

Predigt und Taten des Antichrist

Signorelli, Luca

1499 bis 1503

Italien; Orvieto; Dom

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Predigt und Taten des Antichrist

Bildnis 1

→ Signorelli, Luca

Diskussion: Too big to fail

Literaturverzeichnis

Künstler: Signorelli, Luca

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Web Gallery of Art

Quelle: www.wga.hu

Lizenz: Courtesy of Web Gallery of Art

Bildbearbeitung: Bild beschnitten

Detailtitel:	Predigt und Taten des Antichrist (Teil von: Zyklus zu Antichrist/Die Vier Letzten Dinge)
--------------	--

Alternativtitel Deutsch:	Geschichte des Antichrist; Predigt des Antichristen; Taten des Antichrist; Herrschaft und Sturz des Antichrist
Titel in Originalsprache:	Anticristo; Predica e fatti dell'Anticristo
Titel in Englisch:	Sermon and Deeds of the Antichrist; The Rule of Antichrist; Teachings of the Antichrist; The Preaching of the Antichrist
Datierung:	1499 bis 1503
Ursprungsregion:	italienischer Raum
Lokalisierung:	Italien; Orvieto; Dom
Lokalisierung (Detail):	Cappella Nova (Cappella della Madonna di San Brizio); östliche Seitenwand; erstes Bogenfeld (anschließend an Eingangswand) Teil der malerischen Gesamtausstattung bestehend aus (summarischer Überblick): im Gewölbe: nördliches Joch: Kirchenväter, Jungfrauen, Patriarchen des Alten Testaments, Märtyrer etc.; südliches Joch: Apostel mit Maria, Christus als Weltenrichter (von Fra Angelico), Propheten mit Johannes dem Täufer (von Fra Angelico), Engel mit den Passionsinstrumenten; in den Bogenfeldern von Süden im Uhrzeigersinn: Aufnahme der Erwählten in das Paradies und Verstoßung der Verdammten (Altarwand, Teil des Jüngsten Gerichts), Die Qualen der Verdammten in der Hölle (westliche Seitenwand), Die Auferstehung des Fleisches/Die Toten verlassen die Gräber (westliche Seitenwand), Ende der Welt (Eingangswand), Predigt und Taten des Antichrist, Die Erwählten werden von den Engeln gerufen (östliche Seitenwand); in der Sockelzone: sechs Porträts von Dichtern bzw. berühmten Männern (nicht alle sind zweifelsfrei identifiziert, vorgeschlagen sind beispielweise Dante, Empedokles, Homer, Lukan, Orpheus, Ovid und Vergil) in einer Art fingierter Täfelung mit Grotesken sowie in Grisaille gehaltenen Darstellungen von Szenen aus den Werken der Dichter; im nördlichen Joch der Ost- und Westwand je eine Kapelle, westliche mit Grablegung Christi von Signorelli
Medium:	Wandbild
Material:	Fresko
Bildträger:	Wand
Ikonografische Bezeichnung:	Antichrist
Iconclass:	11D9 - Antichrist
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	ohne
Auftraggeber/Stifter:	Der Bau der Kapelle erfolgte auf Basis einer testamentarischen Stiftung von Tommaso di Micheluccio (Bürger von Orvieto) von 1396; für die malerische Ausstattung der Kapelle (insbesondere des Gewölbes) waren Stiftungen von Achille di Baccio Monaldeschi und Francesco Monaldeschi (aus der angesehenen Orvietaner Familie Monaldeschi) zwischen 1420 und 1498 wichtig; die Finanzierung erfolgte aber hauptsächlich durch die Opera del Duomo/Fabbrica, die wohl auch das

	Programm unter Einholung des Rates von Schriftgelehrten bzw. des camerarius bestimmte. Eine Rolle für das Programm spielte möglicherweise auch (die Bibliothek des) Antonio Albèri (Erzdiakon von Orvieto).
Provenienz:	in situ
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	öffentlich

Die Freskierung der Kapelle dürfte 1503 abgeschlossen gewesen sein,¹ die letzte Bezahlung erhielt Signorelli allerdings erst 1504.² Die beiden hier als Selbstbildnis und Begleiter diskutierten Figuren wurden nachträglich in das Bildfeld eingefügt.³ Zu den Porträts der Dichter bzw. berühmter Männer.⁴

Verweise

1. Kanter 2002, 58, 61; Roettgen 1997, 384.←
2. Zum Auftrag und der Bedeutung der Opera del Duomo Siehe etwa Roettgen 1997, 384-386; Hall/Uhr 1992; McLellan 2005, 36, der die Bedeutung der Opera betont.←
3. Zu Technik, Tagwerken und Restaurierungen siehe Bertorello 1996 sowie weitere Aufsätze der Autorin in Testa 1996.←
4. Castelli 1996, 217, 220.←

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: Magnificus

Quelle: www.wga.hu

Lizenz: Courtesy of Web Gallery of Art

Bildbearbeitung: Detail extrahiert

Lokalisierung im Objekt:	erste Figur von links
Ausführung Körper:	Ganzfigur stehend
Ausführung Kopf:	Dreiviertelporträt
Ikonografischer Kontext:	als unbeteiligte Figur am Rande der Taten des Antichrist
Blick/Mimik:	direkter Blick aus dem Bild
Gesten:	Hände vor dem Körper ineinander verschränkt (für eine Interpretation siehe Horký 2003, Forschungsstand)
Körperhaltung:	aufrecht; Kontrapost; halb zum Betrachter, halb zur Bildmitte gewendet
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	verortet in vorderster Ebene an der Bildschwelle links; scheint wie mehrere Figuren des Bildes die Grenze zum Betracherraum zu überschreiten, die Figur wirkt, als befände sie sich vor der Gewölberippe; kommt dort zu stehen, wo Signorelli in einigen anderen Bildfeldern eine gemalte Säule einfügte; Signorelli und Begleiter bilden ein monolithisches Paar und erscheinen als unbeteiligte Beobachter; sie sind durch ihre Position, Haltung und dunkle Kleidung von den übrigen Figuren abgesondert; direkt vor ihren Füßen liegen Tote und Verletzte bzw. wird jemand ermordet
Kleidung:	schwarze Kleidung setzt die beiden Porträtfiguren deutlich vom Geschehen ab
Zugeordnete Bildprotagonisten:	überschneidet Figur unmittelbar rechts dahinter, die mit einer Hand auf das Geschehen vor sich, den Altar oder die gesamte Kapelle hinweist, diese wird üblicherweise als Porträt Fra Angelicos gesehen; teils wurde auch eine Identifizierung als Berater bei der Konzeption des Bildprogramms bzw. als Antonio degli Albéri vorgeschlagen Vasari schreibt, Signorelli habe sich in Orvieto mit mehreren seiner Freunde dargestellt, wo genau sich diese Porträts befinden sollen, erläutert er jedoch nicht.

Zu Thesen zu zugeordneten Personen: zur Figur unmittelbar hinter dem Selbstbildnis als Porträt von Fra Angelico¹ oder als Antonio degli Albéri,² zu Vasaris Erwähnung von Porträts von Freunden.³

Verweise

1. Clementini Anfang 18. Jh., 131 (ediert von Andreani 1996, 457) und in Folge zahlreiche weitere Autoren, siehe Forschungsstand.←

2. Siehe dazu etwa Henry 2002, 138; Albéri war zwischen 1497 und 1503 Erzdiakon des Doms von Orvieto.←

3. Vasari/Lorini/Wenderholm 2012, 91; siehe auch dort zur Identität der von Vasari erwähnten Männer. Riess 1995, 66–73 versucht, zahlreiche Porträts von Zeitgenossen zu identifizieren.←

Forschungsergebnis: Signorelli, Luca

Künstler des Bildnisses:	Signorelli, Luca
Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	einer der Schirmherren des Auftrags bzw. einer der Verantwortlichen für die Konzeption des Freskenprogramms

