup>23</sup> Auch auf der kleinen Kreuzigungsszene im oberen Part des Triptychons mit der

*Anbetung der Könige* in San Donato in Genua (Abb. 5), das dank dendrochronologischer Untersuchung ab 1522 datiert werden kann, und auf einer kleinen *Kreuzigungstafel* eines Nachfolgers im Philadelphia Museum of Art (Inv. Nr. 374) von ca. 1525 lässt sich der gleiche Kruzifixus identifizieren.<sup>24</sup> Das bedeutet: Joos van Cleve muss die Brüsseler Tafel oder eine der exakten Kopien gekannt haben. Der Maler hatte demnach entweder Zugang zu einem der Vorbilder, um *in situ* eine genaue Pause abzuzeichnen, oder er und sein Nachfolger konnten auf eine bereits bestehende Pause in seiner Werkstatt zurückgreifen, welche er beispielsweise bei der Vorbereitung für die Lissabonner Teilkopie angefertigt haben kann. Eine Fertigung der Lissabonner Teilkopie durch Joos van Cleve oder seine Werkstatt ist folglich anzunehmen.



Abb. 4: Joos van Cleve, *Kreuzigungstriptychon*, 1518/19, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Sammlung Farnese.

Das Triptychon in Neapel ist um 1518/19 zu datieren, um 1522 der Altaraufsatz in Genua und um 1525 die kleine Kreuzigung in Philadelphia. Spätestens seit 1518/19 war demnach die Pause des Kruzifixes in der Van Cleve-Werkstatt vorhanden. Demnach ließe sich für die Lissabonner Tafel der Zeitraum von 1518/19 als *Terminus ante quem* bestimmen. Durch die Ankunft des Freimeisters Van Cleve in Antwerpen im Jahr 1511 kann der Entstehungszeitraum weiter eingegrenzt werden.

Damião de Gois ist um 1518 am Hof von König Manuel I. von Portugal dokumentiert und wurde erst unter dessen Nachfolger Johann III. von Portugal im Jahr

1523 nach Antwerpen gesandt.<sup>25</sup> Damit kann De Gois selbst als Auftraggeber der Lissabonner Kopie ausgeschlossen werden. Er hat sie also vermutlich nach 1523 von dem Vorbesitzer erworben.

### Die Kopierpraxis der Joos van Cleve-Werkstatt

Fast zeitgleich mit der Brüsseler Tafel, um 1518/20, kopierte Joos van Cleve ein weiteres berühmtes Gemälde und zwar die *Große Kreuzabnahme* von Rogier van der Weyden aus der Kapelle der Armbrustschützengilde in der Löwener Peterskirche. Dies geschah, bevor die Tafel von Maria von Ungarn (1505–1558) um etwa 1545 erworben und zeitgleich, zumindest aber vor 1549, durch eine Kopie von Michiel Coxcie in der Kapelle ersetzt wurde.<sup>26</sup> In seiner Kopie gab Van Cleve den beengten Raum des Vorbilds, das wie ein gemalter, mit Skulpturen gefüllter Altarschrein wirkt, auf und versetzte die Gestalten ebenfalls in eine weite Landschaft (Abb. 6). Die Szenerie wird auch hier durch einen Felsen links und einen schlanken Baum rechts gerahmt. Die Gesichter der handelnden Figuren sind vom Maler in seinen eigenen Stil übersetzt worden und kopieren nicht wie auf der Lissabonner Teilkopie Rogiers Stil.<sup>27</sup> Auch wurden sie nicht liniengetreu übertragen.



Abb. 5: Joos van Cleve, *Die Anbetung der Könige*, Genua, San Donato.

Aus der zweiten Hälfte der 1520er Jahre stammen die vielen Kopien nach der *Kirschenmadonna*, einem verlorenen Gemälde von der Hand Leonardo da Vincis, das um 1508 in Mailand entstanden sein dürfte (Abb.

