

Originalveröffentlichung in: Ganz, David ; Rimmel, Marius (Hrsgg.): *Kleider machen Bilder : vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*, Emsdetten u.a. 2012, S. 269-287 (*Textile studies* ; 4)
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009235>

Kleiderwechsel markieren Übergänge – zwischen Tag und Nacht, Alltag und Fest, zwischen Lebensabschnitten und verschiedenen Rollen. Arnold van Gennep hat 1902 für Zeremonien, die dazu dienen, «das Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen» den Begriff der *rites de passage* geprägt.¹ Übergänge wie Taufe, Initiation, Heirat oder Bestattung vollziehen sich nach seinem Modell in drei Phasen, die eigene Riten der Trennung (*rites de séparation*), der Umwandlung (*rites de marge*) und der Angliederung (*rites d'agrégation*) ausbilden.² Die Trennung kann durch das Ablegen eines alten Gewandes markiert werden, die eigentliche Wandlung durch Nacktheit oder eine besondere Ritualkleidung, die Integration in eine neue Gemeinschaft durch ein neues Gewand. Die Darstellung von Kleiderwechseln kann folglich an konkrete Ereignisse erinnern, darüber hinaus aber auch zum Sinnbild von Wandel und Erneuerung werden.

Im Folgenden werden drei paradigmatische Fälle der Aus- und Einkleidung im Werk des Florentiner Künstlers Ludovico Cigoli (1559–1613) untersucht, die Veränderungsprozesse anzeigen. Im ersten Fall wird die alte Identität via Konversion oder Taufe abgelegt, im zweiten eine neue Identität durch Investitur angenommen, im dritten durch das Ablegen des Prunkgewandes eine *imitatio Christi* vollzogen. Gerade das halb aus- oder angezogene Hemd kennzeichnet einen Schwellenzustand und macht – in einem Medium, das strenggenommen auf den singulären Augenblick und die Darstellung von Oberflächen beschränkt ist – einen spirituellen oder sozialen Wandel sichtbar. Cigoli führt mittelalterliche Ikonographien fort, deutet sie aber im Sinne der Gegenreformation, die programmatisch Bilder als Mittel zur Umkehr einsetzte. Gleichzeitig jedoch nutzt der Maler die Gewänder zur Vorführung seiner Kunstfertigkeit: Während die Gemälde den Betrachter aufrufen, seine prachtvollen Gewänder abzulegen, feiern sie die Oberflächen.

Ausziehen: Konversion und Taufe Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist eine Randfigur in Cigolis Gemälde der *Steinigung des Stephanus* aus dem Jahr 1597, die gerade dabei ist, ihr Gewand über den Kopf zu ziehen (Abb. 1, Taf. xv).³ Assiiert wird sie von dem Christenverfolger Saulus, der laut Apostelgeschichte 7,58 die Kleider der Pharisäer bewachte. Die Steinigung ist bereits in vollem Gange, ein großer Stein zum letzten Schlag erhoben, doch der Hemdauszieher scheint es nicht eilig zu haben, sich an der Steinigung zu beteiligen – im Gegenteil: Isoliert von dem dramatischen Geschehen im Vordergrund bildet die Figur mit Saulus und dem dahinter stehenden Stifter eine

formal abgeschlossene, von ihrer stillen Tätigkeit absorbierte Gruppe. Die Figur ist ein künstlerisches Paradestück, das Zeugnis einer noch manieristischen Liebe zur Vielfalt der Haltungen. Doch damit ist die ungewöhnliche, kopflose Gestalt noch nicht erklärt.

Das heute im Palazzo Pitti befindliche Gemälde aus dem Klarissenkonvent von Montedomini in Florenz kombiniert zwei aufeinander folgende Momente der Apostelgeschichte, Stephanus' Vision nach der Rede im Tempel und seine Steinigung (Apg 7).⁴ Im Vergleich zu älteren Darstellungen ist die Gewalt wesentlich physischer geworden: Statt dem distanzierten Werfen von Steinen zeigt Cigoli einen emotional aufgeladenen, körperlichen Angriff. Von vorne getreten und an der Tassel seiner Dalmatika nach hinten gezogen, hat Stephanus die Balance verloren und ist mit weit ausgebreiteten Armen auf die Knie



Abb. 1 Ludovico Cigoli,
Die Steinigung des
Stephanus (Detail), 1597.
Florenz, Palazzo Pitti

gesunken. Gesicht und Haltung deuten auf einen Zustand zwischen Qual und Erlösung: Die Diagonale der Arme vermittelt zwischen Himmel und Erde und weist einen Weg aus dem Knoten von Körpern. Während das Blut von der Stirn auf den Boden tropft, erhebt Stephanus die geröteten Augen zum Himmel. In einer wörtlichen Umsetzung des *Ecce video coelos apertos* (Apg 7,56) öffnen sich die Wolken und geben den Blick auf die Trinität und zwei Putti frei, die Stephanus in einem waghalsigen Sturzflug Palme und Krone des Märtyrers bringen.

Durch die Verbindung von Folter und Vision reagiert Cigoli auf das Problem, dass Stephanus durch seinen Tod zwar seinen Glauben, nicht aber dessen Wahrheit belegen kann. Indem das Bild die Vision für den Betrachter sichtbar macht, objektiviert es das für die Anwesenden Unsichtbare und verleiht ihm ikonische Evidenz. Demgegenüber ließe sich der verhüllte Mann als Figur der Blindheit interpretieren – in Analogie zu älteren Darstellungen, welche die Zeugen von Stephanus'

Rede mit zugehaltenen Ohren zeigen.⁵ Obgleich sich Märtyrer, Steiniger und Zuschauer auf engstem Raum befinden, sehen alle Beteiligten unterschiedliche Dinge. Die Schergen erkennen den Heiligen nicht als solchen; Stephanus sieht nicht seine Peiniger, sondern die Vision; die Zuschauer rechts schauen auf Stephanus, doch die Brille, die einer von ihnen in einer Vorzeichnung noch trägt, ist ein Zeichen von Blindheit.⁶ Am linken Rand, hinter der Saulusgruppe, hat sich ein moderner Zeuge – der Stifter Zaccaria Tondelli – eingeschmuggelt, der aus dem Bild zum Betrachter schaut.⁷ Damit wird dessen Blick an den Rand gelenkt, doch die Figuren, die er dort sieht, blicken weder zurück, noch auf die Steinigung: Indem Saulus dem Mann aus dem Hemd hilft, wendet er sich von dem Geschehen ab und sieht damit ebenso wenig wie der Verhüllte. Der huttragende Steiniger auf der gegenüberliegenden Seite hingegen scheint zumindest zu sehen, dass Stephanus etwas sieht. Der Betrachter vor dem Bild schließlich sieht die Sehenden und die Wegsehenden, den Visionär und die Vision.

