

# SPUREN VON MICHELANGELOS BRÜGGER MADONNA IN DEUTSCHLAND, FRANKREICH UND DEN NIEDERLANDEN

Von E. F. Bange

*Graf Vitzthum zum 60. Geburtstag*

Michelangelos Brügger Madonna hat in Italien keine Spur hinterlassen. Kaum einer scheint sie gesehen zu haben, und als sie im Jahre 1506 ihren Weg von Viareggio aus nach Flandern antrat, ist sie dem italienischen Bewußtsein entschwunden.

Ende des Jahres 1506 muß sie in Brügge eingetroffen sein, wo sie nach dem Willen ihrer Stifter, der Brüder Jean und Alexander Mouscron, in der Liebfrauenkirche auf dem Altar der Sakramentskapelle ihren Platz erhielt. Wir wissen nicht, in welchem Maße Brügge sich des kostbaren Besitzes bewußt geworden ist. Zeitgenössische Stimmen fehlen völlig, und erst Dürers bekannte Tagebuchnotiz vom Jahre 1521 gibt volle Gewißheit darüber, daß Michelangelo und sein Werk nicht vergessen wurden. Dürer nennt „das alabaster Marienbild zu unser Frauen, das Michael Angelo von Rohm gemacht hat“ mit Ehrfurcht, doch ohne fühlbare Anteilnahme, und vergebens suchen wir unter seinen Zeichnungen nach Erinnerungen an dieses verheißungsvolle Zusammentreffen.

Die erste Spur ihres Wirkens scheint sich bei Hans Burgkmair zu finden. Sein Madonnenbild vom Jahre 1509 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg zeigt in dem stehenden Knaben Anklänge, die einen Zusammenhang mit der Brügger Skulptur zum mindesten nicht unwahrscheinlich machen. Über die Möglichkeit dieser Beziehung ist bereits ausführlich gehandelt worden (Zeitschrift f. Bild. Kunst N. F. 1928, S. 64); nachzutragen bleibt nur, daß bei Burgkmair das Motiv des Knaben, der über die Brust nach oben greift, im Gegensinn erscheint, ein Umstand, der auf eine vermittelnde Stichvorlage hindeuten könnte.

Eine zweite Spur führt nach Frankreich an den Hof Heinrichs II., wo man sich anschickte, dem Gedenken Franz I. ein prunkhaftes Grabmal in Saint-Denis zu errichten. Für dieses von Philibert de l'Orme entworfene Grabmal erhielt im Jahre 1558 der damals kaum 25jährige Germain Pilon seinen ersten Auftrag. Das Schicksal ist diesen „huit figures de Fortune en ronde bosse“, die ihm aufgetragen waren, nicht günstig gewesen. Von diesen Figuren, die am Grabe niemals aufgestellt worden sind (wir wissen nicht aus welchem Grunde), ist nur eine — ein trauernder Putto — erhalten geblieben (Abb. 2). Die Forschung hat sich mit diesem Putto, den das Musée Cluny in Paris besitzt, ausführlich beschäftigt, bisher aber auf die immer wieder gestellte Frage nach der Herkunft des Motivs keine Antwort zu geben vermocht<sup>1</sup>. Die Lösung ist überraschend genug. Das Motiv, das allen bekannt zu sein schien, der Fest-

<sup>1</sup> Musée de Cluny, Catalogue Général Bd. I. La Pierre, le Marbre et l'Albâtre, 1922, Nr. 709. — Jean Babelon, Germain Pilon, Paris 1927, S. 57. — Inge Berge, Germain Pilon, Münchener Dissertation 1934.

stellung sich aber beharrlich entzog, ist Michelangelo entlehnt. Pilon hat die Brügger Madonna benutzt, den Knaben aus dem Faltengefüge herausgelöst und als frei stehende Statue verwendet.

Auf welchem Wege Pilon der Madonna begegnet ist, wissen wir nicht. Von einer Reise Pilon nach den Niederlanden ist nichts bekannt, ob ein Gipsabguß oder ob Stiche oder Zeichnungen nach der Skulptur Pilon das Motiv haben vermitteln können, läßt sich kaum entscheiden. Daß ihm neben Zeichnungen oder Stichen auch ein Gipsabguß bekannt gewesen sein kann, ist nicht so unwahrscheinlich, wie es auf den ersten Blick erscheinen könnte. Gerade für Paris sind in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts Abgüsse von berühmten Werken hergestellt worden. Es sind Abgüsse nach römischen Antiken, die für Franz I. bestellt, in Bronze gegossen und in Fontainebleau aufgestellt wurden, als Cellini dort arbeitete. Franz I. war es auch, der in seiner Bewunderung für die Kunst Michelangelos Abgüsse seiner Werke — von der Pieta in St. Peter und dem Christus in S. Maria sopra Minerva — nach Paris kommen ließ<sup>2</sup>. Unmöglich wäre es jedenfalls nicht, daß damals auch von der Gruppe im benachbarten Flandern ein Abguß besorgt worden ist, den Pilon gekannt haben könnte.

Fast hundert Jahre später, in der Mitte des 17. Jahrhunderts, begegnen wir in einem Bilde des Wallerant Vaillant in der National Gallery in London einem ähnlichen Vorgang (Abb. 3). Auf diesem Bilde, von dem sich eine Variante im Louvre<sup>3</sup> befindet, wird ein Abguß des Brügger Knaben, gleichfalls aus dem Faltengefüge der Madonna herausgenommen, als Modell benutzt<sup>4</sup>. In beiden Fällen hat sich die künst-

<sup>2</sup> Picot, Emile, *Les italiens en France au XVI siècle*, S. 244/47. — E. Steinmann, *Michelangelo im Spiegel seiner Zeit*, 1930, S. 58.

