

Joos van Cleve, Werkstatt  
Ort unbekannt um 1485/1490 – 1540/1541 Antwerpen

## Zwei sich küssende Kinder, 1. Drittelp 16. Jh.

hmf.B0602





## Technologischer Befund

Ölholtige Malerei auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.

Papier: H.: 30,1 cm, B.: 41,4 cm, T.: 0,1 cm

Leinwand: H.: 31,5 cm, B.: 42,4 cm, T.: 2,4 cm

Leinwand auf Keilrahmen gespannt. Malerei reicht umlaufend bis an die Ränder des Papiers, Ränder beschnitten.

Helle Grundierung, vollflächig.

Zunächst Anlage von Kindern, Himmel und Landschaft in der Ferne, danach von Architektur und Landschaft im Nahbereich. Blau des Himmels zum Horizont hin zunehmend mit Weiß aufgehellt. Landschaft in der Ferne in Hellblau und Weiß angelegt. Modellierung von Vegetation und Architektur in dunkler werdenden Blautönen. Inkarnate von dunkel nach hell aufgebaut. Braun-grauer Hautton aus braunen Erdpigmenten, Rot und Schwarz. Übergänge und Höhen mit zunehmendem Weißanteil. Lippen in Rot, Weiß und rotem Farblack, Schattierungen mit braunen Erdpigmenten und Schwarz. Haare in gelbem Ocker mit Anteilen von Rot und Schwarz. Modellierung der Haare mit bogenförmigen Pinselstrichen in unterschiedlichen Gelbaumischungen. Landschaft im Nahbereich in gleicher Manier in verschiedenen Grüntönen angelegt. Wiesen in kräftigem Grün mit Weiß- und Gelbaumischungen. Bäume und Sträucher in dunklem Grün mit Anteilen von Schwarz und Blau. Darüber Reste einer verbräunten grünen Lasur. Modellierung des Laubes mit Gelb-Weiß-Ausmischungen. Häuser in Weiß mit unterschiedlichen Anteilen von Blau und Rot angelegt. Formgebung mittels verschiedener brauner und grauer Lasuren. Seitliche Architektur in Grau, Schattenpartien mit höherem Braun- und Schwarzanteil, Höhungen mit zunehmendem Weißanteil. Metallteile der Medaillonhalterungen in Ausmischungen von Gelb, Weiß und Schwarz, Lichter in Gelb. Schäfte in Rot, Gelb und rotem Farblack, Marmorierung mit Blau und Weiß. Medaillons in Grau, Schattenpartien stärker mit Schwarz ausgemischt, Höhungen mit mehr Weiß. Beide Kinder sitzen auf einem grünen Tuch. Breite des Tuchs während des Malprozesses korrigiert. Grün auf der Brüstung ähnlich dem Farbton der Wiesen mit Resten einer verbräunten grünen Lasur. Das Tuch ist vollflächig mit einer hellgrünen Lasur unterlegt, ausgenommen das Pentimento am rechten Rand des Tuches. An der Vorderkante dunklerer Grünton, ebenfalls mit Resten einer verbräunten Lasur. Die Oberfläche der inneren Brüstung ist in einem deckenden Hellblau angelegt.

## Zustand

Linke untere Ecke des Papiers fehlt, mit Kitt und Farbe ergänzt. Verputzungen vor allem in den Schattenpartien. Im Hintergrund mehrere Details wie Personen, Tiere und Wege teilweise bis auf wenige Reste abgerieben. Mehrere Kittungen in der Malschicht, zahlreiche Punktretuschen auf dem Firnis, aber auch ältere Retuschen unter dem Firnis. Gegilbte Reste eines älteren Firnis in Vertiefungen.

## Restaurierungen

Zwei Restaurierungen nachweisbar. Restaurierung 1955 (Eintrag Inventar-Karteikarte):

„Zustand: Mit trüben Schichten von Firnis und Phöbus überzogen. Sehr stark übermalt.

