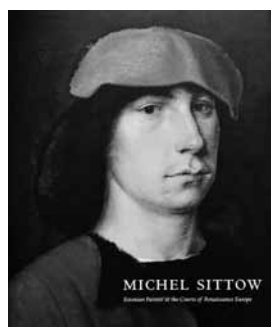


und den Blick auf die lebenspraktische Seite der Herstellung der Gemälde zu lenken. Dabei wird auch deutlich, dass Michaelinas Stil eklektizistisch ist. Die Einflusssphären werden deutlich, doch bleibt eben stets auch das ganz Eigene ihrer Bilder, die Emotionalität ihrer Figuren. Genauso eigen ist der in vielen Bildern noch sichtbare malerische Duktus, der das Betrachten der Bilder zu einem großen Seherlebnis macht. Dem für die Gestaltung des Buches verantwortlichen Paul van Calster ist es gelungen, das im Durchblättern des Buches anschaulich zu machen. Der folgende Katalogteil, der knapp die Hälfte des Buches ausmacht, trägt das Seine dazu bei, die Künstlerin in ihrer Zeit zu verorten. Michaelinas Werke treten hier nicht nur zu den Arbeiten ihres Bruders in Vergleich, sondern auch zu denen von Jacob van Oost I, Michael Sweerts und anderen. Darüber hinaus werden vormoderne Frauenleben in Bildern und Dokumenten anschaulich. Es ist ein besonderes Verdienst der Ausstellungsmacher, auch der materiellen Überlieferung historischer Quellen Rechnung getragen zu haben, die zum Beispiel im Rechnungsbuch des Brüsseler Tanzmeisters Adam-Pierre de la Grené anschaulich wird (Kat.-Nr. 40), der seinen Notizen zufolge am 17. Januar 1650 von Mademoiselle Wautier für 15 Gulden einen „Bacchus“ kaufte.

Es würde zu weit führen, auch nur ansatzweise zu versuchen, die diesem Ausstellungs- und Buchprojekt verdankten neuen Erkenntnisse zusammenzufassen. Das Buch wird als erste Monografie über die lange übersehene Künstlerin Michaelina Wautier zur Grundlage der weiteren Forschung werden. Es ist ein gewichtiger Beitrag zur Geschichte der Frauen in der Vormoderne, aber eben auch ein bedeutsamer Beitrag zur Geschichte der flämischen Kunst, die von nun an ohne einen Hinweis auf die Malerin aus Bergen (Mons) nicht mehr zu erzählen sein wird.

NILS BÜTTNER
Stuttgart



John Oliver Hand und Greta Koppel (Hrsg.); Michel Sittow. Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe (Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington und Art Museum of Estonia, Tallin); New Haven und London: Yale University Press 2018; 144 S., 90 farb. u. s/w-Abb.; ISBN 978-0-300-23286-8; \$ 50

Von Januar bis September 2018 fand in der National Gallery Washington und im Kumu Kunstmuseum Tallinn erstmals eine Ausstellung zum verhältnismäßig unerforschten nordeuropäischen Künstler Michel Sittow statt. Der Name Sittow ist heute zumeist nur Spezialisten ein Begriff, jedoch dürfte dieser Maler zu Lebzeiten, also im frühen 16. Jahrhundert, ein gefragter und angesehener Porträtist gewesen sein. Als solcher war er an verschiedenen europäischen Höfen der Renaissance tätig, wobei seine wichtigste Unterstützerin Isabella von Kastilien war. Geboren und



*Abb. 1: Michel Sittow,
Porträt einer jungen Frau,
Wien, Kunsthistorisches
Museum (67)*

