

20. Giovanni Paolo Lomazzo: Anmutige Falten – die textile Hülle des Körpers (1584)

Dovendosi necessariamente vestire et adobare le figure umane, tratterò in questo luogo il modo del comporre i panni e le pieghe, che sono di tal modo necessarie ne' panni, che senza loro una figura, quantunque ricoperta, non vi essendo la grazia delle pieghe, tuttavia par che si vergogni; come si vede in molte pitture, nelle quali, non essendo ben disposte a suoi luoghi le pieghe ne' panni, non solamente si fa in certo modo vergogna alla figura, ma si fa che resta storpiata ancora, cacciandosegli per le membra senza discrezione, o veramente standogli così lontano che gli bisognerebbe di sotto altri panni che la coprissero.

Ma venendo alla composizione loro, tre cose si hanno a considerare per fare i panni eccellenti e proporzionati, secondo la figura che gli porta: la prima, che siano, rispetto alle falde e pieghe, di qualità tale, che si confacciano a colui che gli dee portare; la seconda, che debbano seguire tutte le parti del nudo che gli è sotto; e la terza, che possano reggersi da loro posta, seguendo il nudo, ma non troppo.

Giovanni Paolo Lomazzo, Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura [1584], in: ders., *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973–1975, Bd. 2, 1975, S. 7–589, hier VI, Kap. 57, S. 394

Da man die menschlichen Figuren [im Bild] notwendigerweise einkleiden und schmücken muss, werde ich an dieser Stelle die Art und Weise behandeln, wie die Gewänder und Falten zu gestalten seien. Letztere sind in der Hinsicht wichtig für die Kleidung, dass eine Figur – auch wenn sie bedeckt ist – ohne die Anmut der Falten den Eindruck erweckt, als schäme sie sich. Dies kann man in vielen Gemälden sehen, in denen der [menschlichen] Figur durch schlecht arrangierte Stofffalten nicht nur gewissermaßen Schande bereitet wird, sondern in denen jene geradezu verunstaltet zurückbleibt. Denn die Falten sind [in solchen Werken] ohne kritisches Ermessen zwischen die Gliedmaßen gestopft oder sie stehen [umgekehrt] derart weit von den Gliedmaßen ab, dass darunter andere Kleidungsstücke nötig erscheinen, um die Figur zu bedecken.

Was aber nun die Gestaltung der Falten angeht, muss man drei Dinge berücksichtigen, um die Kleider gemäß der Figur, die sie trägt, tadellos und wohlproportioniert zu machen: Erstens sollten die Kleider hinsichtlich ihrer Krepfen

und Falten von solcher Qualität sein, dass sie demjenigen entsprechen, der sie tragen muss; zweitens sollten sie allen Gliedern des nackten Körpers unter ihnen folgen; und drittens dürfen sie sich an ihren Platz, den nackten Körper, schmiegen, aber nicht zu viel.

Übersetzung: Julia Saviello

Kommentar

Kleidung erachtete der Mailänder Künstler und Kunsttheoretiker Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1592) nicht nur in Bezug auf künstlerische Bilder als eine wichtige Hülle des Körpers. Zu Beginn seines *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, den er 1584 vollendete – erblindet und nicht mehr fähig, die Malerei als sein eigentliches Metier weiter auszuüben –,¹ beschreibt er die „Kunst, Kleider zu weben und zu fertigen“ (*l'arte del tessere e fabricare le vesti*), allgemein als eine Kulturtechnik, die den nackten Körper ebenso schütze wie schmücke.² In dieser Hinsicht sei die Textilproduktion mit der Landwirtschaft und der Medizin vergleichbar, denn wie diese bezeuge sie das Wirken des menschlichen Intellekts, jener großzügigen Gabe Gottes, mit der es dem Menschen möglich sei, die Mängel der Natur – ob in seinem unmittelbaren Lebensumfeld oder am eigenen Körper – zu beheben.³ In der Kunst und insbesondere in der Malerei ist die Beziehung der Kleiderstoffe und ihrer kunstvollen, faltenreichen Drapierungen zum menschlichen Körper für Lomazzo ebenfalls zentral. Jedoch misst er dem Dekor der Kleidung und der durch jene verstärkten körperlichen Schönheit größere Bedeutung bei und erkennt im Faltenwurf auch einen Prüfstein künstlerischer Meisterschaft, der mit dem natürlichen Vorbild nur noch lose verbunden ist.