Wiesen i. d. mittleren Landschaft schwarzbraun, fast unsichtbar. Viele Kitt- und

ausgesprungene Stellen. Siehe Photo nach d. Abnahme. Ausgef. Arbeit: Abnahme

verschiedener alter vergilbter Firnisschichten und dunkelbrauner Lasuren, besonders in der Landschaft. Auskitten. Auspunktieren der sehr kleinen, aber zahlreichen Fehlstellen,

besonders in den Dächern der Bauernhäuser. Ergänzung der vielen ausgesprungenen

Stellen in den beiden Figuren. Ausbessern von Himmel und Architektur. Mehrfach dünn

gefirnisst. Erhaltung gut.“; Restaurierung 1987 durch Frau Oda Perner: drei größere

Kittungen am linken Rand und in der linken unteren Ecke, Kittungen in der rechten oberen und unteren Ecke, Retuschen.

## Rahmen

H.: 41,9 cm, B.: 53,2 cm, T.: 5,0 cm

Historischer Galerierahmen, matt vergoldet. Außen getreppter Stab, Hohlkehle abfallend zum innen eingesetzten Herzblattfries; Rahmengröße verkleinert, Zweitverwendung, getreppter Stab ungleichmäßig bronziert.

## Beschriftungen

Auf dem Keilrahmen: Historischer Inventaraufkleber, gedruckt, Ziffern handschriftlich: „Städtische Sammlung Frankfurt a/M., B602“, auf oberer Leiste weißer Aufkleber mit blauem Rand, rote und schwarze Tinte, handschriftlich; Schablone, weiße Farbe: „B602, HMF“; schwarzer Filzstift auf Karton, mit Reißzwecke an oberer Leiste befestigt: „B602“; auf dem Rahmen: schwarzer Filzstift: „B602“



© Historisches Museum Frankfurt

[K.S.]

---

## Ausstellungen

Historisches Museum Frankfurt 1976 (vgl. Lit.)

## Provenienz

Möglicherweise identisch mit einem Gemälde aus der Sammlung des Weinhändlers Georg Wilhelm Bögner in Frankfurt: Aukt. Kat. 1778 Bögner, S. 47, Nr. 705: Zwey sich küssende Kinder, von einem alten Deutschen Meister, 1 Sch. 4½ Z. breit, 12 Z. hoch.“; lt. Annotation für 16.30 fl. zugeschlagen an „Colomb“.

## Verbleib nach 1829

Auf der Auktion der Sammlung Johann Valentin Prehn am 21. September 1829 nicht versteigert oder von den Erben zurückgekauft.

Von Rosina Sänger, geb. Prehn, am 12.11.1850 der Stadt Frankfurt geschenkt. 1877 dem Historischen Museum übergeben.

## Literatur

Gerning 1821, S. 247 (als Leonardo da Vinci oder Raffael)

Aukt. Kat. 1829, S. 49, Nr. 274: Alter unbekannter Meister, „Romulus und Remus, als sich liebkosende nakte Kinder unter einem Portal dargestellt, im Hintergrund eine Landschaft“, Pergament, breit 17¾ Zoll, hoch 12¼ Zoll

Bottinelli 1857, S. 14, Nr. 243 (als unbekannt, 16. Jh.); Verzeichnis Saalhof 1867, S. 4, Nr. 27 (als unbekannt, 16. Jh.); Prinz 1957, S. 220f. (als Joos van Cleve, Werkstatt); AK Frankfurt 1976, S. 62 (als Joos van Cleve, Werkstatt); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 110f., Abb. 62 (als Joos van Cleve, Werkstatt)