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Vasari	1568	Vasari, Lorini et al. 2012 – Giorgio Vasari	90f	Details Vasari schreibt, es sei ein Selbstbildnis Signorellis im Freskenzyklus vorhanden (keine Identifizierung der konkreten Figur)
Bejahend	Vischer	1879	Vischer 1879 – Luca Signorelli und die italienische	288	-
Bejahend	Venturi	1913	Venturi 1913 – La pittura del Quattrocento	389, 394f	-
Bejahend	Benkard	1927	Benkard 1927 – Das Selbstbildnis vom 15	12	-
Bejahend	Dussler	1927	Dussler 1927 – Signorelli	XXXVI	-
Bejahend	Neumeyer	1964	Neumeyer 1964 – Der Blick aus dem Bilde	47	-
Bejahend	Scarpellini	1964	Scarpellini 1964 – Luca Signorelli	45, 109f	-
Bejahend	Prinz	1966	Prinz 1966 – Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen	107f	-
Bejahend	Kury	1978	Kury 1978 – The Early Work of Luca	47f	-
Bejahend	Sleptzoff	1978	Sleptzoff 1978 – Men or Supermen	118f, 133f	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	McLellan	1992	McLellan 1992 - Luca Signorelli's Last Judgement Fresco	290f	-
Bejahend	Castelnuovo	1993	Castelnuovo 1993 - Das künstlerische Portrait	62f	-
Bejahend	Henry	1995	Henry 1995 - [Review:] The Renaissance Antichrist	755	-
Bejahend	Riess	1995	Riess 1995 - The Renaissance Antichrist	15-18, 51	-
Skeptisch/verneinend	Kanter	1996	Kanter 1996 - [...] Da pagarsi di tempo	132	-
Bejahend	Roettgen	1997	Roettgen 1997 - Wandmalerei der Frührenaissance in Italien	398f	-
Bejahend	McLellan	1998	McLellan 1998 - Signorelli's Orvieto Frescoes	33	-
Bejahend	Baumeister	2000	Baumeister 2000 - Selbstbewusstsein	231	-
Skeptisch/verneinend	Kanter	2002	Kanter 2002 - Monteoliveto und Orvieto	63f	-
Bejahend	Gilbert	2003	Gilbert 2003 - How Fra Angelico and Signorelli	51f, 134-136	-
Bejahend	Horký	2003	Horký 2003 - Der Künstler ist im Bild	98f, 134f	-
Skeptisch/verneinend	Nair James	2003	Nair James 2003 - Signorelli and Fra Angelico	69 und 162 (Anm. 17 und 18)	-

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Bejahend	Paolucci	2004	Paolucci 2004 - Luca Signorelli	290	-
Bejahend	Thoenes	2004	Thoenes 2004 - Zwei Anmerkungen zu Luca Signorellis	242	-
Bejahend	Wolf	2005	Wolf 2005 - Luca Signorelli	44	-
Bejahend	Wright	2007	Wright 2007 - Authority and vision	21f, 26-30, 32, 34f, 41f	-
Bejahend	Wenderholm	2011	Wenderholm 2011 - Diesseits und jenseits der Renaissance	74f	-
Bejahend	Yiu	2011	Yiu 2011 - Der Maler als Zeuge	254	-
Bejahend	Delogu	2012	Delogu 2012 - L'anima e la carne	91f	-
Bejahend	Henry	2012	Henry 2012 - The Life and Art	xii, 209f	-
Bejahend	Henry	2012	Henry 2012 - Gli gettò addosso il suo	43-148	-
Bejahend	Scoppola	2012	Scoppola 2012 - La contemplazione della rinascita dalle	133-135, 141	-
Bejahend	Dombrowski	2013	Dombrowski 2013 - Imagination und Invention	81	-
Bejahend	Clementini	Anfang 18. Jahrhundert	Andreani 1996 - Gerolamo Curzio Clementini e	131	Details Verortung: Clementini gibt erstmals eine konkrete Figur als Selbstbildnis Signorellis im Freskenzyklus an

Bereits Vasari (1568) schreibt in der Vita des Signorelli, der Maler habe in den von ihm ausgeführten Fresken in Orvieto Porträts seiner Freunde und ein Selbstbildnis untergebracht. Die genaue Verortung der Bildnisse bleibt Vasari aber schuldig.¹ Der für die Ausgabe der Viten von 1568 verwendete Porträtholzschnitt dürfte nicht die Person zeigen, die hier als Selbstbildnis Signorellis diskutiert wird (s. u., z. B. Prinz 1966).

In seiner Beschreibung der Cappella Nova vom Beginn des 18. Jahrhunderts identifiziert Clementini die beiden Figuren ganz links im Bildfeld des Antichrist als Giovanni da Fiesole (Fra Angelico), der einen Teil des Gewölbes gemalt habe, in seinem Dominikanerhabit und Luca Signorelli, der den Rest der Kapelle freskiert habe.² Damit dürfte er als erster Vasaris Behauptung schriftlich an einer konkreten Person festgemacht haben.

Vischer (1879) hält das Selbstbildnis Signorellis auf dem Ziegel im Museo dell'Opera del Duomo (siehe dazu die Vorbemerkung zu Signorelli in dieser Datenbank) für gesichert. Die hier diskutierte Figur sieht laut Vischer dem Ziegel-Bildnis zwar nicht vollkommen, aber dennoch ausreichend ähnlich, um selbst ebenfalls als authentisches Selbstbildnis zu gelten.³

Venturi (1913) beschreibt das Selbstbildnis als kühn und rasch gemalt, was zum Charakter des Malers passe. Im Gegensatz zum Dominikanermönch daneben zeige sich Signorelli im Selbstbildnis von den grausamen Geschehnissen vor ihm unberührt. Venturi fällt auch die dem Ort und dem dargestellten Inhalt angemessene „grandezza“ des Selbstbildnisses im Wandfresko im Unterschied zu jenem auf Ziegel auf.⁴

Bei Dussler (1927) ist das Selbstbildnis Signorellis ein eindrückliches Beispiel für das Bestreben des Malers, die Bilder räumlich erscheinen zu lassen, indem die Figuren die Grenze zum Betracherraum zu überschreiten scheinen. Für den Maler als Schöpfer des Bildes sei eine solche Darstellung auch besonders gut geeignet, weil er sich so als nicht am Bildgeschehen beteiligte Person am Bildrand inszenieren kann.⁵

Für Neumeyer (1964) ist Signorellis Selbstbildnis im Antichrist das erste gesicherte nach einer langen Reihe von vermuteten, aber nicht belegbaren Selbstbildnissen der Renaissancemalerei. Signorelli stelle sich gemeinsam mit Fra Angelico dar und so nehme „der Künstler seinen anerkannten Platz wie in der Gesellschaft so auch in der Bildwelt ein.“⁶

Scarpellini (1964) wertet das Selbstbildnis Signorellis am Bildrand als dessen wichtigstes und schönstes und empfindet die Gesichter des Malers und seines Begleiters – der seiner Ansicht nach auch den theologischen Initiator der Fresken darstellen könnte – als einzige im Bildfeld, die nicht maskenhaft wirken. Signorelli stehe ohne Angst vor den schrecklichen Szenen vor sich selbstbewusst da, so als würde er gerade den Applaus des Publikums, zu dem er sich wendet, ernten. Der schwarze Mantel passt nach Ansicht des Autors gut zur Bemerkung Vasaris, Signorelli habe sich gut gekleidet. Zudem lässt er ihn daran denken, dass Pandolfo Petrucci dem Maler Stoff für einen Mantel schenkte. Dieses Geschenk dürfte aber erst später erfolgt sein.⁷

Prinz (1966) befasst sich mit den Vitenbildnissen bei Vasari. Er zeigt sich von der Authentizität des Selbstbildnisses im Bildfeld des Antichrist überzeugt und geht davon aus, dass auch Vasari dieses Bildnis erkannte, da dieser angibt, Signorelli als Kind begegnet zu sein. Das in der Ausgabe der Viten von 1568 abgedruckte Porträt Signorellis geht laut Prinz aber auf ein von Signorelli gefertigtes Bildnis des Vitellozzo Vitelli zurück. Als Frage bleibt stehen, weshalb Vasari – der es ja hätte besser wissen müssen – das falsche Bildnis wählte.⁸