Für die Figur des Hemdausziehers gibt es kaum Vorläufer in Darstellungen der Steinigung des Stephanus, wohl aber in einem anderen ikonographischen Kontext – der Taufe Christi.⁸ Als zweite Geburt gehört die Taufe zu den Übergangsriten schlechthin. Mit ihr wird der Katechumen von seinen Sünden gereinigt und in ein neues Leben geführt bzw. in eine neue Gemeinschaft aufgenommen. Die abendländische Kunst figuriert seinen liminalen Zustand häufig durch den Zwischenstatus eines halbausgezogenen Gewandes.⁹ Aronberg Lavin hält ein Wandgemälde im Baptisterium von Parma aus der Zeit um 1350 für die erste italienische Übernahme des offenbar byzantinischen Motivs (Abb. 2).¹⁰ Es zeigt die frontale Gestalt Christi im Jordan und im rechten Vordergrund eine kleinere Figur im Profil, die sich weit vorbeugt, um ihr Hemd auszuziehen. Hinter ihr ist eine zweite Figur dabei, ihr Gewand über die Arme zu streifen, während Christus das



Abb. 2 Anonym, Taufe Christi, um 1350. Parma, Baptisterium

seinige bereits abgelegt und den drei Engeln zu seiner Rechten übergeben hat. Eine ähnliche Figur war offenbar Teil der verlorenen Fresken von Gentile da Fabriano im Lateran, deren Komposition sich aus einer Zeichnung aus dem Umkreis Pisanellos erahnen lässt, in der größter Wert auf die vorgebeugte Ausziehfigur gelegt wurde (Abb. 3).¹¹

Die wohl bekannteste Version des Motivs ist Piero della Francescas Hemd Auszieher im Hintergrund seiner *Taufe Christi* in Borgo San Sepolcro, bei der die weiße Farbe des Tuchs zusätzlich auf die bevorstehende Reinigung verweist. Der Haltung von Cigolis Figur kommt



Abb. 3 Pisanello (Werkstatt) nach Gentile da Fabriano, *Taufe Christi*, um 1431/32. Paris, Louvre, Cabinet des dessins, RF 420

ein Täufling in der Volkstaufe der Gebrüder Salimbeni im Oratorio di San Giovanni in Urbino aus der Zeit um 1416 näher, der, nach vorne gewendet, sein grünes Kleid ablegt, während neben ihm andere Männer in unterschiedlichen Stadien der Entkleidung dargestellt sind (Abb. 4). In Florenz konnte Cigoli eine vergleichbare Figur in Bartolomeo da Giovanni's Predella aus dem Jahr 1488 oder die bekanntere



Abb. 4 Jacopo und Lorenzo Salimbeni, *Volkstaufe*, um 1416. Urbino, Oratorio di San Giovanni Battista

Darstellung in Andrea del Sartos Grisaillefresko im Chiostro dello Scalzo von 1515–1517 betrachten, das Vasari besonders für die Variationsbreite der Haltungen der Täuflinge lobte.¹²

Dass Cigoli mit dieser ikonographischen Tradition vertraut war, belegen zwei seiner Zeichnungen für ein verlorenes Gemälde der *Taufe*

Christi in Berlin und Florenz, die beide einen Täufling zeigen, der sich beim Ausziehen zur Seite beugt und dabei – wie die Figur des Steinerwerfers in den Vorzeichnungen – seinen nackten Oberkörper entblößt (vgl. Abb. 5 und 6).¹³ In seinen zahlreichen Studien zur *Steinigung* variiert Cigoli nicht nur die Positionen der Peiniger, sondern experimen-



Abb. 5 Ludovico Cigoli,
Taufe Christi, vor 1603.
Florenz, GDSU, 8804 F

tiert auch bis zuletzt mit unterschiedlichen Platzierungen der Saulusgruppe.¹⁴ Noch im Bozzetto greift er zu Schere und Klebstoff, um die



Abb. 6 Ludovico Cigoli,
Vorzeichnung zur
Steinigung des Stephanus,
1597. Florenz, GDSU, 1002 F
(Detail)

Gruppen umzusetzen.¹⁵ *Pentimenti* zeigen, dass Cigoli sogar noch während der Arbeit am Gemälde die Disposition der Figuren änderte. Anders als in den Vorzeichnungen ist die Figur in der Endfassung

bekleidet und beugt sich nach vorn, was ihr eine größere Geschlossenheit und ein kontemplatives Aussehen verleiht.

Nach dem Exkurs zur Taufikonographie bleibt die Frage, ob die Transfer-Figur im Stephanusbild gänzlich in dem neuen Kontext aufgeht oder ihre Konnotation als Täufling mittransportiert. Der Versuch einer Antwort führt über die zweite Figur der Gruppe, Saulus. Einen Schlüssel zur Interpretation seiner Rolle im Kontext der Steinigung liefert Giulio Romanos (1499–1546) Altargemälde in Genua von 1520/21, in dem der römische Soldat links im Vordergrund sitzt und dabei nicht nur, wie in vielen anderen Darstellungen, auf den Märtyrer weist, sondern auch zum Himmel aufschaut (Abb. 7). Ausgerechnet Saulus, der blinde Verfolger, der auf seinem Weg nach Damaskus zugleich geblendet und erleuchtet werden und mit der Taufe durch Ananias sein Augenlicht zurückerhalten würde, ist der einzige der anwesenden Zeugen, der Stephanus' Vision zu sehen scheint. Anders als Philipp Fehl, der Saulus' Blick als paradoxes Zeichen seiner Blindheit deutet, erkennt Michael Fritz darin ein Vorzeichen seiner Konversion, die in der Apostelgeschichte nur zwei Kapitel nach der Steinigung erzählt wird (Apg 9,3–6).¹⁶ Das Martyrium geht der Konversion jedoch



Abb. 7 Giulio Romano,
Steinigung des Stephanus,
1520–1521. Genua,
Santo Stefano

nicht nur chronologisch voraus, sondern stellt gleichsam seine Bedingung dar. Wie Christus am Kreuz bittet Stephanus im Moment seines Todes für die Erlösung seiner Verfolger (Apg 7,6 und 7,59). Diese Verknüpfung von Fürbitte und Bekehrung zeigt Giulio Clovio (1498–1578) in einer Illustration zum Römerbrief-Kommentar von Kardinal Marino Grimaldi, in dem ein Medaillon mit der an Romano orientierten Steinigung das Hauptbild der Konversion Pauli ergänzt (Abb. 8).¹⁷ Das Gebet des Stephanus verwandelt Saulus – in den Worten Augustinus' – von einem Wolf in ein Lamm (*Occisus agnus a lupis fecit agnos de lupis*).¹⁸ Und Augustinus wusste, wovon er sprach, denn es war ausgerechnet die Lektüre einer Passage aus Paulus' Römerbrief, die seine

eigene Konversion veranlasst hatte – besonders der Aufruf, das fleischliche Vergnügen hinter sich zu lassen und «Jesus Christus anzuziehen» (*induite dominum Iesum Christum*; Rm 13,13) bzw. «das alte Selbst auszuziehen [...] und das neue Selbst anzuziehen» (Eph 4, 22–24).¹⁹ Stephanus' Fürbitte erlaubt es Saulus, den alten Adam wie ein Gewand aus- und einen neuen Menschen anzuziehen, der, statt



Abb. 8 Giulio Clovio, Konversion Pauli und Steinigung des Stephanus, Römerbrief-Kommentar von Kardinal Marino Grimaldi, 1530er Jahre. London, Sir John Soane Museum

die Christen zu verfolgen, einer ihrer berühmtesten Verteidiger wird.²⁰ Für Erich Dobschütz gehört die Konversion Pauli «zu jenen geheimnisvollen inneren Vorgängen, die sich der psychologischen Beobachtung wie der künstlerischen Verkörperung entziehen.»²¹ Mit der Figur des Hemdausziehers könnte Cigoli jedoch einen Hinweis auf die spätere Wandlung des Saulus gegeben haben, zumal dieser farblich das genaue Pendant zu der Gewandfigur bildet. Beide tragen Hellblau und Rosa und unterscheiden sich damit von den rot-braun gekleideten übrigen Figuren. Für diese Hypothese spricht auch, dass der Mann das Hemd nicht aufknöpft oder hochzieht, sondern beim Ausziehen umstülpt und so im wörtlichen Sinne «umkehrt», denn *conversio* (griech. ἐπιστροφή) bedeutet «Umkehr», bei Augustinus vor allem die «Rückkehr zu dem im Innersten der Seele gegenwärtigen Gott».²² Während der Hemdauszieher durch eine Phase der Blindheit geht, um neu sehen zu lernen, konvertiert eine andere Figur in Cigolis Gemälde im Moment der Betrachtung: Mit einem Ausdruck plötzlichen Erkennens starrt der Steiniger im weißen Hemd am rechten Bildrand auf den verzückten Heiligen. Beim Anblick von Stephanus' «engelsgleichem» Gesicht zeigt er Anzeichen von Reue, die ihn zögern lassen: Er wird seinen Stein nicht werfen, sondern konvertieren.²³