7). 29 bekannte Fassungen führt John Hand auf, vornehmlich aus der Van Cleve-Werkstatt, aber auch von anderen Kopisten.<sup>28</sup> Die Van Cleve-Werkstatt ging vermutlich bereits selbst von einer Kopie aus, wie z. B. Giampietrinos Version in einer Privatsammlung.<sup>29</sup> Anders als dieser interpretierte der Antwerpener Meister auch diese Landschaft in seinem eigenen Stil. Die Architekturen bekamen den in Antwerpen zu der Zeit beliebten, ausladenden Renaissancedekor, während Marias Kleidung sowie ihre italienisch anmutende Arm- und Handhaltung übernommen wurden. Auch die Gesichter und die Aktfigur des nackten Christusknaben mit den starken Schattierungen und weichen Formen unterscheiden sich deutlich von der Art des Joos van Cleve. Ewing macht für die weichen Übergänge, durch die Kanten und Konturen in feine Schattenschleier verwischen, ein Markenzeichen Leonardos, das *Sfumato*, verantwortlich.<sup>30</sup>



Abb. 6: Joos van Cleve, *Die Kreuzabnahme*, 1518-1520, Öl auf Holz, 114,9 x 126,4 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Spätestens um 1516 befand sich eine Kopie, nach einem weiteren verlorenen Gemälde Leonardos, den *Küssenden Kindern*, in der Sammlung Margaretes von Österreich.<sup>31</sup> Vermutlich handelt es sich hierbei um die bereits 1513 in Auftrag gegebene Tafel von Marco d'Oggiono, die heute in der Royal Collection aufbewahrt wird. Sie war der Prototyp für mehrere Kopien von Joos van Cleve um 1525–1530, wie anhand der sich deckenden Konturlinien kürzlich nachgewiesen wurde.<sup>32</sup> Die spezifische Haltung der beiden nackten

Kinder ist auf allen Versionen identisch, der Hintergrund variiert dagegen deutlich zwischen Landschaft, Renaissance-Architekturrahmen und dunklem Fond mit Vorhang. Auch die Maße variieren stark: Von kleinen quadratischen Täfelchen um die 25 cm bis zu großen Gemälden von 104 x 74 cm.<sup>33</sup> Bei den vielen Kopien nach der *Kirschenmadonna* und den *Küssenden Kindern* lässt sich von Serienproduktionen sprechen. In Van Cleves Œuvre finden sich 18 solcher Kopierserien, aus denen die beiden besprochenen als die zahlenmäßig und kommerziell erfolgreichsten herausstechen.<sup>34</sup>



Abb. 7: Joos van Cleve, *Kirschenmadonna*, um 1525, Öl auf Eichenholz, 74 x 52,3 cm, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum.

Bei Joos van Cleve und seiner Werkstatt gibt es neben der seriellen Produktion nach ausgesuchten Vorbildern auch freie Kopien und zudem eine Art Eklektizismus, der mit unterschiedlichen Vorlagen und Motiven bekannter Maler aus Flandern wie aus Italien arbeitet, die dem eigenen Stil angepasst und in eigene Kompositionen eingearbeitet wurden. Hierzu gehören auch die Gemälde, in die der Brüsseler Kreuzifixus lini-

engetreu, aber stilistisch verändert übernommen wurde. Die Van Cleve-Werkstatt war seit etwa 1525 vorwiegend auf Serienproduktionen spezialisiert. Ein breites Angebot an Variationen war rasch verfügbar, wodurch auf Kundenwünsche schnell eingegangen werden konnte.<sup>35</sup> Sowohl die eklektizistischen Arbeiten als auch die Serienkopien hatten vornehmlich die Übernahme interessanter und beliebter motivischer Schöpfungen zum Ziel, legten aber keinen Wert auf ursprüngliche Inhalte oder religiöse Zusammenhänge.