gestorben ist Sittow in Tallinn. Die heutige Hauptstadt Estlands hieß damals Reval und gehörte zum Einflussbereich der Hanse und des Deutschen Ordens. Sittows Vater war Deutscher, mütterlicherseits hatte er jedoch (aus dem Gebiet des heutigen Finnland stammende) schwedische Vorfahren. Seine Grundausbildung als Maler erhielt Sittow höchstwahrscheinlich in der Werkstatt seines Vaters. In den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts ging er jedoch nach Brügge, um seine Ausbildung abzuschließen. Da seine späteren Arbeiten viele stilistische Gemeinsamkeiten mit Hans Memlings Werk zeigen, wird angenommen, dass er zunächst in Memlings Werkstatt arbeitete, allerdings gibt es hierfür keine schriftlichen Belege. Zwischen 1492 und 1506 hielt sich der Künstler vor allem in Spanien und in den Niederlanden auf. 1507 erlangte er jedoch die Freimeisterschaft in Tallinn. Einige Jahre später scheint er erneut für längere Aufenthalte ins Ausland gereist zu sein, unter anderem um in Kopenhagen den dänischen König Christian II. zu porträtieren. 1517 heiratete Sittow und ließ sich endgültig in Tallinn nieder, um nur neun Jahre später der Pest zum Opfer zu fallen.



Abb. 2: Michel Sittow,
Himmelfahrt Mariä, Washington, National Gallery
(49)

Die Ausstellung in Washington und Tallinn umfasste insgesamt nur 22 Exponate, unter denen (als Vergleichsbeispiele) auch einige Werke von Zeitgenossen Sittows wie Hans Memling, Jan Gossaert oder Juan de Flandes zu sehen waren. Außerdem konnte man auch mehrere Werke bewundern, deren Zuschreibung an Sittow in der Forschung umstritten ist. Dass somit weniger als zwanzig Gemälde von Sittow ausgestellt waren, liegt daran, dass das Œuvre dieses Künstlers schwer zu erfassen ist. Ausgehend von einem einzigen Werk, welches man mit seinem Namen in Verbindung bringen konnte, wurde es kennerschaftlich rekonstruiert. Gegenwärtig scheinen in der Tat kaum mehr als zwanzig Gemälde zu existieren, deren Zuschreibung an Sittow (mehr oder weniger) unumstritten ist. Somit war auch der Großteil der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten stilistisch verhältnismäßig einheitlich. Begleitet wurde die Schau von einem knapp 130 Seiten umfassenden englischsprachigen Katalog. Neben zahlreichen hervorragenden Reproduktionen enthält dieser vier kürzere Aufsätze von Anu Mänd, John Oliver Hand, Matthias Weniger und Greta Koppel und bietet insgesamt eine gute Zusammenfassung der bisherigen Sittow-



Abb. 3: Michel Sittow, Maria mit Kind und Apfel, Budapest, Szépművészeti Múzeum (67)

Forschung. Allerdings beschäftigen sich zwei der vier Essays nicht direkt mit Sittow und dessen Werk. John Oliver Hands Beitrag handelt nämlich von den Reisen von Hofkünstlern zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert, während Anu Mänd die historische, politische und wirtschaftliche Situation in Tallinn im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit darlegt.

Das geografische Gebiet, welches heute Estland und Lettland umfasst, wurde damals Livland genannt und war im 15. und 16. Jahrhundert Teil des Deutschordensstaates. Bis 1346 hatte ein Teil Estlands zum dänischen Reich gehört. 1561 eroberten die Schweden das nördliche Estland. Wie Mänd jedoch hervorhebt, waren die größten Städte Livlands jahrhundertlang überwiegend deutschsprachig geprägt: „the cities in Livonia were typically German in terms of their administration, guild system, economic network, architecture and the domination of the Middle Low German language.“ (20) Darüber hinaus gehörte Tallinn auch zum Handelsnetzwerk der Hanse, wobei insbesondere mit Gütern aus Russland wie Pelzen Handel getrieben wurde. Laut Mänd hatte die Stadt gegen Mitte des 16. Jahrhunderts 7000 bis 8000 Einwohner



Abb. 4: Michel Sittow, Porträt des dänischen Königs Christian II., 1514/1515, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst (75)