Kury (1978) versucht, das Geburtsjahr Signorellis genauer zu bestimmen und verwendet als Argument u. a. das hier diskutierte Selbstbildnis – das sie ohne Zweifel als solches bezeichnet. Im Zuge dessen beschreibt sie die Erscheinung des Malers im Bildfeld des Antichrist und kommt zum Schluss, er könne um 1500 höchstens um die 50 Jahre alt gewesen sein.⁹

Sleptzoff (1978) beleuchtet einerseits den Umstand, dass Signorelli sich im Antichrist zusammen mit seinem Vorgänger Fra Angelico dargestellt hat: Ihrer Ansicht nach positioniert sich Signorelli so als würdiger Nachfolger; indem er sich vor Fra Angelico stellt, scheint er laut Sleptzoff sogar darauf hinzuweisen, dass er den älteren Meister – ganz im Einklang mit dem zeitgenössischen Ideal des Fortschritts in der Kunst – übertrffen habe. Andererseits ist dieses Selbstbildnis bei Sleptzoff ein Schritt in der Entwicklung hin zum autonomen Selbstbildnis: Der Künstler steht – trotz deutlich hervorgehobenen Falten und Augenringen mit heroischer Präsenz – zwar noch in einem größeren Bildzusammenhang, gleichzeitig aber als „independent entity from the formal and emotional point of view“, also in formaler wie emotionaler Hinsicht so distanziert, dass das autonome Selbstbildnis als neues Genre als logischer nächster Schritt erscheinen müsse.¹⁰

McLellan (1992) präsentiert das Selbstbildnis Signorellis in der hier diskutierten Figur als gegeben und hebt die Vorbildfunktion von Dantes Schriften für die Konzeption der Fresken hervor. Auch beim Selbstbildnis habe Signorelli Anleihe beim Dichter genommen, und zwar in Hinblick auf die Darstellung gemeinsam mit Fra Angelico, seinem Vorgänger als Maler in der Cappella Nova in Orvieto. McLellan weist hier auf Parallelen zu Dantes Verwendung der historischen Figur Virgil in der Commedia hin.¹¹ In seinem Führer zur Cappella Nuova betont McLellan (1998) die Mittlerfunktion des Doppelbildnisses: Es stellt das Bindeglied zwischen der realen Welt und der Vision des Weltendes dar.¹²

Castelnuovo (1993) betont die distanzierte Haltung, die das Selbstbildnis Signorellis zum Bildinhalt einnimmt. Gleichzeitig trete der Maler durch den Blick aus dem Bild, der die Figur auch als Porträt kennzeichnet, aktiv in Kontakt mit dem Betrachter. Signorelli zeige sich „lebendig, präsent, doch auf anderer Ebene“. Diese Art der Inklusion des Selbstverweises in das eigene Werk bringt Castelnuovo in Zusammenhang mit der literarischen Sphragis („Siegel“): Antike Dichter wie Horaz thematisierten in Gedichten sich selbst und ließen so das Werk für sich sprechen; der Künstler erreicht dies durch das Siegel des Selbstbildnisses.¹³

Nicht vollkommen überzeugt von der Identifizierung der linken Randfigur im Bildfeld des Antichrist als Luca Signorelli zeigt sich Henry (1995). Für ein Selbstbildnis, das seit dem 18. Jahrhundert in dieser Figur gesehen werde, spreche das Alter des Dargestellten sowie

die Dreiviertelansicht. Henry erkennt auch Ähnlichkeit zum Selbstbildnis in der dritten Figur von links im Testament und Tod des Moses in der Sixtinischen Kapelle, weist aber auf die unterschiedliche Haarfarbe hin. Als ungelöstes Rätsel bezeichnet er auch den Umstand, dass Vasari zwar ein Selbstbildnis Signorellis in Orvieto erwähnt, als Vitenbildnis dann aber ein Porträt Vitellozzo Vitellis verwendet. Insgesamt stuft er die Identifizierung Signorellis aber als sicherer ein als jene des Dominikanermönchs neben ihm, der sowohl Fra Angelico als auch einen Signorelli bei der Konzeption des Zyklus beratenden Pater meinen könnte.¹⁴ Henry setzte sich später noch eingehender mit der Randfigur im Antichrist auseinander und revidierte dabei auch die eine oder andere Aussage (s. u.).

Riess (1995) schreibt, das hier diskutierte Selbstbildnis sei nie in Frage gestellt worden und es spreche viel für die Authentizität. Schwieriger sei die Situation bei der Beurteilung der zweiten Figur, die vermutlich Fra Angelico darstelle, wobei dies letztendlich Spekulation bleibe. Seine These zu den beiden Porträts am Rand als Schlüsselfiguren für das Verständnis der Quellen Signorellis baut Riess aber dennoch auf der Identifizierung der zweiten Figur als Fra Angelico als Vorgänger Signorellis in Orvieto auf. Signorelli setzte in Orvieto Fra Angelicos Werk fort, arbeitete mit dem älteren Künstler also gewissermaßen zusammen, ohne ihm je begegnet zu sein. Mit der Einfügung der Porträts stellt er laut Riess diese Zusammenarbeit dar und gestaltet eine Hommage an Fra Angelico. Riess ist der Ansicht, Signorelli zeige sich und Fra Angelico als unbeteiligte Beobachter der von ihnen geschaffenen Vision, die sie wiederum dem Betrachter vor Augen führen. Signorelli habe diese Rolle ähnlich angelegt wie Dante in der Commedia oder Johannes in der Apokalypse und präsentiere sich und Fra Angelico als „divine vehicles for the visualization of the apocalyptic future“. Die Kleidung Signorellis dürfte Riess zufolge die eines bürgerlichen Amtsträgers sein, was biografisch belegt sei.¹⁵

Als einer der wenigen Kunsthistoriker schließt Kanter (1996, 2002) aus, dass es sich bei den beiden linken Randfiguren um Künstler(selbst-)bildnisse handeln könnte. Er geht davon aus, dass hier Auftraggeber bzw. Verantwortliche für die inhaltliche Konzeption des Freskenprogramms porträtiert wurden. Als Selbstbildnis wäre die linke Figur „eines der ersten und eindringlichsten dieser Gattung innerhalb der Kunstgeschichte“.¹⁶ Die Art der Darstellung sei aber einem einfachen Handwerker – und als solche seien Maler in der Renaissance noch betrachtet worden – nicht angemessen; die Identifizierung Signorellis mit der Randfigur steht für Kanter in Zusammenhang mit den Vorstellungen von Individuum und Künstlergenie, die man sich im 18. Jahrhundert von der Renaissance machte. Der Autor hält es für abwegig, dass der Maler sich selbst im Werk verewigt haben soll, nicht aber die hochangesehenen Personen hinter diesem Auftrag. Er macht außerdem darauf aufmerksam, dass Signorelli in der Sockelzone der Kapelle Szenen aus Dantes Commedia illustrierte, in der auch vor künstlerischer Eitelkeit gewarnt wird. Hätte sich Signorelli also tatsächlich so stolz in Szene gesetzt, hätte ihm und den Betrachtern die Ironie, die aus dem Selbstbildnis im Kontext der Dante-Illustrationen entsteht, deutlich vor Augen stehen müssen. Wen Signorelli aber in den beiden Figuren tatsächlich porträtiert hat, muss Kanter offenlassen, da für plausible Kandidaten wie Kardinal Antonio Alberi oder Giorgio della Rovere (Bischof von Orvieto) wiederum die gezeigte Kleidung unpassend gewesen wäre.¹⁷

Aufgrund der Verortung im Bild und der Art der Darstellung geht Roettgen (1997) davon aus, dass die beiden Randfiguren ein Selbstbildnis Signorellis sowie ein Bildnis Fra Angelicos darstellen. Als weiteren Hinweis darauf, dass es sich bei der linken Randfigur nur um Signorelli handeln kann, wertet Roettgen das Selbstbildnis auf einem Ziegelstein (siehe die Vorbemerkung zu Signorelli in dieser Datenbank), das auch von höherer Qualität sei als das Wandfresco. Ihrer Ansicht nach kann die ausführliche Inschrift nicht ursprünglich für den Ziegel gedacht gewesen sein, eher hätte die Inschrift in der Cappella Nova angebracht werden sollen, möglicherweise auf der leer gebliebenen Tabula ansata oberhalb des Eingangsportals. Die Tatsache, dass es keine Hinweise darauf gibt, dass in der Kapelle eine zeitgenössische Inschrift mit Verweis auf Signorelli als Maler existierte, könnte Roettgen zufolge der Grund dafür gewesen sein, dass Signorelli am Ende seines Auftrags den Putz im Bildfeld des Antichrist teilweise abschlug, um dort sein Selbstbildnis und das Bildnis seines Vorgängers als Signatur anzubringen. Dieses technische Vorgehen haben Restaurierungen ans Licht gebracht.¹⁸

