

**Little, Charles T.; Sauerländer, Willibald (Hrsg.): *Set in stone. The face in medieval sculpture ; [in conjunction with the Exhibition "Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture", held at the Metropolitan Museum of Art, New York, from September 26, 2006 - February 18, 2007], New Haven, Conn. [u.a.]: Yale University Press 2006***  
ISBN-10: 1-58839-192-2, XVI, 222 S., 50 USD

## Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture

New York, The Metropolitan Museum of Art, 26.11.2006–19.02.2007

Rezensiert von: Müller Rebecca, Universität Heidelberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte

„Gesichter, überall Gesichter“ - so umschreibt Thomas Macho in seiner Analyse der sozialen Funktionen des Gesichts dessen aktuelle Omnipräsenz. Nach einem Rundgang durch die Ausstellung fühlt man sich unwillkürlich an diese Diagnose erinnert.<sup>[1]</sup> Es ist die Gestaltung des menschlichen Antlitzes in der mittelalterlichen Skulptur, seine unterschiedlichen Ausprägungen als „explorations of human identity“ und seine Wirkmacht als „most symbolic part of the body“ (Wandtext), die die übergreifende Thematik der Ausstellung des Metropolitan Museum bilden. Sieben Sektionen versammeln Köpfe und Büsten, überwiegend Fragmente ganzfiguriger Statuen, und verfolgen aus unterschiedlichen Perspektiven ihre Bedeutung und Funktion, ihre Provenienz und ihr Schicksal bis zu einem Dasein als Sammlungsobjekte. Der zeitliche Rahmen ist von der römischen Kaiserzeit bis zum Spätmittelalter gesteckt. Knapp die Hälfte der 82 Exponate konnten Charles T. Little und Wendy A. Stein, Kurator respektive Research Associate, aus dem eigenen Bestand einbringen, ergänzt durch Leihgaben aus vorwiegend nordamerikanischen und einigen europäischen Museen (bes. Cleveland, Musée Cluny, Louvre) sowie aus Privatbesitz. Damit wird reiches Anschauungsmaterial für das anspruchsvolle Themenspektrum präsentiert. Darüber hinaus bieten die Vielzahl französischer Beispiele (allein rund 40 Werke), spektakuläre Einzelstücke wie die sog. Sigilgaita aus Ravello und manche kontrovers beurteilte Skulptur (etwa eine erst in den 1990er Jahren in die Forschung eingeführte Büste Caesars) einige wohl einmalige Vergleichsmöglichkeiten und auch für das Fachpublikum reichlich Diskussionsanreiz und neue Erkenntnisse. Beide Aspekte machen die Ausstellung unbedingt sehenswert.<sup>[2]</sup>

Der aufwendig gestaltete Katalog stellt einen einleitenden Essay von Willibald Sauerländer voran, der pointiert und anschaulich die Überlegungen des Autors zur Darstellung von Emotionen in der mittelalterlichen Kunst zusammenfaßt, ohne in eine Diskussion der Forschung einzumünden. Auf breiter Materialbasis und mit Bezug auf die Exponate verfolgt Sauerländer, wie zu der Wahrnehmung primär moralischer Dimensionen in den menschlichen Gesichtszügen im beginnenden 13. Jahrhundert das Interesse an der bildlichen Wiedergabe von Emotionen tritt und sich das physiognomische Spektrum mittelalterlicher Kunst erweitert. Auch in der Geschichte des Sammelns verortet Sauerländer die gezeigten Stücke: Als Sammlungsobjekte reflektierten sie das geistesgeschichtliche Klima des späten 19. und 20. Jahrhunderts in den USA. Viele der Köpfe waren oder

sind ihm zufolge „trophies of an enthusiastic medievalism“.

