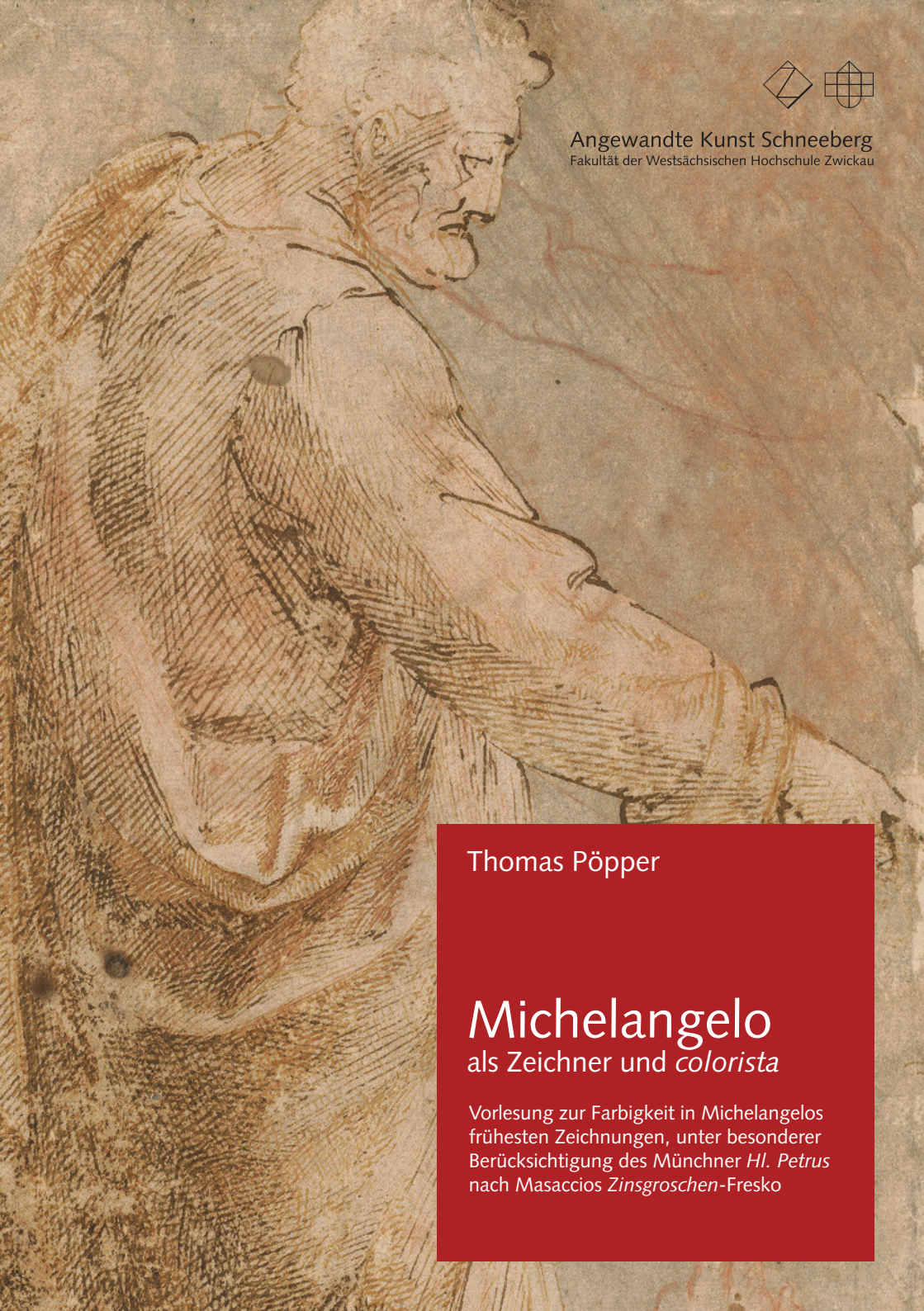

Angewandte Kunst Schneeberg
Fakultät der Westsächsischen Hochschule Zwickau

Thomas Pöpper

Michelangelo
als Zeichner und *colorista*

Vorlesung zur Farbigkeit in Michelangelos frühesten Zeichnungen, unter besonderer Berücksichtigung des Münchner *Hl. Petrus* nach Masaccios *Zinsgroschen*-Fresko

Angewandte Kunst Schneeberg
Fakultät der Westsächsischen Hochschule Zwickau

Studium Generale, Heft 2

Angewandte Kunst Schneeberg
Studium Generale, Heft 2
Schriftenreihe der Westsächsischen Hochschule Zwickau

Herausgeber: Prof. Dr. Thomas Pöpper

Umschlag und Vorsatz: Michelangelo, Hl. Petrus/ Figurenstudie nach Masaccios Fresko *Der Zinsgroschen* in der Brancacci-Kapelle in Santa Maria del Carmine, Florenz, nach 1490,
Feder in zwei Tinten, z. T. über Rötel, 317 x 197 mm,
München, Graphische Sammlung, 2191r Z (Foto: Museum)

Satz, Druck: Druckerei Schubert, Reinsdorf
Vertrieb: angewandte.kunst.schneeberg@fh-zwickau.de
Internet: www.fh-zwickau.de/aks
Kontakt: thomas.poepper@fh-zwickau.de

Inhalt

Vorwort 6

Michelangelo
als Zeichner und *colorista* 10

Literaturverzeichnis 36

Vorwort, oder: Nochmals Michelangelo…

Die erste *Studium Generale*-Nummer der Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg der Westsächsischen Hochschule Zwickau, 2017 anlässlich deren 25. Jubiläum erschienen, widmete sich dem Renaissancekünstler monografisch, indem einerseits der Prozess seines Zeichnens im Allgemeinen und andererseits die Strategien und Praxen der Abkürzung mittels (steno-)grafischer Chiffren, Kürzeln und Auslassungen im Speziellen thematisiert wurden *(Michelangelo als Zeichner und Abkürzer)*. Die hier vorgelegte Vorlesung schließt daran unmittelbar an. Wieder soll Neuland betreten werden. Betrachtet wird ein kaum jemals ausführlicher gewürdigtes, aber nichtsdestotrotz auffälliges Phänomen der Zeichnungen des ‚divino'. Gemeint ist deren ebenso rare wie dezente Farbigkeit, genauer: die mutmaßliche Funktion unterschiedlich farbiger Zeichenmittel auf einer Reihe von Blättern des jungen Michelangelo. Noch konkreter: Es geht um Kreiden (überwiegend schwarz schreibend), Rötel (auch bräunlich-rot), sonstige Stifte (z. B. der rötlich schreibende Lapis) und Tuschen (in verschiedenen dunklen Tönungen und Lavierungen). Vor allem aber geht es um Tinten. Ihre Linien und Schraffen erscheinen heute zumeist braun, mal heller, mal dunkler; fast möchte man sagen: sie sind schön schokoladenbraun. Doch war das auch bereits der Fall, als Michelangelo seine Blätter vor mehr als 500 Jahren, etwa um das Jahr 1500, mit der Feder beschreib? Oder waren die originalen Effekte noch andere, untereinander stärker verschiedene, vielleicht sogar deutlich farbkräftigere? Wenn man so will, steht damit der ‚divino disegnatore' (der göttliche Zeichner) als ‚colorista' zur Diskussion. Der Titel der Vorlesung ist – natürlich – nicht ganz wörtlich gemeint. Die Einschränkung besteht in der naheliegenden und üblichen Übersetzung des Wortes ‚colorista'. Keinesfalls sei hiermit insinuiert, Michelangelo habe seine Zeichnungen zu irgendeinem Zeitpunkt an- oder ausgemalt, etwa um eine bildmäßigere Anmutung, eine höhere Wertigkeit oder auch eine bessere Lesbarkeit zu erzielen. Vielmehr geht es, wie bereits angedeutet, um die stofflichen Farbeigenschaften, also die Farbwerte der verwendeten Zeichenmittel selbst. Insofern sei der Titel in dem Sinne verstanden, dass untersucht werden soll, ob und wie Michelangelo die mutmaßlich koloristischen Werte seiner vor allem flüssigen Zeichenmaterialien eigens herstellte und künstlerisch einsetzte. Es geht damit – auch – um ein Thema der angewandten Chemie.

Zugleich soll ein Beitrag zu einem aktuellen Forschungsdiskurs geleistet werden: Erst jüngst wurde auf einer *Drawing. Imagination and Perception/ Zeichnung. Imagination und Wahrnehmung* überschriebenen internationalen Tagung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Juni/ Juli 2017) über die Faktur und Funktion von zeichnerischen Skizzen nachgedacht, vor allem auch in puncto Kreativität. Dass ein „reziprokes Verhältnis zwischen Wahrnehmung-Imagination-Zeichnung besteht" darf dabei als ausgemacht gelten. Ebenso ist wohl richtig, dass jeweils „aus dem Prozess des Zeichnens ein spezifischer Sehmodus resultiert", sprich eine spezifisch veränderte Sicht des Künstlers auf die „Welt", zumindest aber auf den Zeichengegenstand selbst (Iris Brahms: *Zeichnen als Sehmodus und Vorstellungsfeld*, in: Kunstchronik 71, 1, 2018, S. 16–21, S. 21). Diesem „Sehmodus" und seiner Funktion sei hier versuchsweise anhand von Michelangelos Jugendzeichnungen nachgespürt und dessen Spezifik anhand einer herausragenden Zeichnung, nämlich jener im Untertitel genannten Münchner ‚Kopie' nach Masaccios Hl. Petrus aus dem berühmten *Zinsgroschen*-Fresko, konkretisiert. Damit steht übrigens nicht nur ein herausragendes grafisches Meisterwerk Michelangelos, sondern ein Hauptwerk der frühneuzeitlichen Zeichenkunst schlechthin im Zentrum der Betrachtung.

Hinweise: Text, Literatur und Abbildungen

Da es sich um einen Studium-Generale-Vortrag handelt, ist der kolloquiale Stil beibehalten worden. Auf einen wissenschaftlichen Apparat wurde verzichtet. Nur die wichtigsten Referenzen und Nachweise wurden eingefügt; sie machen das Gesagte überprüfbar. Kurztitel sind mit Hilfe des Literaturverzeichnisses aufzulösen. Dieses führt auch weitere aktuelle Ausstellungskataloge, Bücher und Aufsätze auf. Insofern bietet es Stoff für ein vertieftes Studium. In diesem Sinn, und um allzu viele Redundanzen zu vermeiden, sei auch auf das Literaturverzeichnis des ersten Heftes verwiesen (Pöpper, 2017a, S. 37 f.).

Für eine bessere als die hier gebotene Illustration des Textes mit Abbildungen stehen im Wesentlichen zwei Optionen bereit: a) Die in den Literaturverzeichnissen genannten und in vielen Bibliotheken greifbaren Standardwerke bieten hervorragende Abbildungen, die mit den Angaben im Text leicht aufzufinden sind, so beispielsweise Zöllner/Thoenes/Pöpper, 2014 [2007] oder Pöpper, 2017. Der Einfachheit halber ist an den Michelangelo-Ab-

bildungen zusätzlich ein Sigel angebracht (‚P', gefolgt von einer Nummer); es bezieht sich auf den Katalog der Zeichnungen in den genannten Publikationen. b) Oftmals kann auch das Internet mit sehr guten Abbildungen aufwarten; dabei sollten die Online-Angebote der Museen bevorzugt konsultiert werden (z. B. www.royalcollection.org.uk oder www.teylersmuseum.nl).

Anmerkung in eigener Sache

Der Verfasser hatte vor einiger Zeit bei der Staatlichen Graphischen Sammlung München die Anfrage gestellt, ob sie Michelangelos *Hl. Petrus* für eine naturwissenschaftliche Analyse zur Verfügung stellen könnte. Unterstützt wurde der Antrag von der BAM/ Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung (Berlin). Zielstellung der Untersuchung wäre die Feststellung der von Michelangelo auf dem Blatt benutzen Zeichenmittel (Eisengallustinten, andere Tinten oder Tuschen?) und damit die Überprüfung der hier vorzustellenden Thesen zum Kolorismus gewesen. Nach sorgfältiger und verantwortungsvoller Abwägung wurde das Blatt hierzu nicht freigegeben. Das ist zwar bedauerlich, aber nachvollziehbar. Es bedeutet aber auch, dass nicht nur der Verf., sondern wahrscheinlich noch einige nachfolgende Generationen von Michelangelo-Forschern in dieser Frage auf genaues Beobachten und Vergleichen, aber auch auf plausibles Spekulieren angewiesen bleiben. Insofern sei das Nachfolgende ausdrücklich unter den Vorbehalt einer technischen Überprüfung gestellt.