Baumeister (2000) erinnert Signorellis Selbstbildnis an einen Architekten, der vor seinem Werk steht. Er weist wie andere vor ihm auch darauf hin, dass sich der Maler völlig unbeteiligt an der Szene wiedergibt. Signorelli stelle sich „klug, sachkundig, zugänglich, uneitel“ dar – „ein Bürger, ein Patrizier, der keinen Zweifel hegt an dem, was er ist, seinem Können und seinem Sein.“¹⁹

Zur Beantwortung der Frage, wie sicher die Identifizierung des Selbstbildnisses Signorellis ist, verweist Gilbert (2003) auf das mittlerweile weitgehend akzeptierte Selbstbildnis auf dem Ziegel. Den Umstand, dass der bei Vasari gedruckte Holzschnitt eindeutig eine andere Person zeigt, erklärt Gilbert damit, dass die Porträts in den Viten allgemein „notoriously unreliable“ sind. Überdies, so Gilbert, stehe Signorellis Selbstbildnis in einer langen Tradition von Künstlerselbstbildnissen im Kontext von Darstellungen des Jüngsten Gerichts. Abgesehen von entfernteren Beispielen aus der englischen Kunst oder bei Giotto hatte Signorelli in Orvieto möglicherweise zwei Vorbilder unmittelbar vor Augen. Zum einen dürfte sich der Bildhauer Lorenzo Maitani (um 1275-1330) in den Reliefs der Fassade des Doms von Orvieto mit Mitarbeitern dargestellt haben.²⁰ Zum anderen spekuliert Gilbert, Fra Angelico könnte ein Selbstbildnis in der Cappella Nova geplant haben, das möglicherweise in einer Vorzeichnung vorhanden und Signorelli bekannt war. Signorelli hätte sich also von seinen Vorgängern inspirieren lassen, konnte sich aber nicht wie Maitani zu den Seligen stellen, weil er diese nackt darstellte, und wählte stattdessen die Szene des Antichrist. Ähnlich wie Maitani setzt sich Signorelli aber von einem Großteil der übrigen Figuren im Bildfeld durch zeitgenössische Kleidung ab – ein Kunstgriff, der auch in der Sixtinischen Kapelle oder bei Ghirlandaio zu beobachten sei.²¹

Eine zentrale Rolle spielt für Horký (2003) die Geste, die Signorelli sein Selbstbildnis vollführen lässt, die Autorin interpretiert sie mithilfe verschiedener Quellen: In der Antike sei Demosthenes mit dieser Handhaltung dargestellt worden, sie sollte Trauer und Mahnung zum Ausdruck bringen. Im 15. Jahrhundert seien die vor dem Körper verschränkten Hände häufig bei neben Passionsszenen stehenden Figuren zu beobachten und im 17. Jahrhundert bedeute die Geste laut der Chirologia von John Bulwer wieder

Traurigkeit. In Kombination mit der gemalten apokalyptischen Vision – auf die die zweite Person (die laut Horký nicht Fra Angelico, sondern einen theologischen Berater meint) mit der linken Hand zeigt – bringe der Maler so eine dringliche „theologische Warnung vor den Folgen falscher Propheten zum Ausdruck“. Durch die beschriebenen Gesten, die formale Absonderung mittels schwarzer Bekleidungsfarbe und die Überschneidung der Scheinarchitektur (Signorelli verzichtet am linken Bildrand auf eine gemalte Säule und stellt an diese Stelle sein Selbstbildnis) präsentiere der Maler die beiden Figuren nicht als Involvierte, sondern als distanzierte Kommentatoren.²²

Nair James (2003) sieht keine Belege dafür, dass in den beiden Randfiguren Signorelli und Fra Angelico dargestellt sind. Die häufig als Fra Angelico bezeichnete Figur trage weder Dominikanerhabit noch Tonsur und der angebliche Signorelli sehe dem Vitenbildnis bei Vasari, den Nair James aufgrund seiner persönlichen Nähe zu Signorelli in dieser Sache für glaubhaft hält, nicht ähnlich. Auch den Beweisgehalt des Doppelbildnisses auf Ziegel zweifelt die Autorin an. Ihrer Ansicht nach handelt es sich bei den Randfiguren um anonyme in die Erzählung einführende Zeugen in der Art der festaiuoli. Ihre Anwesenheit sieht Nair James überdies durch die Bibelstelle „Und ich will meinen zwei Zeugen auftragen, im Bußgewand aufzutreten und prophetisch zu reden“ (Offb 11,3) und Kommentare dazu begründet.²³

Paolucci (2004) zufolge integriert sich Signorelli bewusst in das Meisterwerk des Zyklus – das Bildfeld des Antichrist – und zeigt sich in für einen angesehenen Künstler angemessener Kleidung.²⁴

Thoenes (2004) setzt sich u. a. mit dem Ineinandergreifen von realer und gemalter Architektur und Bildgeschehen im Orvietaner Zyklus Signorellis auseinander. Dieses Spiel habe der Maler in seinem Doppelbildnis mit Fra Angelico auf einer geistigeren Ebene aufgenommen. Er beschreibt die sich daraus ergebende Doppelrolle der beiden Figuren als neu in der Entwicklung der integrierten Selbstbildnisse. Signorelli und sein Vorgänger gehören einerseits dem Bildraum an, ihre Größe passt zu den übrigen Figuren der Szene; gleichzeitig sind sie durch ihre schwarze Kleidung und die unbeteiligte Haltung vom Bildgeschehen abgesetzt. Der Künstler präsentiert damit selbst „sein Werk und trägt so dazu bei, das Geschilderte in die gehörige historische Distanz zu rücken. Man könnte sagen, er fungiert als zeitliche Repoussoirfigur.“²⁵ Großen Einfluss übte diese Darstellung laut Thoenes auf Raffael aus, der sein Selbstbildnis in der Vertreibung des Heliodor (um 1511) in den vatikanischen Stanzen in Anlehnung an Signorelli gestaltete.²⁶

Wolf (2005) betont in seiner Auseinandersetzung mit der hier diskutierten Figur den Unterschied zwischen dem Selbstbildnis Signorellis und dem – wahrscheinlichen – Porträt Fra Angelicos unmittelbar daneben. Fra Angelico wirke folienhaft und etwas starr, Signorelli im Kontrast dazu lebendig und selbstbewusst, er zeige sich als eleganter Bürger und wende sich selbstbewusst dem Betrachter zu. Durch die unterschiedliche Darstellung soll vermutlich sowohl der zeitliche Abstand, in dem die beiden Maler in derselben Kapelle tätig waren, als auch die künstlerische Überbietung des Vorgängers inszeniert werden. Der Autor lenkt die Aufmerksam auf zwei Details, die nur das Bildfeld des Antichrist charakterisieren: Lediglich hier fehlt die fingierte Bogenleibung, was Wolf im

Zusammenhang mit den hier eingefügten zeitgenössischen Porträts sieht. Und nirgendwo sonst sei trotz grausamer Gewalt Blut zu sehen – nur in der linken Bildhälfte des Antichrist befindet sich eine Blutlache am Boden.²⁷ Dieses Blut verweist für Wolf auf Farbe und Malerei. Der Autor erwähnt auch die Tatsache, dass Signorelli die beiden Bildnisse am Ende seiner Arbeit einfügte, nachdem er dafür Putz wieder abgeschlagen hatte. So handle es sich um einen Schlusspunkt und zugleich um einen Auftakt – denn durch die Betrachteransprache lade der Maler zum Schauen ein.²⁸

