

Rezension

Die Vivarini: Familienbeziehungen, Kooperationen und Marktstrategien

Rebecca Müller

Die Vivarini. Bildproduktion in Venedig 1440 bis 1505. Mit einem Dokumentenanhang, bearbeitet und ergänzt durch Simone Rauch. Regensburg, Schnell & Steiner 2023. 591 S., 306 Abb. ISBN 978-3-7954-3403-8. € 89,00

Prof. Dr. Ulrich Söding
Institut für Kunstgeschichte
Ludwig-Maximilians-Universität München
ulrich.soeding@lrz.uni-muenchen.de

Die Vivarini: Familienbeziehungen, Kooperationen und Marktstrategien

Ulrich Söding



Überblickt man die Forschungsgeschichte zur venezianischen Malerei des Quattrocento, steht die Familie Bellini seit jeher im Vordergrund des Interesses: der Vater Jacopo aufgrund seiner „Skizzenbücher“, die Söhne Gentile und Giovanni mit ihren Altarbildern, Madonnen und Porträts sowie den Historienbildern für die in Venedig führenden Scuole und den Dogenpalast. Sie alle gelten als innovativ, jeder von ihnen hat ein klar definiertes Profil. Zusätzliche Bedeutung gewinnt Giovanni Bellini durch die Verbindung mit Andrea Mantegna, dem Protagonisten des Antikenstudiums in Padua.

Daneben arbeitete in Venedig über zwei Generationen die Familie Vivarini, die mit ihren Polyptychen und Triptychen zeitweilig eine marktbeherrschende Position erlangte und in der Stadt durch die Ausstattung

der Cappella di S. Tarasio von S. Zaccaria | **Abb. 1** | **Abb. 2** | sowie drei Werke in den Chorkapellen der Frarikirche prominent vertreten ist. Sie wird als konservativ, ja retardierend angesehen und hat deshalb weniger Aufmerksamkeit gefunden. Zu ihr gehören Antonio, sein Schwager Giovanni d'Alemagna, sein Bruder Bartolomeo und sein Sohn Alvise. Deren Anteile zu trennen ist oft schwierig, da die Zusammenarbeit ungewöhnlich eng war, was durch Doppelsignaturen und einige Schriftquellen beglaubigt wird. Die einzige Monographie, in der alle Vivarini vereint sind, hat Rodolfo Pallucchini schon 1962 verfasst. Danach bestimmten das Buch von John Steer zu Alvise Vivarini (1982) und mehrere Beiträge von Ian Holgate (1999 u. ö.) zum Verhältnis von Antonio und Giovanni d'Alemagna die weitere Forschungsdiskussion. Doch erst im Jahr 2016 wurde der Sippe in Conegliano eine vielbeachtete Ausstellung gewidmet; diese trug im Untertitel den gern gewählten Zusatz „tra Gotico e Rinascimento“, was den Verhältnissen in Venedig aber in gewisser Weise Rechnung trägt. Denn das künstlerische Klima wurde dort trotz der zeitweiligen Anwesenheit von Paolo Uccello und Andrea del Castagno oder der Tätigkeit Filippo Lippis in Padua zunächst von Traditionalisten wie Michele Giambono geprägt. Auch in der Bildhauerei erwies sich die Internationale Gotik als ausgesprochen langlebig, ehe sich durch den Zuzug von Florentiner Meistern und den Aufenthalt Donatellos in Padua die Situation grundlegend änderte. Trotzdem gilt es, die Position der Vivarini in einer Umbruchszeit genauer zu bestimmen, Etikettierungen zu vermeiden und nach ihrer Anpassungsfähigkeit bzw. Innovationsbereitschaft zu fragen, nach den Gründen für ihren anhaltenden Erfolg. Höchst willkommen ist unter diesen Umständen die breit angelegte Publikation von Rebecca Müller zu

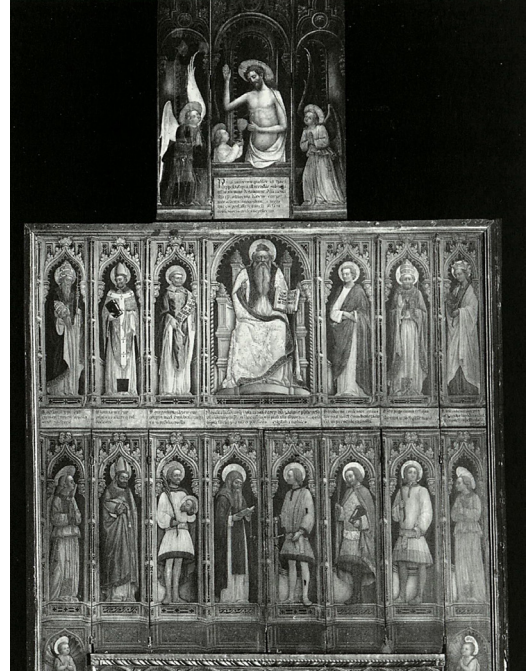


Abb. 1 | Lodovico da Forlì, Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Hochaltarretabel (Vorderseite), 1443. Venedig, S. Zaccaria, Cappella di S. Tarasio. Foto: Ulrich Söding

Abb. 2 | Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Hochaltarretabel (Rückseite), 1443. Venedig, S. Zaccaria, Cappella di S. Tarasio. Müller 2023, S. 213, Abb. 116

den vier Mitgliedern der Vivarini-Werkstätten, deren Schaffen von 1440 bis 1505 durch Dokumente und Signaturen belegt ist. Anders als Pallucchini und seinen Nachfolgern geht es ihr nicht um das Problem der Händescheidung oder eine Aktualisierung des Werkverzeichnisses, sondern um Fragen der „Bildproduktion“. In den Hauptkapiteln widmet sie sich 1. der Biographie der Maler, 2. den Auftraggebern und ihren Präferenzen, 3. der Werkstattorganisation und 4. der Arbeitspraxis samt einer Analyse ausgewählter Gemälde. Eine Basis für die ersten drei Kapitel bildet die Auswertung sämtlicher Quellen, die von Simone Rauch bearbeitet wurden und im Anhang übersichtlich zusammengestellt sind. Besondere Aufmerksamkeit wird den Signaturen und der arbeitsteiligen Herstellung von Retabeln geschenkt, wobei ein vergleichender Blick auf Florenz und die dortigen, bereits gut publizierten Quellen fällt. Der Hauptteil des letzten Kapitels ist dagegen der Werkgenese vorbehalten: der Verwendung von Zeichnungen, der Bedeutung von Unterzeichnungen und dem Einsatz von Verziertechniken, um Werkstattgewohnheiten und Eigenheiten der Künstler genauer benennen zu können. Dieser Aufbau folgt einer klaren, auf die Addition der Ergebnisse abzielenden Linie und erscheint kon-

sekutiv (wenn man von der Aufspaltung der Signaturkapitel I/II und vom Appendix der „Werkanalysen“ einmal absieht), doch sind Verweise, Rückgriffe und Wiederholungen angesichts der Kleinteiligkeit der Strukturierung und der Diversität der Gesichtspunkte unvermeidlich.