Lomazzos Kunsttraktat gliedert sich in sieben Bücher, von denen die ersten fünf den Proportionen, den Bewegungen von Figuren, den Farben, dem Lichteinfall und der Perspektive gewidmet sind und sich an eine theoretisch orientierte Leserschaft richten, während die verbleibenden Bücher sechs (*Della prattica della pittura*) und sieben (*Dell'istoria di pittura*) eher für praktizierende Künstler bestimmt sind. In diesen letzten beiden Büchern werden zum einen viele der zuvor behandelten Themen erneut aufgegriffen und durch praktische Anleitungen ergänzt, zum anderen gibt Lomazzo in ihnen konkrete Anweisungen zur Darstellung einzelner Figuren und figürlicher Zusammenhänge.⁴ Mit dem für diesen Kommentar gewählten Passus setzt Kapitel 57 des sechsten Buches zur

Komposition der Kleider und ihres Faltenwurfs ein. Als besondere künstlerische Aufgabe beschäftigt Lomazzo die Darstellung von Stoffen und Falten jedoch bereits in früheren Passagen des *Trattato dell'arte della pittura*. An ihnen zeigt sich besonders deutlich, wie sehr er sich in der Behandlung des Faltenwurfs an anderen Theoretikern der Frühen Neuzeit orientiert, sich zum Teil aber auch von gängigen Meinungen absetzt.⁵

In Kapitel 22 des zweiten Buches (*De i moti di tutte le sorti di panni*) geht Lomazzo auf die Darstellung von verschiedensten Kleiderstoffen mit Blick auf die durch ihre Falten erzeugten Bewegungen ein. Wie schon Leon Battista Alberti, der in Paragraf 45 seines sowohl in lateinischer wie auch in italienischer Sprache verfassten Malereitraktates von 1435 bzw. 1436 den malerischen Umgang mit unbelebten Dingen wie Haaren und Stoffen diskutiert,⁶ fordert Lomazzo vielfältige Dynamiken innerhalb der Kleidung: So wie Äste von einem Baumstamm in alle Richtungen ausstrahlten, sollten sich auch Falten über ein gemaltes Gewand verteilen und dieses gleichmäßig in Bewegung versetzen. Nicht nur mit diesem Vergleich, sondern auch mit der Mahnung, dass der Faltenwurf dabei leicht und grazil, nicht aber mühevoll und geradezu affektiert erscheinen solle, folgt Lomazzo der Argumentation seines Vorgängers sehr genau.⁷

Wenn Lomazzo im Anschluss jedoch auf die Differenzen unter den Stoffarten zu sprechen kommt und aus diesen unterschiedliche Bewegungsarten ableitet, geht er weit über Alberti hinaus, der in *De pictura* lediglich allgemein und ohne Rücksicht auf qualitative Unterschiede eine bildinterne Begründung von Stoffbewegungen verlangt.⁸ Erste Überlegungen in diese Richtung nahm bereits Leonardo da Vinci in seinen Notizen zur Malerei vor.⁹ So weist er darin etwa mehrmals auf die Notwendigkeit hin, die Falten nach der Qualität des jeweiligen Stoffes zu gestalten und den Gewändern so unterschiedliche Bewegungsintensitäten zu verleihen.¹⁰ Lomazzo nimmt im *Trattato dell'arte della pittura* eine noch subtilere Unterteilung vor und ordnet die verschiedenen Stoffarten insgesamt vier Bewegungs- bzw. Faltenkategorien zu: Feine Stoffe wie Tücher und Schleier wiesen zarte Falten auf; sie könnten sich wellen und aufblähen, aber auch eng an den nackten Körper schmiegen (Typ 1). Feste Stoffe wie Brokat, Filz und dickes Leder seien hingegen schwer in Bewegung zu versetzen und hätten daher nur wenige, grobe Falten; sie fielen gerade und schwer nach unten und träten in geringen Kontakt mit dem nackten Körper (Typ 2).¹¹ Das ideale Maß an Bewegung zwischen den zuvor beschriebenen Extremen erkennt Lomazzo in feinen Wollgeweben, die besonders schöne, gemäßigte Falten ausbildeten und sich dabei nicht nur an den nackten Körper schmiegen, sondern ihn zugleich anmutig umspielten (Typ 3). Damast, Atlas und Ermesin