Wright (2007) legt dar, wie Signorelli ihrer Ansicht nach in seinen Fresken in der Cappella Nova ein Bewusstsein seiner selbst und seiner Rolle anschaulich macht, wobei sein Selbstbildnis naturgemäß eine wichtige Position einnimmt. Die Autorin geht davon aus, dass es sich tatsächlich um ein Selbstbildnis handelt, die Identifizierung Fra Angelicos daneben bezeichnet sie als letztlich spekulativ, hält sie aber doch für wahrscheinlich genug, um sie in ihre Thesen zu inkludieren. Explizit repliziert sie auf Kanders Kritik an der Identifizierung Signorellis: Kanter (s. o.) schlug vor, in der linken Randfigur nicht den Künstler, sondern einen der Auftraggeber zu sehen; Wright hielte die Darstellung einer einzelnen Person in Anbetracht der Tatsache, dass Finanzierung und Beauftragung Aufgabe eines Kollektivs mit wechselnden Protagonisten waren, aber für unangebracht. Wright zufolge dürfte Künstlerstolz um 1500 bereits hinreichend Teil der Künstleridentität gewesen sein, sodass ein Selbstbildnis wie das hier diskutierte möglich war. Auch geht sie davon aus, dass die *Fabbrica* diesen am Ende des Auftrags eingefügten Bildnissen positiv gegenüberstand, zeigte sie sich doch wiederholt sehr interessiert, möglichst berühmte Künstler zu rekrutieren. Signorelli zeige sich hier als Figur zwischen Vergangenheit und Zukunft, als Maler, der das Werk seines Vorgängers (porträtiert neben sich) fortführt, in eine zeitgemäße künstlerische Sprache überführt und mit dem Weltende die mögliche Zukunft darstellt. In diesem Weltende ist Signorelli als Mensch auf die Gnade Gottes angewiesen, während er sich als Künstler als Vehikel der Offenbarung darstellt. Mit seinem Selbstbildnis beansprucht Signorelli die Autorschaft seiner Vision, wie ein Autorenbildnis steht er am Beginn der Erzählung – damit ergeben sich Bezüge zu den Dichterbildnissen in der Sockelzone und durch das Doppelbildnis mit Fra Angelico insbesondere zu Dante und seinem auserkorenen Führer Virgil. Ob es intensivere Verbindungen zum zeitgenössischen geistlichen Drama gibt, lässt Wright offen, sie weist jedoch auf die Verwandtschaft zur Figur des festaiuolo hin – in Orvieto sozusagen verkörpert durch Signorelli selbst. Das Selbstbildnis ist für die Autorin mit Assoziationen von Ehre, Zeugenschaft und Andacht belegt, es könnte zusätzlich auch als eine Art Votivfigur gemeint sein und dient als Identifikationsfigur für künftige Künstler, die auf Signorellis Werk aufbauen können wie er auf dem seiner Vorgänger.²⁹

Wenderholm (2011) beschreibt Signorellis Bildraum als Bühne, die verschiedentlich die Illusion der Überschreitbarkeit hin zum Betrachterraum hervorrufe – unter anderem durch Figuren, die die Grenze zwischen Bild- und Betrachterrealität zu ignorieren scheinen und durch das Selbstbildnis Signorellis, das mit seinem Blick den Betrachter einfängt. Der Diskussion um die Frage, ob sich das Selbstbildnis am chronologischen Beginn der Handlung befindet oder nicht (dagegen wird vielfach argumentiert, die Bildfelder erzählten keine Schritt für Schritt ablaufende Handlung, sondern meinten eine Gleichzeitigkeit der

Geschehnisse) hält sie die pragmatische Erklärung entgegen, Signorelli stelle sich an der Wand links des Eingangs in die Kapelle dar - dort, wo üblicherweise die Leserichtung beginnen würde. Von hier aus präsentiere sich der Maler als Auktor, „als visueller Vermittler möglicher Geschehnisse“. Da sich weder Signorelli noch sein Begleiter in den Bann des Antichrist ziehen lassen, zeigen sie sich als reuige Menschen. Auf sein Können als Künstler verweist Signorelli laut Wenderholm mit den zu seinen Füßen platzierten stark verkürzten Körpern.³⁰

Yiu (2011) beschreibt Signorellis Selbstbildnis in der Cappella Nova zuallererst als Signatur, die Selbstbewusstsein und das Streben nach Künstlerruhm ausdrückt. Der dem Betrachter geltende Blick des Malers fordere zu Bewunderung für das Werk auf.³¹

Delogu (2012) zeigt sich von der Identifizierung des Dominikaners als Fra Angelico nicht überzeugt, bezeichnet das Selbstbildnis Signorellis aber als glaubwürdig. Er betont die Nähe des Selbstbildnisses zum Monogramm Signorellis, mit dem dieser seine Werke üblicherweise signierte, und das sich in den Grotesken oberhalb der als Empedokles bezeichneten Figur in der Sockelzone der Eingangswand befindet.³²

Henry beschäftigt sich in zwei 2012 erschienenen Publikationen mit dem möglichen Selbstbildnis Signorellis im Bildfeld des Antichrist: Zum einen tut er dies in seiner Monografie zum Maler, zum anderen widmet er einen Aufsatz in einem Ausstellungskatalog ausschließlich den beiden isoliert wirkenden Figuren am linken Rand des Antichrist. Sein Fazit ist, dass ein Selbstbildnis Signorellis in der linken Randfigur die wahrscheinlichste Identifikation ist und dass die zweite Figur Fra Angelico sein dürfte, da nicht davon auszugehen sei, dass Signorelli ein einzelner Dominikanermönch als Berater zur Seite stand, sondern wohl mehrere Männer bzw. Laien beteiligt waren und es daher ungewöhnlich gewesen wäre, nur einen für ein Porträt herauszugreifen.³³ Für ein Selbstbildnis spreche auch die Positionierung außerhalb der eigentlichen Szene, das Alter des Dargestellten (ca. 50 Jahre) sowie Kopfhaltung und Blick, die auf ein nach dem Spiegel gemaltes Porträt hinweisen. Hierbei fällt Henry besonders das vom Betrachter aus gesehen rechte Auge des Malers auf, das er als sehr intensiv blickend beschreibt. Möglicherweise handle es sich hier auch um das rechte Auge des Malers - sofern Signorelli sein Gesicht so malte, wie es ihm der Spiegel zeigte - Henry mutmaßt, es könnte sich dabei um dessen dominierendes Auge handeln.³⁴ Eingehend beschäftigt sich der Autor auch mit der üppigen Kleidung Signorellis, die bis auf das am Kragen hervorschauende Unterhemd in Schwarz gehalten ist. Verschiedene Quellen führen ihn zur Annahme, dass Signorelli an guter Kleidung interessiert war („Signorelli was a snappy dresser“³⁵) und dass insbesondere der bzw. ein schwarzer Mantel bedeutsam war, da er ihn ausdrücklich seinem Neffen und künstlerischen Nachfolger Francesco Signorelli testamentarisch vererbt.³⁶ Außerdem zeichnet Henry eine umbrische Tradition von Selbstdarstellungen in Freskenzyklen nach, die er an Selbstbildnissen von Perugino, Pintoricchio, Sodoma und Raffael festmacht, wobei sich diese Maler zum Teil ebenfalls in schwarzer Kleidung präsentieren.³⁷

Henry hält die linke Randfigur im Bildfeld des Antichrist nun anders als früher (s. o. und Testament und Tod des Mose) für das einzige relativ sichere Porträt Signorellis. Er schließt sich der Meinung an, dass der Maler gemeinsam mit Fra Angelico auftritt wie Dante mit