Die einzelnen Abschnitte der Ausstellung begleitet der Katalog mit knappen Einführungen und ausführlichen, fundierten Einträgen. Die qualitativ hervorragende Bebilderung präsentiert die Stücke ästhetisch sehr ansprechend, verzichtet aber auf technische Aspekte und erlaubt nur bei wenigen Objekten einen Blick auf die Rückseite. Detailaufnahmen von Farbresten, Werkzeugspuren und Verdübelungen sucht man also vergebens. Dieser Tendenz folgt auch die Aufstellung selbst: Die zurückhaltende Ausstellungsarchitektur und eine unaufdringliche, gekonnte Lichtregie machen den Besuch zum Genuß. In manchen Fällen wird ein Studium der Werke jedoch durch eine zu hohe Anbringung und die Nähe zur Wand verwehrt, und dies auch bei dezidiert allansichtigen Werken.

Die erste Sektion, „Iconoclasm. The Legacy of Violence“, stellt Kopffragmente meist französischen Ursprungs aus dem 12. und 13. Jahrhundert zusammen, für die eine ideologisch motivierte gewaltsame Entfernung aus ihrem ursprünglichen Kontext überliefert ist oder zumindest vermutet wird. Für wenige ist dieses Schicksal so gut belegt wie für das monumentale, die Ausstellung einleitende Haupt eines alttestamentlichen Königs aus Paris (Kat.6). Die Interpretation der 28 Herrscher an der Fassade von Notre-Dame als Repräsentanten der Monarchie führte dazu, daß man sie 1793 zunächst der Fleurons beraubte und ihre Enthauptung forderte. Während drei der Köpfe als Trophäen in verschiedene Pariser Stadtviertel gelangten, wurde ein Großteil der Figuren in Kubikmetern als Bauschutt verkauft. Darunter befand sich auch das ausgestellte Exemplar, das erst 1977 bei einem aufsehenerregenden Fund wieder das Licht erblickte: Nahe der Opéra fand sich ein Statuengrab mit 21 regelrecht bestatteten Königsköpfen.

Diese aktuelle und passend an den Anfang der Ausstellung gestellte Thematik hätte Gelegenheit geboten, die Bedeutung des skulptierten Kopfes als „physical embodiment of religious or political power“ (Wandtext) und damit ein entscheidendes Moment der Wirkmacht des dreidimensional wiedergegebenen Gesichts zu analysieren und im Spannungsfeld zwischen Präsenz und Repräsentanz zu verorten. Demgegenüber überrascht die Kürze der Einführung dazu (Stephen K. Scher), die sich weitgehend auf eine Auflistung historischer Ereignisse beschränkt, in deren Verlauf neben anderem auch Statuen zerstört wurden. Es wäre an den Objekten zu verfolgen, inwieweit das Verständnis einer Figur als Stellvertreter zu charakteristischen Beschädigungen führte, etwa an königlichen Insignien und Augen.<sup>[3]</sup> Die Verstümmelung der Könige von Notre-Dame wird von Scher zu recht mit dem Ende Ludwigs XVI. unter der Guillotine assoziiert. Dieser spezifische Umgang mit Bildwerken ließe sich etwa absetzen von dem Los der Apostelköpfe aus Théroouanne (Kat.8, 9; vgl. den sehr informativen Eintrag von Dorothy Gillerman): Nachdem die französische Enklave im burgundischen Artois unter Karl V. dem Erdboden gleichgemacht worden war, gelangten diese Fragmente, sei es als Erinnerungsstücke, sei es als Baumaterial in das benachbarte Saint-Omer. Opfer einer zielgerichtet ikonoklastischen Aggression waren sie offenbar nicht.