seien dieser Stoffart eng verwandt, doch könnten sich ihre Falten darüber hinaus überkreuzen und ineinander verdrehen, woraus sich für Lomazzo ein vierter Modus der Stoffbewegung ergibt.¹²

Die in Buch 2 umrissene Typologie der Falten führt Lomazzo in Kapitel 57 des sechsten Buches weiter aus, doch gerät der Körper nun stärker in den Fokus.¹³ Schon im ersten Absatz des eingangs zitierten Passus wird deutlich, dass es ihm hier weniger um die Eigenschaften verschiedener Stoffe und deren Auswirkungen auf die Faltenbildung geht als vielmehr um den Bezug von Figur und Falte: Fehle letzterer die Anmut, so Lomazzo wörtlich, erfasse erstere ein Anschein der Scham. Die Frage nach der Angemessenheit (*decoro*) von Kleidung, wie sie etwa schon Alberti beschäftigte,¹⁴ verlagert sich bei Lomazzo damit auf den Faltenwurf. Wie vor ihm erneut bereits Leonardo,¹⁵ erkennt er nicht nur in der Wahl unpassender Kleider einen Dekorumsbruch, sondern etwa auch in der aufdringlichen Drapierung von Falten zwischen den Beinen einer Figur.

Der erste der drei von Lomazzo im Anschluss angeführten Punkte, die bei der Darstellung von Stoffen und Kleidern zu berücksichtigen seien, zielt in eine ähnliche Richtung: Die Qualität der Falten und Krempen solle auf die unterschiedlichen Figuren im Bild abgestimmt sein. Schon Leonardo empfahl in seinen Notizen zur Malerei, die Stoffe „bei alten, in Togen gehüllten und mit Ansehen und Amtswürde ausgestatteten Männern“ mit vielen Falten zu versehen.¹⁶ Lomazzo holt diesbezüglich weiter aus und kommt dabei auf die zuvor beschriebene Typologie zurück. Das Bildpersonal solle gemäß seiner Natur und seinem Status Gewänder mit verschiedenen Arten des Faltenwurfs tragen. Philosophen und Propheten seien etwa in schwere Stoffe mit wenigen Falten zu hüllen (Typ 2), da zu viele und zu feine Falten die Strenge ihres Gesichts störten. Für Nymphen und Engel, denen gemeinhin Wendigkeit (*sveltezza*) und Anmut (*vaghezza*) zugesprochen werde, kämen hingegen nur leichte, wehende Gewänder mit zarten Falten in Frage (Typ 1). Der Mittelweg zwischen diesen beiden Polen des Faltenwurfs – Typ 3 – stehe „vollkommenen Männern und majestätischen Frauen“ (*uomini perfetti et matrone di maestà*) zu, wie etwa Zeus unter den antiken Göttern oder Gottvater und Maria im christlichen Kontext.¹⁷

Neben dem Dekor um sei bei der künstlerischen Darstellung von Falten auf den Bezug zum Körper zu achten, hierauf zielen die verbleibenden beiden Punkte aus Lomazzos Regelkatalog ab. Mit ihnen definiert er erneut einen Mittelweg, der eine ausgewogene, enge, aber nicht übertriebene Bindung des Faltenwurfs an die einzelnen Körperteile vorsieht. Was Lomazzo unter dieser Vorgabe genau versteht, führt er im Verlauf des Kapitels nur kurz aus. Die Stoffe sollten dem nackten Körper folgen und seinen gelungenen Proportionen eine ebenso wohl

proportionierte Hülle geben.¹⁸ Die eher kunstvoll als natürlich angeordneten Draperien seien dabei jedoch nicht so an den Körper zu pressen, dass sie mit diesem visuell verschmelzen und der Betrachter die Dargestellten gar für nackt halte.¹⁹