Dass Cigolis Zeitgenossen die Anspielung auf die Konversion durchaus verstanden, zeigt die Darstellung seines Schülers Cristofano Allori (1577–1621), der die Transformation zum Hauptmotiv seines Bozzetto für eine Steinigung des Stephanus macht (Abb. 9).²⁴ Im linken Vordergrund zeigt er eine glatzköpfige, weißbärtige – fast möchte man

sagen – «paulinische» Figur, die nicht nur einfach ihr Hemd auszieht: Die Gestalt ist umwirbelt von einem gelben Gewand, das die im Begriff der *ἐπιστροφή* transportierte Drehbewegung zum Ausdruck bringt und ein strahlendes, irdisches Pendant zu dem goldenen Himmelslicht darstellt.²⁵

Im Prozess von Reue, Beichte und Buße wiederholt sich das bei der Taufe erstmals vollzogene Reinigungsritual, bei dem der alte Mensch wie ein Kleid abgelegt wird. In seinen *Avvertimenti per li confessori* zeigt Carlo Borromeo (1538–1584) den Beichtvätern Wege, «dem reuigen Sünder den alten Menschen auszuziehen und ihn mit dem neuen zu bekleiden, um so aus ihm einen vollkommenen Christen zu machen» («spogliare il Penitente dell’uomo vecchio, e vestirlo del nuovo, e formare in esso un perfetto Cristiano»)²⁶ Die Florentiner Mystikerin Maria Maddalena de’Pazzi (1566–1607) erweitert das Bild



Abb. 9 Cristofano Allori,
Steinigung des Stephanus,
um 1619–1620. Florenz,
GDSU, 19171 F

zu einer Metapher für die katholische Erneuerung. Nach einer viertägigen Verzückung im August 1586 setzt sie alles daran, die Reform der Kirche voranzutreiben.²⁷ In einem Brief ruft sie den Beichtvater von Bischof Alessandro de’ Medici, Angelo Pientini, leidenschaftlich dazu auf, Christus anzuziehen: «Bekleiden Sie sich, mein Vater, mit dem, der für uns das Kleid gelassen und sich entblößt hat [...]; bekleiden Sie sich; bekleiden Sie sich; bekleiden Sie sich; und fürchten Sie sich nicht, die Wahrheit zu sagen.»²⁸

Die Hinweise auf die transformative Kraft der Augenzeugenschaft replizieren den Anspruch des Gemäldes selbst: Idealweise wird der Betrachter nicht nur Augenzeuge des Blutzugnisses, sondern von dieser Erfahrung auch bewegt, sogar verletzt und geläutert. Das Ziel der sakralen Kunst ist die Katharsis des Betrachters, die ihre Figuration in den Konversionsfiguren zu beiden Seiten der Martergruppe findet. Die Aristoteles-Kommentatoren des 16. Jahrhunderts beschreiben die Katharsis als eine Reinigung des Geistes von Affekten durch ihre Erregung. Der Bischof und Konzilsteilnehmer Antonio Minturno

(1500–1574) beispielsweise vergleicht die Tragödie in seinem Traktat *L'arte poetica* 1563 mit einem heilenden Antidot: Ebenso wie ein Arzt zu giftiger Medizin greife, um die krankmachenden Gifte im Körper zu konterkarieren, reinige der Tragödiendichter die aufgewühlte Seele durch die Konfrontation mit in Verse gefassten Affekten.²⁹

Die Wirksamkeit von Bildern ist ein ubiquitärer Topos in den Traktaten der Gegenreformation. Der Bologneser Reformbischof Gabriele Paleotti (1522–1597) vertraut ausdrücklich darauf, dass Bilder ihre Betrachter nicht nur beeinflussen, sondern auch zur Umkehr führen können: Sie «konvertieren die Herzen ganzer Nationen, geben ihnen eine neue Gestalt und erheben sie zum Himmel».³⁰ Paleotti ist überzeugt, dass Gemälde «Veränderungen und merkliche Zeichen in den Körpern» («alterazioni e segni notabili nei corpi») hinterlassen und «gleichsam die Sinne verletzen» («quasi violentano i sensi»).³¹ «Wenn schon bloße Worte eine solche Kraft besitzen, unsere Sinne zu verändern», so fragt er, «mit wie viel mehr Gewalt müssen uns dann jene Figuren durchdringen, die uns mit Frömmigkeit, Bescheidenheit, Heiligkeit und Devotion erfüllen?» – «Und wenn wir über Menschen lesen, die durch die bloße Lektüre eines Buches radikal verwandelt wurden» – wie Augustinus durch die Paulusbriefe – «wie viel mehr muss dann ein fromm gemachtes Bild diesen Effekt erzielen?»³²

Auch Cigoli hält die Malerei für «ein extrem wirksames Instrument» («mezzo efficacissimo»), um Frömmigkeit zu wecken und den Geist auf Gott auszurichten.³³ Sein Stephanus-Gemälde versucht dies zu bewirken, indem es den Betrachter in die privilegierte Position versetzt, nicht nur die Steinigung und die Reaktionen der Umstehenden, sondern auch die Vision zu sehen. In gewisser Hinsicht nimmt das Gemälde mithin vorweg, was es bewirken will. Denn einerseits soll es konvertieren und die Blinden sehend machen, andererseits erreicht es dieses Ziel, indem es zeigt, was nur ein Gläubiger zu sehen vermag. Cigoli inszeniert nicht nur das Martyrium, sondern auch ein Theater der Imitation. Er bietet dem Betrachter mehrere Identifikationsfiguren an, die bereits unterschiedliche Grade der Konversion erreicht haben. Während der Hemdauszieher entweder im nächsten Moment Steine werfen wird oder schon dabei ist, sein altes Selbst abzulegen, wird der Steiniger rechts konvertieren. Stephanus hingegen hat Christus bereits angezogen. Seine für einen Diakon der frühen Kirche unangemessen reich bestickte Dalmatika wird zum sichtbaren Verweis auf die gegenreformatorische Kirche, welche die Memoria der alten und neuen Märtyrer zur Stärkung ihrer eigenen Position einsetzte. Der Betrachter vor dem Bild ist aufgerufen zu wählen, welches Hemd er anzieht; das Wichtigste ist, dass er sein altes ablegt.

Anziehen: Schwelle und Investitur Cigoli malt die *Steinigung des Stephanus* für einen Konvent des Ordens der hl. Klara von Assisi, die ihr Habit noch von Franziskus selbst empfangen haben soll.³⁴ Die dramatische Konversion des Franziskus, der sich von seinem Vater losagt, seine alten Kleider abwirft und das Mönchsgewand anzieht, ist seit dem 13. Jahrhundert häufig dargestellt worden. Giotto zeigt ihn in der Oberkirche von Assisi in dem Moment, in dem er seine weltlichen Gewänder bereits ausgezogen hat und einzig von einem Tuch des hinter ihm stehenden Bischofs bedeckt, die Hände zum Gebet

erhebt. Die drei Phasen des *rite de passage* werden in Benozzo Gozzoli (um 1420–1497) Darstellung des Ereignisses noch deutlicher, denn dort wird nicht nur Franziskus' Trennung von seinem die alten Kleider haltenden Vater und die liminale Phase der Nacktheit, sondern mittels der Identität des Stoffmusters von Bischofsgewand und provisorischem Schurz auch die neue Zugehörigkeit des Konvertiten zur katholischen Kirche angezeigt (Abb. 10). Diese jedoch blieb problematisch, denn mit dem Armutsideal, so der Ethnologe Victor Turner, «scheint Franziskus seine Ordensbrüder ganz bewusst zum Leben an den Rändern und in den Zwischenräumen der Sozialstruktur seiner Zeit zu zwingen und sie in einem permanenten Schwellenzustand zu halten.»³⁵ Die Nacktheit markierte jedoch nicht nur den Beginn, sondern auch das Ende von Franziskus' Leben als Christ. Vor seinem Tod in der Portiuncula bittet er seine Mitbrüder, ihn zu entkleiden, um nackt auf dem Boden liegend sterben zu können.³⁶ Die sog. «Einkleidung» war als «stummes Gelöbnis» (*professio tacita*) neben der offiziellen Profess das wichtigste Ritual beim Eintritt in ein Kloster. Sie markierte die vollständige Trennung bzw. das «Vergessen der Eltern» (*oblivio parentum*), die Aufgabe des eigenen Willens, den Beginn der Klausur und den Verzicht auf Privateigentum.³⁷ Das römi-