(20). Etwa ein Drittel von ihnen waren Deutsche, ein Fünftel Schweden und etwas weniger als die Hälfte Esten. Neben Esten, Deutschen und Schweden gab es auch Russen, Dänen und Finnen. Die Oberschicht bestand aus Händlern, die ausschließlich Deutsche waren. Die Mittelschicht war mit einem Fünftel der Einwohner nur wenig größer als die Oberschicht. Auch diese war von Deutschen dominiert, allerdings war hier jeder Vierte Schwede und beinahe jeder Fünfte Este. In der Unterschicht bildeten hingegen die Esten die Mehrheit. Schließlich geht die Autorin auf die Gilden und die Bruderschaften in Tallin genauer ein (22–24). Laut Mänd gab es in Tallin um 1500 mehrere bedeutende Vereinigungen. Die beiden einflussreichsten waren die Grosse Gilde und die Bruderschaft der Schwarzenhäupter, deren Mitglieder fast ausschließlich Händler waren (22f.). Die Gilden der Handwerker waren die Sankt-Knuts-Gilde und die Sankt-Olavs-Gilde, wobei die Sankt-Knuts-Gilde die Gilde der besser qualifizierten Handwerker war. Auch Michel Sittow war Mitglied dieser Gilde und wurde 1523 sogar zu ihrem Vorsteher ernannt. Gleichsam nebenbei erwähnt Mänd auch, dass Sittow nach seiner endgültigen Rückkehr nach Tallinn hauptsächlich nicht als

Tafelmaler, sondern als Dekorateur, das heißt Fassmaler beziehungsweise Holzschnitzer arbeitete (24). So dekorierte er etwa 1509 mehrere Kanonen oder 1518 die Turmuhr der Nikolauskirche. Mänd vermutet daher, dass es für Tafelgemälde, insbesondere Porträts, in Tallinn zu dieser Zeit wenig Nachfrage gab (24).

Greta Koppel verweist zunächst auf die fundamentale Bedeutung Max Jacob Friedländers für die Sittow-Forschung (1): 1915 hatte dieser erstmals erkannt, dass die *Madonna mit Kind* in der Berliner Gemäldegalerie und das *Porträt einer Frau* in Wien von derselben Hand gemalt wurden.¹ 1928 konnte er zusätzlich auch die *Himmelfahrt Marias*, die im Inventar Margaretes von Österreich als ein Werk von „Meister Michiel“ bezeichnet wird, in diese Gruppe einordnen.² Nach und nach wurden weitere Werke als Arbeiten dieses Meisters erkannt, darunter insbesondere das *Porträt des dänischen Königs Christian II.* 1940 schließlich konnte Paul Johansen erklären, warum dieser Meister, dessen Aktivität als Porträtmaler an mehreren europäischen Höfen dokumentiert ist, 1514 aus Reval nach Helsingor reiste: Johansen schlug vor, Meister Michel mit Michel Sittow zu identifizieren, der 1468 oder 1469 in Reval geboren wurde und 1525 auch ebendort verstarb.³ Nach dieser Entdeckung wurden Michel Sittow immer mehr Werke zugeschrieben, insbesondere in der 1976 erschienenen Monografie Jazeps Triznas.⁴ Das Œuvre Sittows reduzierte sich jedoch 2011 wieder auf dreizehn Werke, die Matthias Weniger als eigenhändig ansah.⁵ Technische Untersuchungen scheinen außerdem auch dafür zu sprechen, dass Sittow als Kopist tätig war – unter anderem könnte er die Replik des Miraflores-Altars von Rogier van der Weyden angefertigt haben (dies erklärt vielleicht auch, warum so wenige Werke von ihm erhalten sind). Andererseits wurden auch von Sittows Gemälden Kopien angefertigt, was die hohe Wertschätzung seiner Werke bezeugt.

Im Fokus der Ausführungen Wenigers stehen mehrere größere Altarwerke, bei denen Michel Sittows Mitarbeit beziehungsweise Autorschaft vermutet wird. Mit Ausnahme der Flügel des *Passionsaltars* aus dem Niguliste Museum in Tallinn konnten diese Werke aufgrund ihrer Größe nicht in der Ausstellung gezeigt werden. Da sich diese Arbeiten bezüglich Größe, Ikonografie und Funktion sehr stark von den kleinformatigen Werken unterscheiden, die für die Schau gewonnen werden konnten, ist es in meinen Augen auch schwierig, ihren Stil mit dem Stil der Madonnenbilder und Porträts Sittows zu vergleichen. Am überzeugendsten erscheint Wenigers Argumentation für eine Zuschreibung an Sittow noch beim *Sippen-Altar* im schwedischen Bollnäs. Der Autor verweist hier unter anderem auf die Gesichts-

1 Max J. Friedländer, „Ein neu erworbenes Madonnenbild im Kaiser-Friedrich-Museum“, in: *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen* 36 (9/1915), S. 179–183.