Mit dieser nicht näher umrissenen Maßgabe steht Lomazzo in einer langen Tradition. Bereits in Albertis Hinweis auf die Anmut von Tüchern, die durch den Wind an die Glieder gedrückt werden und deren Konturen hervortreten lassen, zeigt sich das besondere Verhältnis des Körpers zu seiner textilen Hülle.²⁰ Auch Leonardo fordert in seinen Notizen mehrmals, dass der Faltenwurf im Bild die Haltungen und Bewegungen der Figuren widerspiegeln solle,²¹ und versuchte sich zu Beginn seiner Karriere zudem selbst in dieser künstlerischen Aufgabe.²² Bei ihm zeichnet sich bereits eine Hierarchisierung von Körper und Draperie ab, die für spätere Autoren wichtig blieb: Die Falten sollten die unter dem Stoff liegenden Glieder hervorkehren, jedoch nicht dominieren und dabei die Statur der Figur verunklären oder ihre Körper scheinbar zerschneiden.²³ Diesen Grundsatz griffen etwa Anton Francesco Doni und Lodovico Dolce in ihren Kunsttraktaten von 1549 und 1557 auf.²⁴ Vielleicht war es gerade diese lange Reihe an Vorläufern, die es Lomazzo nicht nötig erscheinen ließ, seine Forderung nach einer genauen Abstimmung der Falten auf den Körper der Figuren weiter zu vertiefen.

Darin und in Lomazzos weitaus ausführlicherer Behandlung unterschiedlicher Stoffarten und ihrer je spezifischen Faltenbildungen zeichnet sich eher eine Abkehr von der genannten Hierarchie ab. Dieser Eindruck wird durch die gegen Ende von Kapitel 57 des sechsten Buches geäußerte Kritik an der Verwendung von Figuren gestärkt, die in Leinen gehüllt sind, das in Leim getränkt wurde.²⁵ Lomazzo lehnt damit eine gängige und von verschiedenen Autoren überlieferte Praxis ab, mit der das Verhältnis von Körper, Stoff und Falte zunächst am Modell erprobt wurde.²⁶ Schon Antonio Averlino, alias Filarete, empfahl in seinem *Trattato dell'architettura* von ca. 1464, für die künstlerische Umsetzung des Faltenwurfs auf hölzerne Gliederpuppen zurückzugreifen und sie nach den eigenen Vorstellungen in Kleider aus Leinen zu hüllen, die denen von lebenden Personen in allem gleichen.²⁷ Giorgio Vasari führt die Gewandstudien Leonardos in den *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550 und 1568) ebenfalls auf „Tonfiguren, die er mit weichen, in Gips getränkten Tüchern überzog“ (*modegli di figure di terra, et adosso a quelle metteva cenci molli interrati*), zurück²⁸ – obwohl sich Leonardo in seinen eigenen schriftlichen Äußerungen dezidiert gegen den Rückgriff auf ein solches Hilfsmittel wendet.²⁹

Lomazzo kritisiert derartige Modelle an mehreren Stellen seines Traktats – in beiden der Darstellung von Stoffen und Falten gewidmeten Kapiteln,³⁰ aber auch und besonders ausführlich im zweiten Kapitel des fünften Buches über die Per-