Die dokumentarische Basis

Anders als es Anne Markham Schulz 2011 und 2017 für die venezianischen Bildhauer und Bildschnitzer vorexerziert hat, ist die dokumentarische Überlieferung zu den Vivarini über das Bekannte hinaus kaum zu erweitern. Im Anhang sind 117 (mitsamt den fraglichen Erwähnungen 130) Einträge inklusive der Signaturen enthalten. Daraus ergibt sich das Gerüst für die von der Verfasserin skrupulös zusammengestellten Biographien der vier Akteure.

Antonio Vivarini stammte aus einer Glasbläserfamilie, die auf Murano ansässig war, und wurde wahrscheinlich um 1420 geboren. Das erste ‚Lebenszeichen‘ ist eine Inschrift auf dem Polyptychon in Poreč von 1440, während die nachfolgenden Werke bereits Doppelsignaturen von Antonio und Giovanni d'Alemagna tragen. Wohnhaft war er in der *contrada* S. Maria Formosa in Venedig, doch hielt er sich ab



Abb. 3 | Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon der hl. Sabina, Signatur, 1443. Venedig, S. Zaccaria, Cappella di S. Tarasio. Foto: Ulrich Söding

1446 in Padua auf, wo er 1447/48 zusammen mit Giovanni („zuvane todescho“) der Malerzunft beitrug. Beide wurden 1448 – in Konkurrenz zu Mantegna und Nicolò Pizzolo – mit der Freskierung der Ovetari-Kapelle betraut, wobei Antonio als „socius“ des Giovanni bezeichnet wird. Letzterer starb indes schon 1449/50, woraufhin Antonio die bis dahin ausgeführten Gewölbemalereien schätzen ließ und den Auftrag zurückgab. Danach signierte Antonio die größeren Werke zusammen mit seinem Bruder Bartolomeo oder auch allein (bis 1467). 1484 wird er als verstorben gemeldet.

Giovanni d'Alemagna ist aufgrund seines häufigen Vornamens die schwierigste ‚Figur‘ im Quartett der Vivarini. Die in der früheren Literatur vorgenommenen Identifizierungen mit einem Giovanni di Nicolò und einem Giovanni da Ulma werden von Müller abgelehnt. Sie nimmt an, dass Giovanni für Antonio aufgrund seiner maltechnischen Kenntnisse als Kompagnon attraktiv war, und verweist auf die in Venedig noch ungewohnte Verwendung von Pressbrokat, die für seine, auch aus stilistischen Gründen vermutete Herkunft aus Köln sprechen könnte (41, 433). Eine solche Sozietät ist aber die Ausnahme, da deutsche Maler – im Unterschied zu den eingewanderten Bildschnitzern – in Italien nur selten konkurrenzfähig waren.

Wenige Daten gibt es auch im Falle des Bartolomeo Vivarini, der in den 1430er Jahren geboren sein soll. Von 1450 bis 1464 schuf er zusammen mit seinem Bruder Antonio mehrere Polyptychen, ab 1459 signierte er seine Tafeln auch ohne ihn. Ansässig war er ebenfalls in der *contrada* S. Maria Formosa, was auf

eine gemeinsame Werkstatt schließen lässt. Das bestätigen auch die von beiden Malern benutzten Punzen für die Goldgründe ihrer Gemälde (420). Von Bartolomeos Produktivität zeugen zahlreiche Aufträge für Altarbilder in Venedig sowie Exporte bis nach Süditalien. Angenommen wird, dass er 1466 Mitglied der Scuola Grande di S. Marco wurde und für diese – zusammen mit Andrea da Murano – zwei (verlorene) Historienbilder schuf. Das letzte signierte Werk trägt das Datum 1491, sein Todesjahr ist unbekannt.

Nur grob eingrenzen lässt sich das Geburtsdatum von Alvise Vivarini zwischen 1446/47 und 1457. Signierte Altarwerke existieren seit 1476. Zwischen 1476 und 1487 war er Mitglied der Scuola Grande di S. Maria della Carità, seit 1488 in Diensten der Signoria, für die er drei (nicht erhaltene) Historienbilder im Dogenpalast ausführen sollte. Mit seinem Vater zusammengearbeitet hat Alvise beim Pflingstretabel in Berlin (1478?), mit seinem Onkel offenbar nie. Von einer Werkstattkontinuität ist in seinem Fall nicht auszugehen, zumal er 1492 in der *contrada* S. Samuele wohnte. Als er 1504/05 starb, hinterließ er die noch in Arbeit befindlichen Gemälde für den Dogenpalast und das Altarbild für die Confraternità dei Milanesi in der Frarikirche **vgl. Abb. 10**, welches Marco Basaiti vollendete.

Die Signaturen

Die überlieferten Signaturen sind folglich ein unverzichtbarer Bestandteil der nur in Ansätzen erkennbaren Biographien. Von der Verfasserin werden sie gesondert behandelt und auf ihren Aussagegehalt untersucht (263–275, 487–505). Dabei konnte sie sich

auf Matthew (1998) und Burg (2007) stützen, der die Brüder Vivarini als die am häufigsten signierenden Maler Italiens zwischen 1400 und 1470 verzeichnet. Müller untersucht etwa 70 Inschriften aller Vivarini und leistet damit ihrerseits einen Beitrag zur anhaltenden „Hochkonjunktur der Signaturforschung“ (266, Anm. 246).