Die Lissabonner Teilkopie bildet eine Ausnahme, da sie die zwei Figuren, nicht nur liniengetreu, sondern auch stilistisch kopiert. Die außergewöhnliche Mandorla, die den Gekreuzigten umgibt, ist aufgelockert und verständlicher gemacht worden aber eindeutig auf die Brüsseler Tafel zu beziehen. Von der Brüsseler Vorbildtafel oder einer Kopie nach dieser wurden für die Übertragung der Figuren liniengetreue Pausen angefertigt, die von nun an in der Werkstatt als Vorlagenmaterial zur Verfügung standen und hin und wieder in nachfolgenden Bildern verwendet wurden. Stilistisch bleiben die beiden Figuren immer Rogier van der Weyden treu, wenn auch die Körper weniger tief modelliert sind.<sup>36</sup> Das unterscheidet sie einerseits von Van Cleves freier Kopie nach Rogiers *Großer Kreuzabnahme*, deren Figuren stilistisch nicht mehr viel mit Rogier zu tun haben, und andererseits auch von eklektizistischen Werken, denn auch bei diesen spielte der Stil des Vorbilds keine große Rolle. Das zeigt beispielsweise die Figur des vom Kreuz abgenommenen Christus auf der Mitteltafel des *Santa Maria della Pace-Altars* im Louvre in Paris, die, wie Scaillièrez gezeigt hat, wohl auf einen Stich Agostino Venezianos nach einer verschollenen Darstellung Andrea del Sartos von 1516 zurückgeht, stilistisch diesem jedoch nicht folgt.<sup>37</sup>

Da keine weiteren Versionen der Lissabonner Teilkopie existieren, wird es sich nicht um eine Serienproduktion gehandelt haben, so dass diese eine spezielle Position in Joos van Cleves Werk einnimmt. Offenbar folgt diese Arbeit einem speziellen Wunsch des Auftraggebers nach einer exakten Kopie ausschließlich der beiden Hauptfiguren. Die Übernahme des Motivs der ungewöhnlich geformten Mandorla stellt einen direkten Bezug zum eigentlichen Vorbild her. Die Tilgung der stilistisch älteren Engel spricht zugleich für

Stilbewusstsein, während die Stifterfigur in dem neuen Zusammenhang überflüssig wird. Die Konzentration auf den Gekreuzigten und die Schmerzensmutter könnte also eine besondere Wertschätzung für diejenigen Partien ausdrücken, die von der Rogier-Werkstatt stammen, zumal die Darstellung Marias im einsamen Gebet unter dem schwebenden Gekreuzigten ikonographisch absolut ungewöhnlich ist. Mit dem Fokus auf die beiden Figuren nach Rogier und seiner Werkstatt würde mit der Lissabonner Teilkopie eines der ersten Beispiele einer exakten Kopie der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts vorliegen, deren Ziel eine Art Künstlerlob war.<sup>38</sup> Von der Funktion her diente sie offensichtlich nach wie vor der privaten Andacht – De Gois weinte angeblich während der Andacht vor ihr.<sup>39</sup>

Die Teilkopie, ehemals in Lissabon, konnte anhand des Duktus der landschaftlichen Hintergrundszenerie und der weiteren Verwendung der Pausen in der Werkstatt von Joos van Cleve in dessen Œuvre eingeordnet werden. Ein Zeitfenster für die Entstehung der Tafel konnte zwischen der Ankunft Van Cleves in Antwerpen im Jahr 1511 und der ersten Wiederverwendung der Pause um 1518/19 ermittelt werden. Ob die Lissabonner Tafel mit dem in Cornelius Grapheus' Gedicht erwähnten Bild gleichzusetzen ist, lässt sich nicht endgültig klären, verschiedene Faktoren lassen diese Identifikation aber durchaus zu: Die Motive der betenden Maria allein unter dem Kreuzifix und die Mandorla in dieser Weise sind äußerst ungewöhnlich, die zeitliche Einordnung stimmt mit allen anderen Faktoren überein, und die Tafel befand sich später vermutlich in der Sammlung des zu jener Zeit in Antwerpen ansässigen Faktors der Portugiesischen Handelsniederlassung Rui Fernandes de Almada. Die Van Cleve-Werkstatt hatte spätestens ab den 1520er Jahren ihre Produktion an der Nachfrage nach Kopien und Variationen auf dem Markt ausgerichtet und hatte hier offensichtlich einen guten Absatz an seriell gefertigten Bildern, sowohl mit exakten Kopien als auch mit Variationen nach bestimmten Vorlagen. Doch steht die hier betrachtete Lissabonner Tafel isoliert und muss aller Wahrscheinlichkeit nach aus einem speziellen Auftrag hervorgegangen sein, mit dem Wunsch, die beiden Rogier van der Weyden-Figuren exakt zu kopieren.

