

Martin Karrer¹

ZÄHNE

Eine kleine Kultur- und Kunstgeschichte

Teile 6 und 7: Von der Spätgotik bis zur Spätrenaissance: neue Entdeckungen zwischen Schmerz und Sinnlichkeit

Teeth in cultural history

Parts 6 and 7: From late Middle Ages until late Renaissance



Prof. Dr. Martin Karrer

(Foto: privat)

Warum Sie diesen Beitrag lesen sollten? / Why should you read this article?

Sie lernen den großen Wandel der Ästhetik im späten 15. und 16. Jh. kennen, dem wir den Durchbruch des freundlich offenen Mundes, rot-weißer Ästhetik und einer Suche nach „Natürlichkeit“ in der Darstellung der Zähne sowie die ersten Darstellungen von Zähnen im profanen Bereich verdanken.

You will become acquainted with the large change in aesthetics that took place in the late 15th and 16th century, the period to which we owe the breakthrough of the friendly open mouth, red-white aesthetics, the search for a naturalness in the representation of teeth, and first images of teeth in profane.

Wie konnte gegenüber den Vorbehalten, die wir im Abschnitt über das Früh- und Hochmittelalter kennenlernen, die Freude an den Zähnen und unser beliebter Bildtypus des sich zum Lächeln öffnenden Mundes entstehen? Ausschlaggebend für den Wandel wurde die Epoche zwischen Gotik und Renaissance. Denn die Stimmung für neue Entdeckungen war damals günstig. Kulturgeschichtlich korrespondieren die neuen Bildformen zur Suche nach Entdeckungen in der Welt. Schätzen wir daher auch das oft missachtete Spätmittelalter hoch. Zugleich entstand durch die vielen Neuerungen in der Kunst von der Wahl der Farben über die Zeichnung bis hin zu thematischen Aspekten ein fließender Übergang in die Frührenaissance. Gerade der Epochenumbbruch, der Schmelztiegel zwischen christlichem Denken, Wiederentdeckung der Antike und Neugier auf ferne Welten bot die für unseren Bereich fruchtbarsten Möglichkeiten. Näherhin lockerte sich zwischen Mittelalter und Renaissance spielerisch und durch eine Ästhetik des Heiligen die alte Strenge der Darstellung. An einigen Stellen wurde erlaubt, Zähne zu zeigen und eine rot-weiße Ästhetik zu versuchen. Hoch- und Spätrenaissance entwickelten diese Ansätze weiter. Sie werteten das Profane im und neben dem Heiligen auf und wagten Abbildungen von Zähnen bei alltäglichen Personen. Sie skizzierten durch Zähne gerne den Verfall, in der Regel an Personen der niedrigen Schichten, bemerkten aber auch die Erotik der Zähne und deren Ausstrahlung von Stärke. Einen Zugang zu erotischen Zähnen gestattete vor allem

How arose the joy of visible teeth and our popular image where people smile with an open mouth after the reservations, which we became acquainted with in Antiquity and Middle Ages? The period between the Gothic era and the Renaissance became decisive. The search for new discoveries in the world corresponded to new image forms, beginning in the often-disregarded late Middle Ages. From late Middle Ages up to the early Renaissance period, the combination of Christian thought with the rediscovery of Antiquity and a curiosity regarding the unknown offered a fertile area for advances in art and aesthetics.

The presentation of teeth was reevaluated in this upheaval. The old approach, casting doubt on the positive portrayal of teeth, was not easily overtaken. And yet, the old attitudes toward teeth loosened up, and the search for “holy beauty” provided the space for artistic representations of teeth in a playful manner where the colors white and red became friendly and teeth could be visible.

All this was developed further during the Renaissance of the Sixteenth Century. The profane enhanced besides the holy. Therefore, first images of teeth are found now concerning everyday people. Deterioration is outlined, mostly in images of people coming from lower classes. The eroticism of teeth is discovered as well as their charisma of strength. A delight arises in illustrating myths including images of teeth. And yet, some aspects remain experimentally and quickly vanish again, e.g. showing visible teeth in the ruler-portrait. The old

¹ Kirchliche Hochschule Wuppertal/Bethel
DOI.org/10.3238/dzz.2017.4901

die Freude an Mythen. In der Darstellung von Personen höherer Schichten griffen Künstler die Mitteilung von Stärke durch sichtbare Zähne auf, gesteuert durch ein Anliegen an Perfektion.

Trotz der faszinierenden Experimente und Durchbrüche blieben die alten Bedenken gegen Niedrigkeit, Gewalt und Verfall des Gebisses bestehen. Das verzögerte die Darstellung des sich freundlich – und nicht primär erotisch oder kraftvoll bissig – zum Lächeln öffnenden Mundes.

(Dtsch Zahnärztl Z 2017; 72: 232–253)

cultural concerns over ignobility, violence and deterioration of teeth persist.

Keywords: art and cultural history; aesthetics

Schlüsselwörter: Kunstgeschichte; Zähne; Darstellung; Ästhetik



Abbildung 1a–b Die Marter der Heiligen Katharina, vor 1515, von Joachim Patinir (1480–1524), Öl auf Eichenholz, 27 x 44 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien; **1a**) Gesamtbild (links), **1b**) Ausschnitt Figurengruppe (rechts);
Abb. nach: <http://www.wikiart.org/en/joachim-patinir/miracle-of-st-catherine>; abgerufen am 1.3.2017

6. Spätgotik und frühe Renaissance: faszinierende neue Entdeckungen

6.1 Einführung

6.1.1 Der Aufstieg des Bürgertums und die Entdeckung der neuen Welt

Die innereuropäische Wirtschaft wächst im Spätmittelalter. Das Bürgertum nimmt in den Städten einen rapiden Aufstieg und wird neben Adel und Kirche zum bedeutenden Auftraggeber in Wirtschaft und Kunst.

Ab dem Ende des 15. Jh. kommt ein neuer wirtschaftlicher und kultureller Impuls hinzu. Die Entdeckung Amerikas erleichtert den Zugang zu Gold und bringt neue Luxusgüter ins Land. Rasch wird bekannt, wie Menschen anderswo leben und aussehen. Aber die fremden Menschen werden nicht gleichberechtigt wahrgenommen. Selbst bis zum Herumzeigen berühmter „exotischer“ Personen wie von Pocahontas dauert es

noch 100 Jahre. Die Europäer integrieren nicht fremde Ästhetiken, sondern entwickeln ihre eigenen Traditionen vor dem Horizont ihres eigenen Lebens und Wohlstandes weiter.

Das neue Genre der „Weltlandschaft“ dokumentiert das. Es weitet den Blick in die fernsten Horizonte und aktualisiert doch die europäische Tradition. Denn obwohl die Figuren in den frühen Weltbildern winzig werden und die Landschaft an Größe gewinnt (s. die Aufsicht der Perspektive bei Patinir Abb. 1a), leiten sich die idealisierten Landschaften der Nähe und Ferne motivlich-inhaltlich mit Fels und Burg vom alten Kontinent ab und evozieren die Figurengruppen mit kamelähnlichem Lama, Hut und Turban die Geschichte der Länder um das europäische Mittel- und Nordmeer. Nicht fremde Religionen treten ins Bild, sondern weiterhin, jedenfalls bis zum ersten Viertel des 16. Jh.,

christliche Motive; man sehe die Betende in der Weltlandschaft Patinirs (Abb. 1b; Fortentwicklung bis Frans Post in [39]).

6.1.2 Medizinische Erfolge und neue ästhetische Wünsche

Wir müssen uns also weiterhin auf Europa konzentrieren. Den Aufstieg des Bürgertums begleitet dort eine Verbesserung der hygienischen und medizinischen Bedingungen. In den Städten führen Bader, Barbieri und Wundärzte zahnmedizinische Aufgaben mit ein wenig wachsender Qualität aus. Chirurgie und Nachsorge machen in Teilbereichen Fortschritte (Übersicht in [19]); nennen wir nur die Verbesserungen bei der Zahnextraktion, Goldfüllungen (ab dem 15. Jh.) und die Behandlung der Hasenscharte [37]. Der erhöhte Bildungsstand



Abbildung 2 Spätmittelalterliche Zahnextraktion, Federzeichnung aus dem Schachzabelbuch von 1467; Abb. nach: Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. fol. 2, Bl. 59v [22a] und unter http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=5322&tx_dlf%5Bpage%5D=126; abgerufen am 2.3.2017



Abbildung 3 Lucas van Leyden, Der Zahnarzt, 1523, Kuperstich, 11,6 x 7,4 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg; Abb. nach: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_van_Leyden_013.jpg; abgerufen am 1.3.2017 (vgl. [22b])

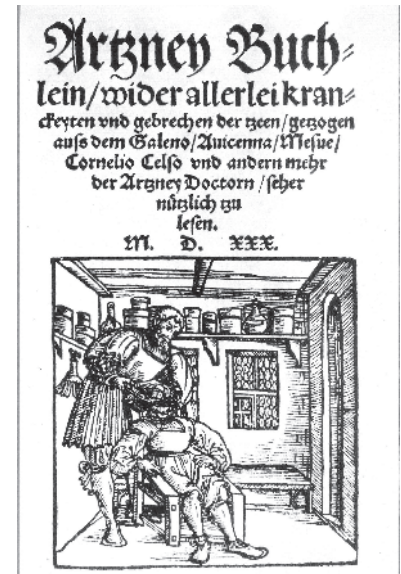


Abbildung 4 Das Artzney Buchlein wider allerley krankheiten vnd gebrechen der tzen von 1530. Titelblatt; Abb. nach : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Removal_of_teeth_with_forceps_Wellcome_M0012639.jpg; abgerufen am 9.5.2017; vgl. [28]

erlaubt, Kenntnisse über Heilmittel und Prophylaxe zu verbreiten [35].

Überschätzen wir freilich weder Geschwindigkeit noch Erfolge des Wandels. Sich medizinisch behandeln zu lassen, gilt als nicht selbstverständlich und nicht unbedenklich. 1467 erläutert eine Bildszene, dass die tröstende Frau ihren Mann dazu bringen muss, sich der Extraktion auszusetzen; sie tut das höfisch elegant, gut gekleidet und geschlossenen Mundes, damit er seine Contenance nicht verliert (Abb. 2).

60 Jahre später verfügt der Barbier über erheblich mehr Werkzeug und hat er eine Assistentin. Doch seine Behandlung hat sich nicht grundlegend verbessert, und die Assistentin unterstützt nicht die medizinische Tätigkeit, sondern greift dem Patienten an die Tasche (man achte auf die Hand der Assistentin in Abb. 3) – gewiss eine Satire und gleichwohl nicht ohne Gespür für Tendenzen der Zeit.

1530 erscheint das erste für eine breite Leserschaft geeignete Arznei- und Medizinbüchlein (Abb. 4). Es begnügt

sich mit – von heute aus gesehen – bescheidenen Mitteln [36]. Zur täglichen Zahnreinigung schlägt es das Reiben mit einem rauen Tuch vor, zum Hellhalten der Zähne Salz. Zitieren wir das in der alten Rechtschreibung: „alle morgen als bald er auff gestanden ist / neme er ein grob leine tuch vber far die tzen ynwendig vnd auswendig raynige also vnd reib dar mit ain mal ader zwey / das reiben sterckt die tzen / tzanfleisch / rayniget vnd verhiet die fehlung vnd staynigung. Hernach nem er saltz allein oder etwar mit vnd reib auch die zen / so behelt ers weyss frisch fest vnd gesunt“ [2].