Antonio und Giovanni d’Alemagna haben ihre Namen stets unterhalb der Gemälde auf den Rahmen bzw. Sockelleisten angebracht. Auf dem Sabinaltär in S. Zaccaria (1443) steht in gotischer Minuskel „iohanes et antonius de muriano“, im Tondo darunter finden sich das Datum und der Name der auftraggebenden Nonne. | **Abb. 3** | Giovanni wird auch sonst an erster Stelle genannt, was Müller in der Vermutung bestärkt, er sei der „künstlerisch planende und dominierende Meister“ gewesen (131) und Antonio der ihm nachgeordnete „socius“. Nur auf dem Polyptychon aus S. Francesco in Padua (1447) ist die Reihenfolge der Namen vertauscht: „ANTONIO DA MRA. E ZOHAE ALAMAN“. Die Sprache und die Schriftart wechseln also, doch der Nachname beider Meister wird durchwegs verschwiegen. Murano ist nur der – wohl positiv konnotierte – Herkunftsort der Familie, nicht aber der Sitz ihrer Werkstatt.

Bei dem 1450 vollendeten Polyptychon aus der Certosa in Bologna führt Antonio anstelle des verstorbenen Giovanni seinen Bruder Bartolomeo als Mitarbeiter ein, verwendet wie in S. Zaccaria die Floskel „hoc opus“ und nennt den Herkunftsort Venedig. | **Abb. 4** | Dieser Zusatz findet sich nur bei denjenigen Werken, die für den Export bestimmt waren, und diente offen-

sichtlich als ein Gütesiegel. Mitgeteilt wird außerdem, dass der Auftrag von Papst Nikolaus V. in Erinnerung an Kardinal Albergati, den ehemaligen Prior der Kartause, erteilt worden war. Abgefasst ist diese Inschrift in einer frühhumanistischen Kapitalis mit ungewöhnlichen, durch den Platzmangel verursachten Kürzungen. Ähnliches findet sich – sorgfältiger ausgeführt – bei Jan van Eyck, Hans Multscher und auf manchen Grabsteinen im Norden.

Ist Bartolomeo allein verantwortlich, verwendet er hingegen die zeittypischen *cartellini* im Bild **vgl. Abb. 7, Abb. 8**. Er nennt seinen vollen Namen: „BARTHOLOM(A)EVS VIVARINVS DE MVR(I)ANO“ und wählt eine gängige Renaissance-Kapitalis. Sein Neffe Alvise folgt ihm darin und schreibt: „ALVISIVS [ALOVISIVS, LVDOVICVS] VIVARINVS DE MVR(I)ANO“ oder „ALVISE [ALVIXE] VIVARINI“. All diese Signaturen sind „marktstrategisch“ zu verstehen (274), was Matthew und Burg bereits angenommen hatten. Sie enthalten weder ein Künstlerlob noch bezeugen sie einen intellektuellen Anspruch.

Zusammenarbeit mit Rahmenmachern und Bildschnitzern

Manchmal werden auch die Namen der für den Rahmen, den Zierat und die Bildwerke verantwortlichen Schnitzer mitgeteilt, welche den Malernamen aus unerklärlichen Gründen vorangestellt und bisweilen mit dem Zusatz „intagliator“ versehen sind. So haben Antonio Vivarini und Giovanni d’Alemagna mit Gasparo Moranzone (1441), Lodovico da Forlì (1443) und Cristoforo da Ferrara (1444, 1446, 1447) zusam-



| **Abb. 4** | Antonio und Bartolomeo Vivarini, Polyptychon aus der Certosa in Bologna, Signatur, 1450. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Foto: Ulrich Söding

mengearbeitet. Bartolomeo Vivarini dagegen kooperierte mit Jacopo da Faenza, dessen Name in einem separaten *cartellino* auf einer Tafel des fragmentierten Ambrosius-Polyptychons (1477) überliefert wird. Vom selben Schnitzer stammt auch der Rahmen von Giovanni Bellinis Triptychon in der Frarikirche (1488). Das aufwendigste, geradezu hypertrophe Produkt einer solchen Zusammenarbeit ist das von Lodovico da Forlì, Giovanni und Antonio signierte Hochaltarretabel von S. Zaccaria in Venedig (1443): Es besteht aus einem Hauptgeschoss mit fünf Gemälden (die mittleren drei kamen erst 1839 hinzu) sowie einem Halbgeschoss und seitlichen ‚Türmen‘ für die eingestellten Skulpturen; hinzu kommen Büsten und Statuetten im Rankendekor an den Flanken und auf den Giebeln **vgl. Abb. 1**. Ebenfalls Lodovico zugeschrieben werden die Rahmen und Schnitzfiguren der nur von den beiden Malern signierten Seitenretabel in S. Zaccaria. Auffallender noch ist hier die bescheidene Qualität der Skulpturen im Vergleich zu den Gemälden, was beim Relief der „Auferstehung“ am Corpus-Christi-Altar durch die – Giovanni oder Antonio zuzuschreibende – Fassmalerei und den von Müller besonders gewürdigten Landschaftshintergrund etwas überspielt wird.

Üblicher sind jedoch „intermediäre Altarbilder“ (Wenderholm 2006) mit einer Mittelnische für die Stand- oder Sitzfigur eines Heiligen oder auch eine Gruppe. Diese Skulpturen werden Bildschnitzern verdankt, deren Namen nicht überliefert sind. Zuschreiben lässt sich aber die Verkündigungsgruppe des von Antonio und Bartolomeo signierten Triptychons aus Rovato (1452) an Jacopo Moranzzone (Söding 2012, 17). Dieses zeichnet sich aus durch seine stilistische Homogenität und ähnelt einem gewandelten spätgotischen Retabel mit Schnitzfiguren im Schrein und gemalten Standfiguren auf den Flügeln. Später lieferte Antonio ein Polyptychon mit Heiligenfigur nach Pesaro (1464), Bartolomeo je eines nach Rab (1485) und in die Nähe von Bergamo. Auch Cima da Conegliano erhielt einen solchen Exportauftrag, aktualisierte aber die architektonische Gliederung und gestaltete sein Polyptychon in Olera (1486/88) konsequent

als Renaissance-Retabel. Im Œuvre der auf Venedig konzentrierten Bellini fehlen derartige Altarwerke, da sie sich schon früh für die ‚moderne‘ Form des einteiligen Altarbildes entschieden und prominentere Auftraggeber gefunden hatten.

