

«Das Brachland des Papiers»

ALEXANDER PERRIG IM GESPRÄCH

Alexander Perrig im Gespräch mit Hana Gründler und Toni Hildebrandt, Frankfurt am Main, 9. Februar 2012

HG/TH: Herr Perrig, über vier Jahrzehnte sind seit der Vollendung Ihrer mehrteiligen Michelangelo-Studien vergangen. Diese haben einen wichtigen Beitrag zur Methodologie der Zeichnungswissenschaft geleistet. Gerade in den letzten zehn Jahren hat man das Gefühl, dass die (Hand)Zeichnung, oder sollte man vielleicht besser sagen, das Zeichnerische, eine grosse Relevanz nicht nur in der Kunstwissenschaft, sondern auch in der Wissenschaftsgeschichte und der Philosophie – zumindest als Denkfigur – spielt. Was glauben Sie, wie sich die Zeichnungswissenschaft entwickelt hat? Und wie würden Sie die Rezeption Ihres methodologischen Versuches einschätzen?

AP: Die Reaktion auf meinen methodologischen Versuch war und ist gespalten. Positiv aufgenommen wurde er bis dato hauptsächlich von Künstler/innen und von Leuten, die sich wissenschaftlich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts befassen. Diese haben ja logischerweise ein besseres Sensorium für die Zeichnung als individuelles Artikulationsmedium als die auf die Kunst der Frühen Neuzeit spezialisierten. Logischerweise insofern, als im 20. Jahrhundert praktisch jedes Künstlerindividuum schon in der Lehrzeit ungehemmt seinen eigenen Artikulationsmodus entwickeln konnte, weil es kaum noch so etwas wie einen standardisierten Zeichenunterricht gab.

Lehrlinge des 16. Jahrhunderts wurden nach wie vor nach Standardmethoden unterrichtet. Wurden sie selbständig, waren ihre Zeichenstile nicht weniger gleichartig als die von der gleichzeitigen Schulschrift geprägten Schreibstile. Selbst wer das Zeichnen wie Leonardo und Michelangelo autodidaktisch erlernte, konnte sich dem herrschenden Musterstil nicht wirklich entziehen. Die Autorschaft einer Renaissancezeichnung ist daher wesentlich schwieriger zu ermitteln als diejenige einer Zeichnung des 20. Jahrhunderts, erfordert es doch das Erkennen der in einem Kollektivstil eingebetteten Individualstilkomponenten.

Nun gibt es allerdings die uralte, bis in die Gegenwart praktizierte Methode der Autorschaftsbestimmung nach sogenannten Kennerschaftskriterien. Da sie immer schon zu mehrheitlich guten Resultaten geführt haben soll, sahen und sehen die meisten Spezialisten für zeichnerische Altmeisterprodukte keinen Grund, die bewährte gängige durch eine ganz andere, viel kompliziertere Methode zu ersetzen. Mein 1976 publizierter Versuch ^[1] wurde daher vom Gros dieser Spezialisten fünfzehn Jahre lang ignoriert und dann, als er in abgekürzter Form auf Englisch erschien, als Provokation und überflüssiges Gerede eines arroganten Besserwisserleins empfunden.

Aus diesem Grund habe ich – um auf Ihre erste Frage zu antworten – heute den Eindruck, dass die meisten Altmeisterzeichnungsspezialisten gar nicht gewillt sind, ihr Métier zu einer transparenten Zeichnungswissenschaft zu entwickeln.

HG/TH: In ihrem Buch haben Sie sich intensiv mit der Relation von Sprache und Kennerschaft auseinandergesetzt. In letzterer geht es ja auch um Zuweisung von Nomenklaturen und um das Herausarbeiten einer überzeugenden Sprache für sprachlich nur schwer greifbare visuelle Phänomene. Gerade, aber nicht nur, in der Michelangelo-Forschung sind nationale Traditionen und mit ihnen gewachsene Wissenschafts-Landschaften dabei sehr wichtig und einflussreich, wobei eben häufig auch verschiedene methodologische Herangehensweisen beobachtet werden können?