spektive (*Della virtù della prospettiva*). In Wasser und Ton getränkte Tücher, so wirft er hier polemisch ein, hätten nichts mit wirklichem Stoff und tatsächlichen Faltenformationen gemein.³¹ Maler sollten daher auf entsprechende Modelle verzichten. Doch auch das natürliche Vorbild selbst erachtet Lomazzo nicht als maßgebend,³² vielmehr sollte ein Maler die Falten gemäß „der Verfassung der Figur“ (*istituzione della figura*) entwerfen und dabei, wie es etwa sein früherer Lehrer Gaudenzio Ferrari vermocht habe, einen individuellen Stil entwickeln – *una certa via nelle pieghe de' panni*.³³ Mit einer solchen Perspektivverlagerung schlug Lomazzo selbst einen neuen Weg in der Bewertung des Faltenwurfs ein, dem später auch Autoren wie Karel van Mander, Giulio Mancini und Giovanni Pietro Bellori folgen sollten.³⁴ Sie erkannten der Draperie autonome Ausdruckswerte zu, die vom dargestellten Körper wegführten. Stattdessen rücken mittels des Faltenwurfs der Künstler, seine individuelle Handschrift ebenso wie die Leistungen seiner Fantasie in den Fokus der Betrachtung.

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Zu Lomazzo als Künstler: *Rabisch – Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Ausst.-Kat. Lugano, Mailand 1998; Claudia Cieri Via, Giovanni Paolo Lomazzo – ritratto pittorico e ritratto letterario. Morfologia e sintassi, in: Chiara Continisio/Marcello Fantoni (Hg.), *Testi e contesti. Per Amedeo Quondam*, Rom 2015, S. 217–225. Zu seinen kunsttheoretischen Schriften, insbesondere dem genannten *Trattato dell'arte della pittura* jüngst: Barbara Tramelli, *Giovanni Paolo Lomazzo's 'Trattato dell'arte della pittura': Color, Perspective and Anatomy*, Leiden 2017. Vgl. außerdem: Gerald M. Ackerman, *The Structure of Lomazzo's Treatise on Painting*, Univ. Diss. Princeton 1964; Marilena Z. Cassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1538–1600)*, Frankfurt a. M. 1985; Robert Williams, *Art, Theory, and Culture in Sixteenth-Century Italy: From Techne to Metatechne*, Cambridge 1997, S. 123–135; Cornelia Manegold, *Wahrnehmung, Bild, Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*, Hildesheim 2004; Pascale Dubus, *Voir avec les yeux de Vasari: le 'Trattato dell'arte della pittura' de Gian Paolo Lomazzo (1584)*, in: ders./Corinne Lucas-Fiorato (Hg.), *La réception des 'Vite' de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e–XVIII^e siècles*, Genf 2017, S. 129–141. Zum Verhältnis des *Trattato dell'arte della pittura* zur 1590 veröffentlichten Schrift *Idea del tempio della pittura* und speziell zu letzteren: Gerald M. Ackerman, *Lomazzo's Treatise on Painting*, in: *The Art Bulletin* 49, 1967, S. 317–326; Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea of the Temple of Painting*, übers. u. hg. v. Jean Julia Chai, University Park 2013, S. 1–41.
- 2 Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura [1584]*, in: ders., *Scritti sulle arti*, hg. v. Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1973–1975, Bd. 2, 1975, S. 7–589, hier Proemio, S. 11.