Abb. 10 Benozzo Gozzoli, Lossagung des Franziskus, 1452. Montefalco, San Francesco

sche Pontificale schrieb für die Profess die bereits bekannten Paulusworte in den Formulierungen von Kol 3,9 bzw. Eph 4,24 vor: «Ihr habt den alten Menschen mit seinen Taten abgelegt» (*Exuat te dominus veterem hominem cum actibus suis*). Und: «Zieht den neuen Menschen an, der nach dem Bild Gottes geschaffen ist in wahrer Gerechtigkeit und Heiligkeit» (*Induat te dominus novum hominem, qui secundum deum creatus est in iusticia et sanctitate veritatis*).³⁸

In Cigolis Werk finden sich zwei Beispiele solcher Einkleidungen: das frühe Fresko der *Vestizione di San Vincenzo Ferrer* im Chostro Grande von Santa Maria Novella in Florenz³⁹ und die Investitur von Cosimo I. de' Medici als Ritter des 1561 von ihm selbst gegründeten Stefansordens (Abb. 11 und 12) auf der Kassettendecke von S. Stefano dei Cavalieri in Pisa.⁴⁰ Beide Bilder eröffnen einen Zyklus. Doch während das tunnelförmig aufgehaltene, weiße Gewand, in das der junge Vin-

cenzo Ferrer im nächsten Moment eintauchen wird, ihm eine neue Identität als Dominikaner verheißt, dient der vom päpstlichen Nuntius präsentierte Prachtumhang der Stefansritter primär der Legitimation von Cosimos machtpolitischen Vorhaben, deren Erfolg in den folgenden Bildfeldern demonstriert wird. Unter dem Mantel trägt der



Abb. 11 Ludovico Cigoli, Einkleidung des Vincenzo Ferrer, 1584. Florenz, Chiostrò Grande, Santa Maria Novella

Herzog sein Schwert, denn die erklärte Aufgabe der Cavalieri war der Kampf gegen die <Ungläubigen>; realiter aber wurde der Orden vor allem für Beutezüge und die militärische Kontrolle des Mittelmeers eingesetzt.⁴¹

Die Darstellung des *Tempelgangs Mariens* von Cigolis Lehrer Alessandro Allori (1535–1607) für einen Seitenaltar der Lucceser Kathedrale



Abb. 12 Ludovico Cigoli, Investitur Cosimos I. als Ritter des Stefansordens, um 1605. Pisa, Santo Stefano dei Cavalieri

San Martino aus dem Jahr 1598 erscheint fast wie ein Lehrstück von van Genneps Dreiphasenmodell (Abb. 13).⁴² Paradigma der *rites de passage* sind räumliche Übergänge wie das Übertreten einer Schwelle, das mit bestimmten Ritualen wie dem Eintauchen des Fingers in Weihwasser oder – im Judentum – dem Berühren der *mezuzah* am Türpfos-

ten verbunden ist.⁴³ Während der Weg Marias aus der profanen in die sakrale Welt traditionell durch eine lange Treppe zum Tempel figuriert wird, zeigt Allori den Übergang durch die Anordnung der Figuren vor der architektonischen Schwelle und einen Kleiderwechsel an. Maria steht in einem kostbaren grünen Brokatgewand zwischen ihren auf der Treppenstufe zurückbleibenden Eltern und dem exotisch gewandeten Hohepriester auf einem Podest vor der Pforte des Tempels. Während Anna gerade ihre Hand vom Arm der Tochter löst (*sépa-*



Abb. 13 Cristofano Allori,
Tempelgang Mariens, 1598.
Lucca, San Martino

ration), ist der Priester bereits im Begriff, ihr einen Kranz aufzusetzen (*marge*), die Tempeldienerin erwartet sie mit einem weißen Gewand, durch das Maria in den Kreis der Jungfrauen aufgenommen werden wird (*agrégation*). Hinter Anna bringt eine Dienerin einen Korb voller mit Rosenblättern bestreuter, reinweißer Wäsche herbei.

Die Verbindung von architektonischer Schwelle und Kleiderwechsel existiert auch im profanen, gar im privaten Bereich: In einem Brief an den Florentiner Gesandten Francesco Vettori beschreibt Machiavelli sein feierliches Ritual zur Vorbereitung seiner Lektüre: «Wenn der Abend kommt, kehre ich nach Hause zurück und gehe in mein Schreibzimmer. An der Schwelle werfe ich die Bauertracht ab, voll Schmutz und Kot, ich lege prächtige Hofgewänder an und, angemessen gekleidet, begeben mich in die Säulenhallen der großen Alten [...]. Da hält mich die Scham nicht zurück, mit ihnen zu sprechen [...]. Ganz versetze ich mich in sie.»⁴⁴ – Der zugleich reale und metaphorische Kleiderwechsel hilft Machiavelli, in die Welt seiner Bibliothek einzutauchen und mehr noch, selbst zu einem der «großen Alten» zu werden («tutto mi trasferisco in loro»).

Umziehen: De-Investitur und Imitatio Christi Ein solches «Hineinversetzen» inszeniert Cigoli auch in seinem Altarbild für die Kirche des Dominikanerklosters San Marco aus dem Jahr 1594 (Abb. 14, Taf. xvi).⁴⁵ Auf den ersten Blick glaubt man eine Kreuztragung vor

sich zu sehen. Doch wer hier auf gebeugtem Rücken das Kreuz nach Jerusalem trägt, ist nicht Christus, sondern der byzantinische Kaiser Heraklius (um 575–641). Was ihn als Kaiser auszeichnet, hat er abgelegt: Ein Page trägt seine Krone, während er barfuß in einem braunen Hemd auf das Stadttor zuschreitet. Der Legende zufolge verschließt sich das Tor dem Sieger über die Perser, als dieser im Triumph die zurückeroberte Reliquie in die Grabkirche bringen will. Ein Engel erinnert ihn daran, dass Christus mit dem Kreuz durch dasselbe Tor



Abb. 14 Ludovico Cigoli, Kreuztragung des Heraklius, 1594. Florenz, San Marco

geschritten sei und ermahnt ihn zur Demut. Erst als Heraklius vom Pferd steigt und seine prächtigen Kleider ablegt, darf er passieren.⁴⁶ Wieder verbindet sich die Passage durch ein Tor mit dem Ausziehen eines Gewandes, das in diesem Fall dem «Anziehen Christi» gleichkommt. Cigoli zeigt Heraklius allerdings nicht wie die Maler der Frührenaissance in einem weißen Unterkleid, sondern in einem braunen, mit einem Strick gegürteten Gewand, das eher an eine Kutte erinnert.⁴⁷ Die Armut des Kleides tritt umso mehr hervor, als der gebeugte Heraklius zwischen einem reichgewandeten Priester und dem stolz posierenden Pagen erscheint, der in einem prächtigen, modernen Aufzug im Vordergrund steht. Sein grünes Kleid und die abgelegte Krone sind Objekt der Bewunderung der rechts knienden Mutter, die mit ihrem zur Seite gestreckten Arm, dem geöffnetem Mund und den aufgerissenen Augen ein Schulbeispiel einer *admiratio*-Figur ist. Der Page lenkt ihren Blick über die Schulter aus dem Bild heraus zum Betrachter. Er weckt dessen Augenlust, um ihm gleich darauf bewusst zu machen, dass der eigentliche Held optisch zurückgenommen im Mittelgrund steht und auch der Betrachter sein Gewand ablegen muss, wenn er der Aufforderung Christi zur *imitatio* folgen möchte, denn «wer mein Jünger sein will, der verleugne sich selbst, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach» (Mt 16,24). Indem er sein Gewand ablegt und damit seine kaiserliche Investitur gleichsam rückgängig macht, macht

Heraklius sich Christus ähnlich, der im purpurnen Spottmantel als «König der Juden» gedemütigt wird (Mt 27,28f.).