## Kunsthistorische Einordnung

Im direkten Vordergrund des querrechteckigen Bildes sitzen mittig zwei nackte, sich umarmende und küssende Kleinkinder vor einem unverglasten Fensterdurchblick. Das linke Kind hat den Unterkörper mit den angezogenen Beinchen gegen links ausgerichtet und dreht den Oberkörper seinem Gespielen zu. Dabei legt es den blondgelockten Kopf leicht zur Seite, so dass das Gesicht mit den halb geschlossenen Augen im Halbprofil zu sehen ist. Seinen linken Arm hat es um die Schultern seines Gegenüber gelegt, mit seiner rechten Hand berührt es diesen am Oberarm. Dieser ebenfalls blonde Knabe lehnt sich etwas ungestüm dem Partner entgegen, wobei er sich sogar mit seinem linken, angewinkelten Bein kräftig abzudrücken scheint. Mit der linken Hand berührt er ihn zart an der Wange, die Lippen des profilsichtigen Kopfes sind zum Kuss gespitzt. Die Kinder sitzen auf einem schmalen olivgrünen Tuch, das wie ein Tischläufer über der dunkelgrauen Sohlbank des Fensters und einer davor verlaufenden, hellgrauen Fläche liegt, deren vordere Kante bildparallel zur unteren Bildkante verläuft. Das dunkelgraue Fenstergewände ist zu beiden Seiten reich profiliert und trägt Bauschmuck in nordischen Renaissanceformen. Eine Rundung deutet sich an, doch ist der obere Abschluss des Fensters vom Bildrand angeschnitten. Der auffälligste Schmuck sind die beiden flankierenden Ständer aus rotem Marmor und goldfarbenem Metall die als oberen Abschluss je zwei ovale Reliefplaketten mit Profilköpfen präsentieren, wobei die Köpfe auf den von den Seitenrändern angeschnittenen Medaillons nicht ausgeführt sind. Im Fensterausschnitt erscheint eine Patinier-artige weite Landschaft, die von sanften, baumbestandenen grünen Hügeln mit einer Brücke und mehreren Gehöften im Mittelgrund zu einer verblauenden Berglandschaft mit Burgen, einem breiten Fluss und phantastischen Felsformationen führt.

Die *Küssenden Kinder*, gemeinhin verstanden als Jesuskind und Johannes der Täufer, gehören seit etwa 1515 zum Standardrepertoire der produktiven Werkstatt des in Antwerpen tätigen → Joos van Cleve.<sup>1</sup> Das Bildmotiv war ein großer Verkaufsschlager und wurde gewissermaßen in Serie hergestellt, ähnlich den ebenfalls äußerst erfolgreichen Bildfindungen der *Kirschenmadonna* und der *Heiligen Familie*.<sup>2</sup> In seiner Monographie des Künstlers zählt John Oliver Hand 18 Versionen, die mit Joos van Cleve und seiner Werkstatt direkt (9) bzw. als Kopien (9) in Zusammenhang stehen.<sup>3</sup> Das Prehn'sche Bild ist ihm allerdings unbekannt. Micha Leeflang fügte der eigenhändigen bzw. der Werkstattgruppe noch eine Arbeit hinzu.<sup>4</sup>

Die Komposition der beiden sich umfassenden und küssenden Kinder geht auf Leonardo da Vinci (1452–1519) zurück, der sich zeitlebens mit dem Motiv der spielenden Knaben auseinandersetzte. Ein gemaltes Original seiner Hand ist nicht auf uns gekommen, lediglich eine in der Figurenhaltung noch etwas abweichende Zeichnung in der Bibliothek von Schloß Windsor gilt als Ausgangspunkt der langlebigen Bildfindung.<sup>5</sup> Gemalte Versionen der Komposition überdauerten aber in Werken aus Leonards Umkreis, so in einer Tafel von Marco d'Oggiono (1470–1549) in der Royal Collection in London.<sup>6</sup> Sie zeigt die beiden Kinder auf dem Erdboden vor einem Felsvorsprung sitzend. Dieses Gemälde, das sich vermutlich 1516 bereits im Besitz von Margarete von Österreich (1480–1530) in Mecheln befand, ist mit großer Sicherheit auch der Ursprung für die Gemälde von Joos van Cleve, da die Umrisse des Kinderpaars exakt mit denen in den Versionen Van Cleves übereinstimmen.<sup>7</sup> Eine Vermittlung des Motivs durch ein heute in Chartsworth befindliches Gemälde von Quinten Metsys (1466–

<sup>1</sup> Zur Datierung der frühesten Versionen dieses Bestsellers siehe Leeflang 2015, S. 178f.

<sup>2</sup> Leeflang 2007, Kapitel 4, S. 133–154; Ewing 2011; Leeflang 2015, Kapitel 2, S. 29–90.

<sup>3</sup> Hand 2004, S. 164–166, Kar. Nr. 80–84.8.

<sup>4</sup> Leeflang 2015, S. 170f.; mit dem Bild aus Privatbesitz, Koller Zürich, 21.9.2012, sind es bei ihr also 10 Bilder von Joos van Cleve und Werkstatt; an anderer Stelle (S. 178) spricht sie von mehr als 15 Bildern aus der Werkstatt von Joos van Cleve.