Der Abschnitt „The Limestone Project: A Scientific Detective Story“ führt anhand von Beispielen vorwiegend aus der Ile-de-France in eine naturwissenschaftliche Methode ein, mit deren Hilfe die Herkunft von Kalksteinskulpturen eingegrenzt werden kann. Für die Neutronenaktivierungsanalyse (NAA) wird eine ein Gramm schwere Probe entnommen und mit Neutronen bestrahlt. Das Spektrum der Gammastrahlen erlaubt eine Aussage über die Zusammensetzung des Kalksteines. Ausgehend von der These, daß eine übereinstimmende Zusammensetzung auf eine übereinstimmen-

de Provenienz schließen läßt, können Gruppen gebildet und kann ein Bezug zu bestimmten Steinbrüchen, sogar einzelnen Monumenten hergestellt werden. In einer Datenbank sind die bislang über 2200 Analysen frei zugänglich.<sup>[4]</sup>

In dieser Sektion kann sich der Besucher an einigen Hauptwerken der französischen Skulptur erfreuen, darunter dem hervorragend präsentierten Apostelkopf aus Chicago (Kat.14). Auf der Grundlage der stilkritischen Einordnung des viel diskutierten Stücks konnte das Ergebnis der NAA die Waagschale zugunsten der Provenienz Notre-Dame in Paris senken, während die Zugehörigkeit des Kopfes zu einem Torso des Musée Carnavalet aufgrund der unterschiedlichen Materialzusammensetzung auszuschließen ist. Gelungen ist auch die gemeinsame Präsentation zweier Könige aus Mantes (Kat.18, Louvre; Kat.19, Metropolitan Museum). Aufgrund ihrer Ähnlichkeit hielt man sie lange Zeit für Original und spätere Nachahmung, wobei die Rollen in der Forschung mehrfach neu verteilt wurden. Durch NAA konnte die gemeinsame Herkunft aus einem Steinbruch und damit die mittelalterliche Herkunft beider Köpfe sehr plausibel gemacht werden.

Das Verfahren hinterläßt dennoch einen zwiespältigen Eindruck. Daß es sich um eine nicht zerstörungsfreie Methode handelt, wird weder in der Ausstellung noch im Katalog problematisiert.<sup>[5]</sup> Wie die Autorinnen des Essays erläutern, ist der Aussagewert der Ergebnisse begrenzt, wenn keine (kunst)historische Ausgangsbasis vorliegt, ein Stück nicht aus den bislang untersuchten Gebieten stammt oder für ein Portal verschiedene Brüche ausgebeutet wurden. Da eine nur minimale Probe als repräsentativ gewertet werden muß, lassen sich lediglich statistische Wahrscheinlichkeiten formulieren (S.47-49, Georgia Wright/Lore L. Holmes). Gerne hätte man hier problematische Analyseergebnisse wie bei Kat.12 („unusual components“) und Kat.31 („ambiguous NAA results“) diskutiert gesehen.

Auch der dritte Teil, „The Stone Bible. Faith Personified“, bietet - etwa mit mehreren Kopffragmenten aus Saint-Denis (Kat.27-30) - einige wohl einmalige Gegenüberstellungen. Ein inhaltlicher Zusammenhang erschließt sich jedoch nicht für alle Objekte. In seiner künstlichen Isolation überaus anrührend wirkt ein Christus patiens aus Nordbrabant, der wohl zu einer Grablegungsgruppe gehörte (Kat.37). Dieses Motiv entbehrt einer Textgrundlage und zielt, wie auch Scher im Katalog betont, auf die affektive Ansprache des Betrachters. Beides charakterisiert eine Funktion von Bildern jenseits einer „Bibel in Stein“.

Unter „Marginalia. Images on the Edge“ folgen Skulpturen(fragmente), wie sie dem Ausstellungsbesucher selten begegnen und auch in ihrem ursprünglichen Kontext als Bauornamentik oder Kirchenmobiliar den meisten Blicken entzogen waren: Gewölbeschlusssteine, Konsolen, Misericordien. Sie markieren in mehrerer Hinsicht eine Schwellensituation: durch eine vom Betrachter entfernte und oft funktionale Anbringung, etwa als stützendes Element, und indem sie von den Darstellungsmodi idealer Schönheit abweichen. In der Überproportionierung von Augen, Nase und Mund und oft zoomorphen Zügen bilden sie Konventionen des Monströsen aus. Läßt man sich nicht davon irritieren, daß einzelne Stücke in diesem Kontext nicht überzeugen,<sup>[6]</sup> ist es gerade im Vergleich mit den Heiligendarstellungen erhellend, die Ausdrucksmittel der Bildhauer und Schnitzer zu beobachten, die diese Skulpturen zu Bildern an den Grenzen der species Mensch werden lassen.