Mit dieser Teilkopie könnte also eines der ersten Beispiele einer exakten Kopie vorliegen, die ganz bewusst einen bestimmten, verehrten Künstler im Fokus hatte.

## Endnoten

1. Öl auf Eichenholz, 38,2 x 26,6 x 1,2 cm.
2. Die Analyse ergab sich im Rahmen der Arbeit für meine Dissertation: Die Herausbildung der exakten Kopie in der niederländischen Tafelmalerie im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert – Formen und Funktionen an der Freien Universität Berlin, betreut von Eberhard König und Karin Gludovatz. Hervorgegangen ist die Idee für das Thema aus intensiven Diskussionen mit Stephan Kemperdick, dem Kurator für altdeutsche und altniederländische Kunst in der Berliner Gemäldegalerie. Die Abgabe ist für das Frühjahr 2018 geplant.
3. Die beiden exakten Kopien befinden sich in Madrid im Museo Lázaro Galdiano (Inv. Nr. 3034) und in Brügge in der St.-Salvator-Kathedrale. Die Teilnachzeichnung ist heute im British Museum in London (Pp.1.17).
4. In der Infrarotreflektographie der Brüsseler Tafel wird deutlich, dass unter dem heute sichtbaren Christus eine weit schmalere und stilistisch abweichende Figur gemalt war. Vgl. Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste, *The Flemish Primitives I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups*, hg. v. Cyriel Stroo und Pascale Syfer-d'Olne, Brüssel 1996, S. 53-58, IRR: Abb. 21, Röntgenaufnahme: Abb. 22. Die Datierung der Tafel und ihre Überarbeitung sind in der Forschung stark diskutiert. Ich schließe mich Mojmir Frinta und Stephan Kemperdick an, die die Engel stilistisch als Teil der ursprünglichen Tafel um 1400 datieren und die modernisierte Übermalung der Christusfigur einem Schüler Rogier van der Weydens um 1440 zuschreiben. Dieser war auch an der *Kreuzigung* von ca. 1440, heute in der Berliner Gemäldegalerie (Kat.Nr. 538A), beteiligt. Sehr wahrscheinlich wurde auch die verlorene Marienfigur im gleichen Zug übermalt. Vgl. Mojmir S. Frinta, *The Genius of Robert Campin*, Den Haag 1966, S. 113, Nr. 102D, Anm. 1; Brüssel 1996, *Flemish Primitives I*, S. 53-58; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, *De weg naar Van Eyck*, hg. v. Stephan Kemperdick und Friso Lammermse, Rotterdam 2013, Kat.Nr. 59, S. 236-238; Unsinn [2018], *Die Herausbildung der exakten Kopie*.
5. „Consummatum est“; „Ecce red(e)m(p)tiores signacula mortis amoris“; „Ecce et p(re)toris destructi signa timoris“; „Ecrune qua pona sima tibi sume coram“; „Tu michi comiste que mostra dogmata disce“; „O superxcelsa Deita. O fons pietatis. P(ros)piciaie tuis matris – amore tua“; „Fructu Viergo tuo magunoque rede(m)ptus amore: ne vicysperea fer mihi mater opem“. Übersetzt in dieser Reihenfolge bedeutet es so viel wie: „Es ist vollbracht“; „Siehe die Zeichen des Liebestodes des Erlösers“; „Siehe auch des zugrunde gerichteten Sünders Zeichen der Furcht“; „Empfange die Krone, mit der ich dir, Höchster, öffentlich den Kopf bekränzen werde“; „Vertraue mir und empfange die Lehren, die ich verkündige“; „O hoch erhabene Gottheit, O Quelle der Gnade, Sorge für die Deinen durch die Liebe deiner Mutter“; „Jungfrau, durch deine Leibesfrucht und große Liebe erlöst: Hilf mir, Mutter, damit ich nicht verloren gehe (durch die Sünden)“.
6. Das konnte im Rahmen meiner Dissertation in einer stilkritischen Untersuchung gezeigt werden: Die Augenpartien der verzweifelten Magdalena auf der *Kreuzigung* in der Berliner Gemäldegalerie – dem Rogier-Schüler zugeschrieben, der auf der Brüsseler Tafel auch den Christus übermalt hat – sind gleich gestaltet wie die der Maria auf der Londoner Zeichnung. Siehe Anm. 4; Vgl. Unsinn [2018], *Die Herausbildung der exakten Kopie*.