Virgil – der nachkommende Künstler beruft sich auf seinen Vorgänger und lässt sich fiktiv von diesem führen. Durch das Doppelbildnis stelle Signorelli die künstlerische Erbfolge in Orvieto dar, die gemeinsame Verantwortung für die dargestellte Zukunftsvision. Dabei sei nicht außer Acht zu lassen, dass die Auftraggeber von Signorelli dezidiert einforderten, sich an Fra Angelicos Vorbild zu orientieren (siehe dazu die Vorbemerkung zum Künstler in dieser Datenbank). Signorelli blickt direkt aus dem Bild heraus den Betrachter an, bezieht ihn so mit ein und verweist ihn mittels der Geste des neben ihm stehenden Fra Angelico, der auf die Szene rechts bzw. symbolisch auf die ganze Kapellenausstattung zeigt, auf das gemeinsame Werk. Abschließend spekuliert Henry über die Bedeutung des Canto XI des Purgatorio für den Maler. Am Beispiel zweier Maler beschreibt Dante hier in der Commedia die Vergänglichkeit irdischen Ruhms – der einstige „Star“ Cimabue gerät über Giottos Aufstieg in Vergessenheit.³⁸ Möglicherweise war sich Signorelli des Risikos eines solchen Schicksals, das ihn dann auch tatsächlich ereilte,³⁹ bewusst, in Orvieto zeigt er sich aber dennoch selbstbewusst und stolz über sein „crowning achievement“.⁴⁰

Scoppola (2012) beschäftigt sich u. a. mit der Darstellung und Rolle von Zeitlichkeit in Signorellis Malerei. Das Doppelbildnis von Signorelli und Fra Angelico, das ersterer am Beginn der Erzählung als Signatur für beide Maler einbrachte, pendelt laut Scoppola zwischen den Zeiten – vereinfacht zusammengefasst zwischen der jeweiligen Lebenszeit der Maler, der dargestellten Endzeit sowie der aktuellen Zeit der jeweiligen Betrachter der Malereien. Scoppola fallen in der Besprechung des Doppelbildnisses überdies Parallelen zwischen Signorellis Fresken in Orvieto und der Hypnerotomachia Poliphili (Venedig 1499) auf; überdies erinnern die beiden den Betrachter quasi begleitenden Maler auch an Dante sowie an die Tetrarchengruppe am Markusdom in Venedig.⁴¹

Für Dombrowski (2013) ist Signorelli der einzige Maler, der Botticellis kühnes Selbstbildnis der Del-Lama-Anbetung verstand und sich anverwandelt. Gemeinsam mit seinem Begleiter (in dem Dombrowski mit Vorbehalt einen der Berater Signorellis sieht) hebt sich Signorelli sowohl ästhetisch (schwarze Kleidung) als auch inhaltlich (beide Figuren zeigen sich unberührt von den grausamen Handlungen rund um sie) vom übrigen Bild ab und scheint sich dadurch in einer anderen Realitätsebene, mehr vor als im Bild, zu befinden. Damit, so Dombrowski, wird deutlich gemacht, dass es in der malerischen Ausstattung der Kapelle nicht um Illusion, „die Darstellung von Illusion, das Offenbarwerden der Fiktion“ geht.⁴²

Verweise

1. Vasari/Lorini/Wenderholm 2012, 91.←
2. Clementini Anfang 18. Jh., 131 (ediert von Andreani 1996, 457).←
3. Vischer 1879, 288.←
4. Venturi 1913, 389, 394f.←
5. Dussler 1927, XXXVI.←
6. Neumeyer 1964, 47.←

7. Scarpellini 1964, 45, 109f. Signorelli erhielt das Geschenk 1506, also deutlich nach dem hier diskutierten Selbstbildnis. Siehe dazu Henry 2012b, xii, 325 (Anm. 9).[←]

8. Prinz 1966, 107f.[←]

9. Kury 1978, 47f.[←]

10. Sleptzoff 1978, 118f, 133f.[←]

11. McLellan 1992, 290f.[←]

12. McLellan 1998, 33.[←]

13. Castelnuovo 1993, 62f.[←]

14. Henry 1995, 755.[←]

15. Riess 1995, 15–18, 51.[←]

16. Kanter 2002, 63.[←]

17. Kanter 1996, 132; Kanter 2002, 63f.[←]

18. Roettgen 1997, 398f.[←]

19. Baumeister 2000, 231.[←]

20. Lorenzo Maitani, Jüngstes Gericht, Detail: Die Seligen, Marmorrelief, Dom von Orvieto, Westfassade, 1310–1330 (Abbildung: <https://www.wga.hu/html/m/maitani/2/4scene5.html>).[←]

21. Gilbert 2003, 51f, 134–136.[←]

22. Horký 2003, 98f, 134f.[←]

23. Nair James 2003, 69 und 162 (Anm. 17 und 18).[←]

24. Paolucci 2004, 290.[←]

25. Thoenes 2004, 242.[←]

26. Ebd., 242–244. Zu den Traditionslinien siehe den Einleitungsaufsatz zu dieser Datenbank.[←]

27. Diese Beobachtung ist nicht ganz korrekt: Auch um den Geköpften rechts im Hintergrund desselben Bildfelds breitet sich eine Blutlacke aus.[←]

28. Wolf 2005, 44.[←]

29. Wright 2007, 21f, 26–30, 32, 34f, 41f.[←]

30. Wenderholm 2011, 74f.[←]

31. Yiu 2011, 254.[←]

32. Delogu 2012, 91f.[←]

33. Henry 2012a, 144; Henry 2012b, 209.[←]

34. Henry 2012a, 143; Henry 2012b, xii, 325 (Anm. 7).[←]

35. Henry 2012b, xii.[←]

36. Der Autor gibt die Quelle hier wieder: Henry 2012b, 325 (Anm. 10). Sie ist auch hier online einsehbar: Cinti u. a. Archivio di Stato, Florence (Notarile Antecosimiano, 1173 (formerly B 161), Niccolò Baldelli, 1507–24 (1523.2), fols. 10r–14r (hier: 11v): Luca Signorelli annuls will and makes a new one, Cortona, 13.10.1523, eingesehen am 25.11.2012: <http://irds-project.org/doc/579/544/>.[←]

37. Henry 2012a, 143-146; Henry 2012b, xii, 208f, 379 (Anm. 193) Henry bezieht sich auf folgende Beispiele: Perugino: Selbstbildnis in seiner Freskenausstattung des Collegio del Cambio, Perugia, 1500; Pintoricchio: Selbstbildnis in der Verkündigung, Collegiata di Santa Maria Maggiore, Spello, 1501; Sodoma: Selbstbildnis im Leben des hl. Benedikt, Monte Oliveto, Abazia territoriale di Monte Oliveto Maggiore, 1505-8 und Raffael: Selbstbildnis in Die Schule von Athen, Stanza della Segnatura, Vatikan, 1509. Alle diese Beispiele liegen knapp außerhalb des Betrachtungszeitraums dieses Forschungsprojekts. ↵

38. Dante (hg. von o. Hg. 2010), 192 (Fegefeuer, 11. Gesang, Zeilen 91-96). ↵

39. Zu Signorellis fortuna critica siehe etwa Henry 2012b, 1f. ↵

40. Henry 2012a, 148; Henry 2012b, 208f. ↵

41. Scoppola 2012, 133-135, 141. ↵

42. Dombrowski 2013, 81. ↵

Too big to fail

Mit der linken Randfigur im Bildfeld des Antichrist in der Cappella Nova in Orvieto hat sich die Forschung eingehend beschäftigt, sodass fast alles gesagt scheint. Die meisten AutorInnen halten die Figur mit einiger Sicherheit für ein Selbstbildnis Signorellis – dieser Einschätzung, um es vorwegzunehmen, schließe ich mich an. Henry liefert 2012 eine nüchterne, gründliche Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse und wiederholt auch die offenen Fragen (s. o.).¹ Dennoch sollen hier einige Aspekte nochmals angesprochen und um einige wenige Gedanken ergänzt werden.

Vasari ist über Signorellis Leben und Werk außergewöhnlich gut unterrichtet und behauptet, dem Maler als Kind selbst begegnet zu sein.² Er spricht von einem Selbstbildnis Signorellis in Orvieto, ohne es genau zu lokalisieren und lässt zur Vita ein Porträt abdrucken, das der hier diskutierten Figur nicht ähnlich sieht, sondern Vitellozzo Vitelli (um 1458-1502, Kondottiere) darstellen dürfte.³ Wie ist dieser Fehler Vasaris zu bewerten, wie schwer wiegt er? Es scheint vorstellbar, dass der Autor sich nicht mehr genau an das Aussehen Signorellis (bei der angeblichen persönlichen Begegnung sowie in den Fresken von Orvieto) erinnern konnte, aber dennoch nicht auf ein Porträtfoto verzichten wollte. In Anbetracht der wiederholten Unzuverlässigkeit der Vitenbildnisse⁴ dürfte Vasari des Öfteren wider besseres Wissen gehandelt haben. So muss also Vasaris Ungenauigkeit oder Irrtum kein Argument gegen das hier diskutierte Selbstbildnis in Orvieto sein.