Der Vorschlag verrät mehr noch über die Ästhetik als über die medizinisch-hygienischen Fähigkeiten der Zeit: Das antike Verdikt gegen Schönlinge ist vergessen (vgl. § 4.2.2). Helle Zähne gelten ausdrücklich als Schönheitsideal. Die Leserinnen und Leser verlangen sogar Rezepte, wie solche Zähne „zu machen“ seien. Das Arzneibuch fügt sich dem und bietet gleich mehrere Vorschläge. Deren wichtigster, das Reiben der Zähne mit einem Pulver von Wurzeln, Salz und Bimsstein,

bedeutet eine Zerstörung des Zahnschmelzes. Dennoch nennt das Büchlein ihn „sehr gut“ (Seite B 6a). Sind Zähne schwarz (wie häufig in der Zeit), sollen sie vorab „wol geschabet“ und dann erst mit diesem Pulver oder anderen Arzneien (Seide mit Salz u.ä.) behandelt werden (Seite B 6b). Die problematischen Nebenwirkungen vervielfältigen sich. Der ästhetische Effekt rechtfertigt offenkundig bei den Klienten, Schäden an der Substanz der Zähne in Kauf zu nehmen – eine bedrängend aktuelle Haltung.

6.1.3 Eine Grenze des Wandels: das edle Porträt

Im Porträt spiegelt sich der neu erworbene Wohlstand. Kleidung, Haartracht und Schmuck finden die größte Aufmerksamkeit. Der Glanz der Zeit verlangt den Glanz der Bilder. Doch in dem für uns entscheidenden Bereich bleibt das Porträt konservativ. Kein einziger Auftraggeber des Spätmittelalters, der Früh- und Hochrenaissance wagt, vom Künstler zu verlangen, seinen Alltags-



Abbildung 5 Mino da Fiesole, Büste des Piero de' Medici, 1453; Florenz, Museo Nazionale di Bargello;
Abb. nach: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bargello_-_Fiesole_Medici.jpg; abgerufen am 2.3.2017 (vgl. [12a])



Abbildung 6 Jean Fouquet, Bildnis des Guillaume Jouvenel des Ursins, nach 1450, Musée du Louvre, Paris;
Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Jean_Fouquet_-_Portrait_of_Guillaume_Jouvenel_des_Ursins_-_Louvre.jpg; abgerufen am 2.3.2017 (vgl. [12b])

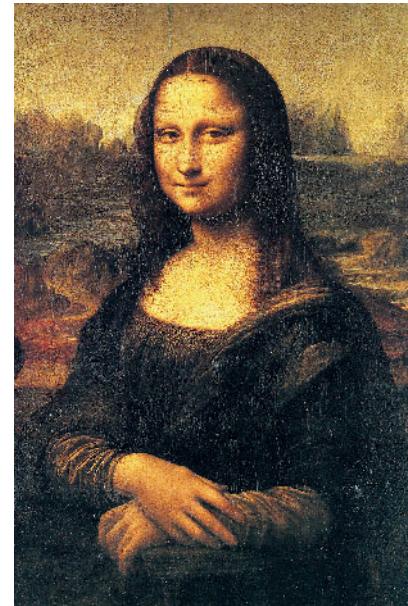


Abbildung 7 Leonardo da Vinci (1452–1519), Mona Lisa, 1503–06, Gemälde, Öl auf Pappelholz, Musée du Louvre, Paris;
Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_re_touched.jpg; abgerufen am 2.3.2017 (vgl. [7a])

wunsch nach weißen Zähnen ins Bildnis umzusetzen. Ob Medici (Abb. 5), kirchlicher Würdenträger (Abb. 6) oder rätselhafte Schönheit (Abb. 7), die Gestalten der großen Kunstwerke zwischen dem 15. und 16. Jh. schließen ihren Mund. Ob Plastik oder Gemälde, ob Profil (die bevorzugte Darstellungsweise der Frührenaissance) oder Frontbild, Schönheit verlangt überall die geschlossene Mundpartie. Selbst der schönen Frau ist ein Lächeln nur mit geschlossenem Mund gestattet; das rätselhafte Lächeln Mona Lisas ergibt sich nicht zuletzt aus dieser spannungsvollen Miene.

Schwer zu sagen ist, welchen Einfluss die Alltagsästhetik auf diese Retardation nahm. Auf den ersten Blick könnte man an einen Kontrast denken: Der Wunsch nach weißen Zähnen machte den Auftraggeberinnen und Auftraggebern bewusst, wie schadhafte und wie wenig vorzeigbar ihr reales Gebiss war. Deshalb schlossen sie den Mund vor dem Künstler, um sich keine Blöße zu geben. Doch andererseits war damals jeder Künstler an den Auftrag gebunden. So hätte er sich auch einem Verlangen fügen müssen, Zähne geglättet und nicht in schadhafte Realität wiederzugeben. Der Kontrast

von Kunstverlangen und Realität genügt daher zur Erklärung nicht. Wir müssen zusätzlich die große Tradition in Rechnung stellen, die verlangt, ein edler Mensch zeige keine Zähne.

6.2 Die Entdeckung himmlischer, paradiesischer, vollkommener Zähne in der sakralen Kunst

Ab dem Spätmittelalter begegnen sich somit Verzögerung und Erneuerung in der Darstellung der Zahn- und Mundpartie. Für die Verzögerung steht das vornehme irdische Gesicht, für den Fortschritt ein von heute aus unerwartetes Gegenüber: Gerade die sakrale Kunst und von ihr angeregte Werke schafften den Durchbruch zur Entdeckung himmlischer, paradiesischer, vollkommener Zähne. Die Kunst erfährt also nochmals intensive, wohl durchdachte Impulse aus dem christlichen Denken und seiner Durchdringung.

6.2.1 Die Vorbereitung im 14. Jh.

Einzelne Ansätze reichen ins 14. Jh. zurück. So gestaltet ein Meister um 1350 in

Vyšší Brod (Hohenfurth) eine fast noch byzantinische Ikonostase. Maria ruht, höfisch von Kleidern weit umhüllt, auf goldenem Bett und wendet sich in aller mittelalterlich gebotenen Strenge dem neu geborenen Christus zu (Abb. 8a). Sie lächelt, ohne den Mund zu öffnen, und ebenso tut das das neu geborene Kind, das doch schon wie ein Erwachsener um seine Verantwortung weiß und auf den Betrachter blickt (theologisch eine Mitteilung des Segens der Geburt).

Diese Mitte der Tafel ist hoch traditionell gehalten. Von ihr aber gleitet der Blick nach unten, wo Josef ernst (mit geschlossenem Mund) zusammen mit einer Magd das Bad des Kindes vorbereitet (eine nichtbiblische Szene). In dieser Szene wagt der Künstler, die Freude der Geburt einzufangen. Er schenkt der Magd (Abb. 8b), die nicht durch die Schrift vorgegeben und daher frei zu gestalten ist, das glückliche Lächeln, das der Geburt des Retters gebührt. Hier, bei der Magd, ahnen wir weiße Zähne zwischen den farblich dezenten Lippen.

Eine ähnlich zugewandte Haltung wagt der Meister auf anderen Tafeln der Ikonostase noch nicht. Doch charaktervoll und frei entwirft er auch die Köpfe

der Jünger in der Himmelfahrts- und Pfingstszene. Sie sind überrascht, irritiert, neugierig, blicken zur Seite – und einer öffnet staunend, mit Händen an der Brust, leicht die Lippen, ein zweiter unmittelbar hinter ihm deutlich den Mund zur oberen Zahnreihe (beide in Abb. 8c und 8d). Der Zeigefinger des hinteren Jüngers legt sich dabei auf die Unterlippe. Hätte er den Mund doch schweigend geschlossen, heißt das nach einer möglichen Deutung (bis heute ist der Zeigefinger an geschlossenem Mund das Zeichen „schweige“). So gelesen, könnte dieser Jünger Petrus sein, der nach der Verhaftung Jesu gesprochen hat, wo er besser geschwiegen hätte, als er nämlich im hohepriesterlichen Hof Jesus verriet (Markusevangelium Kap. 14,66–72); die sichtbaren Zähne verweisen dann auf Schuld. Alternativ erlaubt die Szene, einen mystischen Akzent wahrzunehmen: Der irdische Mensch empfängt das geistliche, sich vor den Augen abspielende Geschehen. Dieses Geschehen aber sprengt die menschliche Ordnung. Deshalb verlangt es, sich mit allen Fasern der Wahrnehmung dafür zu öffnen und irdische Regeln außer Kraft zu setzen. Der Mund öffnet sich zurückhaltend-dezent für den Himmel; er lässt das überirdische Geschehen in den staunend in sich gekehrten Menschen ein (so der vordere Jünger), verbunden mit dem Gebot zu schweigen (wie der Zeigefinger des hinteren Jüngers signalisiert).

6.2.2 Die Sehnsucht nach Nähe des Himmels

Im 15. Jh. verdichten sich die christlichen Impulse weiter. Künstlerinnen und Künstler lesen in der Bibel die Kapitel über Gottes integrale Schöpfung, über die Begegnung von Gott und Mensch und über des Menschen Rettung mit einem neuen Interesse für das überwältigend Schöne. Sie blicken nicht nur auf Fehler, Versagen und Niedrigkeit, sondern gegenläufig, ja mehr noch auf Paradies, Gottverbundenheit und Himmel. Dort sehen sie die Schönheit, die Gott schuf, samt der Schönheit der Zähne. Skizzieren wir die entscheidenden Dimensionen der Innovation und beginnen bei der himmlischen Musik:

Im Gegensatz zum Kreischen der Hölle ertönt im Himmel – davon sind Mittelalter und Frührenaissance aufgrund der Johannesoffenbarung (Kap.

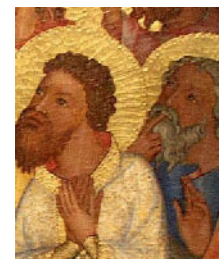


Abbildung 8a–b Meister des Hohenfurth Zyklus, Geburt Christi, um 1350, Kreidezeichnung und Tempera auf mit Leinwand überzogenem Holz, 99 x 93 cm, Nationalgalerie Prag; **8a**) Gesamtbild (links), **8b**) Ausschnitt Magd (rechts);

Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Meister_von_Hohenfurth_002.jpg; abgerufen am 2.3.2017

Abbildung 8c–d Meister des Hohenfurth Zyklus, Himmelfahrt Christi, um 1345–50, Nationalgalerie Prag; **8c**) Gesamtbild (links), **8d**) Ausschnitt Jünger (rechts);

Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Vy%C5%A1ebrodsk%C3%BD_cyklus_-_Nanebevstoupen%C3%AD%2C_N%C3%A1rodn%C3%AD_galerie_v_Praze.jpg; abgerufen am 2.3.2017

4–5 u.ö.) überzeugt – wunderbarer Gesang aus dem Munde von Engeln (vgl. [5]). Zur Artikulation bedarf er, wie jede Musikerin und jeder Musiker weiß, des

vollen Mundraums und der Zähne. Zur himmlischen Musik öffnen sich deshalb die Münder. Fehlerlos reiht sich dort im Himmel ab den Brüdern van Eyck, die

wir schon im letzten Kapitel kennenlernten (s. § 5.5), Zahn an Zahn, um voller Ernst und Konzentration der Herrlichkeit Gottes zu dienen (s. das Antiphonar am Bildrand der Abb. 9a; anderswo entspräche dem die Orgel). Jan van Eyck malt (wahrscheinlich zusammen mit Hubert van Eyck) teils die obere, teils die untere und einmal beide Zahnreihen (Abb. 9b). Er erprobt erfolgreich die künstlerischen Möglichkeiten.