2 Max J. Friedländer, „Master Michiel called Michiel Flamenco“, in: *Bulletin of the Bachsitz Gallery* (1935), S. 28.

3 Paul Johansen, „Meister Michel Sittow, Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval“, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 61 (1940), S. 4–7.

4 Jazeps Trizna, „Michel Sittow. Peitre Revalais de l'Ecole Brugoise (1468–1525/1526)“, in: *Les Primitifs flamands, III. Contributions à l'étude des primitifs flamands* 6, Brüssel 1976.

5 Matthias Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas von Kastilien*, Kiel 2011.

züge des heiligen Matthias, die den Zügen des Königs von Dänemark ähneln. In der Tat ähnelt auch der heilige Jakob auf dem Flügel des *Passionsaltars* in Tallinn dem dänischen König, wenn auch nicht so deutlich wie der heilige Matthias. Meines Erachtens handelt es sich hierbei um ein irritierendes und erklärungsbedürftiges Phänomen. Allerdings muss es nicht unbedingt als ein Hinweis für Sittows Autorschaft gewertet werden, denn man kann keinesfalls behaupten, dass dies ein männlicher Gesichtstyp ist, der allzu häufig in seinem Werk vorkommt. Gleichzeitig scheint insbesondere die fast schon auf Rubens' Kunst verweisende Gestaltung des Inkarnats von Petrus, der neben Matthias steht, durchaus mit den Hauttönen bei vielen Porträts Sittows vergleichbar zu sein. Eher hypothetisch ist jedoch Wenigers Idee, Sittow habe sich bereits in den späten 1480ern in Spanien aufgehalten und (unter anderem) an der Herstellung des Altars der Luna-Kapelle in der Kathedrale von Toledo mitgewirkt, da seine Anwesenheit am Hof Isabellas von Kastilien erst seit den 1490ern belegt ist. Zwar verweist Weniger auch auf die Erkenntnisse technischer Untersuchungen, vor allem auf Untersuchungen der Unterzeichnungen mittels Infrarotreflektografie (34), doch insgesamt sind seine Argumente aufgrund des spärlichen Bildmaterials schwer nachvollziehbar.

John Oliver Hand leitet seinen Essay über reisende Hofkünstler mit einigen allgemeinen Gedanken zum Reisen in früheren Jahrhunderten ein, wobei er betont, dass die Menschheit schon immer in Bewegung war, obwohl Reisen in früheren Zeiten natürlich langsamer, beschwerlicher und gefährlicher war als heute (9). Unter anderem verweist Hand in diesem Kontext auch auf Pilgerfahrten ins Heilige Land als eine Art frühe Form des Tourismus (10). Da unter den Künstlern vor allem Hofkünstler reisten, geht er anschließend kurz auf die Vor- und Nachteile einer Tätigkeit auf dem Hof eines Herrschers ein (10f.). Der wichtigste Vorteil war für einen Künstler wohl die regelmäßige Bezahlung, die nicht direkt von der Anzahl der Aufträge abhing, was in gewissem Sinne mehr künstlerische Freiheit ermöglichte. Ein weiterer Vorteil war für einige Künstler sicherlich auch, dass sie am Hof mit Intellektuellen und Humanisten in Kontakt kamen. Ein Nachteil war hingegen die Abhängigkeit von der Person des Herrschers und deren eventuellen Launen. So mussten Künstler unter Umständen auch Aufgaben übernehmen, für die sie eigentlich nicht qualifiziert waren. Abschließend bespricht Hand zahlreiche Beispiele für reisende Hofkünstler zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert (11–17). Er beginnt seine Aufzählung mit Jan van Eyck, dessen Karriere zu Beginn vor allem vom Burgunderherzog gefördert wurde. Zwar besaß van Eyck seit den 30er Jahren des 15. Jahrhunderts auch eine Werkstatt in Brügge, jedoch dürfte er bis an sein Lebensende gute Beziehungen zu Philipp dem Guten gepflegt haben. Aus diesem Grund wurde er vom Herzog auch mehrmals auf weite Reisen auf die iberische Halbinsel und ins Heilige Land geschickt. Um einen ähnlichen Fall handelte es sich auch bei Peter Paul Rubens, der in seinem späteren Leben – im Auftrag des Erzherzogspaares, deren Hofkünstler er seit 1607 war – auch als Diplomat tätig war. Bevor er zum Hofkünstler ernannt wurde, hielt er sich aber auch mehrmals in Italien auf. Zahlreiche italienische Künstler, darunter etwa Pisanello oder Andrea Mantegna, reisten von