Dank

Dem Direktorat und der Fototheksleitung der Bibliotheca Hertziana/ Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte (Rom) sei an dieser Stelle doppelt gedankt. Zum einen für die Ermöglichung von wiederholten Recherchen vor Ort, zum anderen für die Einladung zu den der frühneuzeitlichen Zeichenkunst gewidmeten *Gernsheim-Studientagen*. Hier bot sich die Möglichkeit, eine erste Skizze der Gedanken zum ‚Michelangelo colorista' einem größeren Kreis von Kolleginnen und Kollegen, darunter auch Materialwissenschaftler, Chemiker, Restauratoren sowie Kuratoren, vorzustellen (*5. Gernsheim-Studientagung: Colour in the Drawings of the Early Modern Period – Symbiosis and Antagonism;* Rom, Oktober 2017). Ferner ist der Amtierenden Rektorin und dem Kanzler der Westsächsischen Hochschule Zwickau, namentlich Professorin Dr. Hui-fang Chiao und Dr.-Ing. Ralf Steiner, zu danken. Ohne den gewährten Druckkostenzuschuss hätte dieses Heft nicht erscheinen können.

Widmung

Die Nachricht vom Tod meines bewunderten Kollegen, des Kunst- und Architekturhistorikers Professor Dr. Christof Thoenes, der einer der letzten Gelehrten, ja Nestoren unseres Faches war, der schon meine Dissertation mit kundigem Rat begleitete und dessen Ko-Autor ich später im Fall zweier Publikationen werden durfte, erreichte mich im Moment der Druckfreigabe. Dieser Nachsatz in memoriam gibt keine Vorstellung davon, was die italienische Kunstgeschichte – und der Verf. – dem größten Kenner des ‚Michelangelo architetto' verdanken.

Schneeberg, im Oktober *Th. P.*

Michelangelo als Zeichner und *colorista*

Vorweg …

… möchte ich einen Dank dem Hauptkonservator der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Dr. Kurt Zeitler, aussprechen, der mir eine Autopsie des Blattes gestattete und Abbildungen zur Verfügung stellte. Gespräche mit Materialwissenschaftlern waren essentiell für meine Überlegungen. Namentlich möchte ich Professor Dr. Oliver Hahn (BAM/ Bundesanstalt für Materialforschung und -prüfung, Berlin) und Professor Dr. Christoph Krekel (Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart) für Hinweise zum Chemismus von Tinten danken. Anregende Diskussionen und eine Korrespondenz zum Thema konnte ich auch mit Armin Häberle, M.A. (Rom) und Dr. Ingo Klöckl (Karlsruhe) führen.

Erkenntnisinteresse

Es ist ein bereits seit dem 16. Jahrhundert aufgesuchter Gemeinplatz, dass Florentiner Renaissancekünstler die Kategorie des *colore* (Farbe) hinter die des *disegno* (Zeichnung, hier auch im Sinne von Entwurf, Idee, Konzept usw.) zurückstellten (siehe z. B. McGrath, 1997). Mehr noch als alle anderen aber habe Michelangelo, obgleich als Maler im hohen Maß auf Farbwirkung bedacht – man denke nur an die Sixtinische Decke –, im Zeichnerischen solche Effekte nicht angestrebt (siehe z. B. Chapman, 2005, S. 23). Diese Binse ist wie die allermeisten Schulweisheiten zwar grosso modo zutreffend. Doch gilt sie auch im Detail? Um die Bearbeitung dieses Fragezeichens wird es im Folgenden gehen.

Wir erlauben uns an dieser Stelle eine erste Randbemerkung: Zwar liegt seit Erscheinen von Tolnays *Corpus dei designi di Michelangelo* (1975–1980) eine mustergültige, weitgehend farbtreue Edition der Zeichnungen vor. Doch pflegt und prägt die Wissenschaftspraxis regelmäßig eine andere Abbildungsqualität, und zwar aus denkbar banalen Gründen (Kosten, Publikationsrechte usw.). Abbildungen in Graustufen herrschen vor *(Abb. 1)*. Farbaufnahmen nach Zeichnungen sind außerhalb von Ausstellungskatalogen und sogenannten *coffee-table books* jedenfalls immer noch die Ausnahme; und auch hier wäre die Frage nach dem jeweiligen *colour management*, Stichwort: Farbtreue, erst noch zu stellen. Damit könnte en passant eine Erklärung angedeutet sein für das bis dato vorherrschende unbunte und, auch im übertragenden Sinn, das Schwarz-Weiß-Sehen bei der Betrachtung des Zeichners Michelangelo.

Abb. 1
Michelangelo, Hl. Petrus,
München, Graphische Sammlung
(vgl. Innencover)

Versuch einer Systematik

Gehen wir in medias res und bringen, sozusagen, Farbe ins Spiel. Besieht man sich Michelangelos Blätter näher – aus den soeben genannten Gründen idealerweise im Original – so erscheinen sie mithin fast bunt, jedenfalls vielfarbig und zuweilen auch, und dadurch bedingt, unübersichtlich. Ursächlich ist hierfür zumeist die Wahl unterschiedlicher, sich schichtender oder durchkreuzender Zeichenmittel auf einem Blatt oder auch in einem Motiv, genauer, zur prozessualen Entwicklung oder Klärung eines Motivs (siehe unten unsere Gruppen 1 und 2). Interessanter und komplexer – aber auch weniger augenfällig – sind solche Effekte, die verhalten kolorite, das heißt farbige beziehungsweise farbliche Valeurs aufbieten. Und dies nicht aus zuvörderst pragmatischen, sondern aus ästhetischen Gründen, oder anders gesagt, zum Zwecke einer gesteigerten Bildmäßigkeit, genauer, einer vermehrten malerischen Note der Zeichnung. Letzterem Phänomen wird hier besonderes Augenmerk zu schenken sein (Gruppe 3). Die Wörter ‚Valeur' oder ‚Note' im Sinne von Tonwert und Anmutung sind bewusst gewählt; sie versuchen dem subtilen, delikaten Phänomen, mit dem wir es zu tun haben, begrifflich Rechnung zu tragen. Aus systematischen Gründen sehen wir aber zunächst auf eindeutigere Beispiele.

(1) Blätter, die *nebeneinanderstehende* oder *übereinanderliegende* Zeichnungen *mehrerer* und nicht unbedingt inhaltlich und/oder entstehungszeitlich zusammenhängender Gegenstände oder Motive tragen, welche in *unterschiedlichen* und das heißt auch in jeweils *farblich spezifisch* schreibenden Zeichenmitteln *sukzessive* niedergelegt wurden – wie beispielsweise das berühmte Blatt in Oxford oder jenes in Haarlem *(Abb. 2, 3)*. Diese Gruppe ist in unserer Perspektive die am wenigsten problematische. Die Wahl des jeweiligen *Schreibmittels* (etwa Rötel, Tinte oder Kreide), nicht aber die Wahl einer speziellen Farbe steht allem Anschein nach im Vordergrund der künstlerischen Entscheidung. Vor allem geht es um *Schreibeigenschaften* wie beispielsweise um variierende Strichdicken, das Erzielen entweder diffuserer oder präziserer Schraffen, oder auch um das Ausschöpfen unterschiedlicher Korrekturmöglichkeiten und Schreibgeschwindigkeiten. Zwar helfen die materialspezifischen Farben, die zeichnerischen Stoffe zu unterscheiden und solcherart zu gliedern. Die Farbe selbst aber bleibt allem Anschein nach austauschbar, oder besser, sie bleibt Akzidenz der Darstellung. Zumindest im Prinzip, denn natürlich ist richtig, dass in Rötel angelegte Körperdarstellungen per

Abb. 2 (P61)
Michelangelo, Studie für die Assistenzfigur der libyschen Sibylle, Skizze eines Gebälks und Studien für die Sklaven des Grabmals Papst Julius' II.,
um 1512, Rötel und Feder,
286 x 194 mm,
Oxford, Ashmolean Museum, P. 297r

Abb. 3 (P157)
Michelangelo (teilweise), Pause eines Kruzifixes, Figurenstudien, Architekturprofile,
um 1530 (?), Rötel und schwarze Kreide,
331 x 229 mm,
Haarlem, Teylers Museum, A34v

se lebendiger, wärmer und weicher wirken als solche in Tinte *(Abb. 2)*. Auf dem Oxforder Blatt bereiten dementsprechend Rötelzeichnungen die libysche Sibylle der Sixtinischen Decke und Tintenzeichnungen Grabmalskulpturen vor. Auf dem Haarlemer Blatt indes ist der Rötel den offenbar in rascher Folge variierten Architekturprofilen vorbehalten, welche die in schwarzer Kreide angelegten figürlichen Pausen und Studien überschreiben und das Blatt somit regelrecht umwidmen.
Unsere Systematik sei nun keinesfalls so verstanden, dass insinuiert werden sollte, Material- und Farbwahl seien strikt voneinander zu scheiden. Das ist in der Kunst wohl niemals der Fall. Doch scheint in dieser Gruppe ein, wenn man so will, gewisser *Farbpragmatismus* zu überwiegen, nicht mehr und nicht weniger sei hier festgehalten.

Abb. 4 (P526)
Michelangelo, Entwurf für die römische Porta Pia,
1561, schwarzer Lapis, Feder,
Lavierung und Weißhöhungen,
441 x 282 mm,
Florenz, Casa Buonarroti, 106Ar

(2) Etwas anders stellt sich das Phänomen im Folgenden dar, wenngleich auch hier die Farbe nicht wirklich substanziell für die Zeichnung zu sein scheint. So kann ein Blatt etwa *übereinanderliegende* und mit *unterschiedlichen* Mitteln angelegte Zeichenschichten *eines* mehrfach *überarbeiteten* beziehungsweise *in Varianten ausgearbeiteten* Themas enthalten – wie beispielsweise jener veritable Palimpsest eines Entwurfes zur römischen Porta Pia *(Abb. 4)*. Man kann es kaum anders sagen, der dekorative Apparat des ehemaligen Stadttores in der aurelianischen Mauer stratigrafierte sich regelrecht auf das Blatt. Außer mehreren trocken schreibenden Zeichenmitteln kamen auch wässrige, mit dem Pinsel aufgetragene Lavierungen und Weißhöhungen zum Einsatz. Man wird nicht fehlgehen, wenn man auch hier einen zuvörderst *pragmatischen* Zeichenmittel- und Farbwechsel unterstellt, in anderen Fällen zuweilen auch begleitet von Format- und Zeichenrichtungswechseln (Letzteres etwa durch Drehen oder Wenden des Blattes). Claudia Echinger-Maurach hat dazu den Gedanken entwickelt, dass Michelangelo womöglich „die übereinander liegenden Zeichnungen wie in unterschiedlichen Ebenen hintereinander geschichtet sah, die er in der Vorstellungskraft als räumliche Gebilde von einander getrennt betrachten konnte“ (Echinger-Maurach, 2012, S. 69). Wichtig ist ihr dabei der Aspekt, dass der Akt des „Hervorbringens und des Betrachtens der Zeichnungen“ bei Michelangelo eine „cosa mentale“, gewissermaßen eine mentale oder auch Kopfsache sei (ebd.). Richtig ist, dass, hat man sich einmal in Zeichnungen wie die erwähnte *Porta-Pia-Zeichnung* oder auch in andere

Spätwerke wie beispielsweise die Kreuzigungsdarstellungen ‚eingesehen' (siehe Pöpper, 2017, S. 308–335), sich die unterschiedlichen Strichlagen doch recht gut voneinander isoliert betrachten lassen. Bei genauem Hinsehen klärt sich das erst undurchdringlich scheinende Strichgewebe – so wie sich Umrisse von Gestalten im dichten Nebel mit der Zeit immer klarer abzeichnen. Denn das „Darüberzeichnen des Meisters löscht die darunterliegenden Skizzen nicht aus" (Echinger-Maurach, 2012, S. 80). Und dieses Überlagern, so stellte schon Harprath fest, habe den Zeichner ganz offenbar „nicht im geringsten irritiert" (Harprath, 1977, S. 308).
Es ist übrigens bezeichnend, dass diese buchstäblich vielschichtigen, sicher pro domo, also zum Haus- beziehungsweise Werkstattgebrauch niedergeschriebenen Arbeitsblätter die höchste Wertschätzung unter heutigen Zeichnungsfreunden finden – nicht trotz, sondern wegen ihrer verwegen genialisch, wenn nicht ‚nebulösen' Anmutung. Sie wurden in diesem Sinne sogar vollmundig „impressionistic" genannt (Ackerman, 1961, 1, S. 118 f.; vgl. Maurer, 2004, S. 47; zu den Begriffen ‚pro domo' und ‚Arbeitsblatt' als Kategorien der Zeichnungsforschung siehe Pöpper, 2017 und unser Heft 1 der *Studium Generale*-Reihe [Pöpper 2017a]). Wohlgemerkt, die, wenn man so will, ‚mentalen' Zeichnungen zur Porta Pia und zu den erwähnten Kreuzigungen entstehen um beziehungsweise nach 1561. Damals ist Michelangelo ein Mittachtziger. Behalten wir dies im Hinterkopf, wenn wir gleich auf die Münchner Zeichnung des jugendlichen Michelangelo schauen; wir würden heute sagen, die Zeichnung des Teenagers.