Cigoli malt das Bild ausgerechnet für den Altar der Florentiner Kreuz-Bruderschaft der Seidenweber, der Confraternità dei Tessitori e Torcitori di Seta.⁴⁸ Damit wird die ohnehin ambivalente Figur des Pagen noch problematischer: Er trägt die Kunst der Seidenweber und die malerische Virtuosität Cigolis zur Schau und erinnert zugleich daran, dass das wahre Gewand ein brauner Kittel ist. Das Verhältnis der Florentiner Autoritäten zu reichen Gewändern ist nicht erst seit der Gegenreformation ambivalent. Einerseits bezog Florenz einen großen Teil seines Reichtums aus der Produktion und dem Handel mit Stoffen, andererseits mahnte bereits Savonarola zur Bescheidenheit.⁴⁹ Schon in der Zeit des republikanischen Florenz waren Kleidervorschriften und Gesetze gegen den Luxus erlassen worden, die 1546, 1562 und 1568 erneuert wurden.⁵⁰

Als Florentiner und Bruder eines Textilhändlers verwendet Cigoli in seinen Gemälden große Aufmerksamkeit auf Stoffe. Wo immer es das Dekor erlaubt, malt er prachtvolle, farbenstarke Seiden- und Brokatgewänder, die sich weit von den pastellfarbenen, strukturlosen Kleidern mancher Manieristen entfernen und die detailreichen Kostüme Bronzinos ins Malerische wenden. Dabei behält er reiche Gewänder vor allem Kirchenfürsten und Orientalen vor, denn die Bildtheologen hatten immer wieder davor gewarnt, die Figuren der christlichen Heilsgeschichte unangemessen oder lasziv zu kleiden. Vor allem Maria durfte, Paleotti zufolge, nicht mit reichen Gewändern und Schmuck dargestellt werden «die bei der Betrachtung Ekel hervorriefen».⁵¹

Gleichzeitig nutzt Cigoli die Gewänder für eindrückliche Farbexperimente. Das Gewand des Pagen beispielsweise bezieht seine optische Prägnanz aus dem Rot-Grün-Kontrast, der Beleuchtung und der Absetzung vom Braun der Kutte. Die glänzende Qualität des roten Stoffes unterscheidet ihn zudem subtil von dem roten Umhang der Frau im Vordergrund. Cigoli kontrastiert mithin nicht nur die Schnitte und Farben der Gewänder, sondern auch die Texturen von Seide, Samt, Leinen und Goldbrokat, die neben dem Auge auch den Tastsinn ansprechen. Immerhin hatte sein Freund Galileo Galilei (1564–1642) auf seine Bitte zu einer Stellungnahme im Paragone den Vorzug der Malkunst damit begründet, dass diese nicht nur das Relief, sondern auch andere Eigenschaften von Oberflächen nachahmen könne, also das Weiche und das Harte, das Warme und das Kalte, das Glatte und das Raue, das Schwere und das Leichte («non si accorgendo che non solamente è sottoposto a tal sentimento il rilevato e il depresso (che sono il rilievo della statua), ma ancora il molle e il duro, il caldo e 'l freddo, il delicato e l'aspro, il grave e 'leggiere, tutt'indizi dell'inganno della statua.»).⁵² Jede Darstellung von Stoffen war in dieser Perspektive mithin zugleich eine Stellungnahme im Wettstreit der Künste.

Neue Überkleider: Aufgaben der Malerei um 1600 Mit einem Wortspiel nennt der Florentiner Laienkritiker Francesco Bocchi (1548–1613/18) in seinem um 1567 entstandenen *Discorso* Andrea del Sarto (1486–1530) den «besten Schneider» («ottimo sartore»), weil er die Nacktheit der Kunst mit den Kleidern der Natur eingekleidet habe,

die den Werken wie angegossen passten.⁵³ Die Malerei sei dort am besten, wo sie sich selbst verleugne, die Natur nachahme und sich mit ihr «bekleide» («imitar la natura, et della sua persona vestirsi»)⁵⁴ Doch um die Natur perfekt nachzubilden, muss der Künstler ihr das Gewand zunächst ausziehen. Leon Battista Alberti hatte die Maler 1435/36 ermahnt, ihre Figuren nicht nur immer erst nackt zu zeichnen und dann einzukleiden, sondern auch nackten Figuren erst die Haut «auszuziehen», um Knochen und Muskeln festzulegen, bevor diese dann mit Fleisch «eingekleidet» werden.⁵⁵ Diesem Verfahren folgt auch Cigoli, der seit seiner Jugend mit großer Begeisterung in Alloris Anatomiesaal im Kreuzgang von S. Lorenzo Leichen seziierte.⁵⁶ Auch eine ernsthafte Erkrankung, die seine Biographen dem Leichengestank und dem schauerlichen Anblick zuschrieben, kann ihn nicht dauerhaft davon abhalten.⁵⁷ Als um 1600 der berühmte Anatom Theodore Mayerne im Ospedale di Santa Maria Novella Vorlesungen und Sektionen abhält, nutzt Cigoli die Gelegenheit, um die Statuette eines gehäuteten Mannes mit erhobenem Arm zu entwickeln, die bis ins 19. Jahrhundert in Kunstakademien als Modell genutzt wurde.⁵⁸ Filippo Baldinucci beschreibt den sog. *Scorticato* als ein mit Muskeln «bekleidetes» Skelett, das nur Ober- und Unterschenkel «nackt» zeige.⁵⁹ Keiner, so glaubt er, komme Cigoli in der Handhabung von Pinsel oder Skalpell gleich («possiamo affermare che e' non avesse pari fra quanti allora maneggiavano pennello o scarpello») – er kleidet aus und an.⁶⁰

Doch um 1600 ist die perfekte Naturnachahmung kein künstlerischer Selbstzweck, sondern steht – zumindest nominell – im Dienst der Gegenreformation. «Die Malerei», so Paleotti, «die zunächst nur das Ziel hatte, ähnlich zu sein, trägt nun [...] ein neues Überkleid» («piglia nuova sopraveste»), sie «schwingt sich zu einem höheren Zweck auf, indem sie den ewigen Ruhm betrachtet, die Menschen vom Laster abwendet und zum wahren Gottesdienst führt».⁶¹ Das gelingt ihr gerade durch die Gestaltung der Oberflächen, die den Blick durch die bemalte Leinwand hindurch auf den sakralen Gehalt lenken sollen. Denn der Kult gilt, das werden die Kontroverstheologen nicht müde zu betonen, nicht den Bildern selbst, sondern dem Prototyp.⁶² Bilder sind Medien, die laut Paleotti dazu da sind, den Betrachter zu etwas anderem hinzuführen, wie ein Schiff, das nicht für sich selbst betrachtet werden wolle, sondern dazu diene, die Passagiere an ihr Ziel zu tragen.⁶³ Die neue sakrale Kunst bezog ihre Bedeutung nicht wie heilige Bilder aus den besonderen Bedingungen ihrer Produktion oder ihrer Materialität, sondern aus ihrem Referenten. Die Verehrung beispielsweise von Gemälden, deren Leinwand von Jungfrauen gewebt worden war, verdammt Paleotti als Aberglauben.⁶⁴