AP: Als «Zeichnungskenner» werden diejenigen Individuen bezeichnet, die ein mit einer unbestimmbaren Zahl verschiedenartiger Zeichnungseindrücke bestücktes musée imaginaire im Gedächtnis haben, das ihnen ggf. erlaubt, eine noch unklassifizierte Zeichnung aus dem Stand heraus zu klassifizieren. Die Klassifikation – Beispiel: «diese Zeichnung stammt vom jungen Perugino» – ist an sich wertlos. Ob und inwieweit sie wissenschaftliche Relevanz bekommt, hängt davon ab, wie der Kenner sie begründet. Dem Kenner mag Begründung genug darin bestehen, dass ihm andere Kenner mit anderen musées imaginaires im Kopf von Herzen oder aus Ehrfurcht zustimmen und dass die Zeichnung fortan unter «Perugino» läuft. Wissenschaftlich betrachtet ist das Sprechblasenpraxis.

Vor dem 20. Jahrhundert konnte man sich mit dieser Art von Begründung begnügen, weil Zeichnungen eh nur Liebhaberkreise interessierten. Heute aber signalisiert der bloße Verweis auf einen Chor gleichgestimmter Kenner, wenn nicht unbewusste Furcht vor eventuell falscher Etikettierung, dann die Unfähigkeit, mit so komplizierten, unendlich variablen Gebilden, wie es Zeichnungen sind, sprachlich zurechtzukommen. Im deutschen Sprachraum hatte man – wie der erhellende Aufsatz Bernhard Degenharts von 1937 [2] beweist – schon früh die Möglichkeit, an die differenzierte Nomenklatur der Graphologie anzuknüpfen und daraus eine eigene, auf Strichbilder abgestimmte Terminologie zu entwickeln. Doch ausser Degenhart, der seinen eigenen Ansatz nie weiterverfolgte, machte kaum jemand von dieser Möglichkeit Gebrauch.

Die Art, wie Kennerurteile begründet werden, ist daher heute fast überall dieselbe. Man beschreibt Altmeisterzeichnungen, als seien sie eine Abart von Gemälden. Man meint den Stil einer Zeichnung zu treffen, indem man Begriffe, d.h. blosse Gedankendinge («Faktur», «Strichführung», «Lineament» etc.) charakterisiert.

Und wenn es – wie beispielsweise im Katalog zur Wiener Michelangelo-Ausstellung von 2010 – gilt, Körperausschnittstudien, die sich auf Figuren der Sixtinadecke beziehen, ungeachtet ihrer proportionalen und körpertopographischen Defekte als «Vorstudien» des grossen Meisters plausibel zu machen, hat man keine Bedenken, ihr Nicht-Kopiertsein mit dem Hinweis darauf zu begründen, dass sie vom Freskosachverhalt «geringfügig abweichen». So als seien Cinquecentokopisten lebende Fotoapparate gewesen, die dank ihrer Zoom-Augen selbst dann eine Figur in identischer Form wiederzugeben verstanden, wenn die Figur sich zwanzig Meter über ihren Köpfen befand.

HG/TH: Der erste Band «Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft. Ein methodologischer Versuch» zählt auch heute noch zu den herausragenden Versuchen, eine Strichbildanalyse zu entwickeln, die in gewissem Sinne an Degenharts von Ihnen ja bereits erwähnte «Graphologie der Handzeichnung» anschliesst. Im ersten Kapitel mit dem programmatischen Titel «Zur Problematik der sogenannten Kennerschaft» fällt auf, dass Sie trotz der ernsthaften methodischen Innovationen einen durchaus ironischen Zugang zu diesem Bereich hatten? Wie stehen Sie heute dazu?

AP: Da mir immer nur kurzzeitig ein «täglicher Umgang mit Originalen» – nach heutiger Meinung die Grundvoraussetzung von Kennerschaft – vergönnt war, habe ich mich auch nie zu den Kennern gezählt, umso mehr aber diejenigen bewundert, die angesichts von zwei Dutzend Blättern auf Anhieb sagen konnten, von wem diese sicher, wahrscheinlich, möglicherweise oder keinesfalls bezeichnet worden seien. Trotzdem blieb mir diese Kennerschaft suspekt, weil sich die Begründungen ihrer Urteile fast ausschließlich auf der Ebene des Abstrakten, nicht Kontrollierbaren bewegten.