Freilich, sich bei Michelangelo kurzzufassen, heißt zu verkürzen. Dennoch, so divers, ja heterogen die kreativen Entwurfsprozesse, ihre künstlerischen Motivationen, Ambitionen und ihre Produkte auf Papier in den erwähnten Beispielen auch sein mögen, so klar unterscheiden sich die hier skizzierten Gruppen, deren Farbigkeit sich mit *technischem Pragmatismus* und gelegentlich mit der *Art des Darstellungsthemas* (allzu) grob begründen ließe, doch von der folgenden:

(3) Nämlich von solchen Zeichnungen, die in der Regel *ein* für sich stehendes und nicht wesentlich überarbeitetes beziehungsweise variiertes Figurenthema oder eine Figurenfamilie darstellen und dies in nur *einem* Zeichenmittel entwickeln. In unserem Münchner und in anderen noch zu betrachtenden

Beispielen handelt es sich dabei offenkundig um mit der Feder ausgezogene Tinte *(Abb. Innencover)*. Dieses Schreibmittel bringen die Zeichnungen dieser Gruppe – und das ist nicht nur ihre *materielle*, sondern, um es gleich vorweg zu nehmen, wohl auch ihre *stilistische* Besonderheit – in mindestens *zwei Qualitäten* zur Anwendung. Sie zeigen also Tintenspuren in unterschiedlichen Valeurs oder Farbwerten. Kurz, wir haben es allem Anschein nach mit einem Beschreibstoff in *differenter Beschaffenheit* zu tun.

Um den Rahmen dieses Vortrags nicht zu sprengen, beschränken wir uns im Folgenden auf die Farbigkeit von Michelangelos *Tinten*. Doch ließen sich auch im Blick auf Kohlezeichnungen differenzierte Farbnuancen beobachten. Die Palette reicht von Tiefschwarz bis Dunkelgrün – wohl in Abhängigkeit von der Art des Ausgangsstoffs, dem Holz von Wein, Oliven- oder Obstbäumen usw. (diesen Hinweis schulde ich Claudia Echinger-Maurach).

These – Antithese

Den Tinten also gilt hier unser Hauptaugenmerk; ihre Phänomenologie sei nun etwas genauer erkundet. So zeigt beispielsweise ein Blatt in London ganz offenkundig in *zweierlei* Tinten(qualitäten) *nebeneinanderstehende* Motive, namentlich eine Studie zu einer knienden Figur in hellbrauner Tinte (links) und drei Sitzfiguren in tiefschwarzer Tönung (rechts) *(Abb. 5)*. Die Tinten – es handelt sich in beiden Fällen wohl sicher um sogenannte Eisengallustinten (dazu unten mehr) – müssen schon ursprünglich, das heißt im Moment des Zeichnens deutlich unterscheidbar gewesen sein. Wahrscheinlich wurde die tiefschwarze Tinte sogar zusätzlich mit Ruß(tusche) versetzt (siehe Chapman, 2005, S. 20, S. 114). Warum, ist allerdings unklar. Vielleicht, um die Skizzen beziehungsweise ihre Verwendungskontexte übersichtlich auseinanderzuhalten.

Abb. 5 (P57)
Michelangelo, Studien zu einer knienden Figur und zu Sitzfiguren, um 1508 (?), Feder in zwei Eisengallustinten, z. T. über Metallstift, 205 x 257 mm, London, British Museum, 1859-6-25-568v

Ob es einen größeren zeitlichen Hiatus zwischen der knienden Figur und den drei sitzenden Gestalten rechts gibt, ist ungewiss. Überwiegend wird dies von der Forschung verneint (siehe dagegen Dussler, 1959, S. 104, Kat. 164 [dort als Recto]).

Wie dem auch sei, betrachten wir die vier Figuren des Londoner Blattes versuchsweise als eine autografe, also eigenhändig gezeichnete Figurenfamilie, so fällt die Verwendung von mehr oder minder aufwendig, jedenfalls unterschiedlich abgemischten Tinten auf; sie kann kein Zufall sein. Michelangelo zeigt sich auf

diesem Blatt also offenkundig sehr *materialbedacht* beziehungsweise *farbsensibel*. Das ist unsere Kernthese.
Beispielhaft für diese Art der Sensibilität sind auch die folgenden Blätter. Hier schreiben mitunter *unterschiedliche Zeichenmittel* oder *-qualitäten* an der Ausformulierung *eines* Themas, genauer, *eines* Motives mit, namentlich an den Antlitzen. Hierbei werden das jeweilige Zeichnungsmotiv und seine Schreibmittel sozusagen *technisch und materiell komplex* gehandhabt. Die unterschiedlichen Farbspuren *korrelieren* miteinander. In unseren Beispielen liegen sie jeweils *übereinander*. Fast sind sie als Schichten, zumindest prima vista, ununterscheidbar geworden – und sollten dies womöglich auch. In dem berühmten Londoner Profilkopf ist die rote Kreide für eine summarische Zeichnung, die schwarze für deren Elaboration reserviert geblieben *(Abb. 6)*. Punktuell hat Michelangelo mit Feder und Tinte eine weitere Schicht über die zugrundeliegende Vorzeichnung mit Metallstift gelegt. Das ist insofern nachvollziehbar, als dass der rote dünnere und zuweilen diffus-transparent gezogene Strich optisch hinter dem grauschwarzen sowie opak und abriebstärker beziehungsweise breiter gezeichneten Schraffen zurücktritt.
Im Fall der nur in Rötel und schwarzer Kreide angelegten Fratze in Windsor Castle trifft dies im Prinzip ebenfalls zu *(Abb. 7)*. Zugleich trägt die hier aber sichtbar stehengelassene rote Schraffur nicht unwesentlich zur Nuancierung des Inkarnats und damit zur Steigerung der Plastizität der Physiognomie bei. Dass das Rot hierbei immer eine natürliche Lebendigkeit evoziert, wurde bereits angesprochen.

Abb. 6 (P63)
Michelangelo, Studie zu einem Profilkopf und einer Hand,
um 1508–1510 (?), Rötel, schwarze Kreide und Feder über Metallstift, 329 x 214 mm, London, British Museum, 1895-9-15-498v

Soviel zur – freilich noch sehr rudimentären – Systematik des zeichnenden ‚Michelangelo colorista'. Dass die subtile Farbigkeit der Zeichnungen bislang von der Spezialforschung wenn auch nicht gänzlich unbeachtet, so doch im Detail unerforscht blieb, ist immerhin bemerkenswert. Und inwieweit zutrifft, was Hugo Chapman in dem Londoner Katalogbuch zur Ausstellung *Closer to the Master* (2005) im Blick auf Kreidezeichnungen postuliert, bleibe vorerst dahingestellt:

> „More often than not it is impossible to fathom the logic of Michelangelo's choice of one colour over the other, and it may well be that sometimes he simply used the first stick of chalk that came to hand" (Chapman, 2005, S. 22).

Bei allem Respekt, uns schiene vorderhand angemessener zu unterstellen, dass Michelangelo – wie wohl jeder Künstler – seine

Abb. 7 (P181)
Michelangelo, Groteske Maske, um 1525–1528 (?), Rötel und schwarze Kreide, 248 x 119 cm, Windsor Castle, Royal Library, RL12762r

Zeichenmittel und -gründe, ebenso wie deren Formate (usw.) genauestens im Blick hatte, bevor er sie zur Hand nahm, und diese dabei stets auf das angestrebte ästhetische Ergebnis, den beabsichtigten Verwendungszweck, die geplante Verwendungsdauer oder den Adressantekreis und Dergleichen mehr abgestimmt hat. Einige, natürlich nicht erschöpfende Hinweise auf mögliche derartige Motivationen haben wir bei den bis hier betrachteten Zeichnungen bereits angedeutet.

Der Münchner Hl. Petrus

Für ein Verstehensmodell, das weniger auf Beliebigkeit und Zufall denn auf Ratio und Intention abstellt, sei nun im Blick auf die Münchner Federzeichnung etwas ausführlicher plädiert. In einer hochaufgelösten, besser noch in einer nachbearbeiteten Farbaufnahme wird das Phänomen der *parzellierten* und *komplex korrelierten* Farbigkeit schnell offenbar *(Abb. Innencover hinten)*. Augenscheinlich liegen die unterschiedlichen Qualitäten des Zeichenmittels hier weniger häufig über-, als vielmehr *nebeneinander*. Sie überlagern und durchkreuzen einander kaum. Vielmehr scheinen sie prinzipiell je in reservierten, spezifischen *Arealen* eingesetzt. Dazu unten gleich mehr.

Natürlich sind wir nicht die ersten, denen dies auffällt. Achim Gnann vermerkt im Katalogbuch der Wiener Ausstellung *Zeichnungen eines Genies* (2010) zum Münchner Blatt:

> „Wie so häufig in seinen Jugendzeichnungen, verwendet Michelangelo die Feder in zwei Tönen. Der hellere Ton dient zur Modellierung des Körpers, der dunklere zum Akzentuieren der Formen und zur Verstärkung der Tiefen. Durch die unterschiedlichen Töne lockert der Künstler die Darstellung zugleich auf und verleiht ihr eine farbigere Wirkung“ (Gnann, 2010, Kat. 2, S. 33–36, S. 36).

Ähnliches äußert der Cambridger Michelangelo-Experte Paul Joannides, wenn er im Bestandskatalog des Pariser Louvre zu einer weiteren der raren Jugendzeichnungen des ‚divino‘, namentlich der Figurenstudie nach Giottos Fresko mit der Darstellung der *Himmelfahrt des Evangelisten Johannes* in der Peruzzi-Kapelle der Florentiner Kirche Santa Croce anmerkt, Michelangelo habe hier Gebrauch von zweierlei getönten Tinten gemacht, um ein Helldunkel zu evozieren, „… pour déterminer les zones de lumière et d’ombre“ (Joannides, 2003, Kat. 1, S. 59 ff., S. 61; Paris, Musée du Louvre, Inv. 706r). Zu demselben Blatt bemerkt Gnann etwas vorsichtiger, dass der Künstler die „zwei geringfügig unter-

schiedlichen“ Töne der Tinten „vermutlich absichtlich eingesetzt hat, um die Zeichnung… aufzulockern und ihr einen lebendigeren und malerischeren Ausdruck zu verleihen“. „Bei der Kopie nach Giotto sowie bei anderen Zeichnungen der Frühzeit“ habe Michelangelo, so Gnann weiter, „zuerst eine graufarbene Tinte und anschließend eine gelbliche Tinte [verwendet], um Höhungen herauszuarbeiten und der Figur eine plastischere Wirkung zu geben“ (Gnann, 2008 [2010], S. 131 f.; auf die Pariser Zeichnung wird hier nicht weiter eigegangen, weil d. Verf. sie vor Drucklegung des Textes nicht erneut untersuchen konnte).
Die Statements sind insofern bemerkenswert, da sie die Unterschiedlichkeit der Tinten in puncto Färbung beziehungsweise Farbvaleurs nicht nur als *original* und *ursprünglich* gegeben voraussetzen. Ihrer Verwendung wird auch eine *Intention* unterlegt. Weitergehend begründet wird die Befundinterpretation allerdings in keinem der Fälle. Damit wird – wenn auch beiläufig – ein Pfad beschritten, der geradewegs in ein Neuland führt: Die Farbigkeit der Jugendzeichnungen. Dieser Pfad soll hier weiter erkundet werden.

Leitfrage und Problematik

Kurzgefasst lautet die Leitfrage des Folgenden: Geschieht der Einsatz verschiedener und verschiedenfarbiger Tinten auf *einem Blatt*, in *einem zeichnerischen Motiv* aufgrund einer künstlerischen, ästhetischen Absicht – und wenn ja, welcher? Oder ist er mehr oder weniger dem Zufall geschuldet? Standen also – um im Bild von Chapman zu bleiben – vielleicht mehrere Tintenfässer auf dem Tisch, und die Feder, oder wahrscheinlicher die Federn, wurden absichtsvoll oder eben auch bedenkenlos einmal in diese, ein andermal in jene Tinte getaucht? Ist der Griff zu verschiedenen Tinten also ein Kunstgriff, ein Stilmittel – oder ist er das nicht?