Wenige Jahrzehnte später verbindet Andrea Mantegna in Italien die Motivik des Singens mit der Sacra Conversazione, der heiligen, nachdenklichen Unterhaltung. Johannes der Täufer und Benedikt von Nursia öffnen ihren Mund auf dem Tafelbild der Trivulzio-Madonna himmlisch zum Gespräch angesichts Mariens. Die Gesichter der Engel werden weicher, ihre Mienen vielfältiger. Wüssten wir nicht durchs Umfeld, dass ihr Klang aus dem Himmel erschallt, könnten wir diese Engel für schöne, jugendliche Gestalten mit den unversehrten Zahnreihen der Jugend halten (Abb. 10a/10b).

Das künstlerische Wagnis steigert Mantegna im Gespräch der Heiligen. Bei den Engeln dagegen hält er es geringer als die van Eycks; er beschränkt sich dort auf die ein Lächeln vorbereitende obere Zahnreihe und klammert den die Miene beschwerenden Bestand des Unterkiefers aus. In der Annäherung an unser menschlich freundliches Lächeln bietet das einen wesentlichen Fortschritt.

Verwechseln wir dennoch nicht den Kontext. Die Freundlichkeit der Zähne in jugendfrischem Antlitz vornehm zu zeigen, überträgt weder Mantegna noch ein anderer Renaissancekünstler auf die irdischen Stifter seiner Tafeln. Der künstlerische Umbruch in Spätgotik und Frührenaissance macht die himmlische Welt zum Träger der idealen menschlichen Schönheit und säkularisiert diese Welt damit. Aber irdisch wahren die Künstler die traditionelle Grenze. Irdisch zwingt eine vornehme Haltung, wie erwähnt, die Zähne zu überdecken.

6.2.3 Der Traum vom Paradies

Eine zweite Initiative geht vom Paradies aus. „Gott pflanzte einen Garten in Eden [...] und setzte den Menschen hinein“, schrieb der biblische Schöpfungsbericht (Gen 2,8 hebräischer Text, Übersetzung nach Luther). Die Vulgata, der



Abbildung 9a–b Jan van Eyck (wahrscheinlich zusammen mit seinem Bruder Hubert van Eyck), Genter Altar, Singende Engel 1432, Öl auf Holz; **9a**) Gesamtbild (links), **9b**) Ausschnitt (rechts); Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/Retable_de_%27Agneau_mystique.jpg; abgerufen am 2.3.2017 (vgl. [27])



Abbildung 10a–b Andrea Mantegna, Trivulzio-Madonna, 1497, Santa Maria in Organo/Verona; **10a**) Gesamtbild, **10b**) Ausschnitt: Singende Engel aus der Mitte unten; Abb. 10a nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Mantegna%2C_pala_trivulzio.jpg; Abb. 10b nach: https://it.wikipedia.org/wiki/Pala_Trivulzio#/media/File:Andrea_Mantegna_105.jpg; abgerufen am 2.3.2017 (vgl. [34])

maßgebliche mittelalterliche Bibeltext, las in diesem Vers keinen Ortsnamen (Eden). Sie verstand den hebräischen Stamm „adan“, aus dem unser Lehnwort Eden wurde, vielmehr als Beschreibung. Eden war, hieß das, als Nomen aus dem Hebräischen zu übersetzen, und tatsächlich gab es das Wort: „eden“ hieß Wol-

lust/Wonne, lateinisch „voluptas“. Die Übersetzung blieb dem treu. Das Paradies des Mittelalters, der Renaissance und der amtlichen katholischen Bibelfassung bis heute wurde zum „Garten der Lust, allen denkbaren Vergnügens“ („paradisus voluptatis“ Gen 2,8 bis 3,23f.).



Abbildung 11a-c Hieronymus Bosch (um 1450–1516), Garten der Lüste, 1480–90, Triptychon, Öl auf Holz, 220 x 195/390 cm, Ausschnitte, Museo del Prado, Madrid;
11a) Garten der Lüste: Mitteltafel: Imaginäres Paradies; **11b**) Liebespaar im Gespräch, Ausschnitt (links), **11c**) weiterer Ausschnitt aus dem Garten der Lüste (rechts)
Abbildungen nach: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garden_of_earthly_delights_centre_panel_loss_less_crop.jpg; abgerufen am 2.3.2017 und https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Garden_of_Earthly_Delights?uselang=de, abgerufen am 10.5.2017

Diese Übersetzung war kühn, und die Kunst wagte wegen der mittelalterlichen Vorbehalte gegen die menschliche Sexualität lange keine Darstellung. Hieronymus Bosch, der exzeptionelle Phantast am Umbruch vom Mittelalter zur Renaissance und Meister in der symbolischen Durchdringung der Zahnpartie (s. § 5.4.1), jedoch könnte der Scheu widerstanden haben. Sein viel umrätseltes Garten der Lüste (Abb. 11a) jedenfalls erklärt sich der einfachsten Deutung zufolge als Darstellung des Paradieses eben im Sinne eines Ortes der Lust (*locus paradisi voluptatis*) [3]:

Eine Fülle nackter Paare begegnet sich dort und reicht sich Früchte, oft solche, die viele Samen tragen, somit auf den samenreichen Geschlechtsakt anspielen. Schatten spart das nicht aus; der Mann auf unserer Abbildung 11c rutscht in eine Art Urne und erhält die letzte Frucht nicht mehr von einer Frau, sondern einem grauen Tierschnabel (vgl. die Beschreibung in [25]). Sein Leben ergraut.

Das Paradies besagt mithin nicht Bewahrung, sondern volles Leben vor dem Tod – eine sehr moderne Deutung der Pa-

radieseserzählung. Der von Gott geschenkte Körper darf samt allen seinen Organen in paradiesischer Nacktheit tanzen, reden, flirteten. Unten, damit dem Betrachter am nächsten, wagt Bosch die für unser Thema kühnste und wegen des Bildortes wohl auch ihm schon wichtigste Pointe. Er lässt eine Evastochter mit einer Frucht der Liebe in der Hand darüber sinnieren, ob sie die Frucht dem Adam neben ihr reichen soll. Der junge Mann (mit damals beliebtem langem Haar) öffnet den Mund in der Vorfreude auf die Frucht und den Eros – wir sehen die Genese des männlichen Lächelns im Leben und im Bild (Abb. 11b).

Verhehlen wir nicht, sein männliches Lächeln behält etwas Zweideutiges. „Ich habe Dich zum Beißen gern“ bekundet es. Auch wenn der Adamit seinen rechten Arm noch an sich hält, ist der männliche Wunsch nach Sinnenreizen unübersehbar (was eine vornehme Haltung im nachparadiesischen Leben sublimieren würde). Die verschämte Eva wagt denn auch nicht, in gleicher Weise zu antworten. Die Darstellung des sexuellen Tabubruchs fällt um 1500 (wie in

fast allen Kunstepochen) beim Manne leichter als bei der Frau. Indes erlaubt gerade das Hieronymus Bosch die Mitteilung: Der Genuss des Eros ist nie eindeutig, trotzdem, vom Paradies her gesehen, etwas Gutes.

Verbreitet findet sich im Übrigen eine alternative Deutung des Gemäldes: Der Garten der Lüste geißle die menschlichen Begierden. Das gäbe dem Bildtypus des Hieronymus Bosch einen konventionelleren Anstrich; das Lächeln der Zähne drückte in solcher Auffassung noch traditionell mittelalterlich die niedrige, nicht wie eben vorgeschlagen, die paradiesisch zu akzeptierende Lust des Mannes aus. M.E. spricht mehr für die kühne, gleichwohl aus christlichen Gedanken gespeiste Aufwertung der paradiesischen Freuden in diesem Werk.

6.2.4 Die Begegnung von Himmel und Erde

Der dritte Impuls geleitet uns noch tiefer in die christliche Frömmigkeit. Wo tritt das Schöne nach dem Verlust des Paradieses ins irdische Leben?, fragte das



Abbildung 12 Fra Angelico (1395–1455), Die Verkündigung, 1433–34, Tempera auf Holz, 150 x 180 cm, Jesuitenkirche, Cortona; Abb. nach: https://de.wikipedia.org/wiki/Ave_Maria#/media/File:Fra_Angelico_069.jpg; abgerufen am 3.3.2017

Mittelalter. Wo ereignet sich Schönheit ohne den Umschlag der „voluptas“ (der guten paradiesischen Freude an Gott und den anderen Menschen) in eine Begierde, die das Gegenüber zum Objekt macht und Schuld ins Leben bringt, damit ohne die Zweideutigkeit des Begehrens und Lächelns, die wir selbst in Hieronymus Bosch' großartiger Konzeption konzidieren müssen, mittelalterlich gesagt ohne Befleckung durch die Erbsünde? Zur Antwort diente die Stilisierung Mariens:

Die Gelehrten des Mittelalters schlossen aus Mt 1,23 und Lk 1,27, Maria sei der Macht der Sexualität nicht erlegen, sondern habe Jesus „rein“ geboren, ja sei seit ihrer eigenen Zeugung und Geburt „unbefleckt“/„immaculata“. Ein Erzählkreis von Marienlegenden begründete und entfaltete das ab der Spätantike (sog. Protevangelium des Jakobus etc.). Marias Reinheit gipfelte in der Szene von der Verkündigung der Geburt Jesu. Ein Engel spricht zu Maria, heißt es in Lukas 1,28–38. Sie lauscht und hört, überlässt sich trotz des Schreckens über die unbegreifliche Schwangerschaft der Gnade Gottes.

Die Künstler spiegeln Marias gefasste Haltung in ihrem geschlossenen Mund (Abb. 12). Wie aber sollen sie das Reden des Engels ausdrücken? Ab den Brüdern van Eyck wagen sie gelegentlich, dazu den Mund zu öffnen (s. den das Ave Maria sprechenden Engel in Abb. 13). Anderswo, z.B. bei Fra Angelico (nochmals Abb. 12), sehen wir letzte Bedenken dagegen. Der Engel öffnet dann seinen Mund nicht. Was er



Abbildung 13 Jan van Eyck (1390–1441), Lammanbetung, 1432, Ausschnitt Engel, Genter Altar, Öl auf Holz; Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Ghent_Altarpiece_-_F_-_Archangel.jpg; abgerufen am 3.3.2017

spricht, muss mit Schrift ins Bild gemalt werden, damit der Engel die alte Ästhetik himmlischen Ernstes, nicht irdischer Schönheit mitteilt. Dennoch ist ein Damm gebrochen: Der Mund öffnet sich in einem Teil der Gemälde nun zum Sprechen auf Erden.