Mehrfach wurde in der jüngeren Literatur auf die Tatsache verwiesen, dass der Putz, auf den die beiden Randfiguren gemalt wurden, die umliegenden Tagwerke in demselben sowie in den angrenzenden Bildfeldern überlagert und somit als ein Schlusspunkt der Freskierung angesehen werden kann.⁵ In Kombination mit dem auch von Skeptikern wie Kanter (s. o.) nicht angezweifelten Umstand, dass es sich bei diesen beiden Figuren um Porträts handelt, ergibt sich die Situation, dass offenbar gegen Ende der Ausmalung der Wunsch im Raum stand, zwei (zeitgenössische) Personen im Bildzyklus mit Bildnissen zu verewigen. Daran schließt sich u. a. die Frage an: Warum kam dieser Wunsch erst so spät auf bzw. warum wurde ihm erst so spät entsprochen? Eine mögliche Antwort liefert Roettgen (s. o.), die spekuliert, Signorelli habe mit seinem Selbstbildnis signiert, weil auf das Anbringen einer den Maler würdigenden Inschrift verzichtet wurde. Zwar signierte

Signorelli auch mit seinen Initialen (in den Grotesken an der Eingangswand, s. o.), doch lassen sich diese wohl als zu unscheinbar und zu wenig prestigeträchtig bezeichnen, denn einer seiner Gehilfen nahm sich dasselbe Recht heraus, indem er „S. C.“ in den Grotesken oberhalb der Darstellung Dantes bzw. unterhalb des Bildfeldes des Paradieses einfügte.⁶ Unter Umständen kannte Signorelli auch während seiner Beschäftigung in der Cappella Nova entstandene integrierte Selbstbildnisse – etwa von Perugino im Collegio del Cambio und von Pintoricchio in Spello (siehe die Ausführungen zu Henry 2012 im Forschungsstand), wobei beide Maler ihr Porträt, das je durch eine darunter befindliche Inschrift gesichert ist, stolz in einen von ihnen freskierten Raum einbrachten. Vielleicht wollte Signorelli es ihnen gleich tun.

Die linke Randfigur des Antichrist kann nicht isoliert diskutiert werden, da sie klar Teil eines Doppelbildnisses ist. Üblicherweise wird die zweite Figur mit Fra Angelico, Signorellis künstlerischem Vorgänger in Orvieto, identifiziert, wobei immer wieder betont wird, dass diese Identifizierung unsicherer sei als jene Signorellis (s. o.). Interessant ist hier die Parallele zur Konstellation Dante/Vergil in der Commedia, die sich auch formal in der Darstellung der Szenen aus dem Purgatorio in der Sockelzone nachvollziehen lässt: Wiederholt tritt hier Dante als Schauender, Vergil als Hinweisender auf. Diese Parallele kann so einerseits als ein Indiz für ein tatsächliches Doppelporträt von Signorelli und Fra Angelico gelesen werden und bietet andererseits Anknüpfungspunkte für weitere Thesen zum Selbstverständnis Signorellis als Künstler im geschichtsträchtigen Dom von Orvieto (s. o.).

Wenn nun die Identifizierung Fra Angelicos noch besser abgesichert werden könnte, wäre vor dem Hintergrund des Vergleichs mit Dante und seinem auserkorenen Jenseitsführer Vergil Signorellis Selbstbildnis noch plausibler. Einen Hinweis liefert Meller, dem eine zeichnende Hirtenfigur in Benozzo Gozzolis Fresken der Cappella dei Magi auffällt. Sie stellt für ihn eindeutig einen Künstler dar und über den Abgleich mit dem Doppelbildnis in Orvieto kommt Meller zur Annahme, dass Gozzoli in dieser Figur seinen Lehrer Fra Angelico porträtiert haben könnte.⁷ Hier besteht die Gefahr eines Zirkelschlusses, bei dem die Identifizierung der einen Figur je mit der Identifizierung der anderen Figur begründet wird. Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass die beiden als Fra Angelico angesprochenen Männer einander ähnlich sehen und dass in beiden Fällen unterschiedliche Gründe dafürsprechen, sie für Bildnisse dieses Malers zu halten.

Verschiedentlich zeigten ForscherInnen auch die Vorbilder auf, die Signorelli im Dom von Orvieto möglicherweise vor Augen hatte: Maitani könnte ein Selbstbildnis mit seinen Mitarbeitern in die Fassadenreliefs integriert, Fra Angelico könnte eines konzipiert haben (s. o.) und es wurde auch die Vermutung geäußert, dass Benozzo Gozzoli sein Selbstbildnis in einem Medaillon im Gewölbe anbrachte.⁸ Ohne eine potenzielle Rezeption Signorellis anzusprechen, diskutiert Horký ein weiteres, erstmals von Carli⁹ vorgeschlagenes Selbstbildnis in Orvieto. Ein „schlafender“ Mann in der Sockelzone der Hauptchorkapelle könnte Ugolino di Prete Ilario (um 1330-um 1404) darstellen, der zwischen 1370 und 1380 dort einen Marienzyklus malte. Das Kind in seiner Nähe interpretiert Horký als symbolisch für die Schöpfung des Meisters stehend.¹⁰ An dieser Stelle kann weder die Plausibilität

dieser Vorschläge seriös beurteilt werden noch gibt es Hinweise darauf, dass Signorelli diese Figuren tatsächlich gesehen hat. Trotzdem ergibt sich in Summe der Eindruck vom Orvietaner Dom als einem fruchtbaren Ort für integrierte Selbstbildnisse.

Verweise

1. Henry 2012a, 143-148; Henry 2012b, xii, 209f.←
2. Wenderholm 2012, 73-75.←
3. Prinz 1966, 107f.←
4. Vgl. ebd., 36-39 zu Vasaris fraglicher Vorgehensweise in Bezug auf die Künstlerporträts.←
5. Bertorello 1996, 331.←
6. Vgl. die Abbildung in Dacos 1996, 225.←
7. Meller 1960, 5-8.←
8. Padoa Rizzo 1992, 32 zit. n. Horký 2003, 30.←
9. Carli 1965, 96f (FN 32) zit. n. Horký 2003, 52.←
10. Horký 2003, 52.←

Literatur

Andreani, Laura: Gerolamo Curzio Clementini e la descrizione della Cappella Nova. AODO, ms. 594, Girolamo Curzio Clementini, Esatta descrizione del celebre Duomo o sia Chiesa Cattedrale di Orvieto e facciata di essa, s.d. (inizi XVIII secolo), pp. 122-150., in: Testa, Giusi (Hg.): *La Cappella Nova di San Brizio nel Domo di Orvieto*, Mailand 1996, 456-459.

Baumeister, Thomas: *Selbstbewusstsein – Selbstporträt*, in: *Tijdschrift voor Filosofie*, 62. Jg. 2000, H. 2, 219-251.

Benkard, Ernst: *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1927.

Bertorello, Carla: *La tecnica della pittura di Beato Angelico e Luca Signorelli*, in: Testa, Giusi (Hg.): *La Cappella Nova di San Brizio nel Domo di Orvieto*, Mailand 1996, 327-348.

Carli, Enzo: *Il duomo di Orvieto*, Rom 1965.

Castelli, Patrizia: *Immortales animae: gli uomini illustri di Orvieto e l'esegesi dantesca*, in: Testa, Giusi (Hg.): *La Cappella Nova di San Brizio nel Domo di Orvieto*, Mailand 1996, 215-221.

Castelnuovo, Enrico (1973): *Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Frankfurt am Main 1993.

Cinti, Margherita/Henry, Tom/Mazzalupi, Matteo/Ricci Vitiani, Valentina (Hg.): IRDS. Italian Renaissance Document Site, <http://irds-project.org/>.