- 3 Ebd.
- 4 Für einen Überblick über die Gliederung des *Trattato dell'arte della pittura*: Tramelli (wie Anm. 1), S. 77–84.
- 5 Grundlegend zur Bedeutung des Faltenwurfs und der Draperie für die Kunst der Frühen Neuzeit: Tristan Weddigen, Fold, in: Anika Reineke et al. (Hg.), *Textile Terms: A Glossary*, Emsdetten/Berlin 2017, S. 108–112; Estelle Lingo, Drapery, in: ebd., S. 80–84, sowie in einer breiteren Perspektive: Anne Hollander, *Seeing Through Clothes*, Berkeley/Los Angeles 1993, S. 1–81; dies., *Fabric of Vision: Dress and Drapery in Painting*, Ausst.-Kat., London 2002, S. 37–55; Gen Doy, *Drapery: Classicism and Barbarism in Visual Culture*, New York 2002.
- 6 Leon Battista Alberti, De pictura. Von der Malkunst, in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, übers., hg., eingel. u. komm. v. Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, 2. Aufl., Darmstadt 2011 (zuerst: 2000), II, § 45, S. 278 f.
- 7 Lomazzo (wie Anm. 2), II, Kap. 22, S. 160. Auf die Nähe zu Alberti wies schon Roberto Paolo Ciardi in der hier zitierten kommentierten Edition von Lomazzos Traktat hin (ebd., Anm. 1).
- 8 Alberti (wie Anm. 6), II, § 45, S. 278–281.
- 9 Zur Geschichte dieser Notizen, die nach Leonardos Tod von einem Schüler zusammengeführt wurden und sich in dessen Abschrift im *Codex Vaticanus Urbinas lat. 1270* erhalten haben, siehe den Kommentar zu Leonardo in diesem Band. Lomazzo besaß eine Auswahl von Leonardos Schriften. Vgl. Tramelli (wie Anm. 1), S. 8 f.
- 10 Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Edizione in facsimile del Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, transkr. v. Carlo Vecce, 2 Bde., Florenz 1995, § 530, fol. 167 r (ca. 1510–1515): „Li panni che vestono le figure debbono avere le pieghe salde o rotte secondo la qualità del panno sottile o grosso che tu voi figurare; e puoi usare nelli componimenti delle storie de l'una et de l'altra sorte per satifare a diversi giudizi.“ Vgl. auch ebd., § 535, fol. 168 r–v (ca. 1505–1510). Auch Anton Francesco Doni und Lodovico Dolce fordern in ihren Kunsttraktaten eine Differenzierung der Falten gemäß den Stoffqualitäten. Vgl. Anton Francesco Doni, *Disegno. Facsimile della edizione del 1549 di Venezia con una appendice di altri scritti del Doni riguardanti le arti figurative*, hg., eingel. u. komm. v. Mario Pepe, Mailand 1970, fol. 15 v; Lodovico Dolce, Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, in: Paola Barocchi (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–1962, Bd. 1, 1960, S. 141–206, 433–493, hier S. 182.
- 11 Lomazzo (wie Anm. 2), II, Kap. 22, S. 161.
- 12 Ebd., S. 160 f. Auf die individuellen Bewegungsarten von Samt und feinem Leder, die keiner der genannten Gruppen zuzuordnen seien, geht Lomazzo an dieser Stelle nicht näher ein. Auch die Farben und Glanzeffekte der unterschiedlichen Stoffe spielen für Lomazzo in Kapitel 22 keine Rolle. Er widmet sich diesem Aspekt von Gewanddarstellungen jedoch kurz im neunten Kapitel des dritten, den Farben gewidmeten Buches. Vgl. ebd., S. 173 f. Im Unterschied dazu richtete Cennino Cennini im *Libro dell'arte* von ca. 1400 sein Augenmerk primär auf die malerische Umsetzung verschiedener Gewandfarben: Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003, Kap. 76–84, S. 123–126.
- 13 Zum Verhältnis des Körpers zu seiner textilen Hülle, das seinen Schutz ebenso einschließt wie seine Formung, allgemein: André Holenstein (Hg.), *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*, Bern 2010; Denis Bruna (Hg.), *Fashioning the Body: An Intimate History of the Silhouette*, Ausst.-Kat. New York, New Haven/London 2015; Isabelle Paresys, The Body, in: Elizabeth Currie (Hg.), *A Cultural History of Dress and Fashion in the Renaissance*, London 2017, S. 57–73, 203–205.