6.2.5 Die himmlische Schönheit Marias

Eine Neulektüre des biblischen Hoheliedes, ursprünglich einer Sammlung von Liebesliedern, vollendet die Gedanken über die Schönheit Marias. Die Menschen lesen dort „tota pulchra es amica mea“ („gänzlich schön bist du, meine Freundin“; Hohelied 4,7) und verstehen die Freundin („amica“) als Kirche oder Maria. Die Bibel gibt ihnen den Maßstab der Ästhetik an die Hand: „gänzlich schön bist du, Maria“.

Literarisch ist das heute ebenso fragwürdig, wie es die nie in die Bibel eingegangenen Marienlegenden sind (der entscheidende Grund für die Ablehnung der hohen Mariologie im Protestantismus). Der Kunst bietet es eine faszinierende Chance: In Maria lässt sich alle nur vorstellbare Schönheit bündeln (Überblick über die Entwicklung des Marienbildes in [14a]). Die überaus „schöne“ und „reine“ Maria wirkt sich daraufhin bis ins Mariendogma 1854 aus [14b].



Abbildung 14a–b Stefan Lochner (ca. 1400–1451), Madonna mit dem Veilchen, vor 1490, Öl und Tempera auf Holz, Kolumba – Kunstmuseum des Erzbistums Köln; **14a**) Gesamtbild (oben), **14b**) Ausschnitt (unten); Abb. nach: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stefan_Lochner_-_Madonna_mit_dem_Veilchen_-_1450.jpg; abgerufen am 3.3.2017

Jugendlich ist diese Maria der Frömmigkeit; fast alle Marienbilder ab dem Spätmittelalter zeigen eine relativ junge Frau. Und ein bestrickendes Antlitz gewinnt sie, handle es sich um den Bildtyp der schönen Madonnen [17, 24] oder des „hortus conclusus“ (Maria im „geschlossenen Garten“; [41]), den Stefan Lochner zu einer Gestaltung Mariens mit Blume und aufblühender Wiese entwickelt (Abb.14; Näheres in [13]).

Zunächst bleibt auf diesen Bildern noch der Mund geschlossen (bei Lochner wie oben bei Fra Angelico). Doch allmählich ändert sich das. Bei Matthias Grünewald öffnet Maria in intimer Szene mit dem Kind den Mund leicht zum Lächeln (Abb. 15). Freilich wahrt Grünewald strikt die Grenze des Motivs: Das Lächeln gilt ganz und ausschließlich dem Kind. Fern steht es einer sexuellen Assoziation, wie sie bei einer lächelnden Öffnung des Mundes bis zu den Zähnen entstünde.

Die Wiedergabe von Marias Zähnen erfordert also äußerste Zurückhaltung, obwohl der berühmte Passus des Hohenliedes die Beschreibung mit „quam pulchra es [...], oculi tui [...], dentes tui [...]“ / „wie schön bist du [...], sind deine Augen [...], sind deine Zähne“ begann (Hohelied 4,1–2) und manche Motette das in große Musik umsetzte (Motetten von Gaspar van Weerbeke, † nach 1517; Anton Bruckner 1879; Maurice Duruflé 1960).

6.2.6 Marias Schönheit und Leid

Der künstlerische Konflikt entfiel, wo der Schauplatz die Wahrnehmung von vornherein vor sexuellen Konnotationen sicherte, bei der Begegnung mit dem Tod, konkret der Kreuzigung Jesu. Die Lebensfreude des Hohenliedes ist dort ausgeschlossen. Das Aufscheinen prachtvoller weißer Zähne zwischen scharlachfarbenen Lippen (wie das Hohelied 4,2f. es sich vorstellt) weicht dem fahlen Glanz des Leides. Lippen und Wangen Mariens werden in Rogier van der Weydens berühmter Kreuzabnahme totenblass, als Jesus vom Kreuz genommen wird. Maria sinkt zu Boden (in der Parallele der diagonalen Bewegung präzise auf den Tod Jesu abgestimmt, Abb. 16a).

Angesichts des Todes aber erlaubt die klassische Kunsttradition, wie wir bemerkten, ein Öffnen des Mundes zu den Zähnen. Maria kann deshalb die voll-

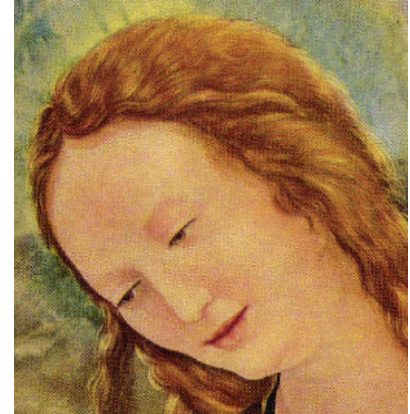


Abbildung 15a–b Matthias Grünewald, Christi Geburt, Ausschnitt aus dem Isenheimer Altar, zweite Schauseite Mittelbild, 1512–16, Colmar, Gemälde auf Holz; **15a**) Gesamtbild (links), **15b**) Ausschnitt (rechts); Abb. nach: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_036.jpg; abgerufen am 3.3.2017

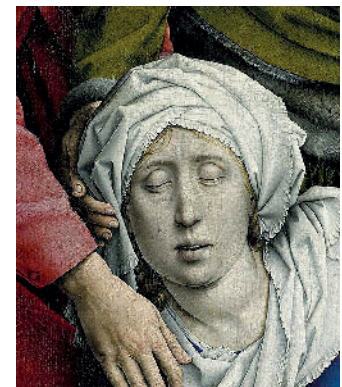


Abbildung 16a–b Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Madrid, Prado 1435–1440;

16a) Gesamtbild (links), **16b**) Kopf der Maria Ausschnitt (rechts);

Abb. nach: https://de.wikipedia.org/wiki/Kreuzabnahme_%28Rogier_van_der_Weyden%29; abgerufen am 3.3.2017(vgl. [40])

endete Zahnreihe zeigen, die sie auch im Leid noch als „tota pulchra“ (vor Gott gänzlich schöne Frau) besitzt (Abb. 16b). Tränen laufen über ihre Wangen, ihre Augen schließen sich, und dennoch eignet ihr eine eigentümliche Schönheit. In einem letzten künstlerischen Wagnis schließt van der Weyden den Kreis: Maria ist gegenüber der Geburt nicht gealtert; die „tota pulchra“ unterliegt auch in der Begegnung mit dem Tod nicht dem Verfall der Jahre. Mehr noch, Johannes, der Lieblingsjünger Jesu, fängt sie sachte mit männlicher Hand auf. Seine Geste evokiert sinnliche Nähe, abgefangen durch die Zurückhaltung des Mit-Trauernden und das „memento mori“, den Toten-

kopf, zu seinen Füßen. Körperhafte, fühlbare menschliche Nähe ist den Heiligen erlaubt, ja geboten, weil sie das Ideal der Humanität verkörpern, in der die Menschen einander dezent, ohne Begierde und Missbrauch lieben.

6.3 Experimente der Künstler: Ausdruck, Farbe und Form der Zähne

Überschauen wir die singenden Engel van Eycks, die paradiesische Freude des Hieronymus Bosch und den in Schönheit überwältigenden Schmerz Mariens bei Rogier van der Weyden, tut sich eine



Abbildung 17 Andrea Mantegna, Heiliger Sebastian, spätes 15. Jh., Galleria Giorgio Franchetti, Venedig;
Abb. nach: https://de.wikipedia.org/wiki/Der_heilige_Sebastian_%28Antonello_da_Messina%29#/media/File:Andrea_Mantegna_-_St_Sebastian_-_WGA13989.jpg; abgerufen am 3.3.2017 (vgl. [21])



Abbildung 18a–b Meister der Pollinger Tafeln, Tafel mit der Geburtsszene Jesu, um 1440/50; **18a**) Gesamtbild (links), **18b**) Ausschnitt, München, Alte Pinakothek Inv. Nr. 1360 (rechts); Abb. Copyright: © bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen



neue Kunstkategorie auf: Kunst darf das Schöne in „heiliger“ Sinnlichkeit darstellen, weil der Gott des christlichen Denkens Schönes schafft, weil er der Sinnlichkeit im Paradies, im Himmel und auf Erden bis hinein in den tiefsten Schmerz Raum gewährt. Das Christentum schafft die Grundlagen dafür, den Mund zum schönen Lächeln und zur positiven Sinnlichkeit der Zähne zu öffnen.

Beachten wir allerdings die Schranke, an die sich der künstlerische Umbau streng hält. Die Schönheit der Zähne leuchtet nur, wo ein Mensch nicht durch irdische Schuld befleckt ist, im Himmel, im Paradies und bei Maria sowie – wie wir gleich werden erweitern dürfen – bei den Heiligen, den Menschen der Heilsgeschichte, die (wovon die Zeit überzeugt ist) mit Sicherheit ins himmlische Paradies eingehen.

Wie nun ist solche Schönheit weiter zu entfalten? Sobald der Damm zur Darstellung der Zähne gebrochen ist, faszinieren die Gestaltungsmöglichkeiten

die Künstler und Künstlerinnen (wobei letztere in dieser Zeit aufgrund der gesellschaftlichen Bedingungen freilich noch selten in Erscheinung treten). Nicht oft wagen sie sich ans Sujet, sodass die einschlägigen Beispiele wenig bekannt sind. Doch wo sie es tun, nördlich der Alpen im malerischen Ausklang der Gotik, südlich der Alpen im Konstruktionsbewusstsein der Frührenaissance, öffnen sie, manchmal irritierend, manchmal mitreißend, die Horizonte:

6.3.1 Die himmlisch weißen Zähne

Zu beginnen ist nach dem Gesagten bei einer theologischen Entscheidung: Der Himmel konnotiert Reinheit und Makellosigkeit. Das spiegelt sich am einfachsten in der Wiedergabe gesunder und weißer Zähne. Mantegna bevorzugt deshalb, wo er das Genre wagt, diesen Zugang. Sein abgebildeter Sebastian blickt im Sterben verzückt zum Himmel empor, statt den Kopf zu senken, was seinem

Sterben irdisch entspräche, und schreitet dem Himmel, obwohl festgebunden, mit seinen Füßen entgegen. Sein Haar weht schon vom himmlischen Wind. Jede Geste überschreitet die irdische Realität. Vollends der Mund öffnet sich zum neuen Leben; kein Blut fließt trotz der durch die Pfeile verletzten Bronchien aus dem Mund, sondern unversehrt und hell leuchten die Zähne in der Überwindung des Schmerzes (Abb. 17). Das Sterben verwandelt sich zur Erhöhung des Heiligen.

Seit jeher scheiden sich an Mantegnas Sebastian-Martyrium die Geister. Gar zu theologisch konstruiert erscheint es modernen und wohl auch schon früheren Betrachtern. Der übersteigerte Glanz des Sterbens mit den weiß leuchtenden Zähnen fand in der Kunst kaum Nachfolge und in der Literatur Kritik; der bekannte Dramatiker Thomas Bernhard warf 1988 in die Diskussion, ob ein solcher Sebastian wirklich schön und nicht vielmehr „eine ganz große gemalte Gemeinheit“ sei [4].