<sup>5</sup> Glück 1928, S. 503f., Abb. 3; Hand 2004, S. 95f., Abb. 101; Ewing 2011, S. 120, Abb. 94.

<sup>6</sup> Marco d'Oggiono, *Christ and St. John the Baptist Embracing*, Holz, 64,5 x 48,1 cm, London, The Royal Collection, Inv. Nr. 405463; Hand 2004, S. 96; AK Aachen 2011, S. 121, Abb. 96, Kat. 38; Leeflang 2015, S. 79, Abb. 2.66.

<sup>7</sup> Ewing 2011, S. 120; Leeflang 2015, S. 79f.

1530), wie Gustav Glück 1928 annahm, war demnach nicht nötig.<sup>8</sup> Larry Silver geht vielmehr davon aus, dass die Komposition von Metsys auf Joos van Cleve beruht.<sup>9</sup>

Die immer gleiche Übernahme der Kindergruppe erfolgte in der Serie mehrheitlich mittels der Calcio-Methode, also dem Durchpausen mit Holzkohlepapier.<sup>10</sup> Um den Markt besser und schneller bedienen zu können, pflegte die Cleve-Werkstatt zudem einen „mehrschichtigen Produktionsprozess“.<sup>11</sup> Wahlweise konnten z.B. unterschiedliche Hintergründe eingesetzt werden, wobei für die Details wie etwa gleiche Häuser im Hintergrund in der Werkstatt Modellzeichnungen für alle Mitarbeiter zur Verfügung standen.<sup>12</sup> Für das Bildmotiv der küsselfenden Kinder wurde in der Regel zwischen drei Hintergründen gewählt:

- a) Die Kinder sitzen in einer Landschaft, wobei der Bildausschnitt von einer reich verzierten Bogenarchitektur umschlossen wird.
- b) Die Kinder sitzen zwischen Vorhängen bzw. auf einem Himmelbett vor dunklem Fond.
- c) Die Kinder sitzen auf einem Sims vor einem Fenster, dessen architektonische Rahmung ebenfalls reich ornamentiert ist und das den Blick auf eine weite Landschaft freigibt.

Innerhalb dieser Serie erfreute sich vor allem diese letzte Gruppe, zu der auch B0602 zu zählen ist, größter Beliebtheit. Es existieren sowohl große hochformatige Versionen (Chicago<sup>13</sup> (Abb. 1), Brüssel<sup>14</sup>, Aachen<sup>15</sup>), die qualitativ hochwertiger erscheinen und vermutlich Auftragsarbeiten waren, als auch etwas kleinere querformatige mit leichten Variationen in der umgebenden Architektur und Hintergrundlandschaft (Den Haag/Utrecht<sup>16</sup> (Abb. 2), Weimar<sup>17</sup>), die einen größeren Werkstattanteil aufweisen und wahrscheinlich für den freien Markt produziert wurden. Die Kindergruppe ist in allen Fällen exakt gleich groß – außer in der Prehn'schen Fassung, in der die beiden Knaben verkleinert wurden. B0602 unterscheidet sich auch vom Bildträger her gravierend, denn es ist auf Papier gemalt (das zu einem unbekannten Zeitpunkt auf Leinwand gezogen wurde).<sup>18</sup>

Auf den ersten Blick lässt sich das Prehn'sche Bild dennoch mit den querformatigen Versionen in Den Haag/Utrecht und Weimar zu einer Gruppe zusammenschließen, wie dies auch schon Prinz 1957 tat.<sup>19</sup> Sie zeichnet sich durch die angeschnittene, im Architekturnschmuck reduzierte Fensterrahmung (statt dem vollen Fenster mit Dekor in verschiedenfarbigem Marmor und mit rotem Baldachin) und die plane Sitzfläche mit dem grünen Tuch (statt einer zweifarbigem,

<sup>8</sup> Glück 1928, S. 505f.; so noch wiederholt von Prinz 1957, S. 220. Quinten Metsys, *Infant Christ and John the Baptist Embracing*, 34,0 x 45,5 cm, Collection of the Duke of Devonshire, Chatsworth; Friedländer 1967–76, Bd. 7 (1971), S. 63, Nr. 29, Taf. 34.

<sup>9</sup> Silver 1984, S. 221f., Kat. Nr. 34, Taf. 69.