- 14 Alberti (wie Anm. 6), II, § 38, S. 262–265, und § 40, S. 266–269. Vgl. auch Leonardo (wie Anm. 10), § 541, fol. 170 r–v (ca. 1492), der sich an dieser Stelle nicht nur für die vestimentäre Differenzierung von Jung und Alt ausspricht, sondern das Dekor der Kleidung zugleich in Abgrenzung zu zeitgenössischen Moden bestimmt. Zum Dekorum allgemein und mit weiterer Literatur: Michael Thimann, *Decorum*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2., erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2011 (zuerst: 2003), S. 84–88.
- 15 Leonardo (wie Anm. 10), § 533, fol. 167 v–168 r (ca. 1510–1515).
- 16 Ebd.
- 17 Lomazzo (wie Anm. 2), VI, Kap. 57, S. 394.
- 18 Ebd., S. 395: „La seconda considerazione che si debbe avere è, come dissi, che i panni seguano il nudo, il quale, essendo proporzionato e ben quadrato, resta ancora con le vestimenta sopra nella medesima proporzione.“ In ähnlicher Weise rät Lomazzo im dritten Kapitel desselben Buches dazu, eine Figur zunächst nackt zu zeichnen und dann im Bild anzukleiden, um ihre Proportionalität zu garantieren: ebd., S. 248.
- 19 Ebd., VI, Kap. 57, S. 395: „Questa sorte di panneggiare è piú artificiosa che naturale, la quale, per far conoscere se medesimo Michel Agnolo quanto valesse ne i nudi e nelle incatenature delle membra, ha usato nella Pavolina capella in Vaticano, facendo ad un tratto vedere il nudo e vestito. [...] Per il che, senza osservazione di certi estremi nel ricercar del nudo, è piú facile far i panni che vadano e terminino intorno alle figure; però che facendole bene, come hanno fatto Raffaello e gli altri sopradetti che hanno seguito la via di mezzo, si può dire che tengano la piú sicura e migliore di tutte l’altre sorti di panneggiare.“
- 20 Alberti (wie Anm. 6), II, § 45, S. 280 f. Alberti greift hier – ähnlich wie vor ihm bereits Lorenzo Valla in *De voluptate* – die Beschreibung Daphnes in Ovids *Metamorphosen* auf (I, 527 f.). Vgl. Lorenzo Valla, *Von der Lust oder vom wahren Guten/De voluptate sive De vero bono. Lateinisch/Deutsch*, übers. u. hg. v. Peter Michael Schenkel, München 2004, I, § 22, S. 70 f. Zu Valla siehe auch den entsprechenden Kommentar im vorliegenden Band. Lomazzo reflektiert diesen Gedanken am Ende von Kapitel 57: Lomazzo (wie Anm. 2), VI, S. 396.
- 21 Leonardo (wie Anm. 10), § 529, fol. 167 r (ca. 1510–1515): „Li panni che vestono le figure debbono mostrare d’essere abitati da esse figure. Con breve circuizione mostrare l’attitudine e moto di tale figura e fuggire le confusioni di molte pieghe, e massime sopra i [ri]lievi, acciò che siano cogniti.“ Vgl. auch ebd., § 543, fol. 170 v–171 r (ca. 1505–1510), und § 544, fol. 171 r (ca. 1505–1510). Bei der Abstimmung der Falten auf den Körper seien außerdem die Art des Gewandes und seine spezifischen Eigenschaften zu beachten: ebd., § 539, fol. 169 v (ca. 1492).
- 22 Zu den Gewandstudien Leonardos etwa: Françoise Viatte (Hg.), *Leonardo da Vinci. Die Gewandstudien*, Ausst.-Kat. Paris, München/Paris/London 1990; Carmen C. Bambach, Leonardo and Drapery Studies on ‚Tela Sottilissima di Lino‘, in: *Apollo* 159, 2004, S. 44–55, mit weiterführender Literatur.
- 23 Leonardo (wie Anm. 10), § 532, fol. 167 r–v (ca. 1510–1515): „[...] li lineamenti d’esse pieghe vadino in qualche parte circondando le membra da loro coperte, e non con lineamenti che taglino le membra, né con ombre che sfondino piú dentro che non è la superficie del corpo vestito.“ Vgl. auch ebd., § 533, fol. 168 r (ca. 1510–1515). Zur Unterordnung der Draperie unter den Körper grundlegend: Lingo (wie Anm. 5), S. 81 f.
- 24 Doni (wie Anm. 10), fol. 15 v–16 r; Dolce (wie Anm. 10), S. 182. Vgl. Estelle Lingo, Beyond the Fold: Drapery in Seventeenth-Century Sculptural Practice and Criticism, in: Tristan Wed-