Abbildung 19a–b Donatello, Maria Magdalena, etwa 1455–1457, Florenz, Museo dell’Opera del Duomo; **19a**) Gesamtbild (links), **19b**) Ausschnitt Kopf (rechts);
Abb. nach: https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Magdalena_%28Donatello%29; abgerufen am 6.3.2017



6.3.2 Die Zähne wie Perlen

Übersehen wir indes nicht: Auch andere Zugänge zum Sujet im 15. Jh. sind tief von Symbolik durchdrungen. Die meines Wissens erste Darstellung der leuchtend weißen Zähne in schwarzem Gesicht gehört hierher (Abb. 18b). Der Pollinger Meister schafft sie in der Mitte des Jahrhunderts auf seiner in München aufbewahrten, bestrickenden Altartafel (Abb. 18a) nicht in Nachahmung der Natur, sondern aus künstlerischem und religiösem Interesse. Sein schwarzer König trägt eine Perlenkrone, die dezent auf das himmlische Jerusalem verweist



Abbildung 20a–b Michael Pacher (um 1435–1498), Laurentiusaltar, 1460er Jahre; Gesamtbild (**20a**, oben) und Ausschnitt (**20b**, unten) aus dem Martyrium des heiligen Laurentius, München, Alte Pinakothek; Abb. nach: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael_Pacher_-_Martyrium_des_Hl._Laurentius.jpg; abgerufen am 6.3.2017

(vgl. Offb 21,12) und seine Weisheit symbolisiert; Weisheit nämlich ist biblisch höher zu wägen denn Perlen (Hiob 28,18; vgl. Spr 3,15). So intensiv stößt tief der Künstler auf das Motiv der Perlen, dass er selbst die Zähne nach diesem Motiv formt: Perlende Zähne sind es. Sie korrespondieren in Farbe und Form zur Krone und symbolisieren eine Weisheit, die nicht beißt (Perlenzähne sind dazu nicht fähig), sondern sich zur himmlischen Anbetung erhebt (Abb. 18b).

6.3.3 Die Zähne der Büsserin

Ungefähr zur gleichen Zeit entwirft Donatello für das Baptisterium in Florenz seine einzigartige Figur der büßenden Maria Magdalena (Abb. 19a). Expressiv kombiniert sie das Bewusstsein tiefster Schuld und glühender Umkehr zu Gott (Magdalena gilt als zutiefst gefallene, aber von Jesus gerade in ihrer Schuld angenommene Frau): Schuld und reuige Askese vertilgten alle Schönheit, die Magdalena der Überlieferung nach besaß. Von ihrem Gebiss bleiben ihr gerade



noch zwei Zähne, die „wie winzige Grabsteine“ (so die Beschreibung in einem Roman [38]) wirken (Abb. 19b). Schuld verfällt – signalisiert das – dem Tod. Doch die Hände Magdalenas erheben sich im Gebet gleichsam aus dem Grab. Das Symbol des klaffenden Gebisses zum Aufweis der Schuld zerbricht in einer bis dahin ungeahnten Dialektik. Nur die Schuld verfällt dem Tod, nicht die Büsserin. (Weiteres zu Donatello und seinem Werk in [15].)

6.3.4 Die unauffällig eingepassten Zähne

Bald nach den Pollinger Tafeln und Donatello vollzieht Michael Pacher (den wir



in § 5.3.1 unter der Perspektive des Mittelalters ansprechen) auch beim Martyrium eines Heiligen einen wesentlichen Schritt über die Diastase zwischen bösem und Ideal-Gebiss hinaus. Er gibt Laurentius, dem des Himmels gewissen Opfer, auf seiner Münchner Altartafel nicht überirdisch leuchtende, sondern unauffällig eingepasste Zähne (Abb. 20b). Zudem drückt er die Bosheit der Menschen, die Laurentius quälen, nicht mehr wie das hohe Mittelalter primär durch Fehler der Zähne aus, sondern vor allem durch das unregelmäßige Gesicht, in das sich die Zähne unauffällig einfügen (so die Menschen um Laurentius in Abb. 20a). Die „natürliche“, unauffällige Wiedergabe der Zähne in hohem Kontext ist geboren – und macht uns indirekt auf einen hochinteressanten Sachverhalt aufmerksam:

Eine „natürliche“ Wiedergabe der Zähne besagt in dieser Zeit, die ihr zum

Abbildung 21a–f Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, Colmar, 1512–1516;

21a) Antonius, der den Dämonen widersteht, Gesamtaufnahme (links), **21b**) Antonius Kopf, Ausschnitt (rechts);

Abb. nach: [https://de.wikipedia.org/wiki/Isenheimer_Altar#/media/File:Isenheimer_Altar_\(Colmar\)_jm01229.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Isenheimer_Altar#/media/File:Isenheimer_Altar_(Colmar)_jm01229.jpg); abgerufen am 3.3.2017

Durchbruch verhilft, nicht reine, weiße Makellosigkeit, sondern Unauffälligkeit bis hin zur farblichen Abstimmung auf die Umgebung. Die Ästhetik der Künstler wahrt einen Abstand zum Alltagswunsch der Bürgerinnen und Bürger nach weißen Zähnen, dem wir begegneten. „Natur“ besagt für die Kunst nicht ein Befolgen allzu menschlicher Wünsche, sondern eine Mäßigung dieser Wünsche zur Unauffälligkeit hin. Mit dem weißen, leuchtenden, perlenden Gebiss optieren die Künstler umgekehrt wie über das fehlerhafte Gebiss nicht für eine Nachahmung der Natur, sondern für eine theologische Symbolik. Kunst bremst, wenn wir das auf den Begriff bringen, Alltagsvorstellungen. Sie liefert sich ihnen nicht aus.

6.3.5 Matthias Grünewalds Isenheimer Altar

Eine Generation später handhabt Matthias Grünewald die neuen Möglichkeiten in äußerster Intensität auf dem Isenheimer Altar. Auf dessen rechtem Seitenflügel (geöffneter Zustand) gibt er wieder, wie Dämonen den Wüstenvater Antonius quälen (Abb. 21a). Die Dämonen, bissige Fabelwesen, sinken zu Tieren ab (eine Fortführung der alten dämonischen Gebissdarstellung). Antonius widersteht ihnen mit leuchtenden, des Himmels gewissen und zugleich farblich auf seinen Bart abgestimmten Zähnen (Abb. 21b). Er lacht sie aus, freilich trotz der heiligen Überhöhung eher befremdend als ästhetisch: Grünewald malt im Spital vor den Gesichtern der Leidenden, zu deren Betrachtung er den Altar schuf, keinen „schönen“ Antonius, sondern ein Urbild der Anfechtung. Neben die jugendliche Idealgestalt von Mantegnas Sebastian tritt so die vom Alter



Abbildung 21c Johannes stützt Maria unter dem Kreuz, Gesamtaufnahme (links), **21d**) Gesicht des Johannes, Ausschnitt (rechts);
Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Mathis_Gothart_Grünewald_027.jpg; abgerufen am 3.3.2017

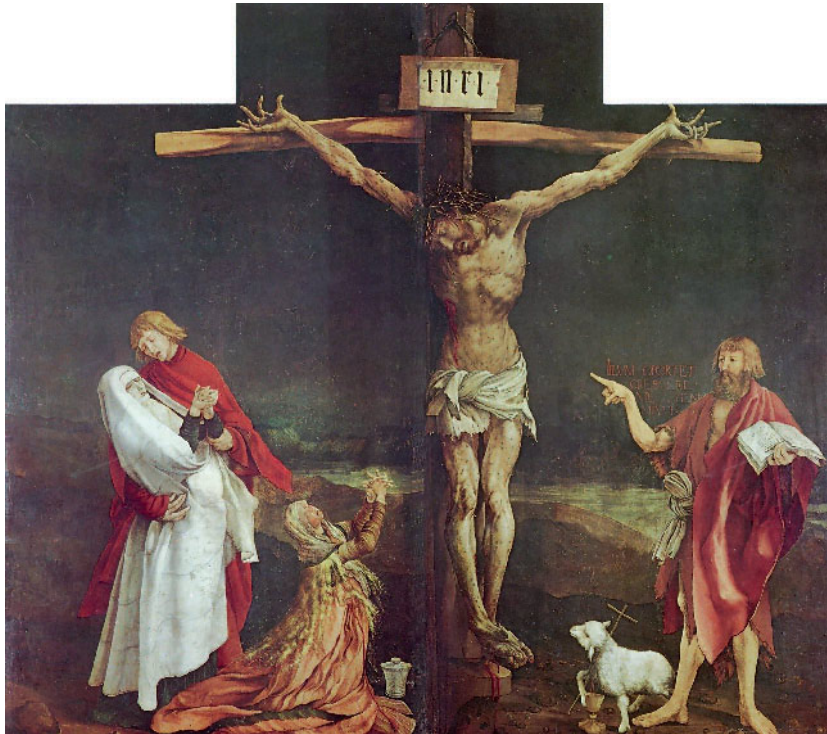


Abbildung 21e Der Gekreuzigte, Gesamtaufnahme (links), **21f** Gesicht des Gekreuzigten, Ausschnitt (rechts);

Abb. nach: [https://de.wikipedia.org/wiki/Isenheimer_Altar#/media/File:Isenheimer_Altar_\(Colmar\)_jm01229.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Isenheimer_Altar#/media/File:Isenheimer_Altar_(Colmar)_jm01229.jpg); abgerufen am 3.3.2017

gezeichnete, wie die Kranken im Spital auf die Matratze niedergeworfene Modellgestalt eines im Schmerz lachenden Widerstandes.

Auf der Mitteltafel des Altars fängt Johannes Maria auf, die das Leid ihres Sohnes am Kreuz nicht zu ertragen vermag. Maria fällt in Ohnmacht; doch behält sie in der Ohnmacht ihr schönes, in sich geschlossenes Gesicht (man beachte die Symmetrie, die geschlossenen Augen und den geschlossenen Mund, Abb. 21c); hier folgt Grünewald der mittelalterlichen Ikonographie mehr als van der Weyden. Zugleich nimmt Johannes ihr im Bild gleichsam den Schmerz ab. Der Schmerz zeichnet sein Gesicht. Er beugt es und gräbt Furchen ein. Der Mund öffnet sich im Biss des Leides. Die obere Zahnreihe wird sichtbar – farblich wie die Wangen dem fahlen Schmerz angepasst. Nicht weiße, sondern schmerzlich grau-beige Zähne entsprechen der Situation (Abb. 21d).

Den Höhepunkt des Altars bildet der Gekreuzigte. Er beugt sich im Tod zu den

sterbenden Kranken des Spitals herab. Sein Leib ist gezeichnet von ihren Krankheiten, seine Seitenwunde eine tödliche Verletzung wie die Dahingemordeter. Sein Kopf hängt, vom Tod geschlagen, herab. Die Muskeln haben sich nach dem Todeskampf gelöst (Abb. 21e). Der Mund klafft mit blutleeren Lippen – und, am schlimmsten, selbst die Zähne färben sich im bläulichen Grau des Todes (Abb. 21f). Dieser Jesus wird nicht mehr durch himmlische Schönheit zum erhabenen Trost im Todeskampf der Kranken. Nein, er tröstet, weil die Kranken wissen, dass er vor ihnen im undenkbar schlimmsten Schmerz starb und vor ihnen von Gott erweckt wurde, ihnen in Leid und neuem Leben vorausgeht.