Exkurs: „Poikilographie“

Um die Relevanz – und Diffizilität – der Frage anzudeuten, zu aktualisieren und dabei zugleich zu pointieren, sei der Blick kurz auf ein jüngeres Dokument ganz anderer Art gelenkt, nämlich auf einen von Heimito von Doderer verfassten, von Wien nach Berlin gelaufenen Brief an die Freundin Margarete Roemer, datiert 28. November 1958 *(Abb. 8)*. Er zeigt Schrift in grüner, blauer, schwarzer, violetter und roter Tinte und materialisiert in diesem Farbspiel die intendierte „Einheit von Inhalt und Form“. Doderer selbst nannte dies, nicht ohne eine gewisse Ironie, seine „Buntschrift“ oder „Poikilographie“. Neben ästhetische Aspekte treten

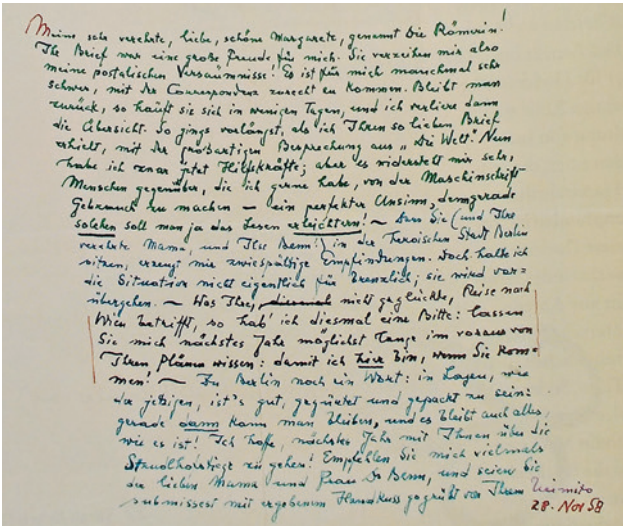

Abb. 8
Heimito von Doderer, Brief,
28. November 1958,
Marbach, Deutsches Literaturarchiv

zweifelsohne solche der stofflichen Gliederung. So macht die Farbigkeit beispielsweise nicht nur die formale Unterscheidung von Anrede, Unterschrift und Datum sinnfällig. Auch verweist die Wiederaufnahme einer Farbe auf das inhaltliche Rekurrieren auf das in den betreffenden Farb- und Sinnabschnitten behandelte Thema (siehe Bohnenkamp, 2000 [mit den Zitaten]). Das Vorgehen dokumentiert jedenfalls die staunenswerte koloristische beziehungsweise farbikonografische Bedachtsamkeit des Schriftstellers.

Umso mehr sollte man diese Bedachtsamkeit einem bildenden Künstler unterstellen; damit zurück zu Michelangelo. Die Verwendung unterschiedlicher Tintenqualitäten in dem Münchner Blatt und anderen Jugendzeichnungen (für weitere Beispiele siehe unten) ist zwar von der Forschung stets registriert worden. Auch wurden bereits Ansätze zu einer Erklärung des Phänomens geboten. Außer auf den Kurator der Albertina (Wien), Achim Gnann, wäre beispielsweise auf den ebenfalls bereits mehrfach erwähnten Kurator des British Museum (London), Hugo Chapman, zu verweisen:

> „It is therefore uncertain whether the difference in tone between the two batches of ink would have been apparent when Michelangelo made the drawing“ (Chapman, 2005, S. 19 f.).

Eine systematische Analyse der Tintenfrage steht bislang aber aus. Worin besteht eigentlich – und etwa im Unterschied zu Doderers oben genannten Brief – die Problematik des Unterfangens? Kurz gesagt, sie besteht in einer wissenschaftlichen Konvention beziehungsweise einer gutbegründeten Überzeugung, die sich bis auf die Nestoren der (deutschsprachigen) Zeichnungsforschung zurückverfolgen ließe, beispielsweise auf Meder (1919), Hutter (1966) und Koschatzky ([1994]). Diese vielzitierten Autoritäten verweisen in der Tintenfrage unisono auf – vermeintliche – naturwissenschaftliche Fakten, die sich mit der Natur der Eisengallustinte verbinden. Kurz gefasst lautet das Argument, dass die Tinten, mit denen ziemlich alle Alten Meister (auch Musiker, Schriftsteller usw.) ihre Blätter bezogen, einem langwierigen Prozess der Oxi-

dation und Alterung unterlagen – einem Prozess, der in der Konsequenz einen *unbeabsichtigten* und für die Künstler auch stets *unkalkulierbaren Farbumschlag* der Tinte oder sogar die partielle Zerstörung des Zeichengrundes bewirke. Um die Prozesse des sogenannten Verbräunens einerseits und des Tintenfraßes andererseits zu verstehen, müssen wir hier einen kleinen Umweg über die Chemie des Schreibstoffs beschreiten. Für nicht an derartigen Fragen interessierte Leser empfiehlt sich eine Abkürzung (weiter bei „Zwischenfazit“).

Exkurs: Eisengallustinte

Eisengallustinte ist seit mindestens 2.000 Jahren eines der am weitesten verbreiteten Schreib- und Zeichenmittel in der europäischen Geschichte, ja der gesamten westlichen Welt. Eines der ältesten bekannten mittelalterlichen Rezepte ist jenes der *Dornentine* des Theophilus Presbyter (siehe Roosen-Runge, 1972; Roselieb, 1974, S. 75). Vier Bestandteile bilden das Grundrezept:

(1) eine Gerbstoffe enthaltene Substanz, meist Extrakte aus Galläpfeln. Das sind pathologische Auswüchse an Blättern und Trieben einiger Pflanzen, beispielsweise der Gall- oder Aleppo-Eiche (*Quercus infectoria Oliv.*), die durch den Stich und die Eiablage der Gallwespe (*Cynips tinctoria Oliv.*) entstehen. Sie enthalten Gallussäure und andere Gerbsäuren in erheblich schwankenden Anteilen, zudem ist die Ausbeute stark abhängig von der Bereitung, beispielsweise mittels Rösten, Säuern oder Schimmeln (siehe Fuchs, 1999, bes. S. 41 f.; Schreiner/Oltrogge, 2011, S. 92–99, S. 92 f. [O.]). Seltener sind Extrakte aus Rinden, Granatapfelschalen oder Dergleichen;

(2) natürliches Vitriol, also mineralisches Eisen(II)-sulfat ($FeSO_4$). Die Vitriole unterscheiden sich je nach Lagerstätte und sind mitunter mit anderen Sulfaten (wie z. B. denen von Zink, Mangan, Aluminium oder Kaliumaluminium) oder sonstigen Salzen (z. B. von Eisen oder Kupfer) versetzt;

(3) ferner Gummi arabicum oder, wenn auch selten, andere Baumgummen als Bindemittel als fakultativer Bestandteil und

(4) eine wässrige Flüssigkeit, beispielsweise Wasser, Wein oder Bier. Dabei ist durchaus naheliegend, dass im Sommer zum Teil lieber Wasser als Extraktionsmittel genutzt wurde, im Winter aber eine alkoholische Flüssigkeit; offenkundig wegen des unterschiedlichen Kondensations- und das heißt auch Schreibverhaltens (siehe Criado Vega, 2013, S. 188). Das gewählte Extraktionsmittel ist – wohl im Unterschied zum Bindemittel – unmittelbar farbrelevant (siehe Fuchs, 1999, S. 52).

Tintenrezepte und mannigfache Varianten gab und gibt es „Hunderte, wenn nicht Tausende“ (Krekel, 1999, S. 26, S. 32; zu Rezepten siehe z. B. Zerdoun Bat-Yehouda, 1983/2003; Torresi, 2007; Schreiner/Oltrogge, 2011). Möglich, ja wahrscheinlich ist, dass Michelangelo – wie wohl die allermeisten ‚vorindustriellen‘ Künstler vor ihm und nach ihm – Tinten benutzte, die er selbst hergestellt hatte oder aber solche, die speziell für ihn hergestellt wurden. Das Grundrezept ist, wie gesehen, denkbar einfach. Zum Merksatz sind die Volumenangaben in Form eines italienischen Reimverses kindgerecht verdichtet: „Una, due, tre, è[e] treu[n]ta a far la[l]buona tenta“ (Petri Mariae Caneparii [Pietro Canepario] *De atramentis cujuscumque generis*, Rotterdam 1718, S. 233; gemeint sind die Mengen von Gummi, Eisensulfat, Gallus und Extraktionsmittel in dieser Reihenfolge – was übrigens eine sehr saure Tinte ergibt).

Betrachten wir in aller Kürze den chemischen Prozess etwas genauer. Bei der Mischung von Gallsäure (Benzoesäure-2,3,4-triol) mit Eisensulfat entsteht ein wasserlöslicher Eisengalluskomplex. Da dieser wässrig ist, penetriert er die Oberfläche des jeweiligen Beschreibstoffes wie beispielsweise Pergament oder Papier. Im Kontakt mit Luftsauerstoff entsteht der eigentliche Farbstoff, ein Pigment, genauer ein Eisen(III)-gallat-Komplex. Dieser ist wasserunlöslich und somit dokumentenecht. Der Farbstoff entsteht in der Regel bereits beim Mischen oder im offenen Tintenfass, spätestens beim Schreiben mit der Feder. Gummi arabicum ist für diesen Prozess nicht vonnöten (es hält den zum Ausfallen neigenden Farbstoff in der Schwebe), bestimmt aber wesentlich die Viskosität der Tinte (Zähigkeit).

Das vereinfachte Schema zur Entstehung des Tintenfarbstoffes illustriert die hier nur grob skizzierte Reaktion (siehe Krekel, 2005, S. 631) *(Abb. 9)*: Zusammengabe wässriger Gallussäure- (im Schema Nummer 1) und $FeSO_4$-Lösungen (Nr. 2); Entstehen des Fe(II)-Gallsäurekomplexes (Nr. 3) und schließlich Entstehen des mehrkernigen Eisengallatkomplexes durch Oxidation des Eisens mit Luftsauerstoff (Nr. 4). Nicht nur die situative beziehungsweise kreative Varianz der Rezepte, sondern vor allem die natürliche Varianz der Beschaffenheit der Ausgangsstoffe (Herkunft des Vitriols, Art und Alter der Galläpfel und des Extraktionsmittels usw.) führt quasi immer zu einer materialtechnologisch heterogenen Zusammensetzung und in der Konsequenz zu einer Vielzahl von Tinten mit je spezifischen

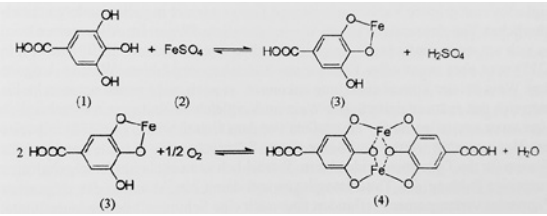

Abb. 9
Vereinfachtes Schema zur Entstehung des Tintenfarbstoffs

Materialkompositionen und -verunreinigungen. Äußerst vielfältig kann beispielsweise schon das natürliche (grüne) Vitriol mit unterschiedlichen Metallsulfaten verunreinigt sein (siehe die Abbildung in Hahn/Czichos, 2011, S. 75) – wenngleich die hieraus resultierende Relevanz für die Tintenfarbe wohl eher zu vernachlässigen sein wird. Organische Unreinheiten (der Galläpfel, des Wassers, des Weines usw.) und vor allem auch mutwillige Veränderungen des Mischungsverhältnisses beziehungsweise Beimischungen haben sicher eine direkte Farbwirkung. In Rezepten wird beispielsweise nicht selten ausdrücklich „fauliges Wasser… Jauche oder… Sumpfwasser" empfohlen (dies wohl auch, weil die Bakterien bei der Extraktion unmittelbar die Ausbeute an schwarzem Eisengallatpigment aus den Galläpfeln erhöhen; vgl. Krekel, 2005, S. 632 f.). Strenggenommen wäre im Blick auf den Chemismus der Tinten auch noch das Reaktionsmilieu ihrer Bereitung in den Blick zu nehmen (Sauerstoff-Konzentration, Temperatur usw.). Auch die Qualität des jeweiligen Beschreibstoffs (hier des Papiers) und die Exposition des Materials im (Sonnen- bzw. Kunst-)Licht oder anderen Milieus (Feuchtigkeit, Rauch usw.) wäre zu beachten. All dies führt aber hier zu weit.

Halten wir fest: In der Frühneuzeit gab es bei der Tintenbereitung keine Herstellungsstandards, etwa im Sinne einer Norm (vgl. z. B. hierzu das Stichwort ‚Dokumentenechtheit' in der deutschsprachigen *Wikipedia* und die Norm ISO 12757-2). Und noch etwas Anderes kommt hinzu: So kann eine verschiedene Farbigkeit mit Tinte gezogener Striche in einem Dokument beziehungsweise in einer Zeichnung unter Umständen auch von dem Alter der Tinte und vor allem von der Art der Tintenaufnahme herrühren. Wenn man so will, von der gestischen Vehemenz des Zeichners. Denn abhängig beispielsweise vom Gummi-arabicum-Gehalt werden die stofflichen Konzentrationen am Boden des Tintenfasses (Absatz von Flitter) andere sein als auf der Oberfläche der Flüssigkeit, auf der sich mitunter auch eine dünne Haut bilden kann (siehe Fuchs, 1999, S. 45). Somit gilt: „… je nachdem, wie tief der Gänsekiel in das Tintenfaß getaucht wird, schrieb man mit einer helleren oder dunkleren Tinte" (ebd.; vgl. Krekel, 2005, S. 635). Überdies dürfte das mutwillige und vielleicht sogar ad hoc erfolgte Verdünnen beziehungsweise Ablöschen (mit Wasser, Wein oder Dergleichen) oder, wenn auch wohl weit weniger gebräuchlich, das Eindicken beziehungsweise Reduzieren der Tinte (etwa durch Trocknen oder Brennen, also Erhitzen) ein weitverbreiteter Usus gewesen sein (ein Vorgehen, das sich beispielsweise noch an Autografen von Wolfgang Amadeus Mozart nachweisen lässt; siehe

Hahn, 2006, S. 148 f., S. 154). Am wahrscheinlichsten aber ist, wie oben erwähnt, ein mehr oder minder experimentelles Beimischen der Tinte, etwa mittels Mineralien (etwa mit Hämatit, auch Blutstein genannt) oder sonstigen Farbpigmenten (etwa auch in Tuschen gelöste). Letzteres mit dem klaren Ziel, unmittelbar und spontan eine Farbänderung der Ausgangstinte zu erzielen, beispielsweise in einem separaten Tintenfässchen. Ohne exakte chemische Analysen ist allerdings alles dies in ausgezogenen Tinten nicht festzustellen, schon gar nicht mit dem bloßen Auge (eine solche exakte Analyse liegt, soweit bekannt, bislang für keine Michelangelo-Zeichnung vor; siehe hierzu unser „Vorwort").