Nicht erhalten haben sich hingegen die von Alessandro da Caravaggio gefertigten Rahmen für Altarbilder von Alvise Vivarini: den „Auferstandenen“ in S. Giovanni in Bragora (1494; 1497/98) und das Polyptychon in Noale (1502/04), dessen fertiger Rahmen dem Maler zugestellt wurde. Zuschrieben wird Alessandro auch die Rahmenarchitektur der *Pala dei Milanesi* in der Frarikirche **vgl. Abb. 10**, für deren Entwurf jedoch Alvise verantwortlich sein soll (183f.). Die Autorin untersucht die komplexen Fragen der Auftragsvergabe, der Kooperationen und Arbeitsabläufe auf breiter dokumentarischer Basis. Sie sympathisiert mit Humfreys These, dass die Rahmenentwürfe meist von den Malern stammen, nennt aber auch Gegenbeispiele und warnt vor einer Pauschalierung (275–299).

Das lange Leben des Polyptychons

Eng verknüpft mit dem Schaffen der Vivarini und dem Diktum von ihrer Konservativität ist demnach vor allem eine Form des Altarretabels, nämlich das schon im Trecento gebräuchliche und in seinen Grundtypen etablierte Polyptychon. Erwartungsgemäß zieht sich dieses Thema wie ein roter Faden auch durch das hier zu besprechende Buch. Müller verbindet dabei sozial- und typengeschichtliche Aspekte miteinander, behandelt ikonographische Fragen aber nur punktuell. Als Ausgangsbasis dient ihr das vielzitierte Standardwerk von Humfrey (1993) zu den venezianischen Altarretabeln der Renaissance.

Ein großes, für den Hochaltar geeignetes Polyptychon ist bei den Vivarini in fünf, mitunter auch in sieben Abteilungen gegliedert und zeigt Vollfiguren und Halbfiguren in zwei Registern. Eingeschossige Retabel enthalten fünf bis maximal neun aufgereichte Standfiguren, häufig auch eine thronende Figur (Madonna mit Kind, Altar- Kirchen- oder Ordenspatron) und seltener eine szenische Darstellung (Anbetung



Abb. 5 | Antonio und Bartolomeo Vivarini, Polyptychon aus der Certosa in Bologna, 1450. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Foto: Ulrich Söding

des Kindes, Marienkrönung) in der Mitte. Außerdem gibt es dreiteilige, zweigeschossige Polyptychen, oft mit einem beide Etagen übergreifenden Mittelbild. Davon zu unterscheiden sind Triptychen mit einer *cimasa* und/oder plastischen Aufsatzfiguren, doch ist es manchmal nicht ganz leicht, ein mehrteiliges Werk zu klassifizieren.

Den von Müller am genauesten untersuchten Werkkomplex bilden wieder die drei Polyptychen in der Cappella di S. Tarasio von S. Zaccaria. Sie gehören zu einem ausgeklügelten Gesamtprogramm, mit dem der Reliquienbesitz des ranghöchsten Nonnenkonventes aufwendig inszeniert werden sollte. So sah man auf der Vorderseite des Hochaltarretabels neben den zahlreichen Skulpturen früher nur die beiden Gemälde der Vivarini, die ehemals eine Silbertafel und eine dahinter verwahrte Heiligkreuzreliquie flankierten **vgl. Abb. 1**. Die komplett mit Gemälden

ausgestattete Rückseite zeigt dagegen zwei Register mit Standfiguren von Heiligen in fingierten Nischen und die zwei Bildfelder einnehmende Sitzfigur des hl. Zacharias **vgl. Abb. 2**. Inschriften verweisen auf deren Reliquien, welche im Retabel selbst oder anderswo geborgen waren. Bemerkenswert ist, dass die Tafeln im Untergeschoss als Falttüren zu benutzen sind, wodurch sich einmal mehr der Vergleich mit den Reliquienaltären des 14. und 15. Jahrhunderts in Nord- und Westdeutschland aufdrängt. Den oberen Abschluss aber bildet ein ebenfalls klappbares Triptychon mit einer Darstellung des (eucharistischen) Schmerzensmannes und adorierenden Engeln – ein Motiv, das sonst auf die Vorderseite eines Polyptychons gehört **vgl. Abb. 5**. In S. Zaccaria befindet sich an dieser Stelle, auf der Spitze des Mittelturmes, ein geschnitzter Schmerzensmann, welcher mit der Figur Gottvaters im Gewölbe zusammenzusehen ist.

Die Retabel der Nebenalträe dienten ebenfalls als Repositorien. Dasjenige des Corpus-Christi-Altars ist ein merkwürdiges *mixtum compositum* aus Reliefs und Tafelgemälden und enthielt im Hauptgeschoss die geweihten Hostien. Damit zählt es zu den auch im Norden bekannten Sakramentshausaltären. Dagegen war hinter dem eher konventionellen Retabel des Sabinaaltars mit sechs Gemälden eine Heiligblutreliquie verborgen, auf die ein Engel mit Spruchband explizit hinweist.

Auch in anderen Kirchen gab es mehrere, aber nicht aufeinander bezogene Altaraufsätze der Vivarini. In S. Francesco Grande in Padua befanden sich etwa das Polyptychon mit der Anbetung des Kindes von Antonio und Giovanni (1447), heute in Prag, sowie das große, aus Einzeltafeln rekonstruierbare Polyptychon für den Hochaltar (1451), das von Antonio und Bartolomeo signiert wurde (Müller, Abb. 45). Deutlich wird bereits hier, dass solche Altarwerke vorrangig für Klosterkirchen bestellt wurden, besonders solche der Franziskanerobservanten (116–119, 184f.), der Dominikaner und Kartäuser.

In diese Reihe gehört auch das wohl schönste und besterhaltene Polyptychon der Vivarini, das päpstli-

che Prunkstück aus der Certosa in Bologna. | **Abb. 5** | In der Stadt gab es bereits einen aus Venedig stammenden, von Müller nicht erwähnten Vorläufer, nämlich den marmornen Hochaltar der Gebrüder dalle Masegne in S. Francesco (1388–92), welcher bald darauf für den Schnitzaltar der Cappella Bolognini in S. Petronio (1410) Vorbildlich wurde. Daran knüpfen das Retabel der Brüder Vivarini und ein wahrscheinlich bei Bartolomeo bestelltes Polyptychon für die Grabkapelle des hl. Dominikus (1459–65) im Sinne einer Bologneser Traditionslinie an.