6.4 Ergebnis

Überschauen wir das Jahrhundert zwischen van Eyck, Mantegna und Grünewald, bietet es einen außerordentlichen

Reichtum an Innovationen. Künstlerisch und ikonographisch überragen die Künstler dieser zwei, drei Generationen, was unser Sujet angeht, all ihre Vorgänger und die meisten ihrer Nachfolger. Denn theologisch und ethisch werten sie das Lächeln und die Zähne auf wie keine Zeit zuvor. In der Gestaltung erfinden sie Neuerung über Neuerung. Die himmlisch weißen Zähne verdanken wir ihnen ebenso wie die unauffällig eingepasste Zahnreihe, die Spiegelung dezenter Zuneigung in der Mundpartie wie den erschreckenden Todesschmerz auf den sichtbaren Zähnen. Gewiss, die alten, kritischen Bildtypen verdrängen sie durch diese Neuerungen nicht. Die Zähne des Todes und die Zähne der Niedrigkeit wirken über die Renaissance hinaus. Zudem denken sie in der Regel symbolisch, nicht säkular erotisch. Dennoch wäre ohne ihre Leistung die Freiheit in der Darstellung und Gestaltung der Zähne undenkbar, die unsere heutige Zeit kennzeichnet.

7. Hoch- und Spätrenaissance: Zähne zwischen Schmerz, Schönheit und bedenklicher Sinnlichkeit

Vom beschriebenen Umbruch zwischen 1450 und 1520 an vermochte die Kunst die Schönheit des Menschen und seinen tiefsten Schmerz in zuvor ungeahnter Tiefe darzustellen. Die Epoche höchsten Ansehens für die Kunst, die im 16. und 17. Jh. folgte, besaß alle Voraussetzungen, um dies weiterzuentwickeln und in allen Schattierungen durchzusetzen. Werkstätten überboten sich in der Feinheit des Malens und Kühnheit plastischen Gestaltens, in der Bereitung feinsten Farbtöne und Schattierungen. Die Historienmalerei fand ihre Sujets neben der Bibel im antiken Mythos mit seinen vielen erotischen Szenen. Das Porträt blühte auf und bereicherte die Darstellung der Mundpartie. Dennoch brach die Darstellung des Mundes eine Grenze nicht vollständig: Hoch- und Spätrenaissance durchdrangen das Heilige und erschlossen die Faszination des Profanen, ohne dass ihre Auftraggeber den Künstlern erlaubten, die alte Scheu vor menschlich niedrigen Zähnen zu vergessen. Zum unbefangenen freundlichen und erotischen Lächeln vorzudringen, fiel deshalb unverändert schwer.

7.1 Weiterhin im Hintergrund: der Zahnschmerz

7.1.1 Zivilisation und ihre Schäden

Beginnen wir wieder mit einem Hinweis auf die Lebensrealität. Medizinische Forschung schritt in der Renaissance fort. Beispielsweise beschrieb der Ulmer Stadtarzt Johann Stocker in seiner „Praxis aurea“ 1528 die Herstellung von Amalgam; allerdings wurde seine Erkenntnis nicht wirksam und ging wieder über Jahrhunderte verloren ([19]). Ansätze der Gerodontie formten sich bei Girolamo Cardano [30]. Neue anatomische Erkenntnisse entstanden, aber auch sie wirkten sich in der Praxis wenig aus. Denn der größte Anatom, Leonardo da Vinci, betrieb seine Forschungen im Dienste der Kunst. Seine Entdeckung der Kieferhöhle (Abb. 22) wanderte in die Royal Collection, eine Kunstsammlung. Ihre Umsetzung in medizinischen Fortschritt blieb mehrere Generationen lang

aus; erst 1651 kam es zur Neuentdeckung durch Highmore, erst 1778 zur Wahrnehmung der Blätter Leonardos [22d].

Zugleich wuchs das erreichte Lebensalter. Zivilisationserscheinungen, die sich aufgrund des Wohlstands ausbreiteten, vermehrten Zahnbeschwerden bei den höheren Schichten und damit den Auftraggebern der Kunst. Die Entdeckung der Neuen Welt brachte etwa den Kakao mit. Er bereicherte den Speisezettel von Familien wie den Medicis, die schon davor reichlich Honig zu sich genommen hatten. Die Zahnpflege dagegen war nach wie vor unzureichend. Daher setzte die immer schon vorhandene Karies zum Siegeszug an; das ergab die Untersuchung der Leichname in der Medici-Gruft, über die die Medien 2004 berichteten. Die Karies forderte ihren Tribut, auch wenn sie nicht zuletzt, weil der Wohlstand höchst unterschiedlich verteilt war, erst später zur Volkskrankheit wurde ([20]).

Zahnschäden aufgrund von Wachstumsstörungen, Schiefstellungen, Parodontose, Unfällen und Schlägereien kamen hinzu. Vorzeigbare Zähne bildeten daher bei Menschen aller Stände die Ausnahme, das Leiden an Zahnschmerz ein Dauerthema. „Zahnbrecher“ boten oft die letzte, gefürchtete Hilfe. Sie wirkten in Baderstuben, auf offenen Plätzen

oder vor einer Kirche, wohin der Leidende sich im Gebet vor wie nach der Extraktion flüchtete. Die Abbildung des Zahnbrechers (Abb. 23) setzt die Kirche also nicht zufällig rechts in den Hintergrund. Dass Menschen sich in der frühen Neuzeit (und noch weit bis ins 19. Jh. hinein) scheuten, Zähne zu zeigen, spiegelt nicht zuletzt eine empfindliche Erfahrung ihres Lebens.

7.1.2 Die heilige Apollonia

Weil die menschliche Hilfe gegen den Schmerz gering war, hielten sich viele Menschen wie im Mittelalter an die Heiligen. Im späten 13. Jh. war die bis dahin relativ unbekannte Apollonia zur Nothelferin gegen den Zahnschmerz aufgestiegen. Auf mittelalterlichen Bildwerken finden wir sie noch selten, ab der Frührenaissance häufiger. Im Protestantismus ging diese Heilige im 16. Jh. verloren. In katholischen Gebieten dagegen nahm ihre Verehrung im 16./17. Jh. zu oder hielt sich.

Der Humanismus der Renaissance entfremdete die Menschen mithin nicht der Heiligenfrömmigkeit, sondern gab ihr ein malerisches, zunächst strenges, später bewegtes Kolorit. Wählen wir zur Verdeutlichung ein Beispiel aus der Werkstatt von Piero della Francesca aus, das Apollonia in frontaler Strenge zeigt

Abbildung 22 Leonardo da Vinci, Zeichnung der Oberkieferhöhle 1498; Royal Collection Windsor Castle, fol. 919058, B 41v;
Abb. nach:



Abbildung 23 Der Zahnbrecher (Edentarius), aus dem Ständebuch von Jost Amman und Hartmann Schopper, 1574; Abb. nach: <https://de.wikipedia.org/wiki/Zahnmedizin#/media/File:Zahnbrecher-1568.png>; abgerufen am 7.3.2017; vgl. [22e]



Abbildung 24 Werkstatt von Piero della Francesca, Apollonia, vor 1470, National Gallery of Art in Washington; Abb. nach: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero,_sant'apollonia.jpg; abgerufen am 7.3.2017; vgl. [22f]



Abbildung 25a-b Albrecht Dürer, Glimsche Beweinung, 1500–1503, München, Alte Pinakothek Inv. Nr. 704; **25a**) Gesamtbild (links), **25b**) Ausschnitt (rechts); Abb. nach: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Glimm_Lamentation?uselang=de#/media/File:Albrecht_Duerer_-_Lamentation_for_Christ.JPG; abgerufen am 7.3.2017; vgl. [16a]



(kurz vor 1470; Abb. 24). Fünfzig Jahre später stellt Jan van Scorel sie lebendig bewegt auf den Seitenflügel des Frangipani-Altars der Pfarrkirche zum hl. Martin in Obervellach (Kärnten); auch diese Abbildung kann im Internet gefunden werden.

Die Bilder verzichten darauf, Apollonias Lebenshintergrund zu erzählen. Die Menschen kennen die (überwucherte) Legende damals ohnehin: Apollonia endete im Martyrium, bei

dem ihr ihre Zähne ausgerissen oder ausgeschlagen wurden. Nicht irdische Hilfe wurde ihr gewährt, sondern eine himmlische Verwandlung. Gerade wegen dieser Verwandlung aber spendet sie Trost. Denn sie erfährt etwas, was die Menschen in ihrer Not suchen, die himmlische Erlösung (das blaue Himmelsgewand) und die Liebe des Himmels zum Menschen in Not und Schuld (gespiegelt im roten Mantel der Liebe).

Übersehen wir letzteres nicht. Zahnschmerz galt verbreitet als Sündenstrafe, wie eine alte Antiphon erweist: „Aus-erlesene Braut Christi: / Für uns, Apollonia, / bete und bitte zu Gott, / damit wir nicht zur Strafe für Sünden / durch Zahnschmerzen geplagt werden.“ (Text der Antiphon aus dem späten 13. Jh. lateinisch und deutsch bei [22g]; jüngere Anrufungen Apollonias bei [10].)

Zugleich steht Apollonia für die rechte Haltung auf Erden. Ihr Mantel öffnet sich zur Hand, in der sie das erschreckende Instrument trägt, das sie peinigte und das trotzdem in weiterentwickelter Form oft allein gegen Zahnschmerz hilft, die Zange, die den Zahn ausreißt. Diese Zange mit dem gezogenen Zahn wird ihr zentrales Attribut. Ebenso eindrücklich ist der Gesichtsausdruck. Er dokumentiert die Forderung des 15./16. Jh. nach Würde im schmerzvollen Leben. Mit strengem Ernst ist die Pein zu ertragen, die von Kiefer und Zahn ausgeht. Diese Pein mag jeder Person ureigen sein. Wer sich edel und höflich verhält, zeigt sie dennoch nicht nach außen. In Verlängerung kulturgeschichtlicher Werte, die wir nun schon durch Jahrtausende hindurch beobachten, schließt Apollonia den Mund, hinter dem sich der zerschlagene Kiefer oder – für das 15./16. Jh. aktualisiert – kariesschwache Not, faulige parodontale Gerüche und Zahnlücken verbergen.

Die Hauptentwicklung der Bildtypen im 16. Jh. verrät folgerichtig wenig vom Zahnschmerz, der Pein Apollonias. Der Schmerz gehört nicht ins standesgemäße Bild.

7.2 Zähne zwischen sakralem Erleben und menschlichem Charakter

Wenden wir uns damit der Dynamik der Bildschöpfungen zu. Zu beginnen haben wir nochmals beim sakralen Bild. Nicht nur die nach wie vor große Zahl von Werken mit geistlichen Themen zwingt uns dazu. Vor allem bot das sakrale Bild für unser Sujet besondere Darstellungschancen. Denn dort, in der Klarheit des Heiligen, war seit den Durchbrüchen des 15. Jh. die menschliche Niedrigkeit der Zähne überwunden. Daher gab es Freiheiten und Nuancierungen, die fortzuschreiben und auszuweiten lohnte.