Das Meiste von den Spezifika einer Zeichnung wird ja in der Regel ausgeblendet – beispielsweise der ersichtliche Zusammenhang zwischen der Bewegungsmotorik einer zeichnenden Hand und dem Strichbild des von ihr Gezeichneten. Andernfalls dürfte es nicht vorkommen, dass zum Beispiel ein Schraffenverband, dessen leicht gekrümmte Parallelschraffen durch simple Handgelenkbewegungen entstanden, als Indikator von Michelangelos Können angepriesen wird; denn jeder einigermaßen geübte Zeichner kann solche dynamisch wirkenden Schraffenverbände hinzaubern. Ausgeblendet wird u.a. auch, dass Zeichnen ein rhythmischer Bewegungsvorgang ist und dass die Art des individuellen Rhythmus sich zumindest im Bereich der Entwürfe sehr wohl erkennen und beschreiben lässt. Und ausgeblendet wird, dass jeder Entwurf etwas über die Schärfe oder Unschärfe des individuellen Formgedächtnisses aussagt und dass jeder professionelle Künstler nach der Lehrzeit seine eigenen Entwurfsgrössen-Standards entwickelt und zur Ökonomisierung seiner Zeichenweise tendiert, usw.

HG/TH: Lassen Sie uns vielleicht noch einmal zur Frage der Sprache zurückkehren. Es ist ein bemerkenswertes Phänomen, dass Ihre Studien für die Zeichnungswissenschaft des 20. Jahrhunderts wirklich zentral gewesen sind. So war zum Beispiel Franz-Joachim Verspohl – auch in Anlehnung an Ihre Methode – in seinen Wols-Studien um das Erschaffen einer spezifischen Begrifflichkeit bemüht, die den neuen zeichnerischen Phänomenen und Techniken gerecht werden konnte. Wie hatten Sie diese Versuche der Übertragung in eine andere Zeit und einen anderen kunsthistorischen Kontext aufgenommen? Und wie erklären Sie sich, dass Ihre Methodik gerade von der Renaissance-Forschung, für die Sie ja schliesslich primär konzipiert wurde, noch immer nicht angenommen wurde? Das eine ist ja eine Frage der Methodik, das andere der Zuschreibung. Man denke etwa an Leo Steinberg, der in Bezug auf Sie geschrieben hat: «The day will come when a new generation of scholars reviews Perrig's critique of the Michelangelo corpus without vertigo, without parti pris. In real time that day may be distant, but some who live even now in its immanence salute Perrig as its leading champion».

AP: Das Erschaffen einer spezifischen Begrifflichkeit ist wohl das wichtigste aller Desiderate. Im Grunde müsste man gerade auf so eklatant divergierende zeichnerische Artikulationsweisen wie die des 20. Jahrhunderts mit ebenso divergenten sprachlichen Echos reagieren. Dafür ist der Wortschatz der Sprachen natürlich zu arm. Umso wichtiger aber ist die Einsicht, dass es keine noch so guten Methoden des Begreifens zeichnerischer Phänomene gibt, die nicht der Differenzierung bedürfen.

Dass mein methodischer Neuansatz, der auf die begriffliche Erfassung des Individualstils abzielt, gerade bei der Renaissance-Forschung auf Ablehnung stösst, ist übrigens durchaus verständlich. Wäre er mit Zeichnungen der zweiten oder dritten Künstlergarnitur exemplifiziert, hätte wohl kein Hahn darüber gekrächt. Dadurch aber, dass er es anhand einer so brisanten Materie wie der unter dem Namen Michelangelo laufenden Zeichnungsmasse wurde, war die Abwehrhaltung vorprogrammiert. Denn Michelangelo ist nun einmal kein gewöhnlicher Künstler, sondern eine Kultfigur. Und was ihm an Zeichnungen zugeschrieben wird, ist mit so mächtigen Interessen verknüpft, dass heute kaum noch jemand wagt, das Zugeschriebene auf seinen Nennwert zu hinterfragen.

Was einst Wissenschaft war, ist auf diesem Sektor längst zur Religion verkommen. Obwohl deren Glaubenssätze grösstenteils aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend widerlegt worden sind, wurden sie seit den 1970er Jahren – vor allem von Seiten englischer Hohepriester – reihum neu dekretiert.