Im Laufe der Jahre scheint sich Bartolomeo geradezu auf die Anfertigung von Polyptychen spezialisiert zu haben. Die Verfasserin spricht im Vergleich mit Giovanni Bellini von einer „faktische(n) Aufteilung des Marktes für venezianische Altarbilder“ (149). In Venedig selbst war die Nachfrage zwar zurückgegangen (sieht man ab von einem Augustinus-Retabel für die Dominikaner in Zanipolo, 1473), doch lieferte Bartolomeo bis 1485 Polyptychen nach Apulien, Kalabrien und Dalmatien, bis 1490 in entlegene Täler in der Umgebung von Bergamo. Diese letzten Aufträge sollen von in Venedig ansässigen Auswanderern für Pfarrkirchen in ihren Heimatgemeinden erteilt worden sein (146). Ein deutlicher Abfall im Rang der Aufstellungsorte ist also zu konstatieren, auch eine Tendenz zum Traditionalismus bei Retabeln für die Provinz.

Alvise Vivarini scheint diesen Markt weitgehend seinem Onkel überlassen zu haben, doch hat auch er noch Aufträge übernommen. Er signierte das Polyptychon aus Montefiorentino (1476) und lieferte das große Pfingstretabel, das wohl aus Feltre nach Berlin gelangte (1478?). Müller unterstützt mit Hilfe der Infrarotreflektographie die These einer kompletten Unterzeichnung dieses Werkes durch Alvise und einer Ausführung unter Beteiligung von Antonio Vivarini. Als ein ‚Nachzügler‘ entstand schließlich das Polyptychon für Noale, von dem nur die hohe, beide Geschosse übergreifende Mitteltafel mit der Marienhimmelfahrt erhalten ist (1502/04). Doch erst Tizians Averoldi-Polyptychon in Brescia (1520/22) ist das wirklich letzte Beispiel dieser Art.

Giovanni und Antonio: Technik, Stil und Ikonographie

Das von den erhaltenen Werken und ihren Signaturen abzuleitende Grundproblem der Vivarini-Forschung bleibt indes das symbiotische Verhältnis von Giovanni und Antonio und die damit verbundene Frage nach ihren künstlerischen Anfängen. Betrachtet man einige der zahlreichen Hieronymus-Darstellungen, etwa die von Giovanni allein signierte Tafel in Baltimore (1444) und das doppelt signierte Triptychon der Scuola Grande della Carità (1446), ist man geneigt, in ihm die Leitfigur zu erkennen. Müller nennt deshalb selbst bei unsignierten Werken den von ihr favorisierten Giovanni konsequent an erster Stelle, räumt jedoch ein, dass dem Problem der Händescheidung selbst unter Berücksichtigung der nun stark vermehrten Infrarotreflektographien nicht beizukommen sei (350–373).



| **Abb. 6** | Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, Hl. Ludwig von Toulouse, um 1445/50. Paris, Musée du Louvre [↗](#)

Einheitlich wirken die zwischen 1441 und 1447 gemeinsam verantworteten Werke auch in der handwerklichen und malerischen Ausführung. Ihre Opulenz und ihre Strahlkraft resultieren nicht zuletzt aus den perfekt ausgeführten Blattvergoldungen mit Punzen und Applikationen in Pastiglia, die zu einer reliefhaften, geradezu haptischen Wirkung der Tafeln beitragen. | **Abb. 6** | Diese üppigen Verzierungen eignen sich außerdem als ein Datierungskriterium, da die Pastiglia selbst im detailverliebten Venedig wenig später aus der Mode kam. Neu in das Werkstattgut aufgenommen wurden hingegen die von Giovanni angeblich aus Köln ‚mitgebrachten‘ Pressbrokate, welche an der Rückseite des Hochaltarretabels in S. Zaccaria Verwendung fanden, zum Beispiel am Kragen einiger Heiligenfiguren und am Kasten für den Leib des hl. Zacharias (Müller, Abb. 267).

Eine stilistische Einordnung kann deshalb nur für den gesamten Werkkomplex und nicht im Hinblick auf die beteiligten ‚Hände‘ erfolgen. Das erläutert die Verfasserin wiederum anhand der Retabel in S. Zaccaria, vor allem derjenigen auf den Nebentären (439–465). Sie argumentiert überzeugend, dass mit den Werken von Gentile da Fabriano und Giambono ein einheimischer Orientierungsrahmen abgesteckt werden könne. Die von Roberto Longhi angenommene Verbindung zu Masolino sei demgegenüber abzulehnen, aber eine partielle Rezeption der in Venedig und Padua vorhandenen Werke Florentiner Meister durchaus in Rechnung zu stellen: Mit Lippi soll die Anordnung von jeweils zwei Figuren auf einer Bildtafel am Corpus-Christi-Altar zu verbinden sein, mit Uccello die Berücksichtigung der Betrachterperspektive bei den in Untersicht dargestellten Heiligen auf der Rückseite des Hochaltars **vgl. Abb. 2**. Erfahrungen damit hätten die Maler auch bei der Anfertigung der für sie dokumentierten, aber verlorenen Orgelflügel sammeln können (69–73). Nicht aufgegriffen wird hingegen die These einer stilistisch zu begründenden Herkunft des Giovanni d’Alemagna aus Köln.

Die ab 1450 entstandenen Polyptychen mit der Signatur von Antonio und Bartolomeo fügen sich zunächst

nahtlos an die zusammen mit Giovanni d’Alemagna produzierten Gemälde an. Unklar bleibt aber, wie sich Antonio seinen jüngeren Bruder als Mitarbeiter ‚herangezogen‘ hat und wie sich dessen Emanzipationsprozess vollzog. Insofern gibt es anfangs doch so etwas wie einen Gruppen- oder Familienstil.