<sup>10</sup> Leeflang 2011 S. 150f.

<sup>11</sup> Ewing 2011, S. 122.

<sup>12</sup> Vgl. Leeflang 2011, bes. S. 144f. mit Abb. 120–122.

<sup>13</sup> Joos van Cleve und Werkstatt, *The Infant Christ and John the Baptist Embracing*, um 1515–20, Holz, 74,7 x 57,6 cm, The Art Institut of Chicago, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, Inv. Nr. 1975.136; Hand 2004, S. 97, Abb. 104, S. 64, Kat. Nr. 81; Leeflang 2007, S. 257f., Kat. Nr. 85; AK Aachen 2011, S. 152, Abb. 131; Leeflang 2015, S. 80, Abb. 2.68.

<sup>14</sup> Joos van Cleve und Werkstatt, *Das Jesuskind und der hl. Johannes*, um 1515–20, Eiche, 72,5 x 54,0 cm, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Inv. Nr. 7224; Hand 2004, S. 164f., Kat. Nr. 82, Abb. 143; Leeflang 2007, S. 257, Kat. Nr. 84; AK Aachen 2011, S. 122, Abb. 97; Leeflang 2015, S. 81, Abb. 2.69, S. 83 (als Kopie nach Chicago).

<sup>15</sup> Joos van Cleve, Werkstatt, *Christus und Johannes als Kinder, einander umarmend*, Eiche, 25,4 x 25,1 cm, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Inv. Nr. GK 1616; Hand 2004, S. 164, Kat. Nr. 81.2; Leeflang 2007, S. 259, Kat. Nr. 88; AK Aachen 2011, S. 177f., Kat. Nr. 42, Abb. 99; Leeflang 2015, S. 84f., Abb. 2.74.

<sup>16</sup> Joos van Cleve und Werkstatt, *Christus und Johannes der Täufer als Kinder*, um 1525–30, Eiche, 39,0 x 58,0 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 348, als Dauerleihgabe in Utrecht, Museum Catharijneconvent; Hand 2004, S. 165, Kat. Nr. 83; Leeflang 2007, S. 258, Kat. Nr. 86; AK Aachen 2011, Kat. Nr. 40, Abb. 98; Leeflang 2015, S. 84f., Abb. 2.73; AK Utrecht 2023, S. 124–129, Kat. Nr. 15–16.

<sup>17</sup> Joos van Cleve, Werkstatt, *Allégorie der Menschenliebe mit Christus und Johannes dem Täufer*, Holz, 37,8 x 58,6 cm, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv. Nr. G 77; Hand 2004, S. 165, Kat. Nr. 83.1; Leeflang 2007, S. 260, Kat. Nr. 90; Leeflang 2015, S. 85.

<sup>18</sup> Im 19. Jh. war es zudem auf Holz gezogen (Bottinelli 1857, S. 14, Nr. 243; Verzeichnis Saalhof 1867, S. 4, Nr. 27); dieses muss vor 1957 entfernt worden sein (vgl. Prinz 1957, S. 220). Kein anderes im Wvz. von Hand 2004 vorkommendes Bild Cleves ist auf Papier gemalt.

<sup>19</sup> Prinz 1957, S. 220.

getreppten Bodenfläche und einem grünen Sitzkissen) aus. Bei genauerem Hinsehen fällt allerdings auf, dass die Hintergrundlandschaft in B0602 sowohl von der Anordnung der Häuser als auch von der Horizonthöhe exakt den hochformatigen Versionen in Chicago und Brüssel folgt und auch die Physiognomie der beiden Kinder, insbesondere die Gestaltung der Haare diesen eher entspricht. Dem Werkstattmitglied muss also für seine verkleinerte Arbeit auf Papier Material von verschiedenen Versionen zur Verfügung gestanden haben.