Die Sektion „Portraiture: Sculpting Identity“ überrascht mit nicht weniger als sechs antiken und vier spätantiken Bildnissen, auf die ein als trecentesk bezeichnetes Kapitell mit der vera icon und qualitätvolle Beispiele französischer Skulptur des späten 14. bis frühen 16. Jahrhunderts folgen.

Die Gegenüberstellung antiker und (spät)mittelalterlicher Bildnisse in einer Ausstellung ist als Idee sehr überzeugend; an ihr ließen sich zumal durch die Einbindung spätantiker Werke die Spannungsfelder der Porträtforschung wie Individualisierung und Konvention, emotive Mimik und repräsentative Funktion diskutieren und die *longue durée* von Bildniskonzepten anschaulich machen. Für das anspruchsvolle Thema ist das ausgewählte Material an dieser Stelle aber zu dünn, zumal die beiden Köpfchen aus dem Umkreis des Michel Colombe vermutlich Heilige wiedergeben (vgl. Scher zu Kat.60, 61). Zudem läßt sich ein für das mittelalterliche Bildverständnis zentrales Phänomen wie das „wahre Antlitz“ Christi nicht sinnvoll an einem Stück thematisieren, das unter den Aspekten der Ikonographie, der Formgebung und des Materials nicht als mittelalterlich überzeugt (Kat.37). Im Katalog führt Stephen Perkinson aus, wie Burckhardts Verdikt fehlender Individualität im Mittelalter für das moderne Verständnis der menschlichen Darstellung wirksam wurde und skizziert überzeugend die Ausprägung des mittelalterlichen Bildnisses jenseits einer Geschichte der Ähnlichkeit. Das antike Material wird dabei jedoch nicht berücksichtigt und die Chance eines epochenübergreifenden Ansatzes vergeben, wenn die methodisch für die Kunstgeschichte (nicht nur des Mittelalters) fruchtbare Diskussion in der Klassischen Archäologie (bes. Luca Giuliani, Nikolaus Himmelmann, Valentin Kockel) nicht aufgegriffen und auch in den Katalogeinträgen nicht reflektiert wird.<sup>[7]</sup>