Ihre Zementierung scheint denn auch der Hauptzweck der auffallend vielen Michelangelo-Ausstellungen der letzten zwölf Jahre gewesen zu sein. Damit muss man sich abfinden. Bedauerlich ist nur, dass die neuen Michelangelo-Apologeten die Möglichkeit, die Ergebnisse meiner zwischen 1960 und 2008 erschienenen Publikationen betreffend Michelangelo und seine Umgebung zu widerlegen, ungenutzt liessen. Sie hätten mir andernfalls viel Seh-, Denk- und Schreibarbeit erspart.

HG/TH: Sie haben in Ihrem methodologischen Versuch dem Tempo und dem Rhythmus ein ganzes Kapitel gewidmet. Dieser Aspekt des Rhythmus und der subtilen Tempoveränderung ist ja letztlich auch mit dem Atmen verbunden; wir denken etwa an die Agogik, oder an Artauds Überzeugung, dass man immer auch mit dem Atmen zeichne.

AP: Die Wichtigkeit von Rhythmus und Tempo ist evident. Da jeder Strich einer Zeichnung der Niederschlag einer von der Hand des Zeichners gesteuerten Feder- oder Stiftbewegungsphase ist, widerspiegelt jede Strichabfolge sowohl beim Konturieren als auch beim Schraffieren einen Bewegungsrhythmus. Die Erscheinungsweise dieses Rhythmus hängt vom zeichnerischen Tempo ab. Jeder Zeichner zeichnet beim Entwerfen schneller, als wenn er ins Reine zeichnet. Der Unterschied drückt sich aus sowohl in der Verschiedenheit der Strichlängen und der Strichform als auch in der Art und Weise, wie sich die Striche innerhalb einer Sequenz zueinander verhalten. Auch innerhalb ein und derselben Zeichnung können Tempo und Rhythmus variieren. Schraffuren werden in aller Regel schneller als Umrisse gezeichnet. Dies alles müsste Konsequenzen schon für die Praxis des Vergleichens haben. Vergleichbar sind von Rechts wegen nur gleichartige Dinge – Entwurfsumrisse bzw. –schraffuren mit Entwurfsumrissen bzw. –schraffuren etc. In der gängigen Praxis aber wird, wenn es gilt, eine Attribution glaubhaft zu machen, nach Willkür verglichen – die «Faktur» einer Reinzeichnung mit der «Faktur» eines Entwurfs, einer Studie oder einer Kopie. Kein Wunder, dass die Vergleichsresultate dann dem jeweils Gewünschten entsprechen.

HG/TH: Da fällt uns Ihre evokative Wendung des «Brachlands des Papiers» ein, die uns auch in Zusammenhang mit dem, was wir die Blättrigkeit der Zeichnung genannt haben, interessiert. Können Sie das noch etwas ausführen?

AP: Eine leere Blattseite ist das Paradigma reiner Fläche. Sie hat für diejenigen, die sie zu bezeichnen oder zu beschriften gedenken, etwas Beängstigendes und erfordert, ehe der erste Strich oder Schriftzug in die Leere gesetzt werden kann, die Überwindung einer Hemmschwelle. Denn mit dem ersten Strich oder Schriftzug beginnt die risikoreiche Festlegung von Etwas, das, solange nur im Geiste existent, gar nicht festlegbar ist, geschweige denn aus von Fläche hinterfangenen Strichen oder Schriftzügen besteht.

Zeichnen und Schreiben sind ja echte Geburtsvorgänge, nur dass die wahrnehmbare Geburt ausserhalb des zerebralen Mutterschosses stattfindet. Bei der Geburt einer Zeichnung geschieht mit der leeren Fläche, je nachdem, wie gezeichnet wird, eine Verwandlung. Wird mit konstantem Bewegungsdruck ein Figurenumriss darauf gezeichnet, «spendet» die Fläche ein Stück ihrer selbst dem Umrissenen und verwandelt dieses in abstrakte Körperoberfläche. Wird der Bewegungsdruck hingegen – wie u.a. bei Michelangelo – so variiert, dass die Striche an- und abzuschwellen scheinen und die Druckunterschiede aus ganzen Strichsequenzen virtuelle Licht- und Schattenzonen machen, dann verwandelt sich die Papierfläche in einen vom virtuellen Volumen der umrissenen Figur beanspruchten virtuellen Raum.