Während in einigen der Fassungen mit Hintergrund b) (Vorhänge, Himmelbett) die Taube des Heiligen Geistes den religiösen Kontext der Kindergruppe ansichtig macht, gibt es bei den Hintergründen a) und c) in der Regel keinen Hinweis darauf, dass es sich hier um Christus und Johannes den Täufer als Kinder handeln soll.<sup>20</sup> Es ist auch nicht ersichtlich, welches Kind wer sein soll, denn keines kann augenscheinlich als ein halbes Jahr älter als das andere definiert werden – was der Altersunterschied zwischen Johannes dem Täufer und dem Jesuskind wäre. Dennoch werden sie in der Literatur niemals anders identifiziert. Die durch Infrarotreflektographie sichtbar gemachten Unterzeichnungen der Bilder in Chicago und in Den Haag/Utrecht scheinen diese Interpretation zunächst zu stützen und zugleich zu belegen, dass die Indifferenz offensichtlich gewollt ist, denn in Chicago wird das rechte Kind durch eine (leergebliebene) Gloriole der Heilig-Geist-Taube als Christus ausgezeichnet, in Den Haag/Utrecht trägt das linke Kind einen Strahlenkranz um sein Haupt.<sup>21</sup> Als schriftliche Basis wird auf apokryphe, auch von mittelalterlichen Kirchenschriftstellern verarbeitete Berichte über ein Wiedersehen von Johannes und Jesus verwiesen, nachdem letzterer aus Ägypten zurückkam. Zu diesem Zeitpunkt waren aber beide Knaben eigentlich schon älter.<sup>22</sup>

Andrea Pearson untersucht daher anhand der Serie Joos van Cleves grundsätzlich die Ikonographie des (heiligen) Kusses, der nach den Kirchenvätern ein Ausdruck von Frieden und der mystischen Vereinigung von zwei Seelen ist.<sup>23</sup> Die Keuschheit dieses Kusses drückt sich in den aufeinanderliegenden, aber geschlossenen Mündern und den auseinanderstrebenden Unterleibern der Knaben aus.<sup>24</sup> Gleichzeitig lassen sich die puttengleichen, drallen, gleichgeschlechtlichen Kinder in ihrer intimen, hingebungsvollen Umarmung natürlich auch als erotisch aufgeladen betrachten. Als Reflexion über gleichgeschlechtliches Verlangen dienen die Bilder laut Pearson aber in erster Linie dazu, dieses zu Regulieren und Grenzen zwischen erlaubter und verbotener Sexualität aufzuzeigen. Hierauf verweisen vor allem die rahmenden Medaillons im Architekturnschmuck der kleineren, querformatigen Versionen von Den Haag/Utrecht und Weimar, die dort Umschriften tragen, die im Prehn'schen Bild nur angedeutet werden, aber nicht wirklich lesbar sind. Nach ihnen handelt es sich um die Büsten von Antigone und ihrem Vater, dem thebanischen Königssohn Oedipus links sowie das tragische Liebespaar Aeneas und Dido rechts.<sup>25</sup> Ihre Geschichten zeigen auf, wie unmoralisches Verhalten und sexuelle Fehlritte das Schicksal beeinflussen: Antigone hatte ihr Leben lang darunter zu leiden, dass ihr Vater unwissentlich Inzucht mit seiner eigenen Mutter Jocaste trieb und sich nach der Entdeckung dieses Umstandes selbst blendete. Mit Dido wird auf die Verwerflichkeit außerehelicher Beziehungen und unkontrollierbarer sexueller Begierden angespielt, die letztendlich zur Katastrophe führen, denn nachdem Aeneas die Königin von Karthago verlässt, um seine göttliche Mission zu erfüllen und Rom zu gründen, tötet sich diese selbst mit dem Schwert. Als Kontrastfiguren zu den die negativen Konsequenzen sexueller Verfehlungen verbildlichenden Medaillons stehen die beiden Kinder für eine reine und unschuldige Liebe.

<sup>20</sup> Etwa in die Fassung in der Akademie der bildenden Künste in Wien (Hand 2004, S. 164, Kat. Nr. 80.1; Leeflang 2007, S. 260, Nr. 91; AK Aachen 2011, Kat. Nr. 41, Abb. 100) oder im Museo Nazionale di Capodimonte in Neapel (Glück 1928, S. 503, Abb. 1; Hand 2004, S. 164, Kat. Nr. 80).

<sup>21</sup> Pearson 2015, S. 435, S. 437, Abb. 2, S. 439, Abb. 4.

<sup>22</sup> Hand 2004, S. 98; Pearson 2015, S. 459, Anm. 8.

<sup>23</sup> Pearson 2015, hier bes. S. 440. Vgl. auch Pearson 2019, S. 227-296.

<sup>24</sup> Pearson 2015, S. 450f.