Stadt zu Stadt und hatten gleichsam keinen festen Wohnsitz, da ihre Dienste von verschiedenen Territorialherrschern in Anspruch genommen wurden. Ein gutes Beispiel hierfür ist sicherlich auch Leonardo da Vinci, der zunächst in Florenz, danach in Mailand und Urbino tätig war, um am Ende seines Lebens in Frankreich im Dienst Franz I. zu stehen.

Sittows Stil besitzt sehr charakteristische Eigenschaften und ist daher verhältnismäßig leicht zu erkennen. Zwar konnte man diese in den Ausstellungen in Washington und Tallinn hervorragend studieren, aber dennoch wurden sie im Katalog nicht zusammenfassend beschrieben. Einige Charakteristika von Sittows Stil sind sogar sehr auffällig, darunter insbesondere das Phänomen, dass seine Gemälde aus einer gewissen Entfernung zwar sehr naturalistisch und genau gemalt erscheinen, man aus der Nähe aber eine relativ freie malerische Pinselführung erkennen kann; Sittow malte also weder mit einem sehr dünnen Pinsel noch mit der Lupe, wie etwa van Eyck. Auffällig sind des Weiteren auch seine weiblichen Gesichtstypen. Diese kann man nicht nur bei seinen Madonnen, sondern schon bei seinen frühesten Werken wie dem Gemälde in Budapest und sogar bei Porträts wie dem *Bildnis einer jungen Frau* in Wien beobachten. Bereits erwähnt wurde die typische lebendige, ein wenig rötliche Färbung des Inkarnats; allerdings kann man diese nur bei einigen Werken beobachten. Häufiger ist dagegen der typische Glanzpunkt auf der Nasenspitze.

Insgesamt war in Washington und Tallinn also eine stilistisch recht einheitliche Werkgruppe ausgestellt. Nur zwei Werke schienen nicht ganz zu den anderen zu passen: die *Kreuztragung* aus dem Pushkin Museum in Moskau und die *Geburt Christi bei Nacht* aus der Bearsted Collection in Upton House. Für diese beiden Gemälde gilt in meinen Augen dasselbe wie für die großen Altarwerke: Sie unterscheiden sich thematisch zu stark von den Porträts und Madonnenbildern, um mit ihnen verglichen werden zu können. Gleichwohl sei betont, dass Sittows Autorschaft bei diesen beiden Werken durchaus nicht auszuschließen ist, das heißt man kann sie nicht unbedingt eindeutig einer anderen Hand zuschreiben. Es fällt nur schwer, ein abschließendes Urteil über sie zu bilden, da es wenige Argumente für oder gegen seine Autorschaft gibt. Auf der anderen Seite werden im Katalog meines Erachtens zu Recht auch einige Werke als Sittows Arbeiten angesehen, deren Zuschreibung in der Forschung, insbesondere bei Weniger, angezweifelt wird. Zu diesen gehört vor allem das *Madonnenbild* in Budapest. Zwar ist bei diesem Gemälde sehr klar zu erkennen, dass es deutlich früher entstand als alle anderen Werke Sittows, jedoch steht aus meiner Sicht außer Zweifel, dass es von derselben Hand gemalt wurde wie die *Himmelfahrt Marias* in Washington. Das stärkste Indiz hierfür ist der Gesichtstyp und Figurentyp Marias, das heißt die Form des Kopfes und des Gesichtes, die leichte Neigung des Kopfes zur Seite und der gesenkte Blick Marias.