Auch mit dem folgenden Thema, „Gothic Italy: Reflections of Antiquity“, steckte man sich ein hohes Ziel. Dieses Konzept geht auf, da einige für die Diskussion zur Antikenrezeption im Mittelalter sehr erhellende Werke süditalienischen Ursprungs präsentiert werden, bereichert durch toskanische Beispiele des frühen 14. Jahrhunderts. Der Katalog bietet eine konzise Einführung in die komplexe Thematik (Charles T. Little/Christine Verzar).<sup>[8]</sup> Star der Abteilung ist die Büste einer gekrönten Frau aus Ravello, entstanden in den 1270er Jahren und ausgezeichnet durch eine frappierende Adaption antiker Formgebung. Mit ihren langen Zöpfen und aufwendigem Perlohrgehänge wirft ihre Identifikation weiterhin Fragen auf. Verzar diskutiert die Deutungen als historische Persönlichkeit, Personifikation der Ecclesia oder Tyche Ravellos und optiert eher für die beiden letzteren Möglichkeiten. Sie schlägt eine Anbringung am Portal der Kathedrale bzw. am Stadttor vor (Kat.66).<sup>[9]</sup> Es ist eines der Verdienste dieser Ausstellung, diese Büste nicht nur glänzend zu präsentieren, sondern auch unter einem unerwarteten Aspekt neu zur Diskussion zu stellen: Infolge der Reinigung kam die zuständige Soprintendenza in Salerno zu dem Schluß, es handele sich um eine im Mittelalter überarbeitete Antike (Nachtrag S.vii). Mit Blick auf die bekannten umgearbeiteten antiken Skulpturen,<sup>[10]</sup> deren antiker Bestand sich klarer eingrenzen läßt, erscheint der Rezensentin diese These bislang nicht plausibel. Auch ist kaum vorstellbar, wie und mit welcher Motivation etwa die Krone, die Ohrringe, aber auch die spezifische Ausprägung von Augen und Mund aus einem antiken Kopf gewonnen sein könnten. In jedem Fall wird deutlich, daß an mehreren Stellen Überarbeitungen zu konstatieren sind, die es zeitlich einzugrenzen gilt. Besonders glücklich erwies sich die erstmalige Gegenüberstellung mit dem stets in einem Atemzug mit der Ravelleser Büste diskutierten, freilich stark abgeriebenen gekrönten weiblichen Kopf und dem um gut eine Generation älteren, mit vier Kopfprotomen besetzten apulischen Kapitell der eigenen Sammlung (Kat.64, 65; beide Einträge von Lisbeth Castelnovo-Tedesco, deren Sammlungskatalog zur italienischen mittelalterlichen Skulptur mit Spannung zu erwarten ist). Erstmals einem breiteren Publikum zugänglich wurde eine inschriftlich als Julius Caesar benannte, überlebensgroße Büste (Kat.63), ein ästhetisch eher unerfreuliches, aber dennoch interessantes Stück. Das Bildnis war gemeinsam mit der gleichfalls bekränzten männlichen Büste in Barletta (Museo Civico) auf einem

Landgut aufgestellt, als Theodor Mommsen beide dokumentierte. Unabhängig von den Proportionen und der Anlage von Kopf und Hals, die an einer mittelalterlichen Entstehung zweifeln lassen, wird eine solche m.E. ausgeschlossen durch das geschwungene und an den Enden eingerollte Inschriftenband, auf dem die Büste ruht. Berücksichtigt man die offensichtlich moderne Überarbeitung der Oberfläche an Gesicht und Hals, so ist eine Datierung in das späte Quattrocento zu bedenken. Als Vergleich bieten sich die monumentalen Kaiserbüsten im Kranzgesims des Palazzo Spannocchi in Siena an, die bei durchgängig höherer künstlerischer Qualität gleichfalls unteransichtig und mit ähnlicher markanter Physiognomik auf Weitsichtigkeit gearbeitet sind - einem ähnlichen Kontext könnte auch der „Julius Caesar“ entstammen.<sup>[11]</sup>