7. In meiner Dissertation wird gezeigt werden, dass die Kopie in Madrid das Brüsseler Vorbild in den Maßen und der Farbe deutlich genauer kopiert als die Kopie in Brügge. Luis Reis Santos (*Masterpieces of Flemish Painting of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in Portugal*, Lissabon 1962, S. 59, Nr. 1) stellt die Abhängigkeit der Lissabonner Komposition von der Brüsseler Tafel und die Nähe der Figuren zu Rogier van der Weydens Stil und Zeichenkunst fest. Er erkennt aber auch den deutlichen Unterschied zwischen Rogiers Landschaften und der Zeichnung und Farbgebung der hier dargestellten Vegetation. Die Lissabonner Teilkopie datiert er um 1451 und ist der Überzeugung, die Darstellung zeige die Vision der Maria Magdalena. Der Londoner Auktionskatalog vom 15. April 1983 vermutet eine Entstehung der Tafel in den südlichen Niederlanden, möglicherweise in Antwerpen und plädiert für zwei unterschiedliche Hände. Eine soll für die Partien, die in der Nachfolge Rogier van der Weydens stehen, zuständig gewesen sein, die andere für die Einbettung in die Landschaft in Patinirs Manier. Vgl. London, Christie's London, *Important Old Master Pictures*, London, 15. April 1983, S. 93, Lot. 45. Felix Thürlemann (*Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002, S. 331) schlägt vor, dass diese Teilkopie die Grundzüge der ursprünglichen rogiereken Komposition vor der – von ihm angenommenen – späteren Übermalung des Hintergrundes durch den Sternenhimmel und die Engel wiedergibt und datiert sie an den Anfang des 16. Jahrhunderts.
8. Vgl. Reis-Santos 1962, *Flemish Painting in Portugal*, S. 58, Nr. 1. Die Provenienz aus der Sammlung des Rui Fernandes de Almada konnte aufgrund fehlender Quellen nicht überprüft werden. Da Dr. Ricardo de Espírito Santo Silva, der damalige Besitzer der Tafel, das Vorwort zu dem Lissabonner Katalog (Lissabon 1962, *Masterpieces of Flemish Painting*) verfasste, ist anzunehmen, dass die Informationen zu der Provenienz direkt von ihm stammen.
9. Campbell erwähnt im Jahr 1981, die Tafel sei vor kurzem auf dem Pariser Kunstmarkt zu sehen gewesen. Am 15. April 1983 wurde das Gemälde bei Christie's in London versteigert. 1991 wurde es auf der Ausstellung im Königlichen Museum für Schöne Künste in Brüssel *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550–1680)* allerdings wieder als im Besitz der Erben des Dr. Ricardo de Espírito Santo Silva angegeben. Im Juli 2003 war die Tafel in einer Ausstellung im Museu de Artes Decorativas Portuguesas, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (FRESS) in Lissabon ausgestellt, geliehen aus seiner Privatsammlung. Für diese Information bedanke ich mich sehr herzlich bei Frau Claudia Lino aus der Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva in Lissabon. Vgl. Lorne Campbell, *Review: Elisa Bermejo Martinez, La Pintura de los Primitivos Flamencos en España, I, Madrid 1980*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 123, Heft 942, September 1981, S. 554-555, hier S. 554; vgl. London 15. April 1983 *Important Old Master Pictures*, S. 92-93, Lot. 45; vgl. Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste, *Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550–1680)*, hg. v. Giuseppe Bertini, Brüssel 1991, S. 196; vgl. Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 196, Nr. 25. Vgl. Lissabon, Museu de Artes Decorativas Portuguesas, *Ricardo do Espírito Santo Silva. Coleccionador e Mecenas*, hg. v. Museu de Artes Decorativas Portuguesas, Lissabon 2003, S. 76-79.
10. Vgl. Marcel Bataillon, *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*, Acta Universitatis Conimbrigensis, Coimbra 1952, S. 164, 165.
11. Cornelius Scribonius Grapheus bzw. Cornelis Schryver.
12. Vgl. Brüssel 1991, *Portugal et Flandre*, S. 196.
13. „Dem Abbild des gekreuzigten Christus“ zugewandt, das vom ausgezeichneten Maler Quintinus ausgezeichnet auf eine Zederntafel gemalt worden ist: Es beschämt (mich) o guter Christus, ach es beschämt (mich). Es ist meine Schuld, ich weiß, dass dies meine Schuld ist, dass du derart von allen verlassen, so aus vielen Wunden blutend, hoch in der Luft ausgestreckt, festgenagelt an diesem Kreuz hängst. Daher bin ich hier demütig zu deinen Füßen (wohl mit dem Angesicht), dein armer Damianus, verzeih mir, oh verzeih mir, der du am (Kreuz) Balken als Unschuldiger für den gesamten Erdkreis diese Strafe auf dich nimmst.“ Der lateinische Text ist zitiert nach Elisabeth Feist Hirsch, *Damião de Góis. The Life and Thought of a Portuguese Humanist, 1502–1574*, Den Haag 1967, S. 47, Anm. 46; Cornelius Grapheus' Gedichte sind abgedruckt im Appendix zu Damião de Góis, *Legatio Magni Indorum Imperatoris Presbyteri Joannis ad Emanuele Lusitaniae Regem in 1513*, Antwerpen 1532, D.5.