Cigolis Bilder von Kleidern und Kleiderwechseln verbinden beides: Gerade in ihrem Kult der Oberflächen erinnern sie den Betrachter daran, dass er nicht an der Oberfläche haften darf und seine Gewänder ablegen muss, um ein neuer Mensch zu werden. Trotzdem zeigt gerade die *Kreuztragung des Heraklius*, dass die Lust des Malers an Farbe, Textur und Virtuosität, sowie sein Wunsch, den Betrachtern ein sinnliches Vergnügen zu bereiten, sich nicht vollständig mit den Versuchen der Theologen, den *diletto sensuale* für den *diletto intellettu-*

ale oder spirituale zu vereinnahmen, zur Deckung bringen lassen. Die Spannung zwischen Augenlust und Aufruf zur Abkehr vom Irdischen, zwischen Kult und Kritik der Oberfläche bleibt unaufgelöst.

Der Maler, so Cigoli im ersten Paragraph seines Perspektivtraktats, betrachte die Dinge «bekleidet», als materielle Einschreibung, der Mathematiker hingegen abstrakt und «nackt» («il pittore considera le cose vestite et il matematico nude d'ogni materia, et in astratto»).⁶⁵ Auch wenn es hier primär um die Unterscheidung zwischen dem abstrakten mathematischen und dem ausgedehnten geometrischen Punkt geht, trifft die Formulierung einen Kern seiner Kunst: Schon die kleinste graphische Einheit der Malerei ist stofflich, aus dem Punkt entsteht die Linie wie ein Faden, aus der Linie die Oberfläche wie ein Stück Stoff. Der Maler beschäftigt sich ausschließlich mit «bekleideten Dingen». Will er abstrakte Konzepte oder unsichtbare Vorgänge abbilden, muss er sie anziehen – oder Figuren malen, die dabei sind, ihre Kleider abzulegen.

1 Arnold van Gennep, *Übergangsriten* [1908], übers. von Klaus Schomburg/Sylvia M. Schonburg-Scherff, Frankfurt a.M./New York/Paris 1986, 15. 2 Ebd., 21. 3 Öl auf Leinwand, 450 × 287 cm. Einen Teil der folgenden Überlegungen habe ich in der von Carolin Behrmann und Elisabeth Priedl geleiteten Sektion «Eyewitnessing the Extreme» bei der Jahrestagung der RSA im März 2010 vorgetragen. Den Organisatorinnen und DiskutandInnen danke ich für wichtige Hinweise, David Ganz für die Aufnahme des Textes in diesen Band. 4 Vgl. Roberto Contini, *Il Cigoli*, Soncino 1991, 50. Ein wichtiges Vorbild ist Santi di Titos *Steinigung des Stephanus* in SS. Gervasio e Protasio in Florenz aus dem Jahr 1579, in dem Santi di Tito sich bewusst von den manieristischen Darstellungen Vasaris und Bronzinos abgrenzte. 5 Vgl. z.B. Bernardo Daddis *Steinigung des Stephanus* in Santa Croce in Florenz aus dem Jahr 1324. 6 Vgl. die Zeichnung 996 F im Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi in Florenz (GDSU). 7 Laut Baldinucci wurde das Bild zur Amtszeit des Procuratore Stefano Fontani im Auftrag Zaccheria Tondellis geschaffen, der lange Faktor des Klosters gewesen ist (vgl. Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Bd. 3, Florenz 1846, 28). 8 Das Tympanon mit der Steinigung des Stephanus an der Westfassade von St. Étienne in Bourges (1225–1255) zeigt am linken Rand einen Mann, der seinen Mantel über den Kopf zieht und ihn dem sitzenden Saulus überreicht. Wäre der Kontext durch die Kombination mit Saulus nicht eindeutig, ließe sich Cigolis Figur mit dem Topos der negativen Darstellung von Leid verbinden, deren Erfindung Plinius dem griechischen Maler Timanthes zuschreibt. Dieser habe den unsagbaren Schmerz Agamemnons «gezeigt», indem er ihn hinter einem Schleier verborgen und so in die Vorstellung des Betrachters verlegt habe (vgl. Plinius, *Naturkunde*, Bd. 35, hg. und übers. von Roderich König, München 1978, 73). 9 Als «liminal» bezeichnet Victor Turner im Anschluss an van Gennep den Schwellenzustand nach der Ablösung von der alten und vor der Eingliederung in eine neue Sozialordnung; vgl. Victor Turner, *Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage*, in: Melford E. Spiro (Hg.), *Symposium on New Approaches to the Study of Religion*, Seattle 1964, 4–20. 10 Vgl. Marilyn Aronberg Lavin, *Piero della Francesca's «Baptism of Christ»*, New Haven 1981, 109–113. Tommaso da Modena zeigt einen solchen Neophyten 1360–1366 im Bild der *Taufe des Fürsten von England* in Treviso (heute im Museo di Santa Caterina). Masolino ergänzt 1435 die Taufe Christi im Baptisterium von Castiglione Olona um drei Täuflinge, die unterschiedliche Kleidungsstücke ausziehen. Eine ähnliche Figur und spielerische Varianten finden sich in Giovanni di Paolos *Taufe durch den hl. Ansanus*, 1440 (Esztergom, Museo Cristiano). Noch früher als in der Taufikonographie erscheint die Hemdfigur im Kontext des Einzugs in Jerusalem: Giotto zeigt in dem entsprechenden Fresko in der Arenakapelle in Padua 1303/05 eine Frau, die demütig ihr grünes Obergewand auszieht, um es vor dem Esel auszubreiten. 11 Bernhard Degenhart hat die Haltung des Täuflings auf einen Satyr in einem Dionysos-Sarkophag zurückgeführt, der zwar nicht erhalten, aber im *Codex Coburgiensis* dokumentiert ist. Vgl. ders./Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, Teil 3: Verona. Pisanello und seine Werkstatt*, München 2004, 443f. 12 Vgl. Giorgio Vasari, *Vita d'Andrea del Sarto, eccellentissimo pittore fiorentino*, in: Giovanni Masselli (Hg.), *Le Opere di Giorgio Vasari, Pittore e Architetto Aretino*, 1. Teil, Florenz 1832–1838, 571: «Ma molto più si adoperò l'ingegno d'Andrea nel dipignere Giovanni che battezza in acqua una infinità di