Gerade das erste Werk mit der neuen Doppelsignatur, das Polyptychon in Bologna **vgl. Abb. 5**, steht für diese Kontinuität und verbindet die Vivarini auch in ikonographischer Hinsicht miteinander. Denn die thronende Madonna, die das schlafende, auf ihrem Schoß liegende Jesuskind anbetet, ist eines der beliebtesten Motive in ihren Werkstätten, das sich sowohl für Altarbilder als auch für private Andachtsbilder eignete **vgl. Abb. 7**. Man hat fast den Eindruck, als hätten es die Vivarini und ihre Auftraggeber für sich reklamiert, doch wurde das Thema zwischen 1440 und 1470 auch für Polyptychen mit Schnitzfiguren mehrfach gewählt (Schulz 2011). Andere Maler haben indes nur wenig dazu beigetragen – mit Ausnahme von Giovanni Bellini, der es früh im Halbfigurenbild aufgegriffen und bei der thronenden Madonna in der Accademia (um 1470?) oder der *Madonna del prato* in London (um 1500/1505) den „Todesschlaf Christi“ und die Analogie zur Pietà stärker betont hat. Diese Ikonographie als traditionsbildende Konstante der Vivarini kommt in dem hier zu besprechenden Buch etwas zu kurz (97, 473).

Verfolgt man die weitere Produktion Antonios und beruft sich auf das von ihm allein signierte Antoniusretabel aus Pesaro (1464), dann ist er nicht nur den gewohnten Bildtypen treu geblieben, sondern scheint auch stilistisch ‚stehengeblieben‘ zu sein. Hier trifft ihn der Vorwurf der Konservativität, gegen den Müller anarbeiten möchte, doch wohl zurecht.

Novitäten bei Bartolomeo

Im Unterschied zu Antonio war Bartolomeo beizeiten dem Vorbild Andrea Mantegnas gefolgt, was zu einem ‚Modernisierungsschub‘ in der Vivarini-Werkstatt führte und dem jüngeren Bruder zur Ausbildung eines gut erkennbaren Personalstils verhalf. Ablesbar ist dies an der Proportionierung der Figuren, an

ihren Haltungsmotiven und besonders an ihren Gewändern. Die den Körper eng umziehenden mantegnesken Faltengrate verbinden sich aber mit spätgotischen Reminiszenzen, indem die Gewandenden oft eine bemerkenswert scharfe Knitterung aufweisen (Ambrosius-Polyptychon, 1477). Deshalb kann man Bartolomeos Werke auch recht gut mit denjenigen Michael Pachers vergleichen, der sich in Padua (und Venedig) weitergebildet hatte. Als ein charakteristisches Stilmerkmal führt Müller außerdem das leuchtende, stark buntfarbige Kolorit der Gemälde an, mit dem sich der Meister seinen Auftraggebern empfohlen haben soll (139, 435–437).

Innovationspotential gibt es bei Bartolomeo anfänglich auch im Hinblick auf bestimmte Bildtypen. Dazu gehören als Solitär die lebensgroße Darstellung des Johannes von Capestrano auf einer Einzeltafel in Paris (1459) und das kleinformatige Marien triptychon in New York (Madonna Lehmann) mit der *Madonna dell'umiltà* und Marienszenen in zwei Registern (um

1465). Blickt man auf die Anordnung der Tafeln und die beiden Verkündigungsbilder, handelt es sich hier aber doch um ein verkapptes Polyptychon.

Die größte Bedeutung kommt nach allgemeiner Ansicht der *Sacra Conversazione* in Neapel (1465) zu, der ersten, noch etwas ambivalenten Darstellung der Madonna mit Heiligen auf einer gemeinsamen (quadratischen) Bildtafel. Müller erwähnt sie nur kurz, verweist aber darauf, dass schon bei einer Petrus-Martyr-Szene von Antonio und Giovanni in Berlin ein solches Bild mit zwei flankierenden Heiligen als Altartafel zu sehen sei (104). Die Florentiner und die Niederländer kannten diese Darstellungsform natürlich auch.

Eingehender analysiert wird dagegen die *Sacra Conversazione* für die Paduaner Kartause von 1475.

| Abb. 7 | Ihre Entstehung fällt genau in jene Jahre, in der Marco Zoppo, Giovanni Bellini und Antonello da Messina in eine Art Wettbewerb um die einteilige *Sacra Conversazione* traten. Von Zoppo übernommen hat



| Abb. 7 | Bartolomeo Vivarini, *Sacra Conversazione* aus der Certosa in Padua, 1475. Veli Lošinj, Sv. Antun Opat. Müller 2023, S. 466, Abb. 286



| Abb. 8 | Bartolomeo Vivarini, *Madonna mit Kind*, um 1465/70. Venedig, Museo Correr. Foto: Ulrich Söding



| Abb. 9 | Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, um 1495/1500. Windsor, Royal Library. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2024

| Abb. 10 | Alvise Vivarini und Marco Basaiti, *Pala dei Milanesi*, 1497–1505. Venedig, S. Maria Gloriosa dei Frari. Müller 2023, S. 182, Abb. 106

Bartolomeo die Anordnung der Figuren in freier Landschaft, doch wirkt die Kombination mit Dorsale und Kronenengeln, mit Himmelsaureole und Gottvater nicht eben glücklich. In Venedig ungewohnt sind zudem die beiden knienden Heiligen vor dem Thron der Madonna, die aus dem Repertoire von Lippi oder aus dem Zusammenhang einer Anbetung der Könige stammen könnten. An deren Stelle findet man in der Folgezeit fast immer musizierende Engel, welche zu den Grundelementen einer venezianischen *Sacra Conversazione* gehören. Bezeichnet werden diese einteiligen Altarbilder verabredungsgemäß als *pala*, obwohl der Begriff von den Zeitgenossen gleichbedeutend mit *ancona* oder *tavola* verwendet und nicht mit einem bestimmten Format oder einem Typus assoziiert wurde. Auch bei der Entstehung der halbfigurigen *Sacra Conversazione* soll Bartolomeo die Rolle

eines Initiators zugefallen sein. Das dafür angeführte, um 1465 datierte Gemälde in London, eine hochformatige Madonna mit Kind, ergänzt um zwei an sie herangedrängte, aber durch eine Brüstung von ihr getrennte Heilige, überzeugt als homogene und damit zukunftsweisende Erfindung allerdings nicht (109). Im Œuvre des Künstlers bleibt es isoliert.