14. „Pro eodem, in Virginem Mariam sub filii cruce orantem perelegantia pictura a Quintino in tabella depictam.“ Zitiert nach Feist Hirsch 1967, *Damião de Góis*, S. 47, Anm. 47; Vgl. Brüssel 1991, Portugal et Flandre, S. 196; Bataillon 1952, *Études sur le Portugal*, S. 165; De Góis 1532, *Legatio*, D.5-D.6.
15. Vgl. Bataillon 1952, *Études sur le Portugal*, S. 164, 165; Feist Hirsch 1967, *Damião de Góis*, S. 47.
16. Reis-Santos hat daher auch eine Deutung der Szene als Vision der Maria Magdalena vorgeschlagen. Vgl. Reis-Santos 1962, *Flemish Painting in Portugal*, S. 58, Nr. 1.
17. Vgl. Bataillon 1952, *Études sur le Portugal*, S. 164. Dass eine Faktorei in Antwerpen eine Bildersammlung besaß, war nicht ungewöhnlich. Auch Pompejus Occo, Faktor der Fugger und wohlhabender Amsterdamer Bankier, besaß eine Version der *Küssenden Kinder* von Joos van Cleve, heute im Art Institute of Chicago. Vgl. Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 121, Abb. 131.
18. Vgl. Peter Bietenholz und Thomas Deutsche, *Contemporaries of Erasmus. A Biographical Register of the Renaissance and Reformation*, Toronto 1986, S. 23.
19. Aufgrund der Tatsache, dass es in Wirklichkeit kaum Bilder aus der Zeit auf Zedernholz gibt, ist durchaus auch ein Bezug zum Hohelied und die dortige vielfache Erwähnung von Zedernholz vorstellbar, wodurch die Besonderheit und Heiligkeit der Tafel zusätzlich betont würde.
20. Vgl. Bataillon 1952, *Études sur le Portugal*, S. 164; Feist Hirsch 1967, *Damião de Góis*, S. 48 und Anm. 52.
21. Vgl. Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 46, Abb. 23.
22. Vgl. ebd. S. 116-118, 176, Nr. 34, 35 und 36; John Oliver Hand, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven/London 2004, S. 185-189, Nr. 112, 112.2, 112.25.
23. Darauf hat bereits Lorne Campbell hingewiesen. Vgl. Campbell 1981, *Review*, S. 554; Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 44-45, 159-160, Nr. 3, Abb. 22.
24. Vgl. Michael Leeftang und Peter Klein, *Dating Paintings: The Workshop of Joos van Cleve. A Dendrochronological and Art Historical Approach*, in: *Les Dessins sous-jacent et la technologie dans la peinture. La peinture ancienne et ses procédés. Copies, Répliques, Pastiches*, Colloque XV, Leuven 2006, S. 121-130, hier S. 127; Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 66-67, Abb. 43.
25. Vgl. De Góis 1532, *Legatio*, A3.
26. Vgl. Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 47, Abb. 24; Ariane Mensger, *Die exakte Kopie oder: die Geburt des Künstlers im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Vol. 59, 2009, S. 194-221; Stephan Kemperdick, *Von der Vorlage zum Kunstwerk. Rogier van der Weydens ‚Große Kreuzabnahme‘*, in: *Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding, Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, Passau 2010, S. 207-230, hier S. 218.