popoli, alcuni de' quali si spogliano, altri ricevono il battesimo et altri, essendo spogliati, aspettano che finisca di battezzare quelli che sono inanzi a loro; et in tutti mostrò un vivo affetto e molto ardente desiderio nell'attitudini di coloro che si affrettano per essere mondati dal peccato [...]». Die Predella von Bartolomeo da Giovanni befindet sich heute im Ospedale degli Innocenti in Florenz. 13 Vgl. die Taufstudien im GDSU 8804 F und im Kupferstichkabinett, Berlin 15455 bzw. die Zeichnungen zur Steinigung im Gabinetto Nazionale d'Arte Graphica (GNAG), Rom F.C.124194 sowie GDSU 995 F und 1002 F. 14 Erstmals erscheint der Hemdauszieher in der quadrierten Zeichnung GDSU 1003 F, hinter Stephanus' Kopf auf der rechten Seite des Bildes. Auf dem verso paust Cigoli einige der Figuren durch und entwickelt aus der invertierten Fassung die danach beibehaltene Komposition. In 996 F erscheint die Saulusgruppe auf der linken Seite, wo sie auch in der aquarellierten Fassung 1002 F bleibt. Zur Chronologie der Zeichnungen vgl. auch Jack H. Spalding, *The Sequence of Cigoli's Studies in the Uffizi for the Martyrdom of St. Stephen*, in: *Master Drawings* 19/3 (1981), 293–299 und 356–367 und Miles Chappell (Hg.), *Disegni di Lodovico Cigoli (1559–1613)*, Florenz 1992, 64–69. 15 Vgl. GNAG, F.C.124194. 16 Vgl. Philipp Fehl, *Der Heilige Stephan und Michelangelos «Bekehrung des Heiligen Paul»*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 52 (2002), 47–66, hier: 54 und Michael P. Fritz, *Giulio Romano. Die Steinigung des heiligen Stephanus. Ein Spätwerk Raffaels von der Hand seines Schülers*, Frankfurt a.M. 1996, 48–58. Wohl zu weit führt allerdings Fritz' Vermutung, der rot-grün changierende Rock Sauls könnte als «Hinweis auf die innere Wandlung» gelesen werden (ebd., 56). 17 Vgl. Fehl, *Der Heilige Stephan* (wie Anm. 16), 53f. 18 Augustinus, *Sermo 279: De Paulo apostolo*, in: Jacques-Paul Migne (Hg.), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Paris 1844–65, Bd. 39, 1239 (Caput I.1). Vgl. auch ders., *Sermo 382: De sancto Stephano*, ebd., Bd. 40.1, 1686 (Caput IV.4): [...] *elisus est lupus, erectus est agnus [...] elisus est Saulus, erectus est Paulus. Nam si martyr Stephanus non sic orasset, Ecclesia Paulum hodie non haberet*. Durch die Aufnahme in die *Legenda Aurea* erhielt Augustinus' Predigt weite Verbreitung (vgl. Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, hg. von Giovanni Paolo Maggioni, 2. Aufl., Florenz 1998, 198 und 200). 19 Augustinus, *Bekenntnisse*, lat./dt., übers. und hg. von Joseph Bernhart, München 1987, 416f. (Buch VIII, 12,29); vgl. auch Kol 3, 9: «[...] ihr habt den alten Menschen mit seinen Taten abgelegt und seid zu einem neuen Menschen geworden, der nach dem Bild seines Schöpfers erneuert wird, um ihn zu erkennen.» In 2 Kor 5,2–4 verwendet Paulus die Gewandmetapher in einem anderen Sinne, denn dort vergleicht er den Leib mit einem Kleid, das darauf wartet, von dem unsterblichen Leib «überkleidet» zu werden. Auf diese Metapher rekurriert auch eine Inschrift in der Darstellung der Märtyrer Johannes, Paulus, Bibiana und Artemius in S. Stefano Rotondo: *Cum mortale hoc induerit immortalitatem tunc ubi mors victoria tua* – «Wenn sich aber dieses Sterbliche mit Unsterblichkeit bekleidet, wo, oh Tod, ist dann dein Sieg?» (vgl. 1 Kor 15,54). 20 Die Verwandlung wird traditionell auch mit dem Namenswechsel von Saulus (dem Erwünschten) zu Paulus (dem Kleinen) verbunden (vgl. de Voragine, *Legenda Aurea* [wie Anm. 18], 576f.). 21 Ebd., 87. 22 P. Hadot, *Art. Conversio*, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel/Stuttgart 1971, 1035. Für diese Beobachtung danke ich Frank Fehrenbach. 23 Vgl. de Voragine, *Legenda Aurea* (wie Anm. 18), 79: *vultus angelicus* und Apg 6, 15. 24 Novella Barbolani di Montauto/Miles Chappell (Hg.), *Colorire naturale e vero. Figline, il Cigoli e i suoi amici*, Ausstellungskatalog, Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, Florenz 2008, 132. 25 Vgl. Hadot, *Conversio* (wie Anm. 22), 1033. 26 Carlo Borromeo, *Avvertimenti di San Carlo per li confessori stampati d'ordine di nostro Signore Papa Innocenzo XII.* [...], Rom 1700, 15f. 27 Vgl. die vollständige Edition ihres Briefwechsels: Chiara Vasciaveo (Hg.), *Maria Maddalena de'Pazzi: L'Epistolario completo*, Florenz 2009, 64, 89, 93 und 103. 28 Ebd., 59: «Dhe, Vestasi il mio Padre di quello che ha lasciato per noi la Vesta e spoglia, dico lo svenato Agnello; Dhe Vestasi; Dhe Vestasi; Dhe Vestasi; E non tema di dir la Verità [...]». 29 Vgl. Antonio Minturno, *L'arte poetica*, Venedig 1563, 77: «Nè più forza havrà il Physico di spengere il fervido veleno della infermità, che 'l corpo afflige, con la velenosa medicina; che 'l Tragico di purgar l'animo delle impetuose perturbationi con lo empito degli affetti in versi leggiadramente espressi.» 30 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. 2, Bari 1961, 233 (l.26): «col mezzo di quello [il divino aiuto] potrà imprimere nel popolo il vero culto di Dio e la grandezza delle cose eterne, e convertire come ministro celeste i cuori delle nazioni intiere, e cangiarli in altra forma, e seco rapirli in cielo [...]». 31 Ebd., 230. 32 Ebd., 228: «Onde, se tanta efficacia hanno le parole, che si odono o leggono, di tramutare i sensi nostri, con molta maggiore violenza penetreranno dentro di noi quelle figure, dalle quali si vedrà spirare pietà, modestia, santità e divozione.»; und 227: «Di modo che, se leggiamo varii essempli di persone che, avendo letto un solo libro, ancor che a caso, subito da quella lettura hanno mutato in tutto parere; perché