Dafür hat Bartolomeo das Thema der Madonna mit Kind in Halbfigur in das ‚Programm‘ der Vivarini-Werkstatt aufgenommen, wahrscheinlich als Antwort auf die mit diesen Bildern sehr erfolgreichen Bellini. Manchmal besteht allerdings eine Unsicherheit, ob eine solche Tafel nicht aus dem Obergeschoss oder vom Aufsatz eines zu rekonstruierenden Altarretabels stammt, zumal wenn es sich um eine untersichtige Darstellung handelt. Ikonographisch betrachtet, kommen die *Maria lactans*, Maria mit dem schlafen-

den Jesuskind und andere Themen vor, außerdem Lieblingsmotive der venezianischen Madonnenmaler bzw. ihres Publikums: der von der Mutter vorgewiesene Fuß des Kindes, den Johannes Deckers (2010) in einem kaum rezipierten Aufsatz im Sinne eines Gnadenweises interpretiert hat, und der von der Hand des Kindes umgriffene Daumen der Mutter, für den eine schlüssige Erklärung noch zu fehlen scheint.

| Abb. 8 |

Alvise in der Zeit um 1500

Bei Alvise Vivarini ist im Vergleich zu seinem Vater und seinem Onkel eine größere Selbständigkeit zu erkennen, außerdem eine Erweiterung des Tätigkeitsbereiches (Historienbilder und Porträts) angesichts der Konkurrenz durch Giovanni Bellini, Cima da Conegliano und Vittore Carpaccio. Als sein wichtigstes Vorbild gilt jedoch der 1476 in Venedig dokumentierte Antonello da Messina – im Hinblick auf manche Sujets, die stark konturierende Malweise und den allmählichen Übergang zur Ölmalerei (438f.).

Auch Alvise hat sich mit dem Thema der *Sacra Conversazione* befasst und gelangt in einem als „Modello“ bezeichneten Entwurf in Windsor (um 1495/1500) zu einer architektonisch interessanten Lösung.

| Abb. 9 | Auffällig ist schon das Rechteckformat, welches daraus resultiert, dass das halbrund schließende Altarbild in den mitgezeichneten Rahmen eingepasst ist. Die Raumsituation wird von Müller daraufhin als Einblick in eine Seitenkapelle beschrieben, wo der Thron der Madonna aufgerichtet ist und sich die paarweise angeordneten Heiligen eingefunden haben. Die Raumkonstruktion aber könnte partiell auf den *Prevedari*-Stich nach einer Visierung Bramantes zurückzugehen, der auch von Cima zeitgleich und offensichtlicher rezipiert wurde (Söding 2024, 58–65). Symptomatisch dafür sind die Raumhöhe, die Abfolge der durch Bögen abgeteilten Raumkompartimente und die stark verkürzten Pfeilerreihen mit dem weit vorspringenden Kranzgesims.

Den Bezugsrahmen für die keinem Projekt genauer zuzuordnende Zeichnung bilden ein schlecht erhaltenes Gemälde in Berlin (um 1495/1500), dem Müller

zu neuer Beachtung verhilft, und die *Pala dei Milanesi* in der Frarikirche, | Abb. 10 | deren Entstehungsgeschichte von Veränderungen geprägt und vom Tod Alvises überschattet wird. Ihm zu verdanken ist aber mit Sicherheit die zweigeschossige architektonische Anlage: der Thronsaal für den von diversen Heiligen umdrängten Ambrosius und der – seltsam anmutende – Altan für die Marienkrönung in der Bogenzone. Motive aus der Zeichnung kommen sowohl im Bild als auch am geschnitzten Rahmen (Viktorien) vor, doch setzt dieser die gemalte Architektur nicht mehr



| Abb. 11 | Alvise Vivarini, *Sacra Conversazione*, 1500. Amiens, Musée de Picardie. Ausst.-Kat. Conegliano 2016, S. 49

geradlinig fort und gewinnt gegenüber dem Gemälde erheblich an Dominanz. Er besteht nun aus einer Pfeilerarkade und einer vorgestellten Kolonnade, ist also ein frühes Beispiel für die Rezeption des römischen Tabulariummotivs in Venedig, und wird damit zum Vorläufer des Riesenretabels mit Tizians *Assunta* in der Cappella Maggiore (1516/18).

Bei einer anderen *Sacra Conversazione*, einem für den Export bestimmten Gemälde unbekannter Herkunft in Amiens (1500), überrascht Alvise mit einer unkonventionellen Figurenkomposition. **| Abb. 11 |** Als szenische Darstellung der Anbetung des Kindes, mit einer knienden, frontalisierten Maria in freier Landschaft und mit kaum zu lokalisierenden, von den Bildrändern beschnittenen Heiligen, ist es ein Unikum. Zurecht hat Fletcher (1983) darin mittelitalienische Züge erkannt, doch fühlt man sich auch an Leonardos *Felsgrottenmadonna* erinnert. Temporär in Venedig weilende Künstler wie Perugino (1494) und Andrea Solario (ab 1494), aber kaum Leonardo selbst (1500) kämen als Vermittler in Frage. Müller sieht in dem Bild ein positives Beispiel für den Alvise eigenen Innovationstrieb und verweist auf nachfolgende ‚Freiluftbilder‘ von Palma il Vecchio, denen man noch Werke Lorenzo Lottos an die Seite stellen könnte. Veränderungen lassen sich auch im Malerischen feststellen, wie schon bei dem nahsichtig wiedergegebenen, weicher modellierten „Auferstandenen“ in S. Giovanni in Bragora. So führen die Wege der Vivarini und der Bellini am Ende doch etwas mehr aufeinander zu.

Außerdem stammen von Alvise zahlreiche Madonnenbilder in unterschiedlichen Formaten. Er hat sie teilweise wiederholt und mit Hilfe von Kartons übertragen (332–334, 393–401), doch reichen sie nicht an die gehaltvolleren Werke Giovanni Bellinis heran. Merkwürdig ist nämlich deren vergleichsweise stereotype Ikonographie, die sich auch im Festhalten am Motiv des schlafenden Jesuskindes manifestiert. Auf Antonello rekurriert Alvise hingegen mit den Darstellungen des Salvators im Brustbild, von denen das Gemälde in Mailand (1498) ausführlich besprochen wird, um seine kreative Seite zu beleuch-

ten (478–487). Auch mit dem Londoner Männerbildnis von 1497 ist er ganz auf der Höhe der Zeit. Für seine Signifikanz im venezianischen Kunstbetrieb spricht schließlich noch, dass sich die Handstudie auf dem Verso eines Blattes in London (Müller, Abb. 137) funktional, motivisch und technisch ausgesprochen gut zum Vergleich mit einer Studie Dürers in Wien für die Hände des hl. Dominikus im „Rosenkranzfest“ (1506) eignet. Auf mögliche Beziehungen wurde schon anhand einer anderen Gegenüberstellung verwiesen (Ausst.-Kat. Mailand 2018, Nr. 1/21). Dürer bewunderte zwar besonders den alten Giovanni Bellini, von dem sich solche Studien nicht erhalten haben, doch können tatsächlich nur Alvise (und Carpaccio) als seine venezianischen Mittelsmänner im Hinblick auf die akribische Vorbereitung eines Gemäldes durch Detailstudien namhaft gemacht werden.