27. Dies hat bereits zu der Vermutung geführt, Joos van Cleve habe diese freie Kopie nach einem Vorbild von Quentin Massys geschaffen, der in Löwen Rogiers *Große Kreuzabnahme* frei kopiert haben soll. Von Massys ist uns allerdings keine solche Tafel bekannt. Von Cornelius Cort existiert ein seitenverkehrter Kupferstich nach der *Großen Kreuzabnahme*, der ebenfalls nach Massys Vorlage entstanden sein soll. Vgl. Joris van Grieken, *‚Rogerij Belgae inventum‘. Rogier van der Weyden's Late Reception in Prints (c. 1550–1600)*, in: Lorne Campbell, Jan van der Stock u.a., *Rogier van der Weyden in Context*, Löwen 2012, S. 352-361, hier S. 354-356. Zu den verschiedenen Kopien und Wiederholungen auch Rudolf Terner, *Die Kreuzabnahme Roger van der Weydens. Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben*, Dissertation, Münster 1973, S. 54-59.
28. Vgl. Hand 2004, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, Nr. 112, 112.1-112.28.
29. Vgl. Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 116-118, 175, Nr. 33, Abb. 89.
30. Vgl. ebd. S. 117-118.
31. Im Inventar von 1516 als „Premierement ung tableau de deux petis josnes enfans qui se baisent l'ung l'autre“ beschrieben. Zitiert nach Ilse Hecht, *The Infants Christ and St. John Embracing. Notes on a Composition by Joos van Cleve*, in: *Apollo*, 1981, S. 222-229, hier S. 226.
32. Vgl. Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 121, 177, Nr. 38, Abb. 96.
33. *Küssende Kinder*, in Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum (Inv.Nr. GK 1616) und in einer Privatsammlung in den USA. Vgl. Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 177, Nr. 42, 39.
34. Vgl. ebd. S. 20-35, 116-123 und 131-155.
35. Auf den Infrarotaufnahmen der Tafel in Chicago wird sichtbar, dass für den Hintergrund ein dominanter Vorhang mit einer Taube mit Strahlenkranz vorgezeichnet war, der mit dem heute sichtbaren Hintergrund übermalt wurde. Vgl. Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 122, Abb. 131-132.
36. So schreibt schon Reis-Santos: „The spirit of this magnificent work, its style and draughtsmanship, the painting of the flesh and the draperies are obviously Rogier's“. Reis-Santos 1962, *Flemish Painting in Portugal*, S. 58.
37. Vgl. Cécile Scaillièrez, *Joos van Cleve au Louvre*, in: *Les dossiers du département des peintures*, Paris 1991, S. 66, Abb. 82; Aachen 2011, *Joos van Cleve*, S. 56, 124, Abb. 32, 33.
38. Detaillierte Untersuchungen zu den möglichen Funktionen von exakten Kopien im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert und deren Deutung finden im Zuge meiner Dissertation statt. Siehe demnächst Unsinn, *Die Herausbildung der exakten Kopie*.
39. „Pro te miselle homo piis / Supplex precatur vocibus“ – „Für dich, Unglücklicher, bittet der demütige Mensch mit frommen Worten“ und „Hic tibi mox fuerit gaudia magna dolor“ – „Dieser Schmerz soll dir bald zu großer Freude werden“ soll De Góis vor dem Bild der gramerfüllten Mutter voll Mitleid ausgerufen haben. Zitiert nach Feist Hirsch 1967, *Damião de Góis*, S. 47, Anm. 47 und 48; De Góis, *Legatio*, Antwerpen 1532, D.5-D.6.