Werden auf ein und dieselbe Papierfläche mehrere solche druckvariablen Figurenumrisse gezeichnet, dann erweitert sich die Tiefe dieses virtuellen Raums, wenn die Figurengrössen auch nur geringfügig variieren. Die kleinsten Figuren wirken dann als die hintergründigsten. Ein Ensemble von druckkonstant konturierten Figuren ändert dagegen nichts an der sie umgebenden Fläche, gleichgültig, wie gross die figürlichen Formatsunterschiede sind. Es ändert sich auch nichts, wenn eine solche Figur einschraffiert wird. Dann wird aus der abstrakten Körperoberfläche zwar ein Relief. Aber dieses verhält sich zur umgebenden Fläche bloß wie eine Insel zum Wasserspiegel eines windstillen Sees.

HG/TH: Bei und für diese Bewegung spielt natürlich auch die Dimension des Blattes eine wichtige Rolle. In gewissem Sinne scheint eine <Phänomenologie des Blattes> noch ein Desiderat der Zeichnungswissenschaft darzustellen.

AP: Sie meinen eine Phänomenologie der Blatt-Besiedlung. Die Blattdimensionen haben ja ausser in seltenen Ausnahmefällen keinen Einfluss auf die Grösse der darauf gekommenen Zeichnung(en). Was die Zeichnungsgrössen bestimmt und zur Wahl von grösser oder kleiner dimensionierten Blättern führen kann, sind die im Kopf des professionellen Künstlerindividuums unwillkürlich entwickelten Standardformate. Sie manifestieren sich am deutlichsten in der Existenz von zwei Extremtypen – Zeichnern, deren Entwürfe ungewöhnlich klein, und solchen, deren Entwürfe ungewöhnlich gross formatiert sind. Man kann den ersteren Typ, zu dem ab ca. 1510 auch Michelangelo gehörte, nicht einfach «Kleinzeichner» nennen. Denn sobald es um die Anfertigung von Studien geht, wird von ihm ein wesentlich grösseres Standardformat aktiviert. Diejenigen, die sich des täglichen Umgangs mit Originalen erfreuen, täten gut daran, ausser die Blattgrößen auch beispielsweise die Längen von eventuell darauf gezeichneten aufrechten Entwurfs- und Studienfiguren zu messen.

Dies könnte in Zukunft vielleicht daran hindern, Entwürfe, die sich auf Werke Daniele da Volterras, und solche, die sich auf Werke Marcello Venustis beziehen, weiterhin Michelangelo zuzuschreiben. Denn die im gleichen Zeitraum entstandenen Entwürfe dieser beiden Michelangelo-Freunde sind einander wie in der Zeichenweise so auch in den Maßen diametral entgegengesetzt. Das grösste von Danieles stehenden Entwurfsfigürchen ist gerade mal knapp halb so gross wie Marcellos sitzende Entwurfsfiguren.

HG/TH: Generell stellt sich hier vielleicht auch die Frage nach dem was Prozess und Entwurf in der zeichnerischen Praxis des 15. und 16. Jahrhunderts überhaupt bedeuteten?

AP: Von der Antike bis ins 15. Jahrhundert hinein wurden zeichnerische Produkte der meisterlichen Werkvorbereitung und der Lernübungen von Lehrlingen mit Ausnahme der für architektonische Grossbauten benötigten Risse und der für den Werkstattunterricht unverzichtbaren Musterzeichnungen auf Wachstäfelchen gefertigt. Sobald sie ihren Zweck erfüllt hatten, löschte man sie durch Glätten der Wachsschicht. Einen ideellen Wert bekamen diese zeichnerischen Provisoria erst, als das Papier zum universellen Zeichnungsträger avancierte; und als immer mehr Künstler und Kunstliebhaber selbst flüchtige darauf angesiedelte Skizzen als erhaltenswerte Repräsentanten einer eigenen, zum Philosophieren über die Verwandlung des zerebralen in den sichtbaren «disegno» anregenden Kunstgattung empfanden. Indes folgten nicht alle Künstler diesem Trend, der zu einer stetigen Vermehrung der Zeichnungssammlungen führte. Michelangelo legte nicht den geringsten Wert darauf, in einer dieser Sammlungen vertreten zu sein. Andernfalls hätte er nicht kurz vor seinem Tod alle noch in seinem Haus befindlichen Entwurfs- und Studienblätter verbrannt – zum masslosen Ärger des Herzogs von Florenz, der ihn, um eben dies zu verhindern, insgeheim hatte überwachen lassen.