non vogliamo persuaderci che tanto più efficacemente debbe ciò riuscire da una imagine sacra divotamente fatta?» 33 Ludovico Cigoli, *Prospettiva Pratica*, Ms 2660 A, GDSU, Florenz, fol. 6v, in: Filippo Camerota (Hg.), *Linear Perspective in the Age of Galileo. Ludovico Cigoli's <Prospettiva pratica>*, Florenz 2010, 118. (fol. 6v). 34 Ein weiteres Zeichen von Klaras Statuswechsel ist das Abschneiden der Haare. Vgl. z.B. die Predella von Giovanni di Paolo in der Gemäldegalerie Berlin. 35 Victor Turner, *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, übers. von Sylvia Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M./New York 2000, 140. 36 Vgl. ebd., 141 und Malcolm Lambert: *Franciscan Poverty. The Doctrine of the absolute poverty of Christ and the apostles in the Franciscan order 1210–1323*, London 1961, 61. 37 Eva Schlottheuber, *Klostereintritt und Bildung. Die Lebenswelt der Nonnen im späten Mittelalter*, Tübingen 2004 (Spätmittelalter und Reformation, 24), 135. 38 Zit. nach ebd., 136. 39 Fresko, 370 × 398 cm. Vgl. dazu Andrea Baldinotti, Gli affreschi del Chiostro Grande di Santa Maria Novella. Un viatico iconografico, in: Montauto/Chappell, *Colorire naturale e vero* (wie Anm. 24), 67. 40 Öl auf Holz, 178 × 356 cm. Vgl. dazu Christina Strunck: Ein Machtkampf zwischen Florenz und Pisa. Genealogische Selbstdarstellung der Medici in der Pisaner Ordenskirche Santo Stefano dei Cavalieri, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), 167–202 und Anna Matteoli/Franco Paliaga, I cicli pittorici della chiesa dei Cavalieri di S. Stefano, in: *Livorno e Pisa. Due città e un territorio nella politica dei Medici*, Ausstellungskatalog, Livorno, Bottini dell'Olio/Fortezza Vecchia/Duomo, Pisa 1980, 341–345. 41 Mit Turner lässt sich die Einkleidung als «Ritual der Statuserhöhung» beschreiben, mit dem «das Ritualsujet oder der Novize irreversibel von einer niederen zu einer höheren Position in einem institutionalisierten System solcher Positionen befördert wird»; vgl. Turner, *Das Ritual* (wie Anm. 35, 160). 42 Öl auf Leinwand, 339 × 231 cm. Vgl. Simona Lecchini Giovannoni, *Alessandro Allori*, Turin 1991, Nr. 155, 291. 43 Vgl. van Gennep, *Übergangsriten* (wie Anm. 1), 32 und Thomas Macho, *Das zeremonielle Tier. Rituale – Feste – Zeiten zwischen den Zeiten*, St. Stefan 2004, 21f. 44 Niccolò Machiavelli an Francesco Vettori am 10.12.1513, in: Franco Gaeta (Hg.), *Opere di Niccolò Machiavelli*, Bd. 3, Turin 1984, 426: «Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittorio; et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto panni reali e curiali; e rivestito condecientemente entro nelle antiche corti degli antiqui uomini [...] dove io non mi vergogno parlare con loro [...] tutto mi trasferisco in loro.» Vgl. dazu Macho, *Das rituelle Tier* (wie Anm. 43), 19f. 45 Öl auf Holz, 350 × 267 cm. Vgl. Contini, *Il Cigoli* (wie Anm. 4), 42. 46 Vgl. de Voragine, *Legenda Aurea* (wie Anm. 18), Bd. 2, 932: *Tunc imperator lacrimis infusus se ipsum discalciavit et uestimenta usque ad camisiam exuit crucemque domini accipiens usque ad portam humiliter baiulavit.* 47 Vgl. beispielsweise Agnolo Gaddi, *Kreuztragung des Heraklius*, um 1385–1387, S. Croce, Florenz. 48 Vgl. Anna Matteoli (Hg.), *Immagini del Cigoli e del suo ambiente*, Ausstellungskatalog (Typoskript), San Miniato, Museo Diocesano 1985, 5. 49 Mehr als ein Viertel der Bevölkerung war in diesem Sektor beschäftigt. Zwar war gerade der Export feiner Wollstoffe von der Rezession von 1581–1585 stark beeinträchtigt worden, gleichzeitig aber prosperierten Rohwollhandel und Seidenherstellung. Vgl. Eric Cochrane, *Florence in the forgotten centuries 1527–1800. A History of Florence and the Florentines in the Age of the Grand Dukes*, Chicago/London 1973, 110f. und Samuel Berner, *Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in: *Studies in the Renaissance* 18 (1971), 212–214. 50 Noch in den Jahren 1638–1640 gab es 255 Prozesse wegen der Überschreitung der Luxusbeschränkungen. Vgl. dazu Jörg Reimann, *Florenz und Toskana 1450 bis 1650. Politik, Wirtschaft, Bevölkerung und Kultur*, Hamburg 2007 (Studien zur Geschichtsforschung der Neuzeit, 53), 59. 51 Paleotti, *Discorso* (wie Anm. 30), Buch II, Kap. 27: *Delle pitture inette et indecore: «Dall'abito poi, quando, sendo ella la vera idea dell'umiltà e modestia, vien rappresentata con ricci, vestimenti et ornamenti pomposi e vani, e fino con le perle e pendenti alle orecchie, che fa stomaco a vederla.»* 52 Galilei an Cigoli am 26.6.1612, in: Anna Matteoli (Hg.), *Macchie di Sole e Pittura. Carteggio L. Cigoli – G. Galilei (1609–1613)*, San Miniato 1959, 61. 53 Francesco Bocchi, *Discorso sopra l'eccellenza dell'opere d'Andrea del Sarto, pittore fiorentino*, publiziert in: Robert Williams, *A Treatise by Francesco Bocchi in Praise of Andrea del Sarto*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52 (1989), 111–139, hier: 134: «tutte le sue opere [...] sono vestite di quegli ornamenti e di quelle vesti che sono dalla natura prese et accomodate da questo raro artefice, il quale come ottimo sartore in quella maniera le tagliò et in su l'ignudo dell'arte l'assetto, senza dipartirsi ancora un punto da quello, come se in essa nate fossero.» 54 Ebd., 137: «[...] così fa l'arte nel dipingere, la quale, dovendo la natura imitare et pigliar in un certo modo la sua persona, bisogna d'ogni suo affetto et d'ogni suo studio che ella si spogli et dimentichi per cagione di condurre al fine già da lei ordinato le sue opere perfettamente, la qual cosa essendo a quella necessaria, i' dico imitar la natura, et della sua persona vestirsi.» 55 Leon Battista Alberti, *Della pittura – Über*

die Malkunst, übers. und hg. von Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, 2. Aufl., Darmstadt 2007, 122 (11.36): «[...] come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipignendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sooto sia ciascuno moscolo.» Dass Cigoli seine Figuren tatsächlich häufig erst nackt zeichnete, zeigen die Studien GDSU 1001 F für den Steiniger und 8941 F, 8864 F für Heraklius mit jeweils transparenten Gewändern. 56 Vasari lobt Andrea del Sarto dafür, seine Gewänder so zu gestalten, dass man den nackten Körper darunter sieht. Vgl. ders., Vita d'Andrea del Sarto (wie Anm. 12), 570: «[...] oltre ciò sono i piedi bellissimi, e così i panni, perché Andrea con un girar di pieghe molto ricco e con alcune ammaccature dolci sempre contornava le figure in modo che si vedeva l'ignudo.» 57 Vgl. Baldinucci, *Notizie* (wie Anm. 7), 45: «L'anche, fino al gallone, son vestite de' lor muscoli; il femore, dal rotatore alla rotula, è nudo, e la tibia e la tibula sono nella stessa maniera.» 58 Vgl. ebd., 29 und 64; vgl. auch Miles Chappell, *Ludovico Cigoli. Essays on his Career and Painting*, Ph.D. thesis, University of North Carolina at Chapel Hill 1971, 47 und 78. Eine Wachs- und eine Bronzefassung des sog. *Scorticato* befinden sich heute im Museo Bargello in Florenz. 59 Baldinucci, *Notizie* (wie Anm. 7), 18. 60 Ebd., 29. 61 Paleotti, *Discorso* (wie Anm. 30), 1.19, 211: «la pittura, che prima aveva per fine solo di assomigliare, ora, come atto di virtù, piglia nuova sopraveste, et oltre l'assomigliare si inalza ad un fine maggiore, mirando la eterna gloria e procurando di richiamare gli uomini dal vizio et indurli al vero culto di Dio.» 62 Vgl. Holger Steinemann, *Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleottis «Discorso intorno alle imagini sacre e profane» (1582)*, Hildesheim/Zürich/New York 2006 (Studien zur Kunstgeschichte, 164), 15. 63 Vgl. Paleotti, *Discorso* (wie Anm. 30) 11.20, 297: «[...] una nave, che essendo stata trovata per condurre gli uomini da un luogo a un altro, se avvenisse che alcuno pellegrino, entrato in nave, si invaghisse tanto di quella commodità, che non si curasse più di uscire di nave né di guingere alla patria destinata, certo che questo saria come prendere il mezzo per fine e farsi conoscere di guidicio molto storto e debole». Das Bild entlehnt Paleotti von Augustinus (*De doctrina Christiana*, 1.4). 64 Vgl. ebd., 11.8, 282–284. 65 Cigoli, *Prospettiva Pratica* (wie Anm. 33), 124 (fol. 8r): «Questo avviene perchè il Pittore considera le cose vestite et il Matematico [nude e] prive d'ogni materia, et in astratto».