Lassen wir daher nun die Tintenfinessen und fassen das Gesagte zusammen: „Je nach Mischung, das heißt je nach Anteilen an Gallussäure, Gerbstoffen und anderen Zusätzen fallen Tinten farblich unterschiedlich aus…" – Robert Fuchs hat dies experimentell durch Tintenrekonstruktionen bewiesen und in Tafeln mit Schreibproben anschaulich dokumentiert (Fuchs, 1999, S. 43 f., S. 44 mit Legende zu Abb. 11). „Imperfekte" Eisengallustinten fallen, so Fuchs weiter, „je nach Eisenanteil schwarz bis braun, je nach Kupferanteil grün bis braun und mit einem Alaunanteil grau" aus (ebd.). „Perfekte" Eisengallustinten, also solche mit einer stöchiometrischen Relation der Gallussäure zum Eisen(II)-sulfat im Verhältnis 1:1, hat es in Mittelalter und Neuzeit praktisch nicht gegeben (ebd., S. 44 f.). Aber auch diese würden mit der Zeit verbräunen (siehe Krekel, 1999, S. 33) – und solcherart das heute so liebgewonnene warme Schokoladenbraun der ehedem stets dunkleren Schraffen erzeugen. Aber auch andere Farbumschläge sind zu beobachten: Bei „zuviel Eisenvitriol verfärben [Tinten] nach Gelb bis Rot; solche mit zu vielen Galläpfeln… werden… bald braun" (Hahn, 2006, S. 143 f.). Auch von Schwarz mit einem „deutliche[n] Spiel ins Violette… oder auch ins Purpurgraue" (Koschatzky, [1994], S. 172; vgl. Hutter, 1966, S. 138) hin zu Gelbbraun ist zu beobachten (siehe Brannahl/Gramse, 1974, S. 85). Der „Übergang zu Braun" vollzieht sich dabei jedenfalls „bald, stetig und mehrschichtig" (Koschatzky, [1994], S. 172). Schon der bereits erwähnte Albertina-Direktor Meder war darüber sehr betrübt: Es falle schwer, „wenn wir uns alle jene Lieblinge [gemeint sind altmeisterliche Zeichnungen; Th. P.] … in schwarz vorstellen sollen" (Meder, 1919, S. 63). Und einer seiner Nachfolger, Koschatzky, hat hierüber ebenfalls sein Bedauern ausgedrückt: „Diese Vorstellung befremdet" (Koschatzky, [1994], S. 172).

Zwischenfazit

Fassen wir zusammen: a) Vor dem Industriezeitalter dürfte es aus einer ganzen Reihe von Gründen „unmöglich gewesen sein, eine Tinte gleichbleibender… Zusammensetzung herzustellen“ (Krekel, 1999, S. 32; vgl. Fuchs, 1999, S. 44 ff.); und b) die erhaltenen Rezepte, die zur Verfügung stehenden beziehungsweise ausgewählten Ausgangsstoffe und vor allem die jeweils unterstellte künstlerische Praxis (Herstellungsweisen, Beimischungen, Milieus usw.) erlauben es prinzipiell, eine tiefschwarze, braunschwarze oder eher rötlichbraune Eisengallustinte herzustellen (siehe Schreiner/Oltrogge, 2011, S. 92–99, S. 96 [O.]; vgl. Klöckl, 2015, S. 575). Zieht man dies in Betracht, wird man nicht fehlgehen, den Künstlern des vorindustriellen Zeitalters im Zweifel vorderhand ein *planvolles Vorgehen* bei der Herstellung und Wahl ihrer Tinten zu unterstellen. Im Falle Michelangelos sei in diesem Sinn für das Folgende versuchsweise *Vorsatz* unterstellt. Mit dem wissenschaftskonventionellen, womöglich kurzschlüssigen, jedenfalls allzu pauschalen Verweis auf den nicht kalkulierten und/oder nicht kalkulierbaren chemischen Farbumschlag, sprich das unumgängliche Verbräunen, wurde jedenfalls bis dato kaum je im Detail untersucht, ob die heute verschiedenfarbigen Schraffen gegebenenfalls auch künstlerisch, also zeichnerisch und innerbildlich folgerecht erscheinen könnten. Noch Chapman hält kategorisch fest, dass die von Michelangelo benutzten Tinten beim Auftrag auf das Papier sehr wahrscheinlich alle schwarz gewesen seien („almost certainly nearly black“; Chapman, 2005, S. 19 – zu dem sachten Zweifel am eigenen Statement siehe weiter oben).

Hier ist – wie wir an dieser Stelle hoffen, hinlänglich gezeigt zu haben – ein gerüttelt Maß an Skepsis angebracht und wir sollten zur weiteren Klärung die *Tintenschraffen*, ihren exakten *Ort* und ihre *Funktion* in der prozessualen Anlage einer jeden Zeichnung unter die Lupe nehmen, bevor wir weiterreichende Urteile fällen oder gar apodiktisch postulieren, die künstlerische Tintenwahl beziehungsweise die heutige Tintenfarbe sei – mehr oder minder – bloßer Zufall. Untersucht werden soll also, a) warum möglicherweise zwei (oder mehrere) Tinten zur Anwendung kamen und b) ob deren Spuren sich etwa beliebig, gewissermaßen wild durchkreuzen (und die Tintenverwendungen also eher zufällig waren), oder ob die Farbspuren vielmehr eine bestimmte und also bestimmbare Wirkung erzeugen. In diesem Fall wären die Spuren sinnvoll voneinander zu unterscheiden und es wäre zu unterstellen, dass dieser Effekt intentional sein könnte – sei es aus *werkimmanenten*, gewissermaßen *logischen* Gründen (begründbar etwa mit

Abb. 10
Michelangelo, Skelett einer Hand mit Unterarm, männlicher Torso, rechter Unterarm,
um 1492, Feder in verschiedenen Brauntönen, Rötel, Rötelgrundierung, Griffelvorzeichnung, 317 x 197 mm, Staatliche Graphische Sammlung München, 2191v Z

einem prozessbedingten, sukzessiven Elaborieren von klar unterschiedlichen und zeitlich nacheinander aufs Papier gekommenen Zeichnungspartien, wie Kontur und Binnenzeichnung, Gewand und Körper, Kopf und Arm usw.; vgl. Hahn/Maurer Zenck, 2003 [Mozart-Autografen]) oder sei es aus *ästhetischen* beziehungsweise *künstlerischen* Gründen.

Zur Farbigkeit des Münchner Hl. Petrus

Nehmen wir nun also eines der raren (wenn nicht gar das einzige) Exempel von Michelangelos Zeichenkunst aus öffentlichem deutschen Besitz buchstäblich unter die Lupe. Zunächst sei notiert, dass es sich bei dem oder den flüssigen Schreibmitteln auf dem Recto, das heißt der Vorderseite des Münchner Blattes, um Eisengallustinte handeln *kann (Abb. Innencover)*. Bewiesen ist das nicht; es ist aber sehr wahrscheinlich. Das Blatt wurde zu dieser Frage noch nicht detailliert untersucht, etwa mittels Charakterisierungen der chemischen Zusammensetzungen unter Anwendung der Bandpaßfilter-Infrarotreflektographie (IRR) oder der Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA) und daraus resultierender sogenannter *fingerprint*-Werte (siehe Hahn, 2010, 2006 sowie Duval/Guicharnaud u. a., 2008). Möglich, aber unwahrscheinlich ist, dass Michelangelo tinten- oder tuscheartige Schreibmittel von *grundsätzlich* unterschiedlicher materialtechnologischer Substanz auf dem Blatt verwendete. Braun und opak schreibende Flüssigkeiten standen ihm prinzipiell zur Verfügung, beispielsweise Pflanzensäfte und -tinten oder Kohlenstoff- beziehungsweise Rußtuschen und Dergleichen (siehe Fuchs, 1999, S. 41 ff.). Gehen wir im Vertrauen auf die Expertise der in München beteiligten Kuratoren und Restauratoren sowie der Forschungsliteratur – und solange keine entsprechende Analyse vorliegt (siehe unser „Vorwort") – davon aus, dass es sich um *verschiedene Tinten auf Eisengallusbasis* handelt. Das für diese typische Schadensphänomen des Tintenfraßes, das an mindestens zwei Stellen innerhalb des *Hl. Petrus* zu beklagen ist, bietet übrigens strenggenommen keinen positiven Anhalt: Der Fraß hat seinen Ursprung in der Tintenzeichnung eines Torsos auf dem Verso, also der Rückseite *(Abb. 10)*.

Das Blatt wurde von der Forschung vielfach gewürdigt (zuletzt Gnann, 2010, Kat. 2, S. 33–36 und Poeschke, 2013, S. 11–28); wir können uns auf eine stichwortartige Zusammenfassung des Forschungsstandes beschränken: Das Recto zeigt, wie immer schon gesehen wurde, eine männliche Figur nach einem Vorbild des Malers Masaccio (1401–28), namentlich den Apostel Petrus

Abb. 11
Masaccio, Der Zinsgroschen, Fresko, Florenz, Santa Maria del Carmine, Brancacci-Kapelle

der Zinsgroschen-Episode aus der Brancacci-Kapelle in der Florentiner Kirche Santa Maria del Carmine (äußerst rechte Szene; Simon/ Petrus zahlt dem Steuereinnehmer das gefundene Geldstück aus; Mt 17, 24–27) *(Abb. 11, 11a)*. Dass der junge Michelangelo von Masaccio lernen wollte, ist übrigens nicht nur naheliegend. Es ist auch mehrfach bezeugt (z. B. Vasari, [2009], S. 40: „Viele Monate lang zeichnete er nach Masaccios Malereien in der Carmine-Kirche und kopierte jene Werke …“).

Unter Michelangelos, man kann es nicht anders sagen, meisterlicher Adaption in Feder und Tinte(n) – von einer Kopie im Wortsinn kann keine Rede sein – ist eine partielle Vorzeichnung in Rötel zu erkennen; sie wurde nicht in Gänze nachgezogen. Ferner trägt das Blatt separate, ebenfalls in Rötel ausgeführte und von der Tintenzeichnung partiell überlagerte Armstudien. Später wurde das Blatt wirkungsvoll mit Lavierung hinterholt, eine Ecke abgetrennt und allseitig zugeschnitten. Solcherart bildmäßig präpariert, wird das viel gezeigte und inzwischen weit gereiste Blatt (zuletzt war es im New Yorker Metropolitan Museum im Rahmen der Ausstellung *Michelangelo. Divine Draftsman and Designer* [2017/18] präsentiert worden) ganz überwiegend als echter Michelangelo angesehen (zur *fortuna critica* siehe Gnann, 2010, Kat. 2, S. 33–36, S. 33; Brambach, 2017, Kat. 19 f., S. 291). Allein Alexander Perrig erkennt hier eine „Nachstudie nach einer Freskokopie des jungen Michelangelo“, die er Antonio Mini zuschreibt (Perrig, 1982, S. 27; vgl. Schumacher 2007, S. 125 ff., S. 134 ff.). Ungeachtet dieser Mindermeinung, die hier aus Platzgründen nicht widerlegt werden soll, wird das Blatt nachgerade als „verehrungswürdige Reliquie“ betrachtet (Degenhart, 1962, S. 61 f., S. 62)

Abb. 11a
Masaccio, Detail des Hl. Petrus

und im Allgemeinen zwischen „um 1488/94“ (ebd.), „um/ circa 1492“ (Semff, 2002, S. 213) oder „um 1492/93“ (Gnann, 2010, Kat. 2, S. 33–36, S. 33) datiert. Es zählt unstrittig zur Gruppe der frühesten erhaltenen Zeichnungen Michelangelos (vgl. Pöpper, 2017, S. 28–53). Im Jahr 1977 wurde das Blatt von seinem Untersatzpapier gelöst, auf dem es vielleicht 200 Jahre lang montiert war. Seitdem ist auch die Rückseite bekannt (Harprath, 1977). Ob sie die früheste bekannte anatomische Studie und zugleich die einzige autografe (Griffel-)Zeichnung Michelangelos zum *Herkules von Fontainebleau* enthält, wie mehrfach argumentiert wurde, bleibe dahingestellt (vgl. ebd.; Pöpper, 2017, S. 703 [Konkordanz]). Als „wäre es eine eigens… geschaffene Illustration“ (Zeitler, 2012, S. 36), verbildlichen und beglaubigen das Recto und das Verso des Münchner Blattes in einzigartiger Koinzidenz Vasaris Nachrichten über den jungen Michelangelo, genauer zu dessen Masaccio-Studium in der Carmine-Kirche einerseits und zu dessen Anatomiestudien im Konvent von Santo Spirito andererseits (vgl. Vasari, [2009], S. 43: „… und damit [gemeint ist das Sezieren von Leichen; Th. P.] seinen künftigen großartigen ‚disegno‘ zu perfektionieren begann“). Und wie es der Zufall will, wird in Vasaris Text die besagte Herkules-Statue in den wenigen Zeilen dazwischen erwähnt (ebd., S. 42 f.; vgl. die Anmerkungen in Pöpper, 2017, S. 30).