Dacos, Nicole: "Con ferrate e spiritelle", in: Testa, Giusi (Hg.): *La Cappella Nova di San Brizio nel Domo di Orvieto*, Mailand 1996, 223-231.

Dante: *Die Göttliche Komödie. Aus dem Italienischen von Philalethes (König Johann von Sachsen)*, hg. von o. Hg., Hamburg 2010.

Delogu, Giovanni Luca: *L'anima e la carne: la decorazione della Cappella Nova*, in: Chirico, Fabio de/Garibaldi, Vittoria/Henry, Tom/Mancini, Francesco Federico (Hg.): *Luca Signorelli. „de ingegno et spirto pelegrino“ (Ausstellungskatalog, Perugia; Orvieto; Città di Castello, 21.04.2012-26.08.2012)*, Mailand 2012, 87-96.

Dombrowski, Damian: *Imagination und Invention in der Malerei Botticellis. Kategorien des Kreativen in der Florentiner Renaissance*, in: Schick, Johannes F. M./Ziegler, Robert Hugo (Hg.): *Die innere Logik der Kreativität*, Würzburg 2013, 69-99.

Dussler, Luitpold: *Signorelli. Des Meisters Gemälde* (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 34), Stuttgart 1927.

Gilbert, Creighton E.: *How Fra Angelico and Signorelli Saw the End of the World*, University Park 2003.

Hall, Edwin/Uhr, Horst: *Patrons and Painter in Quest of an Iconographic Program: The Case of the Signorelli Frescoes in Orvieto*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55. Jg. 1992, H. 1, 35.

Henry, Tom: *Himmlischer Hofstaat – Szenen vom Weltende – Szenen aus dem Jüngsten Gericht (1499-1504)*. Orvieto, Dom, Cappella Nova (Cappella di San Brizio), in: Kanter, Laurence B./Henry, Tom (Hg.): *Luca Signorelli*, München 2002, 136-140.

Henry, Tom: *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven, Connecticut u. a. 2012.

Henry, Tom: [Review:] *The Renaissance Antichrist. Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*. By Jonathan Riess., in: *The Burlington Magazine*, 137. Jg. 1995, H. 1112, 755-756.

Henry, Tom: „*Gli gettò addosso il suo mantello*“, in: Chirico, Fabio de/Garibaldi, Vittoria/Henry, Tom/Mancini, Francesco Federico (Hg.): *Luca Signorelli. „de ingegno et spirto pelegrino“* (Ausstellungskatalog, Perugia; Orvieto; Città di Castello, 21.04.2012-26.08.2012), Mailand 2012, 143-149.

Horký, Mila: *Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2003.

Kanter, Laurence B.: "[...] Da pagarsi di tempo in tempo secundo el lavoro che farà [...]", in: Testa, Giusi (Hg.): *La Cappella Nova di San Brizio nel Domo di Orvieto*, Mailand 1996, 95-133.

Kanter, Laurence B.: *Monteoliveto und Orvieto*, in: Kanter, Laurence B./Henry, Tom (Hg.): *Luca Signorelli*, München 2002, 37-65.

Kury, Gloria: *The Early Work of Luca Signorelli. 1465-1490 (Outstanding Dissertations in the Fine Arts)*, New York 1978.

McLellan, Dugald Esler: *Luca Signorelli's Last Judgement Fresco Cycle at Orvieto. An Interpretation of the Fears and Hopes of the Comune and People of Orvieto at a Time of Reckoning* (Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, The University of Melbourne), Melbourne 1992.

McLellan, Dugald Esler: *New Documents for Signorelli's Commissions in Orvieto Cathedral*, in: *The Burlington Magazine*, 147. Jg. 2005, H. 1222, 34-37.

McLellan, Dugald Esler: *Signorelli's Orvieto Frescoes. A Guide to the Cappella Nuova of Orvieto Cathedral*, Perugia 1998.

Meller, Peter: *Ritratti „bucolici“ di artisti del Quattrocento*, in: *Emporium*, 66. Jg. 1960, H. 132, 3-9.

Nair James, Sara: *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto. Liturgy, poetry, and a vision of the End-time (Histories of vision)*, Burlington, Vt. 2003.

Neumeyer, Alfred: *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin 1964.

Padoa Rizzo, Anna: *Benozzo Gozzoli. Catalogo completo dei dipinti (I gigli dell'arte, 27)*, Firenze 1992.

Paolucci, Antonio: *Luca Signorelli (The Great Italian Painters. Masters of the Renaissance)*, Florenz 2004.

Prinz, Wolfram: *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen. Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12. Jg. 1966, Beiheft, 1, 3-158.

Riess, Jonathan B.: *The Renaissance Antichrist. Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*, Princeton, NJ 1995.

Roettgen, Steffi: Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Band 2. Die Blütezeit 1470-1510, München 1997.

Scarpellini, Pietro: Luca Signorelli (Collana d'arte del Club de libro, 10), Mailand 1964.

Scoppola, Francesco: La contemplazione della rinascita dalle rovine. Luca Signorelli e il superamento della concezione individuale dell'opera, in: Chirico, Fabio de/Garibaldi, Vittoria/Henry, Tom/Mancini, Francesco Federico (Hg.): Luca Signorelli. „de ingegno et spirto pelegrino“ (Ausstellungskatalog, Perugia; Orvieto; Città di Castello, 21.04.2012-26.08.2012), Mailand 2012, 133-142.

Sleptzoff, Lolah M.: Men or Supermen? The Italian Portrait in the Fifteenth Century, Jerusalem 1978.

Thoenes, Christof: Zwei Anmerkungen zu Luca Signorellis Weltgerichtszyklus im Dom von Orvieto, in: Corsepius, Katharina/Mondini, Daniela/Senekovic, Darko/Siblano, Lino/Vitali, Samuel (Hg.): Opus Tessellatum. Modi und Grenzgänge der Kunsthistorik (Studien zur Kunstgeschichte, 157), Hildesheim u. a. 2004, 235-250.

Vasari, Giorgio/Lorini, Victoria/Wenderholm, Iris: Giorgio Vasari. Das Leben des Malers Luca Signorelli aus Cortona. Vita di Luca Signorelli da Cortona. Pittore (1568), in: Gründler, Hana/Wenderholm, Iris (Hg.): Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli. Neu übersetzt und kommentiert, Berlin 2012, 77-98, 173-195.

Venturi, Adolfo: La pittura del Quattrocento. 2 (Storia dell'arte italiana, 7), Mailand 1913.

Vischer, Robert: Luca Signorelli und die italienische Renaissance. Eine kunsthistorische Monographie, Leipzig 1879.

Wenderholm, Iris: Diesseits und jenseits der Renaissance. Die Ausmalung der Cappella Nuova in Orvieto von Luca Signorelli an der Zeitenwende, in: Philipp, Michael/Blume, Dieter (Hg.): Die Erfindung des Bildes. Frühe italienische Meister bis Botticelli (Publikationen des Bucerius Kunst Forums; Ausstellungskatalog, Hamburg, 01.10.2011-08.01.2012), München 2011, 70-81.

Wenderholm, Iris: Einleitung zum Leben des Luca Signorelli, in: Gründler, Hana/Wenderholm, Iris (Hg.): Das Leben des Paolo Uccello, Piero della Francesca, Antonello da Messina und Luca Signorelli. Neu übersetzt und kommentiert, Berlin 2012, 73-75.

Wolf, Gerhard: Luca Signorelli. Selbstbildnis neben den Taten des Antichrist, um 1503, in: Pfisterer, Ulrich/Rosen, Valeska von (Hg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005, 44.

Wright, Alison: Authority and vision: the painter's position in the Cappella Nova at Orvieto, in: Renaissance Studies, 21. Jg. 2007, H. 1, 20-43.

Yiu, Yvonne: Der Maler als Zeuge. Strategien der Wahrheitsbezeugung in der Malerei des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Drews, Wolfram/Schlie, Heike (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne (Trajekte; Tagungsband, Bremen, 24.-25.11.2006), München 2011, 247-270.

Zitievorschlag:

Gstir, Verena: Predigt und Taten des Antichrist (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/signorelli-luca-predigt-und-taten-des-antichrist-1499-bis-1503-orvieto-dom/pdf/> (06.02.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