Fazit

Rebecca Müller entwirft vor dem Hintergrund einer beeindruckenden Kenntnis der Werke, der Dokumente und der Sekundärliteratur ein in sich stimmiges Bild von der Tätigkeit der Vivarini, das auf einem weit ausgreifenden komparatistischen Ansatz beruht. Ihre wichtigsten Thesen lauten: Die Familienbande und -traditionen sind weniger prägend als angenommen, von einer einzigen Vivarini-Werkstatt kann nicht gesprochen werden, und bei jedem der Beteiligten hat die innerstädtische Konkurrenz zu einem wohl kalkulierten Marktverhalten geführt. Das „Leitmedium“ sei für die älteren Vivarini das Altarretabel gewesen, doch habe vor allem Alvise durch ein erweitertes Angebot auf die sich verändernde Situation reagiert (439).

Der Forschungsertrag liegt einerseits in den Untersuchungen zur Werkstattorganisation und zum Status der Vivarini im Sozialgefüge Venedigs, andererseits in der minutiösen Darlegung der Werkgenese unter Einbeziehung von Restaurierungsergebnissen und zahlreichen Infrarotreflektographien. Das Ziel ist es aber auch, die Künstlersippe vom Vorwurf des Konservatismus zu befreien und die ihr zuzuschreiben-

den Neuerungen deutlicher hervortreten zu lassen. Dass die nach wie vor virulenten Stilfragen dabei in den Hintergrund treten und dass mögliche Kritikpunkte an den Werken der Vivarini oder Fragen des künstlerischen Ranges weitgehend ausgeblendet werden, ergibt sich hingegen fast zwangsläufig aus der nun einmal zugrundeliegenden Fragestellung.

Bemerkenswert an dieser grundsoliden, faktenreichen Studie ist zudem, wie respektvoll mit der Forschungsleistung Anderer umgegangen wird. Dafür spricht auch das lückenlose Literaturverzeichnis. Nicht verkennen lässt sich aber ein gewisser Hang, an sich klare Sachverhalte zu problematisieren oder an kunsttheoretische Diskurse anknüpfen zu wollen, die über den Horizont der Auftraggeber und der Künstler möglicherweise hinausführen (221–229 zu den „Modi“ im Chor von S. Zaccaria; 450–452 zur Reflexion über das Potential der Bildmedien am dortigen Corpus-Christi-Retabel).

Etwas mühevoll ist die Lektüre allerdings durch das dichte Verweben diverser Gesichtspunkte und das wiederholte Eingehen auf dieselben Werke in unterschiedlichen Kapiteln. Ein Vor- und Zurückblättern im Buch ergibt sich außerdem durch die Suche nach den in den Text integrierten, aber an verschiedenster Stelle zitierten Abbildungen. Insofern wäre es vielleicht doch etwas übersichtlicher gewesen, in Text und Bild eine stärkere Trennung nach den einzelnen Meistern vorzunehmen. *In somma* ist dies jedoch ein wichtiges, sorgfältig und ansprechend produziertes Buch, dem über die Vivarini hinaus erhebliche Bedeutung für den venezianischen Kunstbetrieb im Quattrocento zukommt und dem man gerade in Italien die ihm gebührende Resonanz wünschen möchte.

Abgekürzt zitierte Literatur

Ausst.-Kat. Conegliano 2016: I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 2016), hg. v. Giandomenico Romanelli, Venedig 2016.

Ausst.-Kat. Mailand 2018: Dürer e il Rinascimento tra Germania e Italia (Mailand, Palazzo Reale, 2018), hg. v. Bernard Aikema und Andrew John Martin, Mailand 2018.

Burg 2007: Tobias Burg, Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert (Kunstgeschichte, 80), Münster u. a. 2007.

Deckers 2010: Johannes G. Deckers, Erwirkt Berührung Gnade? Die Hand der Gottesmutter und die Füße des göttlichen Kindes, in: Der Mensch als Muster der Welt. Untersuchungen zur italienischen Malerei von Venedig bis Rom. Cornelia Syre zu Ehren, hg. v. Nina Schleif, Berlin/München 2010, 15–47.

Fletcher 1983: Jennifer Fletcher [Rezension zu Steer 1982], in: The Burlington Magazine 125, 1983, 99–101.

Holgate 1999: Ian Richard Holgate, The Vivarini Workshop and its Patrons c. 1430 – c. 1450, St. Andrews 1999.

Humfrey 1993: Peter Humfrey, The Altarpiece in Renaissance Venice, New Haven/London 1993.

Matthew 1998: Louisa Chevalier Matthew, The Painter's Presence. Signatures in Venetian Renaissance Pictures, in: The Art Bulletin 80, 1998, 616–648.

Pallucchini 1962: Rodolfo Pallucchini, I Vivarini. Antonio, Bartolomeo, Alvise (Saggi e studi di storia dell'arte, 4), Venedig 1962.

Schulz 2011: Anne Markham Schulz, Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350–1550, Florenz 2011.

Schulz 2017: Anne Markham Schulz, The History of Venetian Renaissance Sculpture, 2 Bde., Turnhout 2017.

Söding 2012: Ulrich Söding, Venedig und seine Bildschnitzer [Rezension zu Schulz 2011], in: Kunstchronik 65, 2012, 16–21.

Söding 2024: Ulrich Söding, Ruinöse Bildarchitekturen in Venedig und auf der Terraferma, in: Dramaturgien von Bild und Raum. Festschrift für Hans Aurenhammer, hg. v. Julia Saviello und Katharina Bedenbender, Berlin 2024, 57–69.

Steer 1982: John Steer, Alvise Viarini. His Art and Influence, Cambridge 1982.

Wenderholm 2006: Iris Wenderholm, Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance (I Mandorli, 5), München/Berlin 2006.