Einschub zur Biografik …

… er kann – hoffentlich – helfen, die Intentionen des jungen Zeichners des Münchner *Hl. Petrus* besser zu verstehen. Dass Michelangelo in seinem Frühwerk *ausschließlich* Feder und Tinte bevorzugte, ist eine oft wiederholte Schulweisheit der Michelangelo-Forschung. Aber, wie schon der Blick auf ‚unser‘ Blatt und gewissermaßen hinter, eigentlich unter die Figur des Hl. Petrus gelehrt hat, ist diese Binse nicht vollends zutreffend. Die in roter Kreide angelegten Studien von Gliedmaßen gehen der Federzeichnung voraus; sie liegen unter den Schraffen der Gewandfigur, sind also noch früher beziehungsweise ebenso früh (vgl. Chapman, 2005, S. 19, S. 299, Anm. 34; Miller, 1990, S. 157). Wir sehen: Jede allzu systematische historiografische – um im Fall des ‚divino‘ nicht zu sagen: hagiografische – Konzeption des Zeichners Michelangelo ist also mit Vorsicht zu genießen. Leider gilt das sogar für die ältesten, ja sogar für die (auto-)biografischen. Michelangelo beziehungsweise sein Schüler Ascanio Condivi erinnern sich in der 1553 verfassten *Vita di Michelagnolo* offenkundig irrig, wenn es dort heißt: „… nahm er [der jun-

ge Michelangelo; Th. P.] eine Feder (weil in jener Zeit der Lapis nicht im Gebrauch war) und zeichnete…“ (Condivi, [1970], S. 23). Die Feder war seinerzeit mitnichten das einzig verfügbare Zeichenmittel. Der Kreidestift, der Rötel, auch Lapis oder Lapis rosso genannt, war schon, wenn auch noch nicht sehr lange, als trockenes Zeichenmittel im Florenz des 15. Jahrhunderts bekannt. Bezeichnend ist allerdings, dass Michelangelo im Rückblick seinen Federzeichnungen das Prä einräumt (vgl. Chapman, 2005, S. 19). Das (Selbst-)Zeugnis belegt, dass die Feder und die Tinte als Zeichenmittel beziehungsweise -stoff dem jungen Michelangelo mehr als jedes andere Medium bedeutsam waren. Es scheint nicht unwahrscheinlich, dass er einige Zeit auf diesbezügliche (Material-)Experimente verwendete.

Damit zurück zum Münchner Recto. Wie bereits gesagt, handelt es sich um die Adaption eines älteren Freskomotivs, besser gesagt, um eine künstlerische Anverwandlung. Im Vergleich zum Vorbild ist vor allem die Schrittstellung des Apostels verändert; der Oberkörper ist nicht starr, sondern wie in einer Bewegung erfasst; der Arm leicht gebeugt und der Kopf nach vorne geneigt (eine gute Detailabbildung bietet z. B. Spike, 1995, S. 94). Im Bereich der Hand sind pentimenti, wörtlich Reuezüge, also zeichnerische Korrekturen zu registrieren (in einer 1977 hergestellten Fluoreszenzaufnahme sind sie gut sichtbar; Harprath, 1977, S. 308, Abb. 2). Diese Korrektur stellt aber keine Berichtigung im engeren Sinn dar. Im Gegenteil, sie ist – wie auch andere Details zeigen – eine signifikante und bewusste Abwandlung vom Vorbild – hier mit dem Zweck, eine größere Stauung der Falten in der Armbeuge zu erzielen und die Geste der Hand noch bestimmter und energischer wirken zu lassen. Allein zu diesem Ende dient wohl auch der von Michelangelo hinzuerfundene Ärmelaufschlag (ebd., S. 306). Alles dies rhythmisiert die Einzelformen des rechten Arms wirkungsvoll und verlebendigt solcherart die bei Masaccio noch sperrige Haltung und macht die widerwillig ausgeführte Handlung, also das (in Gedanken zu ergänzende) Überreichen des Geldstückes an den Steuereinnehmer ungleich dynamischer und damit auch „natürlicher und flüssiger“ (Gnann, 2010, S. 33). Auch das bei Masaccio „steifleinen und skulptural wirkende“ Gewand (Poeschke, 2013, S. 18), dem – und diese Feststellung ist besonders wichtig – Michelangelos zeichnerisches Hauptaugenmerkt gilt, dieses Gewand also legt sich überzeugend um den prononciert sich darunter abzeichnenden Kern, sprich den Körper. Das Licht, das seinerseits das Gewand plastisch

modelliert, ja rundet, wirkt dabei zusätzlich kompositionell zusammenfassend. Eine gesteigerte Geschlossenheit, Festigkeit, Bestimmtheit und Würde sprechen somit aus der gleichwohl freieren Statuarik des Apostels, der bei Michelangelo, kurz gesagt, mehr von innen heraus verstanden scheint und dessen äußere Proportion auch weniger ältlich, zumindest deutlich weniger untersetzt als im Fresko wirkt (vgl. ebd.). Die Zeichentechnik aller frühen Blätter Michelangelos steht, wie ebenfalls immer wieder zu Recht bemerkt worden ist, – noch – unter dem Einfluss von Michelangelos Lehrer Domenico Ghirlandaio (1448–94). Allerdings setzt dieser die Kreuzlagen anders als jener ein. Doch ist die Herleitung der Schraffurtechnik hier nicht unser Thema (siehe ebd., 2013, S. 11–28).

Abb. 12
Leonardo da Vinci, **Profilstudie**,
um 1490,
Feder und Tinte,
72 x 54 mm, Mailand,
Biblioteca Ambrosiana, F. 263 inf. 94

Einschub zu Leonardo da Vinci …

… er soll helfen, Michelangelos Modernität und Experimentiergeist im Zeichnerischen besser zu verstehen. Schauen wir hierzu das mit wenigen Strichen skizzierte, aber nichtsdestoweniger gravitätisch-würdige Haupt des Hl. Petrus genauer an. Dass dessen phänotypisches Profil beziehungsweise dass dessen grafische Anlage weder an Masaccios Vorbild noch an Ghirlandaios Zeichenstil denn vielmehr – und vor allem im Zeichentechnischen – an Leonardos Physiognomiestudien erinnert, ist wohl sicher zutreffend *(Abb. 12)*. Insofern belegt auch dieses Detail einmal mehr die freie, ja genialische Art der Anverwandlung des Brancacci-Freskos und damit Michelangelos eigenständigen Modernismus. Übrigens wird auch die Verwendung des roten Kreidestifts im Medium der Zeichnung (siehe oben) dem Vorbild Leonardos zugeschrieben (vgl. Gnann, 2010, S. 33). Demzufolge könnte man – mit aller gebotenen Reserve – sagen, Michelangelos Masaccio-Anverwandlung beziehungsweise deren skizzenhafte Rötelvorzeichnung sei nicht nur stilistisch Avantgarde, sondern auch *materialiter* up to date.

Argument

Nach diesem – zugegeben – langen und etwas mäandernden Anlauf kommen wir nun zum kurzen Absprung, sprich auf unsere Leitfrage, die Tintenfrage zurück. Wir stellen fest, dass Michelangelo eine andersfarbige Tinte – sie wirkt heute rötlich und ist deutlich heller als die großflächiger verwendete, heute dunklere Tinte *(Abb. Innencover)* – nur sehr dosiert, in sowohl voneinander als auch von der dunkleren Tinte klar *isolieren Arealen* innerhalb der *Gewanddarstellung* verwendet hat. Diesem Tinteneinsatz eig-

net prima vista nichts Beliebiges, Willkürliches oder Zufälliges. So ist etwa auszuschließen, dass Michelangelo die Tinten strikt sukzessive nutze. Also etwa, um weiterzuarbeiten zu können, erst ein neues Fässchen öffnen musste, weil die Tinte des vorherigen zur Neige gegangen war. Die Tinten waren offenkundig *gleichzeitig* im Gebrauch. Auch ist bei der *Begrenztheit* und *Bestimmtheit*, mit denen die (heute) hellere Tinte zum Einsatz kam, auszuschließen, dass dieses Phänomen kausal mit der gestischen Vehemenz des Gänsekieleintauchens (siehe oben) zusammenhängen und also letztlich bedenkenlos geschehen sein könnte.

Das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Die von Michelangelo solcherart gesondert mit Tinte bezogenen Schraffurareale entsprechen erstaunlich genau jenen Partien, die Masaccio bei der Gewanddarstellung ‚seines' Hl. Petrus im *Zinsgroschen*-Fresko am dunkelsten schattiert hatte *(Abb. 11a)*. Diese Beobachtung ist für jedermann bei gutem Licht am Original überprüfbar, lässt sich aber an Reproduktionen nicht leicht nachvollziehen, da es diesen zumeist an Farbtreue und, in unserem Fall wichtiger, an Farbtiefe und -differenzierung mangelt.

Wir stellen also – mit aller gebotenen Reserve – die These auf, dass Michelangelo mit den limitierten koloriten Möglichkeiten, die ihm die Technik der Federzeichnung im Allgemeinen und seine Ausgangs- sowie eine mutmaßlich eigens beigemische Zweittinte im Speziellen boten, versucht hat, die Helldunkelwerte von Masaccios stupender Gewanddarstellung auf sein Zeichenpapier zu übertragen, besser: zu übersetzen. Sollte das zutreffen, ließe sich weiter mutmaßen, dass Michelangelo damit versucht haben könnte, einen genuin malerischen Farbeffekt in die prinzipiell monochrome Zeichnung zu transferieren.

Der Begriff und das Ideal des „relievo", das heißt die Erzeugung von Plastizität, ist in Leon Battista Albertis (1404–72) einflussreichem Traktat *De pictura* (1435/36) und in der Florentiner Malereipraxis bereits gänzlich entwickelt, als Michelangelo zu zeichnen beginnt: „… und was ein Künstler vor allem anderen anstreben sollte: dass die von ihm gemalten Gegenstände vollkommen plastisch hervorzutreten scheinen" (*De pictura/ Die Malkunst* [Übers. Bätschmann u. a.], 46, S. 281 ff.). Dabei ist für Alberti die Farbe Grau, eine Mischung aus Schwarz und Weiß also, die für ihn eine der „Grundfarben" darstellt, das Mittel, „… das die Kohärenz der Farben und des Reliefs sichern konnte" (ebd., S. 80 f. [Einleitung], S. 81). Denkbar – aber vorerst unbeweisbar – ist die Annahme, dass diese oder andere (theoretische) Empfehlungen Albertis zur Aufhellung und Verdunkelung der Farben den

Abb. 13a (P6)
Michelangelo, Studie zu einer Figurengruppe,
um 1500, Feder und zwei Tinten,
270 x 197 mm,
Haarlem, Teylers Museum, A22r

Abb. 13b (P7)
Michelangelo, Studie zu zwei gebeugten Männern,
um 1500, Feder und zwei Tinten,
270 x 197 mm,
Haarlem, Teylers Museum, A22v

jungen Michelangelo inspiriert haben könnten, mit entsprechenden Beimischungen in seinen Tinten zu experimentieren. Schon in Cennino Cenninis (um 1370–um 1440) praxisorientiertem *Libro dell'arte*, das wir hier stellvertretend für andere Traktate dieser Art heranziehen können, wird in diesem Sinne empfohlen, mit abgemischten Tinten zu zeichnen: „Schattiere… die Falten mit stark verdünnter Tinte, indem du eine Nuß voll Wasser mit zwei Tropfen Tinte mischest" (*Handbüchlein der Kunst* [Übers. Verkade], 10, S. 9 f., S. 10).

Soviel – und buchstäblich in nuce – zum Horizont, vor dem Michelangelo möglicherweise kolorit beziehungsweise malerisch zeichnet, um seinen Zeichnungen besondere, ja avantgardistische Effekte zu verleihen.