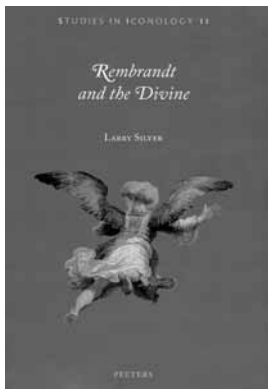
Allerdings wurde ein Problem der Sittow-Forschung im Katalog nicht thematisiert: die Frage, ob Michel Sittow wirklich der Urheber dieser Werkgruppe war. Die Identität Meister Michels mit Michel Sittow kann nämlich nicht als eindeutig bewiesen gelten, obwohl sie sicherlich eine sehr gute Hypothese ist. Gegen die Identität Meister Michels mit Sittow spricht nicht zuletzt auch die Tatsache, dass es fast

keine Werke in Tallinn oder Umgebung gibt, die man bedenkenlos in diese Werkgruppe einordnen kann. Allein die Provenienz des *Männerbildnisses* im Mauritshuis lässt sich nach Tartu zurückverfolgen – bei einem einzigen Werk kann dies aber natürlich auch Zufall sein. Bezeichnend ist außerdem auch, dass Greta Koppel zwar in ihrem Katalogtext zum *Porträt des dänischen Königs* den Brief eines Zollbeamten an den König erwähnt, der über die Ankunft Sittows oder Meister Michels berichtet, dies aber nicht durch eine Quellenangabe belegt (74). Eine neuerliche gründliche Überprüfung der Dokumente, die sich zu Meister Michel beziehungsweise Michel Sittow erhalten haben, wäre daher aus meiner Sicht dringend erforderlich.

Unabhängig von dieser Frage ist John Oliver Hand und Greta Koppel eine kleine, aber sehr feine Ausstellung über einen bedeutenden, doch leider ein wenig in Vergessenheit geratenen Künstler der Renaissance gelungen. Es ist zu hoffen, dass die Bekanntheit dieses Meisters in Zukunft durch weitere Publikationen, Ausstellungen und Forschungsprojekte steigen wird. So wäre es beispielsweise auch interessant, Sittow im Kontext einer Ausstellung über niederländische beziehungsweise mittel- und nordeuropäische Porträtmalerei (neben Künstlern wie Dürer und Holbein) zu präsentieren. Das Beispiel Sittow gibt aber in gewisser Weise auch einen tieferen Einblick in die Biografie, das heißt in die Gefühlswelt eines Künstlers der frühen Neuzeit, da es zeigt, dass sich dieser Maler anscheinend seiner Heimatstadt Reval sehr verbunden fühlte, jedoch nicht zu allen Zeiten die Möglichkeit hatte, sich dem Willen der Mächtigen zu widersetzen und in seiner Heimat zu leben und zu arbeiten.⁶

ANNA SIMON
Wien

⁶ Sehr bezeichnend ist in diesem Kontext wohl auch, dass er einige Jahre nach seiner Rückkehr nach Reval wieder ins Ausland ging, weil es in Reval wahrscheinlich wenig Nachfrage nach Gemälden gab.



Larry Silver; Rembrandt and the Divine (Studies in Iconology 11); Leuven: Peeters 2018; XII + 106 S., 53 Abb.; ISBN 978-90-429-3568-6; € 38

Der holländische Maler und Grafiker Rembrandt Harmenszoon van Rijn gehört zweifellos zu den besterforschten europäischen Künstlern. Dennoch kommt es gelegentlich vor, dass Publikationen erscheinen, in denen bisher kaum diskutierte Aspekte seiner Kunst thematisiert werden. So wurde jüngst auch von Peeters ein schmaler Band aus der Feder des bekannten Spezialisten für deutsche und niederländische Kunst, Larry Silver, herausgegeben, welcher den Titel *Rembrandt and the Divine* trägt. Ziel des Buches ist die Analyse von Rembrandts ‚visueller Theologie‘, wobei Darstellungen übernatürlichen