Die letzte Sektion vereinigt unter dem Titel „Objects of Devotion: Invoking Power“ zwei als „celtic“ bzw. in „celtic tradition“ charakterisierte, in ihrer Physiognomik weitgehend auf Markierungen reduzierte Steinköpfe, sodann Reliquienbüsten des 13. bis 16. Jahrhunderts meist nordalpinen Ursprungs und Darstellungen des Johanneshauptes. Dem Wandtext zufolge wohnt diesen Objekte „a special power to protect, heal, or even do harm“ inne. Liest man die „keltischen“ Köpfe als Surrogat für den abgeschlagenen Kopf des Gegners - so eine der Deutungsmöglichkeiten (Kat.70, 71; Little) -, mag man in dem Tausch des sterblichen gegen einen symbolischen Körper eine Gemeinsamkeit mit den Reliquienbüsten sehen.<sup>[12]</sup> Über die allgegenwärtige Konnotation des Kopfes als Sitz der Seele und Repräsentant für ein (ehemals) Ganzes hinaus droht sich die Zusammenstellung der Objekte hier freilich in der Assoziation des „Magischen“ zu verlieren und der jeweilige kulturhistorische Kontext aus dem Blick zu geraten. Bezeichnenderweise beschränkt sich der zugehörige Essay von Barbara Drake Boehm schon im Titel auf die Reliquienbüsten. In der Einführung von Material und Textquellen bietet sie eine hervorragende Einführung in aktuell diskutierte Fragestellungen, etwa die Bedeutung von Reliquienbüsten als fiktive Porträts und das scheinbare Paradox einer stilisierenden Formengebung gegenüber der Wahrnehmung als „lebendig“ durch die Zeitgenossen. Gerade unter diesem Aspekt gewinnt die Frage nach der Materialität an Gewicht: In den metallglänzenden Büsten wie jener des Heiligen Aredius von Limoges (Kat.72, Limousin, 13. Jh.) und Gesichtern, unter deren zartrosa Gipsinkarnat das Blut zu pulsieren scheint (u.a. das Reliquiar der Heiligen Juliana, Kat.73, Umkreis des Giovanni di Bartolo), stehen sich unterschiedliche Modi der Repräsentation gegenüber. Das Erklärungsmodell der „artistic choice“ (Drake Boehm, S.171) greift hier wohl zu kurz, vielmehr kommen unterschiedliche Bildstrategien und damit unterschiedliche Konzepte von der Verkörperung des Heiligen zum Tragen.

Es ist eine gelungene Pointe, daß sich der Besucher am Ende des Parcours dem Heiligen Firmin gegenüber sieht, jenem Heiligen, der enthauptet wurde und hier als einzige „ganzfigurige“ Statue der Ausstellung seinen blicklosen Kopf präsentiert. Dennoch hätte zu einem besseren Verständnis der Werke insgesamt beigetragen, den Köpfen Körper an die Seite zu stellen, etwa in dem sammlungseigenen Lettnerrelief aus Amiens und der Säulenfigur von Saint-Denis. Zum Verständnis des Gesichts gehört auch sein Verhältnis zum Körper - so bleibt in der Ästhetisierung des Fragments unreflektiert, daß es sich bei Reliquienbüsten und Johannesschüsseln eben nicht um Fragmente, sondern um in sich abgeschlossene Bildkonzepte handelt.

Ein Desideratum ist hier anzuschließen. Einige der Stücke weisen - und im Katalog wird dies meist auch angesprochen - moderne Überarbeitungen auf oder wecken wie oben erwähnt Zweifel an einer mittelalterlichen Entstehung. Bei anderen konnte hingegen ein bestehender Fälschungsverdacht ausgeräumt werden. Mehrfach sind Händler genannt, die Restaurierungen und Ergänzungen

gen nach bestimmten Vorbildern und zeitbedingten ästhetischen Vorlieben durchführten (etwa Lucien Demotte, vgl. Kat.19, 20), auch Sammlervorlieben und Sammlungskriterien werden angesprochen. Von all diesen Dingen erfährt der Besucher so gut wie nichts. Eine explizite Thematisierung in der Ausstellung hätte nicht nur Einblicke in die Geschichte des modernen Geschmacks und aktuelle Kriterien bei der Beurteilung eines Werkes gewährt. Sie könnte auch das kritische Sehen des Publikums herausfordern, das sich so allzu ungestört dem scheinbar unvermittelten vis-à-vis mit den „silent witnesses“ (S.xiv) einer fernen Epoche hingeben durfte.

Anmerkungen:

[1] Thomas Macho, Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien (<http://www.culture.hu-berlin.de/tm/?node=75>, letzter Zugriff 10.12.2006).

[2] Die Ausstellung feiert das 50jährige Bestehen des International Center of Medieval Art; parallel fand am 14./15. Oktober unter dem Titel „Facing the Middle Ages“ ein Symposium statt, dessen Publikation zu erwarten ist.

[3] Vgl. Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille?, hrsg. von Cécile Dupeux u.a., Ausst.Kat. Bern, München 2000.