Verbreitern wir zur Stützung des Arguments die Untersuchungsbasis noch etwas; dabei kann der Blick auf ein in Haarlem verwahrtes Blatt zugleich einen weiteren Aspekt eröffnen. Es zeigt auf dem Recto drei Gewandfiguren *(Abb. 13a)*. Alle haben ihre Hände in der Geste der conjunctio gefaltet, wie zu einem Gebet. Damit enden auch schon die Gemeinsamkeiten. Eine äußerst linke Figur kniet, die mittlere scheint sich im Stehen umzuwenden und die rechts platzierte schreitet raschen Schrittes vorwärts, wobei sie sich an die stehende Figur sprechend zu adressieren scheint. Vor allem aber sind die Ausarbeitungsgrade der Drei eklatant unterschiedlich. Die Rückseite des Blattes zeigt zwei vornübergebeugte Gewandfiguren, jeweils im Profil nach rechts *(Abb. 13b)*. Recto und Verso sind – ganz wie beim Münchner *Hl. Petrus* – jeweils in zwei verschiedenen Tinten angelegt. Außerdem gibt es auf dem Recto eine Vorzeichnung in Kohle (vgl. van Tuyll van Serooskerken, 2000, Kat. 45, S. 92 ff.). Nicht nur die Frage der Zuschreibung, sondern vor allem die nach dem quattrocentesken Vorbild – oder den Vorbildern – der Figurenkonstellationen hat die Forschung beschäftigt (z. B. Gilbert, 1948). Auch die These, dass es sich um bei den Gruppen um genuine Erfindungen Michelangelos handeln könnte (etwa für ein Relief), wurde erwogen. Sofern die Zeichnungen als autograf anerkannt wurden, wurde das Blatt zwischen 1495 und 1550 datiert. Allerdings überwiegt die Annahme einer Frühdatierung auf circa „1496–1503" (van Tuyll van Serooskerken, 2000, Kat. 45, S. 92 f., S. 94); sie scheint auch uns vernünftig (siehe Pöpper, 2017, Kat. 6 f., S. 37 f.: „um 1500").

Gehen wir also von einer zeitlichen Nähe zum Münchner Blatt aus und schauen uns die materielle Ausführung näher an; zunächst die des Recto: Die mittlere Gestalt wurde in einem ersten Schritt in einer hellen Tinte angelegt, dann mit einer dunkleren nachgezogen.

Letztere Tinte wurde auch für die flankierenden Figuren genutzt. Ähnlich der Befund des Verso. Allerdings wurde hier die hellere Tinte erst in einem zweiten Schritt eingesetzt – wohl „in order to model the folds of the figure's cloak" (van Tuyll van Serooskerken, 2000, Kat. 45, S. 93). Die zwei Tinten sind jedenfalls *integrale* Bestandteile eines künstlerischen Entwurfs- (oder Kopier- bzw. Anverwandlungs-)Prozesses. Diesen zeitlich strecken zu wollen, etwa im Sinne einer sukzessiv erfolgten korrigierenden Überarbeitung, scheint wenig angängig. Vielmehr hat es den Anschein, als habe die Farbe ab ovo einen *gestalterischen Wert* bei der Anlage der Figuren. Besonders deutlich wird das im Blick auf das Verso: Nur die am weitesten elaborierten Areale der skizzenhaften Zeichnung und hier wiederum insbesondere die tiefsten Faltentäler des Gewandes der vorderen Figur, aber auch der Schlagschatten an deren vorgerecktem Hals wurden solcherart markiert. „Beide Töne ergänzen sich gegenseitig, denn erst durch sie erhält der Stoff Farbigkeit und Volumen, und es entsteht der Eindruck eines lebendigen Lichtspiels auf der Oberfläche…", und weiter, „Mit der bewussten Kombination der beiden Farbtöne verleiht er [Michelangelo; Th. P.] auch der Draperie Bewegung…", bemerkt dazu Gnann im bereits erwähnten Wiener Katalogbuch (Gnann, 2010, Kat. 6, S. 44–47, S. 47). Dieses Vorgehen erinnert unmittelbar an den Münchner *Hl. Petrus*. Allerdings mit dem Schönheitsfehler, dass wir das Haarlemer Blatt nicht mit einem konkreten quattrocentesken Vorbild abgleichen können.

Ähnlich auch der Befund im Blick auf ein weiteres überwiegend unstrittiges Frühwerk *(Abb. 14)*. Das in London verwahrte Blatt eines alten Mannes mit Hut, der auch als Philosoph oder wahlweise als Prophet, Alchimist oder als Hl. König angesprochen wird, ist ebenfalls in zweierlei Tinten angelegt. Hierbei ist der Nachweis mutmaßlich erbracht, dass es sich bei beiden Tinten („the lighter of wich is more golden in tone") um Eisengallustinten handelt (Chapman, 2005, S. 19 f., S. 19). Ging man im Blick auf die kolorite Unterschiedlichkeit dieser Tinten in der älteren Forschung davon aus, dass Michelangelo das Blatt zu einem späteren Zeitpunkt (im ersten oder sogar zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts) überarbeitet oder korrigiert haben müsste, so wird seit Wilde überwiegend von der Gleichzeitigkeit der Schraffen ausgegangen. Die vermeintlich sekundären Überarbeitungen seien, so betonte Wilde zu Recht, ein integraler, untrennbarer Teil der Zeichnung (Wilde, 1953, Kat. 1, S. 1 ff., S. 2). Diese Sicht hat sich jetzt durchgesetzt. Carmen C. Brambach notiert im Katalogbuch zur bereits erwähnten New Yorker Ausstellung (2017/18),

Abb. 14 (P1)
Michelangelo, Figurenstudie eines alten Mannes (eines Philosophen?), nach 1490, Feder und zwei Tinten, 329 x 214 mm, London, British Museum, 1895-9-15-498r

dass beide Tinten zweifellos „concurrently", also zeitlich parallel genutzt wurden (Brambach, 2017, S. 48). Das heißt andererseits nicht, dass es nicht auch Fälle geben kann, in denen im Blick auf unterschiedliche Tintenspuren vernünftigerweise eher der ‚Korrektur-', besser der ‚Überarbeitungsthese' zugeneigt werden sollte; auch hierfür gibt es im Michelangelo-Oeuvre mindestens ein Beispiel (ebd.).

Zurück zum *Philosophen*. Weniger um ikonografische Klarheit denn um das Herstellen von stupender stofflicher Plastizität bemüht, ist das Blatt ein veritables Meisterwerk der Kreuzschraffur. Dass diese – trotz aller offenbaren (Qualitäts-)Unterschiede – klar von Domenico Ghirlandaio herrührt, wurde bereits erwähnt; im Fall des Londoner Blattes wird die stilistische Abkunft besonders fasslich (vgl. Hirst/Dunkerton, 1994, S. 14, S. 16 f., Abb. 4 ff. [H.]). Die leicht ondulierten ebenso wie die stärker in Falten drapierten Gewandpartien des *Philosophen* wirken wie ein skulpturales Relief, wobei der weiß stehengelassene Papiergrund gewissermaßen die vorderste, hellste Ebene markiert. Partien die tiefer liegen und zudem – um im Bild des Reliefs zu bleiben – von zwei Seiten ‚verschattet' werden, sind in der helleren der beiden Tinten angelegt, gemeint ist die stark modellierte, nahezu streifenartige Gewandpartie, die sich unterhalb des Schultergelenks bis hin zum Ellenbogen des rechten Arms erstreckt. Als einzige Partie lässt sie den Körper unter dem überreichen Stoff erahnen. Insofern wäre nachvollziehbar, dass hier – und nur hier – ein Areal maximaler Plastizität zeichnerisch markiert ist, gewissermaßen zwischen vorderster (Papiergrund) und tiefster (helle Tinte) Ebene. Im Sinne einer späteren Überarbeitung lässt sich dieses Areal jedenfalls sicher nicht interpretieren (hierzu siehe weiter oben). Dass einige Federstriche aus unserem hypothetischen Erklärungsmodell herausstehen, wie etwa die kurze Reihe Fransen links, sei dennoch nicht verhehlt. Dass eine weitere, wenn man so will, logische Schwäche der Darstellung darin besteht, dass, obwohl die Arme das Gewand anheben und raffen, besagter zweifarbiger Fransensaum dennoch durchgängig den Boden berührt, dieses ‚Mantelwunder' also sollte nicht gegen Michelangelo als Urheber sprechen, sondern das Blatt vielmehr als ein zwischen circa „1495–1500" entstandenes Frühwerk bestätigen – als die vielleicht älteste erhaltene Zeichnung von der Hand Michelangelos überhaupt (vgl. Chapman/Faietti, 2010, S. 289 [Casoli]).

Typisch für „Kinderzeichnungen"?

Wir beschließen damit die Einzelbetrachtungen und kommen zur versuchsweisen Deutung. Degenhart hat Michelangelos Münchner Zeichnung des Hl. Petrus als die eines „Wunderkindes" angesehen, als ein Werk, das gleichsam das „Wesen" des Meisters offenbare. Tatsächlich bezeichnet der ehemalige Kurator und nachmalige Direktor der Staatlichen Graphischen Sammlung das Blatt als „Kinderzeichnung" (Degenhart, 1962, S. 62). Und er fährt fort: „Kinderzeichnungen [entstehen] immer in strenger Imitation der gleichzeitigen Erwachsenenkunst" (ebd.). Abgesehen davon, dass der 1475 geborene Michelangelo schon 1488 und erst recht in den 90er-Jahren des 15. Jahrhunderts wohl kein Kind mehr war, und auch abgesehen davon, dass im Blick auf Michelangelos *Hl. Petrus* – wie oben angedeutet – von einer strengen Imitation von Masaccios Figurenerfindung keine Rede sein kann, so ist doch richtig, dass das Blatt zweifellos mindestens zweifach „vorbildgebunden" ist (ebd.). Der grafische Stil steht, wie oben angedeutet, in der zeichnerischen Tradition Ghirlandaios, seines damaligen Lehrers. Dass das Motiv von Masaccio herkommt, ist ebenso unbestreitbar. Unseres Erachtens bedeutsamer als diese Herleitungen ist jedoch die Beobachtung, dass das Blatt einerseits eben gerade keine sklavische Kopie nach Masaccios Wandbild ist und andererseits sein zeichnerischer Duktus in Kreuzlagen keine reine Stilparaphrase nach Ghirlandaio darstellt (was auch Degenhart konstatiert). Unsere „Einschübe" (siehe oben) haben Michelangelo als stilistischen (der leonardeske Profilkopf) und experimentierfreudigen, technischen Modernisten ausgewiesen (Verwendung von Rötel). Um wieviel mehr aber trifft dies – sehr wahrscheinlich – auf den koloristischen Tinteneinsatz zu! Ähnliche ‚polychrome' Tintenzeichnungen anderer Künstler aus der Zeit um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert sind uns nicht bekannt; aus der Werkstatt Ghirlandaios gibt es nichts Vergleichbares (vgl. Joannides, 2003, Kat. 1, S. 59 ff., S. 61).

Schluss

Den Weg hin zu einer Zwei- oder Mehrfarbigkeit von Tintenzeichnungen allerdings hat Michelangelo selbst bald selbst wieder verlassen. Kaum mehr als die hier betrachteten Beispiele sind bekannt. Diese weinigen seien hier der Vollständigkeit halber aufgezählt; behandeln können wir sie aus Platzgründen leider nicht. Außer der oben erwähnten Pariser Figurenstudie nach Giottos *Himmelfahrt des Evangelisten Johannes* (siehe ebd.) wären das doppelseitig bezeichnete Blatt der Wiener Albertina (Inv. 116),

das verschiedene Figurenstudien nach Masaccios zerstörtem Florentiner Fresko *Einweihung von Santa Maria del Carmine (Sagra)* beziehungsweise einem anderen quattrocentesken Maler zeigt (nach 1490; vgl. Pöpper, 2017, S. 35 f., P4/5), sowie eine Zeichnung der *Büste eines Mannes im Profil nach links* zu nennen (nach 1501; London, British Museum, Inv. 1895-9-15-495r; vgl. ebd., S. 41, P10; siehe auch Gnann, 2010, Kat. 3, S. 36–40; Kat. 9, S. 53 f.). Zu der Londoner Zeichnung der *Büste* hat Gnann zutreffend angemerkt, dass auch „… in diesem Fall… sich die Tinten [ergänzen], und so… erst im Zusammenwirken des braunen und des mehr graufarbenen Tons eine überzeugende plastische Modellierung des Körpers [entsteht]" (ebd., S. 54).

Die zeitliche Abfolge der Entstehung aller dieser frühen Zeichnungen ist übrigens nicht unumstritten (siehe dazu Pöpper, 2017, S. 28–31). Dass die ‚Tintenfrage' Antworten auf chronologische Probleme, die sich *innerhalb* der Gruppe der sogenannten „autodidaktischen Blätter" (ebd.) stellen, geben könnte, darf bezweifelt werden. Dass andererseits der Gebrauch ‚polychromer' Tinten ein konstitutives Charakteristikum des frühen, und nur des frühen Zeichenstils darstellt, dürfte zutreffend sein. Michelangelo bezeichnete bis circa 1505/06 – soweit mit bloßem Auge erkennbar – auch Blätter mit jeweils nur einer Tintensorte, und zwar durchaus häufig, weitaus häufiger sogar als mit zweien (Pöpper, 2017, S. 32–53 führt 21 Katalognummern in der Kategorie „Autodidaktische Blätter").