## Abbildungen

Abb. 1: Rogier van der Weyden, Werkstatt, *Christus am Kreuz umgeben von Engeln mit den Arma Christi*, um 1400/1440, Öl auf Eichenholz, 38,2 x 26,6 x 1,2 cm, Brüssel, Königliche Museen der Schönen Künste (© Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel).

Abb. 2: Unbekannter Künstler, *Krönung Marias vor dem gekreuzigten Christus und eine Stifterin*, Ende 15. Jh., Öl auf Holz, 68,5 x 56 cm, Madrid, Museo Lázaro Galdiano (© Fundación Lázaro Galdiano, Museo).

Abb. 3: Joos van Cleve, *Jungfrau betend unter dem Kreuz*, 1511-1518/19, Öl auf Eichenholz, 66,5 x 54,5 cm, Privatsammlung (Ausst.Kat. Brüssel 1991, Portugal et Flandre. Visions de l'Europe (1550 – 1680), Brüssel 1991, Cat. 25).

Abb. 4: Joos van Cleve, *Kreuzigungstriptychon*, 1518/19, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte, Sammlung Farnese (© Museo e Real Bosco di Capodimonte on kind concession from the Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Inv.Nr. Q.7/ © KIK-IRPA, Brussels).

Abb. 5: Joos van Cleve, *Die Anbetung der Könige*, Genua, San Donato (© Arcidiocesi di Genova, Parrocchia di San Donato).

Abb. 6: Joos van Cleve, *Die Kreuzabnahme*, 1518-1520, Öl auf Holz, 114,9 x 126,4 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection (© Philadelphia Museum of Art, Cat. 373).

Abb. 7: Joos van Cleve, *Kirschenmadonna*, um 1525, Öl auf Eichenholz, 74 x 52,3 cm, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum (© Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, Leihgabe der Peter und Irene Ludwig Stiftung; Foto: Anne Gold, Aachen).

## Zusammenfassung

Die Kopie in der niederländischen Kunst der Frühen Neuzeit ist ein großes, spannendes und momentan viel diskutiertes Feld. Dieser Beitrag gibt einen kleinen Einblick in die Antwerpener Kunstsammler-Szene im frühen 16. Jhd. sowie in die Kopienproduktion vor allem der Werkstatt von Joos van Cleve. Eine bisher relativ unbeachtete Tafel aus einer Privatsammlung steht im Mittelpunkt des Aufsatzes: *Jungfrau betend unter dem Kreuz*. Das Gemälde kopiert gezielt und exakt die zwei zentralen Figuren von einer etwa 80 Jahre älteren Tafel (Königliche Museen für Schöne Künste, Brüssel) und setzt sie in eine Antwerpener Landschaft des beginnenden 16. Jhs. Die Tafel wird hier erstmals Joos van Cleve zugeschrieben und die Einmaligkeit dieser exakten Teilkopie innerhalb des reichen Kopienœuvres der Van Cleve-Werkstatt herausgearbeitet sowie ihre Provenienz rekonstruiert. Sich daraus ergebende Fragen hinsichtlich eines möglichen expliziten Auftrages und hinsichtlich der Funktion dieser Art der Kopie werden anschließend diskutiert.

## Autorin

Christine Unsinn studierte europäische Kunstgeschichte und Klassische Archäologie in Kiel, Groningen (NL) und an der Freien Universität Berlin. Im Jahr 2008 arbeitete sie im Rahmen eines Praktikums in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin an den Vorbereitungen für die Ausstellung „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden“ mit. 2010 arbeitete sie für das Cranach Research Project den Bestand der Gemäldegalerie auf. Aktuell schließt sie ihr Promotionsprojekt „Die Herausbildung der exakten Kopie in der niederländischen Tafelmalerei im 15. und beginnenden 16. Jh. Formen und Funktionen“ ab.

## Titel

Christine Unsinn, *Eine exakte Teilkopie von Joos van Cleve. Zur Funktion von Kopien im frühen 16. Jahrhundert*, in: *Original – Kopie – Fälschung / Original – Copy – Forgery*, ed. von Angela Dressen, Susanne Gramatzki, Berenike Knoblich  
Nr. 1, 2018 (10 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).