<sup>25</sup> Glück 1928, S. 502; Prinz 1957, S. 220; Pearson 2015, S. 452-458.

Diese Interpretation erklärt aber nicht die zuvor benannte, sonderbare Offenheit und Indifferenz darin, welche Figur nun als Jesus, welche als Johannes anzusprechen ist. Sie erklärt auch nicht, warum die in den Unterzeichnungen auf den Tafeln von Chicago und Den Haag/Utrecht angelegten eindeutigen ikonographischen Hinweise in der malerischen Ausführung nicht übernommen wurden. Es scheint fast, als sollte ein zu offensichtlich christologisches oder zumindest religiöses Erscheinungsbild der Gemälde vermieden werden. Abgesehen von dem ganz allgemeinen Phänotyp des blondgelockten Kindes für Christus liegt es nicht unbedingt nahe, ihn und Johannes den Täufer hier überhaupt zu erkennen. Dazu passt, dass in keiner der gemeinhin im Zusammenhang mit der Etablierung des Bildthemas im Repertoire Joos van Cleves zitierten Quellen aus dem 16. Jahrhundert von Jesus und Johannes sondern vielmehr immer nur von küssten Kindern gesprochen wird.<sup>26</sup> Dies setzt sich im 18. Jahrhundert fort, wenn Johann Isaak von Gerning das Prehn'sche Bild als „Zwey sich kosende Kinder“ betitelt (vgl. auch Provenienz).<sup>27</sup> Eine Allegorie auf die (kindliche) Liebe könnte auch durch Putten ausgedrückt werden. Und zwischen die Anspielungen auf die Liebe zwischen Kindern und Eltern (Antigone und Oedipus) und zwischen Mann und Frau (Dido und Aeneas) ließe sich mittig auch die Liebe zwischen Geschwistern setzen. Der humanistisch gebildete Betrachter mag daher im ersten Moment vielleicht an berühmte Zwillingspaare aus der griechisch-römischen Mythologie gedacht haben: Etwa Amphion und Zethos, die Söhne von Zeus und Antiope, die die Stadt Theben gegründet haben sollen, die Dioskuren Kastor und Pollux (Polydeukes), Kinder von Leda und Zeus bzw. Tyndareos, die unzertrennlich bis in den Tod waren, oder Romulus und Remus, die bis zu ihrem Streit bei der Gründung der Stadt Rom Seite an Seite stehenden Sprösslinge des Kriegsgottes Mars und der Priesterin Rhea Silvia. Als letztere erachtete man jedenfalls in der Familie Prehn die beiden Kinder, wie aus dem Auktionskatalog von 1829 hervorgeht (vgl. Lit.).

[J.E.]

<sup>26</sup> Das heute in der Royal Collection befindliche Gemälde von Marco d'Oggiono (s.o.) dürfte mit einem Werk in der Bibliothek von Margarethe von Österreich identisch sein, das 1516 folgendermaßen beschrieben wird: „Premierement ung tableau de deux petis jsores enffans qui se baissent l'ung l'autre“ (Als erstes ein Gemälde zweier Kinder, die einander küssen); Ewing 2011, S. 120. Ein Dokument vom 2. Dezember 1529 hält fest, dass der Antwerpener Kunsthändler Johan Dubois ein Gemälde mit „deux enffans eulz baisant ensemble“ an Franz I. verkauft, das vermutlich eine der Versionen von Joos van Cleve war; Leeflang 2011, S. 152; Leeflang 2015, S. 83. Um diese Beobachtung zu verfestigen, wäre allerdings eine breitere Prüfung von Inventareinträgen und ähnlichen Quellen nötig.

<sup>27</sup> Gerning 1821, S. 247.



Abb. 1 Joos van Cleve und Werkstatt, *The Infant Christ and John the Baptist Embracing*, um 1515–20, Holz, 74,7 x 57,6 cm, The Art Institute of Chicago, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, Inv. Nr. 1975.136 © [CC0 1.0](#)



Abb. 2 Joos van Cleve und Werkstatt, *Christus und Johannes der Täufer als Kinder*, um 1525–30, Eiche, 39,0 x 58,0 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv. Nr. 348, als Dauerleihgabe in Utrecht, Museum Catharijneconvent, © Den Haag, Mauritshuis, public domain