Warum gibt es nicht mehr ‚zweifarbige' Tintenzeichnungen von Michelangelo? Außer dem Verweis auf das generelle Überlieferungsproblem der Zeichnungen des ‚divino' (ebd., S. 6 ff.) sei hierzu die folgende Vermutung angebracht. Vielleicht schien ihm diese Technik – man verzeihe den begrifflichen Anachronismus – schon bald zu manieriert, jedenfalls dem Medium der Zeichnung nicht adäquat, oder auch als zu wenig ingeniös. Oder anders ausgedrückt: Die auf imitativem Weg gesuchte, auf bildmäßig malerische Effekte abzielende Technik mag dem offenkundig rasant schnell lernenden und sich weiterentwickelnden Michelangelo womöglich als keine rechte ‚cosa mentale' gegolten haben. Seine ‚Zweitintenphase' blieb eine kurze Episode experimentierfreudiger Autodidaxie. Der junge Meister hat danach anderen Zeichenstoffen und -mitteln den Vorzug gegeben. Aber das wäre wieder eine andere Geschichte.

Postskriptum

Die hier vorgelegten Überlegungen zum zeichnerischen Frühwerk und zu den Tinten Michelangelos revidieren und ergänzen teilweise meine zuerst 2007 publizierten Anmerkungen (in Zöllner/Thoenes/Pöpper, 2014 [2007]), die auf einem älteren Forschungsstand basierten und in zahlreiche Sonderausgaben und Neuauflagen bis 2017 übernommen wurden (vgl. Pöpper, 2017, S. 13).

Abbildungsnachweis

Die Farbabbildungen (Cover, Innencover) und Abb. 10 stellen Museumsfotos dar. Michelangelos *Hl. Petrus* in Schwarz-Weiß entstammt dem *Corpus Gernsheim* (Bibliotheca Hertziana, Rom). Alle sonstigen Michelangelo-Zeichnungen wurden als Bildzitate Pöpper, 2017 entnommen (für Abbildungsnummern siehe die Siglen). Die Tintenformel stammt aus Krekel, 2005, S. 631; Doderers Brief aus Bohnenkamp 2000, S. 55; und die Leonardo-Skizze aus Zöllner, 2003, S. 369, Abb. 194. Die Vorlage des Masaccio-Freskos ist gemeinfrei (Internet).

Literaturverzeichnis

J. S. Ackerman, The Architecture of Michelangelo, Bd. 1, London 1961.

L. B. Alberti, Das Standbild/ Die Malkunst/ Grundlagen der Malerei, hg., eingeleitet, übers. und kommentiert von O. Bätschmann und Ch. Schäublin u. a., Darmstadt 2000.

A. Bohnenkamp, [Heimito von Doderer …], in: Der Brief. Ereignis & [und] Objekt, Ausstell.-Kat., Frankfurt am Main, Freies Deutsches Hochstift/ Frankfurter Goethe-Museum, hg. von A. Bohnenkamp und W. Wiethölter, Frankfurt am Main u. a. 2008, Kat. 26, S. 55 f.

C. C. Brambach, Michelangelo. Divine Draftsman & [and] Designer, mit Beiträgen von C. Barry u. a., Ausstell.-Kat., New York, Metropolitan Museum of Art, New Haven u. a. 2017.

G. Brannahl/ M. Gramse, Untersuchungen an Tinten, in: Archivalische Zeitschrift, 70, 1974, S. 79–98.

[C. Cennini] Des Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst, neuübers. und hg. von W. Verkade, Straßburg 1916.

H. Chapman, Michelangelo Drawings. Closer to the Master, Ausstell.-Kat., London, British Museum, London 2005.

H. Chapman/ M. Faietti, Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings, Ausstell.-Kat., London, Britisch Museum/ Florenz, Uffizi, London 2010, Kat. 91, S. 288 f. (Bearb. C. Casoli).

A. Condivi, Das Leben des Michelangelo Buonarroti [1553], übers. von R. Valdek, Wien 1874 (Nachdruck Osnabrück 1970).

T. Criado Vega, Castilian Recipes for the Manufacture of Writing Inks (15th–16th Centuries), in: Craft Treatises and Handbooks. The Dissemination of Technical Knowledge in the Middle Ages (= De Diversis Artibus, 91, N. S., 54), hg. von. R. Córdoba, Turnhout 2013, S. 185–196.

B. Degenhart, Michelangelo, 1475–1564. Hl. Petrus, nach Masaccio …, in: Kunstwerke der Welt aus dem öffentlichen bayerischen Kunstbesitz, 2. Bild- und Textbd. …, München 1962, S. 61 f.

L. Dussler, Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog, Berlin 1959.

A. Duval/ H. Guicharnaud u. a., Tentative d'identification non destructive de quelques encres anciennes, in: Les arts graphiques. Restauration/ Recherche, Journée d'études en l'honneur de C. James, hg. von C. Tainturier, Paris 2008, S. 69–77.

C. Echinger-Maurach, Zu Michelangelos übereinandergeschichteten Architekturentwürfen. Ein Phänomen seines Spätstils?, in: Maurer (Hg.), 2012, S. 69–83.

C. Echinger-Maurach/ A. Gnann/ J. Poeschke (Hg.), Michelangelo als Zeichner. Akten des Internationalen Kolloquiums, Wien, Albertina-Museum (November 2010), Münster 2013.

R. Fuchs, Der Tintenfraß historischer Tinten und Tuschen, ein komplexes, nie enden wollendes Problem, in: Tintenfraßschäden und ihre Behandlung, hg. von G. Banik u. a. (= Werkhefte der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Ser. A, Hf. 10), Stuttgart 1999, S. 37–75.

C. Gilbert, Michelangelo's Drawings after Masaccio's ‚Sagra', in: Gazette des Beaux-Arts, 90, 6. Ser., 34, 1948, S. 387–404.

A. Gnann, Über den Zusammenhang von Material, Technik und Stil in den frühen Zeichnungen Michelangelos, in: Le tecniche del disegno rinascimentale. Dai materiali allo stile, atti del convegno internazionale, hg. von M. Faietti u. a., zugl. Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 52, 2008 [2010], 2/3, S. 131–157.

A. Gnann (Hg.), Michelangelo. Zeichnungen eines Genies, Ausstell.-Kat., Wien, Albertina-Museum, Ostfildern 2010.

Th. McGrath, Colour in Italian Renaissance Drawings. Reconciling Theory and Practice in Central Italy and Venice, in: Apollo, 146, 1997, 429, S. 22–30.

O. Hahn, Eisengallustinten. Materialanalyse historischer Schreibtinten durch zerstörungsfreie naturwissenschaftliche Untersuchung, in: Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft …, 20, 2006, S. 143–157.

O. Hahn, Analyses of Iron Gall and Carbon Inks by Means of X-ray Fluorescence Analysis. A Non-Destructive Approach in the Field of Archaeometry and Conservation Science, in: Restaurator, 31, 2010, 1, S. 41–64.

O. Hahn/ H. Czichos, Was ist falsch am falschen Rembrandt? Mit High-Tech den Rätseln der Kunstgeschichte auf der Spur, München 2011.
O. Hahn/ C. Maurer Zenck, Die Tinten des Zauberflöten-Autographs. Möglichkeiten und Grenzen neuer Analyseverfahren. Ein Nachtrag zur Chronologie und eine biographische Pointe, in: Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft e. V., 50, 2003, 1/2, S. 3–22.
R. Harprath, Eine neuentdeckte Zeichnung Michelangelos in München zum Herkules von Fontainebleau, in: Pantheon 35, 1977, 4, S. 306–311.
M. Hirst/ J. Dunkerton, Making & [and] Meaning. The Young Michelangelo …, Ausstell.-Kat., London, National Gallery, London 1994.
H. Hutter, Die Handzeichnung. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien u. a. 1966.
P. Joannides, Masaccio and Masolino. A complete Catalogue, London 1993.
P. Joannides (teilw. zus. mit V. Goarin u. a.), Michel-Ange. Élèves et Copistes (= Musée du Louvre…, Inventaire Général des Dessins italiens, VI), Paris 2003.
I. Klöckl, Chemie der Farbmittel in der Malerei, Berlin u. a. 2015.
W. Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung, hg. von der Graphischen Sammlung der Albertina, Wien, Sonderausg., Köln 1994 (Originalausg. 1977).
Ch. Krekel, Chemische Struktur historischer Eisengallustinten, in: Tintenfraßschäden und ihre Behandlung, hg. von G. Banik u. a. (= Werkhefte der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Ser. A, Hf. 10), Stuttgart 1999, S. 25–36.
Ch. Krekel, Schwarze Tinten und Tuschen, in: Der ‚Liber illuministarum' aus Kloster Tegernsee. Edition, Übersetzung und Kommentar der kunsttechnologischen Rezepte, hg. von A. Bartl u. a./ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (= Veröffentlichung des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung …, 8), Stuttgart 2005, S. 631–637.
J. Kurlbaum, Altersbestimmung von Eisengallustinten, med. Diss., Univ. Leipzig, Leipzig 1943.
G. Maurer, Michelangelo. Die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozeß und Planungspraxis, Regensburg 2004.
G. Maurer (Hg.), Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura, Venedig 2012.
J. Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1919.
M. Miller, A Michelangelo Drawing, in: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 77, 1990, 5, S. 146–174.
A. Perrig, Das Münchener Blatt mit der Kopie nach Masaccios ‚Zinsgroschen'-Fresko und die Methoden der Michelangelo-Forschung, in: Kritische Berichte, 10, 1982, 3, S. 3–35.
Th. Pöpper, Michelangelo. Das zeichnerische Werk, mit einem Beitrag zur Architekturzeichnung von Ch. Thoenes, Köln 2017.
Th. Pöpper, Michelangelo als Zeichner und ‚Abkürzer', Zwei Vorlesungen (= Studium Generale, 1), [Zwickau] 2017 [a].
J. Poeschke, Michelangelo-Zeichnungen in der Diskussion, in: Echinger-Maurach/ Gnann/Poeschke, 2013, S. 11–49.
H. Roselieb, Die Chemie alter und neuer Tinten, in: Archivalische Zeitschrift, 70, 1974, S. 74 ff.
H. Roosen-Runge, Die Tinte des Theophilus, in: Festschrift L. Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hg. von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth u. a., München u. a. 1972, S. 87–112.
P. Schreiner/ D. Oltrogge, Byzantinische Tinten-, Tuschen- und Farbrezepte (= Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, IV, 4/Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Denkschriften, 419), Wien 2011.
A. Schumacher, Michelangelos Teste Divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst, Münster 2007.
M. Semff, Ein Bildhandbuch. Staatliche Graphische Sammlung München, [Aachen u. a.] 2002.
J. T. Spike, Masaccio, Mailand 1995.
Ch. de Tolnay, Corpus dei disegni di Michelangelo, 4 Bde., Novara 1975–1980.
A. P. Torresi, Amate Carte. Selezione di ricette dal Quattrocento al Settecento per disegnare, acquarellare, scrivere, restaurare (= Zeta Università, 97), Pasian di Prato 2007.

C. van Tuyll van Serooskerken, The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum, Haarlem u. a. 2000.
G. Vasari, Das Leben des Michelangelo, neu übers. von V. Lorini, hg., kommentiert u. eingeleitet v. C. Gabbert, Berlin 2009.
W. E. Wallace, Instruction and Originality in Michelangelo's Drawings, in: The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop, hg. von A. Ladis u. a., Athens u. a. 1995, S. 113–133.
J. Wilde, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio, London 1953.
K. Zeitler, [Kat. 8], in: Von Dürer bis de Kooning, 100 Meisterzeichnungen. Die Staatliche Graphische Sammlung München zu Gast in New York, Ausstell.-Kat., New York, The Morgan Library and Museum, 2012/13, hg. von Th. Bokelmann, München 2012, S. 34 ff.
M. Zerdoun Bat-Yehouda, Les Encres Noires au Moyen Âge (jusqu'à 1600) (= Documents, Études et Répertoires …), Paris 1983 (Nachdruck 2003).
F. Zöllner (teilw. zusammen mit J. Nathan), Leonardo da Vinci, 1452–1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen, Köln u. a. 2003.
F. Zöllner/ Ch. Thoenes/ Th. Pöpper, Michelangelo. Das vollständige Werk, Köln 2014 [Erstausgabe 2007].

Michelangelo, Hl. Petrus,
München, Graphische Sammlung,
Detail,
Farbwerte v. Verf. digital bearbeitet

Westsächsische Hochschule Zwickau
University of Applied Sciences

Foto: G. Dostmann

Dr. Thomas Pöpper ist seit 2008 Professor für Kunst- und Designgeschichte an der Westsächsischen Hochschule Zwickau und seit 2012 Dekan bzw. kommissarischer Dekan der Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg.
Er publizierte zu zahlreichen Themen der italienischen (u. a. Masaccio, Andrea Bregno, Mino da Fiesole, Michelangelo) und deutschen Renaissance-Kunst (Lucas Cranach d. Ä. und d. J.), zur Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts sowie zu aktuellen Diskursen der Designtheorie.