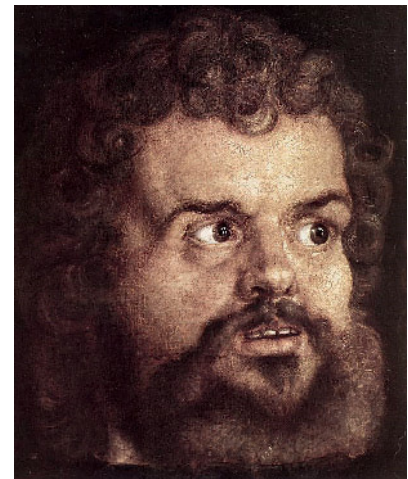


Abbildung 26a–b Albrecht Dürer, Die Vier Apostel, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 545, 540; **26a**) Gesamtabbildung (links u. Mitte), **26b**) Ausschnitt Gesicht des Markus (rechts);

Abb. nach: https://de.wikipedia.org/wiki/Albrecht_Dürer#/media/File:Albrecht_Dürer_026.jpg und https://de.wikipedia.org/wiki/Albrecht_Dürer#/media/File:Albrecht_Dürer_027.jpg; abgerufen am 9.3.2017; vgl. [1a] und [32]

7.2.1 Zähne intensivieren den religiösen Ausdruck

Wie wir an Werken bis Matthias Grünewald sahen, erreichte die Frührenaissance eine Klimax des religiösen Ausdrucks, verbunden mit einer Abstimmung der Zahngestalt und Zahnfarbe auf die Bildsituation. Albrecht Dürer greift dieses Prinzip auf und summiert es in seiner Glimschen Beweinung (Abb. 25). Vollkommen spiegelt diese in den Zähnen den dargestellten schrecklichen Augenblick nach Jesu Tod: Jeder Zahn ist in Farbe und Gestalt der Umgebung eingefügt. Jesu Zähne werden deshalb fahl wie das Totengesicht. Ein altes Klageweib daneben vertritt die Hässlichkeit des Leids. Fehlerhafte Alterszähne verbinden sich mit einem Branton des Zahnansatzes; wie Gesicht, Lippen und Zunge deuten sie das Braun der Erde an,

in die der Mensch nach dem Tod zerfällt. Maria hingegen behält trotz des Leids Würde. Das teilt ihre Gestalt mit. Dürer zeigt unauffällig ihre obere Zahnreihe, farblich auf die Haut abgestimmt, in idealer Jugend. Er vernachlässigt mit der ikonografischen Tradition, dass Maria eigentlich eine Generation älter ist als der Verstorbene; kunstgeschichtlich ist das ein mittelalterliches Erbe, theologisch ein Hinweis, wie gewiss einem Menschen, der für Christus gelebt hat, die Erhöhung in himmlisches, neues und junges Leben ist.

7.2.2 Zähne zeigen Charakter

Wenig später tritt ein neues Element, der menschliche Charaktertyp, organisiert ins heilige Bild. Die Reformation erleichterte das, indem sie die Menschlichkeit der Heiligen und selbst der Jün-

ger Jesu sowie der Apostel herausstellte. Dürer zog in seinem Spätwerk die Konsequenz. In seinen vier Aposteln (Abb. 26a/26b, Nürnberg 1526; inzwischen München, Alte Pinakothek) wertete er, wohl in Reaktion auf die Reformation, Johannes höher als Petrus (er setzt Johannes links an die erste Stelle seiner Tafeln, Petrus nach rechts außen) und Paulus, den Stammvater des Protestantismus, höher als Matthäus (diesen Evangelisten der Kirche nahm er überhaupt nicht in die Tafeln auf). Mehr noch, seine Apostel erschließen nicht allein das Wort Gottes. Sie erschließen ebenso das Menschsein. Der Sündenfall zerriss das menschliche Gemüt – schlägt Dürer vor – gemäß der klassischen Temperamentenlehre in das sanguinische, cholericische, melancholische und phlegmatische Temperament. Nun versammelt Christus die vier Temperamente um



Abbildung 27 Das Volto Santo (der Schleier) von Manoppello (ca. 17,5 x 24 cm, wohl aus Byssus), wahrscheinlich 16. Jh. (nach manchen antik); Basilica Santuario del Volto Santo, Manoppello;
Abb. nach: https://de.wikipedia.org/wiki/Schleier_von_Manoppello#/media/File:Volto-Santo_01.jpg; abgerufen am 9.3.2017



Abbildungen 28a–b Ausschnitte aus Michelangelos Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle; **28a**) delphische Sibylle (links), 1509; Abb. nach: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sixtine_Chapel_ceiling_-_Delphic_Sibyl?uselang=de#/media/File:Michelangelo,_sibille,_delfica_02.jpg, abgerufen am 9.3.2017; vgl. [8]
28b) Ignudo (rechts), 1508–1512; Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/44/Ignudo_02_detail.jpg, abgerufen am 9.3.2017



sich. Jeder Apostel steht für deren eines; er muss nicht selbst die Ganzheit formen, sondern darf einseitig bleiben.

Der für uns entscheidende choleriche Charakter fällt dabei nach der einfachsten Deutung dem Markus zu; das ist nicht ganz unumstritten (Literatur bei [1b, 16b, 32]), aber bei jeder Deutung gilt: Dürer riskiert, dem Apostel das Ebenmaß zu nehmen. Das Gesicht des Markus gerät aus den Fugen (Abb. 26b). Der Kontrast zwischen Schwarz (Haare, Brauen, Bart) und Weiß (Iris der Augen, Zähne) verdrängt die Harmonie, die die ästhetische Tradition fordern würde. Das ist gestattet, weil die Religion den Menschen ernst nimmt und die anderen Apostel für den Ausgleich sorgen. D.h. paradoxerweise erlaubt gerade das Heilige, das menschlich Befremdende ins Bild zu setzen.

7.2.3 Der Schleier von Manoppello

Angeblich seit 1506, sicher seit 1638 befindet sich in der Abruzzenstadt Manoppello ein Antlitz Christi, das in manchen Diskussionen der letzten Jahre zu einem der ältesten und grundlegendsten christlichen Bilder stilisiert wurde (nicht zuletzt im Gegenüber zum Veronikatuch des Petersdoms zu Rom; s. z.B. [9]). Stilistisch passt es vorzüglich in die Renaissancezeit. Denn anders als auf dem Volto Santo (Heiligen Antlitz) des Mit-

telalters, das wir in Kap. 5.2.1 besprechen, öffnet Jesus den Mund (Abb. 27); bei der Betrachtung zu beachten ist, dass wegen des Materials – wohl eines aus Byssos gewebten, durchscheinenden Stoffes – keine Fotografie korrekt sein kann. Jesu Augen, die jeden Betrachter in Bann ziehen, stehen in der Tradition des Mandylion (vgl. Kap. 5.2.1). Der Mund mit seinen unauffällig eingepassten Zähnen indes wagt eine Charakterisierung darüber hinaus. Er vereint Schmerz und Hoheit dessen, der den Tod überwunden hat; das Bild gilt als Antlitz des Auferstandenen. Wie die Kunstexperimente der Renaissance auch sonst gibt das Bild nicht die Natur wieder; sonst müsste durch die gewählte Öffnung des Mundes die untere Zahnreihe stärker sichtbar werden. Es verbildlicht eine Idee, hier die höchste Idee des Glaubens: Jesus schaue durch sein Bild aus seiner himmlischen Hoheit auf die Menschen.

In der Debatte um das Schleiertuch spielt die kunstgeschichtliche Einordnung der Mundpartie bislang keine Rolle. Doch sie könnte die Datierung für das 16. Jh. entscheiden – selbstredend ohne dass das eine Zuweisung an Dürer besagen würde, wie sie im Internet gelegentlich aufgrund einer Nachricht Vasaris erwogen wird, nach der Dürer ein Selbstporträt auf Byssos an Rafael sandte, das

er unter Kenntnis des Turiner Grabtuchs gestaltet habe.

7.3 Zähne der Schöpfung und des Mythos

Südlich der Alpen erweiterte sich die Vorstellung der Schöpfung und des Himmels nochmals:

Gott schuf, wie die Bibel weiß, den Menschen nackt (Gen 2). Deshalb gehörte der nackte Mensch in die Heilsgeschichte. Ignudi (Nackte) finden auf der Decke der Sixtinischen Kapelle Platz, und einer von ihnen dreht sich neugierig um, um zu schauen, ob die Betrachter/innen die kunstgeschichtlich neue schöne Nacktheit seines Körpers und seiner oberen Zahnreihe würdigen (Abb. 28b).

Außerdem griff die Heilsgeschichte seit jeher auf alle Völker aus. Außerbiblische Mythen erzählen, neben den Propheten des Alten Testaments hätten auch die Kunderinnen der Griechen und Römer, die Sibyllen, Jesus angekündigt. Ihre berühmteste wirkte in Delphi. Michelangelo bekundet durch das Weiß ihres Stirnbandes und ihrer in die Ferne blickenden Augen ihre klare, vom Himmel gewährte Sicht. Durch ihren halb offenen Mund empfängt sie das Orakel und gibt es weiter, scheu und verhüllten Hauptes, weil alle alten

Orakel zunächst verhüllt sind (Abb. 28a).

7.4 Zähne und die Schönheit des Kindes

Himmliche Schönheit hat die Kunst damit in sich integriert. Schwierigkeiten hat sie nach wie vor mit der Wiedergabe menschlich schöner Zähne auf Erden. Die Vollendung eines sichtbaren, makellosen Gebisses bedarf – davon ist die Zeit überzeugt – menschlicher Unschuld. Allenfalls Kinder besitzen davon noch einen Abglanz. „Allenfalls Kinder“, das fixiert Grenze und Chance: Meister des Übergangs zur Spätrenaissance entdecken das Lachen des Kindes, vielleicht gefördert dadurch, dass Kindergebisse weniger Defekte als die Erwachsener aufweisen.

Südlich der Alpen ließe sich als Beispiel dafür Giovanni Francesco Carotos Knabe mit einer Zeichnung aus dem Museo di Castelvecchio in Verona nennen (auch „Der Rotschopf“ genannt; https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Francesco_Caroto#/media/File:Giovanni_Francesco_Caroto_001.jpg; [26].) Wählen wir zur Abbildung aber ein Beispiel aus den Niederlanden. Dort ver-

breitet sich die Reformation mit dem Anspruch, Gott im täglichen Leben zu dienen. Viele reformierte Familien nehmen das überaus ernst. Eine solche Familie beauftragt Maerten van Heemskerck, das in ihrem Porträt zu spiegeln (Abb. 29).

Der Künstler überträgt daraufhin Motive der sakralen Kunst ins Profane. Den Himmel macht er in Schattierungen zwischen hellem Blau und reinem Weiß zum Hintergrund einer irdischen Familie. Den kirchlichen Bildtypus Mariens mit dem Kind überträgt er auf die Mutter mit dem jüngsten Sohn zur Rechten. Das heilige Gespräch zwischen Johannes und Jesus, dessen berühmtestes Beispiel sich auf Leonardo da Vincis „Madonna in der Felsengrotte“ findet (Fassungen im Louvre, Paris, und in der National Gallery, London), wählt er zum Modell für den Austausch zwischen den beiden älteren Kindern. Deren Konversation darf in der Bildmitte erfolgen. Denn biblisch eignet ihnen, den Kindern, die Nähe Jesu (s. Mt 18,2f.; 19,13–15). Sie sind selbst im Schabernack unschuldig. Darum dürfen sie den Mund zu den reinen, weißen Zähnen des Heiligen öffnen, die wir bereits in Kap. 6 kennenlernten, während sich die Erwachsenen davor unverändert scheuen.