- digen (Hg.), *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art und Literature*, Emsdetten/Berlin 2011, S. 121–129, hier S. 124.
- 25 Lomazzo (wie Anm. 2), VI, S. 395.
- 26 Eine Variante dieser Vorgehensweise beschreibt der aus Siena stammende Ingenieur Vannoccio Biringuccio in seinem metallurgischen Traktat *De la pirotechnia* (1540). Bei der Herstellung von Formen für den Bronze-guss, so Biringuccio, könnten textile Partien unmittelbar im Rückgriff auf in Wachs getränkte Stoffe gebildet werden (fol. 82 r). Richard E. Stone, A New Interpretation of the Casting of Donatello's ‚Judith and Holofernes‘, in: *Studies in the History of Art* 62, 2001, S. 54–69, geht davon aus, dass Donatello schon Mitte des 15. Jahrhunderts auf ein ähnliches Verfahren zurückgegriffen hat.
- 27 Antonio Averlino (Filarete), *Trattato di architettura*, hg., eingel. u. komm. v. Anna Maria Finoli/Liliana Grassi, 2 Bde., Mailand 1972, Bd. 2, XXIV, S. 676 f.
- 28 Übers. Giorgio Vasari, Das Leben des Leonardo da Vinci, übers. v. Victoria Lorini, hg., eingel. u. komm. v. Sabine Feser, Berlin 2006, S. 19. Ders., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 4, 1976, S. 17. Auch Doni verweist im Rahmen seiner Behandlung des Faltenwurfs auf die Verwendung von Ton- oder Holzmodellen. Doni (wie Anm. 10), fol. 16 r.
- 29 Leonardo (wie Anm. 10), § 538, fol. 169 r–v (ca. 1492): „I panni si debbon ritrarre di naturale, cioè se vorrai fare panno lano, usa le pieghe secondo quelli, e se sarà seta, o panno fino, o da villani, o di lino, o di vello, va diversificando a ciascuno le sue pieghe, e non fare abito come molti fanno sopra i modelli coperti di carte, o cuorami sottili, che t'ingannaresti forte.“
- 30 Lomazzo (wie Anm. 2), II, Kap. 22, S. 161 f., und VI, Kap. 57, S. 395.
- 31 Ebd., V, Kap. 2, S. 222. Lomazzos Ablehnung von kunstvoll drapierten Tonmodellen verbindet sich an dieser Stelle auch mit einer Ablehnung der Bildhauerei im Sinne des *paragone*. Vgl. ebd., S. 221 f.
- 32 Für Leonardo war dies hingegen noch von zentraler Bedeutung. Vgl. Leonardo (wie Anm. 10), § 532, fol. 167 v (ca. 1510–1515), und § 538, fol. 169 r–v (ca. 1492). In einem Abschnitt überträgt er sogar seine Beobachtungen zu den Bewegungen des Wassers bzw. dem Impetus dieses Elements auf den Faltenwurf: ebd., § 537, fol. 168 v–169 r (ca. 1492).
- 33 Lomazzo (wie Anm. 2), V, Kap. 2, S. 221.
- 34 Vgl. z. B. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, hg. v. Evelina Borea, Turin 1976, S. 631. Hierzu grundlegend: Lingo (wie Anm. 24); dies. (wie Anm. 5), S. 82 f. Schon van Mander spricht sich in seinem dem *Schilder-Boeck* vorausgehenden Lehrgedicht von 1604 gegen eine Gestaltung von Stoffen „nach der Natur“ (*na 'r leven*) und für deren Nachschöpfung aus dem Geist aus. Karel van Mander, *Das Lehrgedicht*, übers., hg. u. komm. v. Rudolf Hoecker, Haag 1916, Kap. 10, § 8, S. 242 f. Eine vergleichbare Position findet sich auch bei Mancini: Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, hg. v. Adriana Marucchi, 2 Bde., Rom 1956, Bd. 1, S. 134. Zu van Mander und Mancini: Lingo (wie Anm. 5), S. 81, 83 f.