<sup>3</sup> L. Dimier, *Oud Holland*, 1927, S. 126 bringt eine Besprechung des Bildes im Louvre und in einer Anmerkung auch die richtige Bestimmung des Gipsabgusses. Nach Dimier befindet sich eine dritte Version des Bildes im Besitz des Herzogs von Leicester. Das Louvre-Exemplar wird von H. Schneider (*Jan Lievens*, Haarlem 1932, Kat. Nr. 129) dem Jan Lievens als „typisches Frühwerk der Leydener Jahre“ zugeschrieben.

<sup>4</sup> In diesem Zusammenhang darf auch einer Figur gedacht werden, die im Inventar des Rembrandtschen Besitzes vom Jahre 1656 „In de groote Schildercaemer“ als „Een kindeken van Michael Angelo Bonalotti“ verzeichnet ist (den Hinweis verdanke ich L. H. Heydenreich; das Inventar ist abgedruckt bei Hofstede de Groot, *Urkunden über Rembrandt*, 1906, Urkunde Nr. 169 — § 10 Nr. 344 — S. 209). Diese Notiz ist bisher — soweit ich sehe — nur von Valentiner (in seinem Buche: *Rembrandt und seine Umgebung*, Straßburg 1905, S. 73) kommentiert worden. Er hat die Vermutung ausgesprochen, es handle sich möglicherweise um den berühmten, heute verschollenen Amor Michelangelos, den Kardinal Riario einst als Antike erwarb. Da nach der Aussage des Vaillantschen Bildes aber Abgüsse des Brügger Knaben in den niederländischen Werkstätten der Maler und Bildhauer verbreitet waren, darf mit wohl noch größerer Wahrscheinlichkeit in dem „kindeken“ der Brügger Abguß erkannt werden. Bei der überraschend großen Zahl von Gipsabgüssen aller Art, die das Inventar vom Jahre 1656 verzeichnet, ist es gewiß nicht verwunderlich, wenn Rembrandt auch diesen Abguß in seinen Besitz gebracht hat. Da er in seiner Sammlung eine Mappe „vol van de wercken van Michiel Angelo Bonarotti“ sein Eigen nannte und Michelangelo ihm kein Unbekannter war, wird er in dem Gips mehr als nur ein Modell gesehen haben — und kein Zufall wird es sein, wenn das „kindeken“ im großen Atelier des Künstlers seinen Platz erhielt.



Abb. 1. Michelangelo, Maria mit dem Kinde. Brügge, Liebfrauenkirche



Abb. 2. Germain Pilon, Trauernder Putto. Paris, Musée Cluny

lerische Phantasie allein des Knaben bemächtigt. Daß bereits Pilon einen Abguß des Knaben, wie ihn Vaillant auf seinem Bilde verwendet, gekannt haben kann, ist unwahrscheinlich, da man in Paris, als unter Franz I. Abgüsse von Werken Michelangelos erworben wurden, die Gruppe als solche, nicht aber eine Einzelheit daraus bestellt haben dürfte.

Wenn bei Pilon der Gedanke an Michelangelo und sicherlich auch ein inneres Verhältnis zu seinen Werken bestimmend gewesen sein kann, das Knabenmotiv zu über-



Abb. 3. Wallerant Vaillant, Atelierszene. London, National Gallery

nehmen (vielleicht auch, um damit zugleich den toten König zu ehren, dessen Verehrung und Bewunderung für Michelangelo ihm bekannt gewesen sein muß), so dürfte jenem unbekanntem Niederländer des 17. Jahrhunderts, der den Brügger Abguß herstellen und als Modell verbreiten ließ, Michelangelo selbst wenig oder gar nichts bedeutet haben. Auf dem Bilde Vaillants ist der Abguß nur noch das Modell eines Kindes, und dem Maler oder seinem Lehrknaben, den er zusammen mit dem Abguß darstellte, wird der Zusammenhang mit Michelangelo kaum noch bewußt gewesen

sein. Der Leidenschaft des Barock für die Darstellung des Kindes war mit dem Abguß ein willkommenes Modell geschenkt worden. Es tritt neben die Kindergestalten eines Duquesnoy, die in Wiederholungen, Nachbildungen und Abgüssen in die Werkstätten der Maler und Bildhauer wandern. Auf Bildern von Jan Steen, Gerhard Dou, Jacob Ochterveld und vielen anderen stehen die Geschöpfe Duquesnoys als Modelle auf Atelierbildern, als Schmuck von Innenräumen reicher Bürgerhäuser und als plastisches Beiwerk in Gärten und weitläufigen Parkanlagen.

Ob Duquesnoy die Brügger Skulptur gekannt und seine ersten Anregungen vor dem Original oder vielleicht auch dem Gipsabguß des Knaben empfangen hat, vermögen wir nicht zu sagen. Stilistische Gründe sprechen nicht dagegen, und verlockend ist es zu denken, daß Michelangelos Christusknabe an der glanzvollen Kinder- und Puttenreihe Anteil hat, die von Duquesnoy, seinen Schülern und Nachahmern den Niederlanden im 17. Jahrhundert geschenkt worden ist.