[4] [www.limestonesculptureanalysis.com](http://www.limestonesculptureanalysis.com)

[5] Zu einem Relief im Glencairn Museum (Bryn Athyn, PA) etwa entnimmt man der Datenbank folgendes: Die Probenentnahme erfolgte mittels „5 holes“, die Aussage zum Material ist „based on probability calculations“; „origin art historical“ und „origin compositional“ werden beide mit Parthenay angegeben. Liest man den Eintrag richtig, wenn man annimmt, daß hier an einem Relief des 12. Jahrhunderts fünf Bohrungen unternommen wurden mit dem Resultat, daß es wahrscheinlich aus Parthenay stammt - wie es bereits die „traditionellen“ Methoden der Kunstgeschichte nahegelegt hatten?

[6] Kat.39, Brunnenbecken; Kat.44, Kopf eines bärtigen Königs, möglicherweise von einem Lettner; im Katalog werden die Konnotationen von „marginal“ differenziert diskutiert (Wendy A. Stein).

[7] S. etwa Giulianis Rezension zu Himmelmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, Bonn 1994, in: Gnomon 70, 1998, 628-638, bes. 633-638; Valentin Kockel, Typus und Individuum. Zur Interpretation des „Realismus“ im Porträt der Späten Republik, in: Realität und Projektion: Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter, hrsg. von Martin Büchsel/Peter Schmidt, Berlin 2005, 72-85 sowie für die Spätantike zuletzt Wulf Raeck, Raum und Falten. „Realismus“ als Option der spätantiken Kunst, in: ebd., 87-102. Als wichtige Beiträge zur Frage der Reflexion mittelalterlicher Individualität in der bildenden Kunst sind zu ergänzen: Bruno Reudenbach, Individuum ohne Bildnis? Zum Problem künstlerischer Ausdruckformen von Individualität im Mittelalter, in: Individuum und Individualität im Mittelalter, hrsg. von Jan A. Aertsen/Andreas Speer, Berlin/New York 1996, 807-818; H. Bredekamp, Das Mittelalter als Epoche der Individualität, in: Individualität: Akademievorlesungen, Berlin 2000, 191-240; Das Porträt vor der Erfindung des Porträts, hrsg. von Martin Büchsel/Peter Schmidt, Mainz 2003.

[8] Etwas zu optimistisch bewertet erscheint die Dokumentation zu Friedrichs II. Antikensammlung, ebenso das „element of religious freedom“ (S.147) unter seiner Herrschaft, vgl. Arnold Esch, Friedrich II. und die Antike, in: Friedrich II. Tagung des Deutschen historischen Instituts in Rom im Gedenkjahr 1994, hrsg. von dems./Norbert Kamp, Tübingen 1996, 201-234; Klaus van Eickels, Friedrich II. - Herrscher zwischen den Kulturen?, in: Friedrich II. von Hohenstaufen. Die Welt des Sultans von Lucera, Tagung am Landesmuseum Natur und Mensch Oldenburg 2007 (im Druck).

[9] Vgl. zur Büste von Ravello die Rezensentin, Überlegungen zur mittelalterlichen Bildnisbüste, in: Kopfbilder. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jeanette Kohl/Rebecca Müller, erscheint 2007.

[10] Vgl. Rilavorazione dell'antico nel Medioevo, hrsg. von Mario D'Onofrio, Rom 2003; Veronika Wiegartz,

Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen, Weimar 2004.

[11] Doris Carl, Die Büsten im Kranzgesims des Palazzo Spannuchi, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 43, 1999, 628-638.

[12] Nicht nur an dieser Stelle vermißt man eine Auseinandersetzung mit Hans Belting, Bild-Antropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

Empfohlene Zitation:

Müller Rebecca: [Rezension zu:] Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture (New York, The Metropolitan Museum of Art, 26.11.2006–19.02.2007). In: ArtHist.net, 18.12.2006. Letzter Zugriff 11.02.2025.

<<https://arthist.net/reviews/382>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.