HG/TH: Spielt bei Michelangelo eigentlich auch die Beidhändigkeit beziehungsweise die «linkische» Hand eine Rolle? Und welche Rolle spielte die linke Hand Ihres Wissens insgesamt im 16. Jahrhundert? Gibt es da überhaupt Zeugnisse?

AP: Michelangelo war Rechtshänder. Er hatte lediglich die Eigenheit, den Hammer beim Meisseln statt ebenfalls mit der rechten mit der linken Hand zu führen, weil er diese als kräftiger empfand. Dies wird auch sein zeitweiliger Mitarbeiter Raffaello da Montelupo getan haben, aber als einer, der auch linkshändig zeichnete. Im übrigen scheinen Linkshänder sich im 15. und 16. Jahrhundert so selten linkshändig artikuliert zu haben, dass man wohl annehmen muss, solches sei ihnen schon in früher Jugend ausgetrieben worden.

Leonardo war weit und breit der einzige Künstler, der, obwohl er anscheinend rechtshändig malte, linkshändig sowohl zeichnete als auch schrieb. Ansonsten ist mir als linkshändiger Zeichner nur ein um 1490 tätiger Cassone-Maler bekannt. Ein kuriozes Zeugnis von Linkshändigkeit findet sich übrigens auf einem Blatt im British Museum, das der einfallsreiche Michelangelo-Schüler Antonio Mini mit seinen zeichnerischen Experimenten kolonisierte, u.a. mit einem mutmasslichen kleinen Porträt seines Freundes Andrea Quaratesi. Den Kopf dieses Porträts versuchte er anschliessend, linkshändig wiederzugeben. Die Wiedergabe offenbart, wie schwer es der linken Hand fiel, aufsteigende Schrägstriche zu zeichnen. Den Michelangelo-Apologeten wurde sie – nebenbei gesagt – zum Anlass einer Händescheidung zwischen den Zeichnungen des genialen Meisters und dem angeblichen Armutszeugnis des Schülers.



Abb: 1 >

HG/TH: Abschliessend kann man sagen, dass das Ursprungsszenario – das Brachland des Papiers – beim Zeichnen und Schreiben zwar dasselbe zu sein scheint, aber die zeichnenden Hände (unsere Augen und unsere Sprache) letztlich doch auf andere Spuren als die schreibenden Hände führen. Herr Perrig, wir danken Ihnen für dieses Gespräch.

Alexander Perrig, geboren 1930 in Luzern, studierte von 1950 bis 1958 Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie in Basel, Rom und Salamanca. 1958 Promotion in Basel; 1967 Habilitation. Professor für Kunstgeschichte in Hamburg (1972–80), Marburg (1980–85) und Trier (ab 1985), inzwischen emeritiert. Veröffentlichungen über Villard de Honnecourt, Lorenzo Ghiberti, Andrea del Verrocchio, Leonardo da Vinci, Michelangelo und Umkreis, Benvenuto Cellini, Guido Cagnacci, Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Caspar David Friedrich, Gustave Moreau, sienesische Maestà-Darstellungen des 14. Jahrhunderts, die mittelalterlichen Proportionssysteme, die Geschichte der künstlerischen Grundausbildung (13.-16. Jht.), den Sinn der Zentralperspektive, Landschaftsmalerei in Mittelalter und Renaissance, die malerische Erschließung der Alpen, Gletscherdarstellungen und die Anfänge der Glaziologie, das Frontispiz der Encyclopédie und die Methodik der Zeichnungsanalyse.

Fussnoten

Seite 35 / [1]

Alexander Perrig, Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodischer Versuch, Frankfurt a. M. 1976.

Seite 36 / [2]

Bernhard Degenhart, Zur Graphologie der Handzeichnung. Die Strichbildung als stetige Erscheinung innerhalb der italienischen Kunstkreise, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 1, 1937, S. 223–343.

Abbildungen

Seite 42 / Abb. 1

Michelangelo und Schüler, Köpfe und Figuren, um 1525-28, rote Kreide, 28,7 x 23,5 cm, The British Museum, London. Aus: Michelangelo. Zeichnungen und Zuschreibungen, hg. v. Martin Sonnabend, Frankfurt a. M. 2009, S. 53 [Katalog zur Ausstellung «Michelangelo. Zeichnungen und Zuschreibungen», Städel Museum, Frankfurt a. M. 2009].