Den Einfluss der sakralen Bildlichkeit auf diesen „Wendepunkt vom traditionellen Stifterbildnis zum autonomen Familienporträt“ bemerkt die Kunstgeschichte seit Langem [7c]: Das freundliche, kindliche Lächeln tritt in die Kunst ein, entstanden aus der religiösen Symbolik von Unschuld und Reinheit.

Das Mahl-Stilleben im Vordergrund verstärkt die Aussage. Die vergänglichen Lebensmittel verweisen auf die Vergänglichkeit des Lebens und wehren damit einer zu großen Überhöhung des Profanen. Das aufrechte Glas und der aufrechte Krug signalisieren Aufrichtigkeit entgegen dem Trunk in der Genremalerei, bei dem das Glas zur Lippe geführt wird und wie der Krug in menschlicher Vanitas umstürzt. Die Weintrauben sowie das Brot schließlich verweisen dezent auf das Abendmahl, aus dem der Mensch die Kraft zum guten Leben hält.

7.5 Zähne und erotische Laszivität

Daneben wagt ein Teil der Kunst den Schritt zum sinnlichen Lächeln, dem Aufblitzen der Erotik an den Zähnen der Frau. Diese Perspektive verdankt sich vor allem der Sinnenfreude Venedigs, wo die bahnbrechenden Künstler Giorgione und Tizian wirken, und dem antiken Mythos. Dieser Mythos nämlich erlaubte, da sich die Renaissance neben der Bibel an ihm orientierte, die Darstellung des sonst nicht Sagbaren. Dazu gehörte die Erotik.

Tizian fängt sie mithilfe der Erzählung von Danae ein, einer jungen Frau, die ihr Vater laut dem Mythos eifersüchtig bewachen ließ und doch nicht davor bewahren konnte, von Zeus durch einen Goldregen schwanger zu werden (Abb. 30). Die nachantiken Interpretationen der Erzählung schwankten. Manche hoben das geschlossene Gemach Danaes hervor und folgerten, schamhafte Frauen („donna pudiche“) sollten in ihren Häusern bleiben (Nachweis bei [23a]). Andere gewarnten ein „moralisches Lehrstück dafür“, dass eine Frau nie sicher bewachbar sei [23b].

Tizian bezieht in dieser Kontroverse eindeutig Position. Seine Danae ist nicht nur nicht bewachbar. Die alte Wächterin bei ihr wetteifert sogar darum, das Gold und auf erotischer Ebene den Samen des Zeus aufzufangen. Sie schaut dem Goldregen wie Danae entgegen und spannt sogar den Rock über ihrer



Abbildung 29 Maerten van Heemskerck, Familienbildnis (Pieter Jan Foppeszoon und seine Familie), 1530/31; Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister; Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Maerten_van_Heemskerck_-_Family_Portrait_-_WGA11298.jpg; abgerufen am 3.3.2017; vgl. [7b]

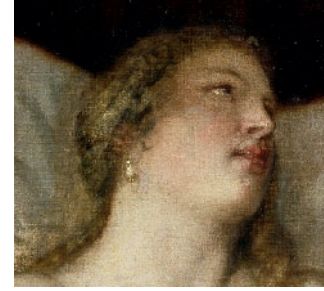
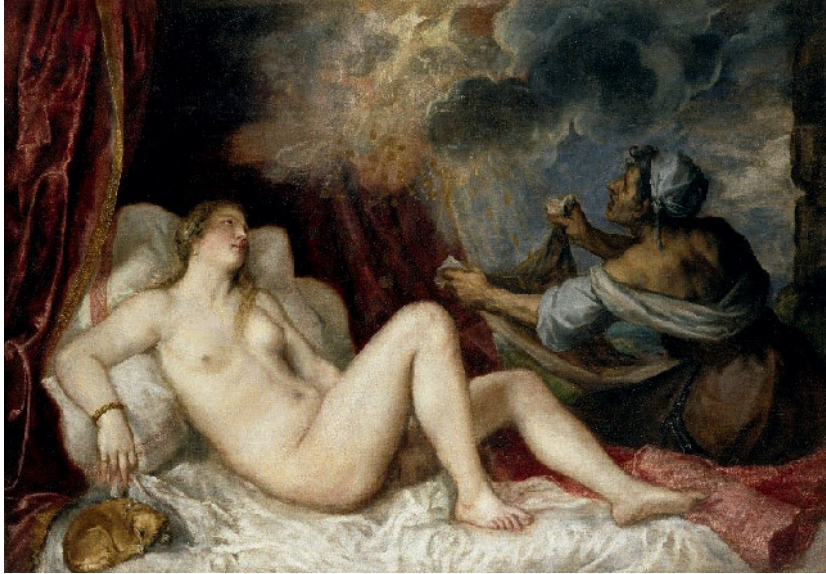


Abbildung 30 Tizian, Danae, 1553–1554, Madrid, Museo del Prado; **30a)** (links) Gesamtaufnahme, **30b)** (rechts) Ausschnitt (Gesicht der Danae);
Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Tizian_-_Danae_receiving_the_Golden_Rain_-_Prado.jpg?uselang=de; abgerufen am 9.3.2017; vgl. [7d]

Scham auf, damit ihr ja nichts entgehe. Freilich verschließt das Tuch ihren Schoß zugleich; sie, die niedere Person, kann den Gott nicht reizen, sondern entlarvt lediglich ihre hässliche Lust. Danae hingegen entblößt sich in all ihrer Jugendschönheit. Tizian lässt sie nicht einmal schlafen (während eine beliebtere Erzählvariante sie durch Schlaf vor einer Beteiligung am Akt schützen würde). Die Betrachter/innen sehen Danaes Schoß nicht, aber den schönen, symmetrischen, hellen und glatten Körper, hervorgehoben durch den Kontrast zur alten Wächterin. Vollends der leicht offene, rote Mund mit der funkelnden weißen Zahnreihe signalisiert ihnen: Danae öffnet sich für Zeus; sie ist bereit, seinen goldenen Samen zu empfangen.

Der erotische Reiz des Bildes führt es auf eine Gratwanderung. Denn eine solche erotische Offenheit gilt seit der Spätantike als verwerflich. Nicht einmal dem Geruch, sie lasse sich durch Gold blenden und letztlich kaufen, vermag unsere Danae zu entgehen: Auf Tizians Bild schläft der Hund neben Danae, statt treu über sie zu wachen, und sie weckt ihn nicht. Vielmehr richtet sie ihre Augen über die Goldstücke zum Himmel. Der Künstler spielt mit einer Nuance von Laszivität und steigert dadurch den Reiz seines Bildes. Es zeigt, was im Leben unschicklich, ja verboten wäre (Literatur bei [18]).

7.6 Die Zähne des Alters

Auf die erotische Jugend folgt das Alter. Eines der Verdienste der Renaissance bil-

det, dem ins Auge zu sehen. Große Künstler wagen die Darstellung des Verfalls, in dem der Mensch seine gesunden und hellen Zähne verliert, wacklig wird von den Zähnen bis zum Charakter. Dürers Glimsche Beweinung (Abb. 25) bot bereits ein Beispiel. Weitere Beispiele zwingen freilich zu einer grundlegenden Differenzierung: Das Altersbildnis stuft nach sozialem Rang und Schuld.

Den Adel schützt das. Er, der wegen seines hohen Zuckergenusses bereits sehr früh über schwarze Zähne und Zahnverlust zu klagen hatte, ließ das schlicht nicht ins Bild setzen (mir ist kein Adelsporträt des 16. Jh. mit schlechten Zähnen bekannt). Aber auch die alternden Künstler wussten im Selbstporträt zu differenzieren. Leonardo etwa zeigte um 1510 all seine Falten, nicht jedoch sein Altersgebiss oder eingefallene Wangen; würdig blieb er im Alter, weitab von der Niedrigkeit etwaiger Zahnlücken (Abb. 31).

Durch die soziale Sonderrolle des Judentums fiel dort ein wenig später diese Schranke vielleicht zuerst. Eindrücklich wird namentlich einem früher Rembrandt, heute dem Rembrandt-Schüler Gerbrand van den Eeckhout zugeschriebenen Porträt gelingen, das Altersgebiss eines würdigen Rabbiners zu zeigen. Alter besitzt Wert, Adel und Weisheit, teilen uns die Attribute des Rabbiners (Brustschild, aufmerksam geöffnetes Ohr und Augen) mit. Die in Aachen aufbewahrte Bildfassung ist beschrieben und abgebildet in [6]. Doch das greift zeitlich vor.

In unserer Epoche sind wir, um ein aus dem Leben gegriffenes Altersbildnis

zu finden, auf die niedrigen Schichten angewiesen. Pieter Brueghel wählt markant eine alte Bäuerin als Modell (Abb. 32); viel spricht dafür, dass Brueghel unser Bild dabei nicht als Porträt konzipiert, sondern von vornherein als Studie zum Thema Alter entwirft: Die Frau – eine Person geringen Standes, die den Mund öffnen darf – trägt ihr Alter wie ihr schadhafte Gebiss würdig, doch ohne die Chance zur Umkehr. Sie wird den Mund nie mehr höflich zu schließen vermögen, ersehen wir an ihrer Haltung. Ihre Zähne korrespondieren farblich zum schmutzigweißen Kopftuch. Die Farbgebung vermittelt, kohärent zur Mundpartie, die Botschaft, Alter, Verschmutzen und Verlust der Zähne seien unumkehrbar.

7.7 Die bleibende Skepsis gegenüber den Zähnen im Porträt

Sammeln wir die Indizien, stehen der Kunst der Hochrenaissance alle Mittel zur Verfügung, um ein in heutigem Sinn ansprechendes, bei Frauen freundliches und sinnliches, bei Männern attraktives und kraftvolles Lächeln mit zu den Zähnen geöffnetem Mund und Differenzierungen nach Alter ins Bild zu setzen. Gleichwohl gibt es nur einen kurzen Versuch, ein solches Porträt unter den Herrschergeschlechtern durchzusetzen:

Der spätere Karl V. (1500–1558) erlaubte in seinen flandrischen Jugendjahren einem unbekanntem Künstler, eine Büste seines Antlitzes mit offenem Mund zu schaffen (Abb. 33). Das sollte

die Neigung des Prinzen zum meditativen Nachdenken – wofür der verinnerlichte Blick steht –, aber auch seine Bereitschaft dokumentieren, der Welt notfalls die Zähne zu zeigen. Der Künstler neigt dazu, das Gesicht zu beschönigen: Der Habsburger litt unter Prognathie. Das Kunstwerk dagegen lenkt den Blick auf das starke aggressive Kinn. Die sinnliche Unterlippe verdeckt die Prognathie und signalisiert erotische Kraft.

Am Ende verrät die Büste uns teils indirekt durch die Bändigung des Unschönen, teils direkt durch die Stilisierung des Ansprechenden das Renaissance-Ideal eines Gebisses im schönen Antlitz: Das Gesicht ist um eine Symmetrielinie entworfen (Stirn-Nase-Kinn) und widmet in etwa ein Drittel der Mund- und Kinnpartie, ein Drittel dem Nasen-Augen-Bereich und ein Drittel der Stirn, Haar und Kopfbedeckung (Abweichungen vom Drittel werden dem goldenen Schnitt angepasst). Der frech verschobene Hut bewahrt es vor Erstarung, und im stilisierten Gesicht öffnet sich der Mund. Die oberen Schneidezähne und nur sie, nicht auch die unteren Zähne, werden sichtbar; denn zwei Reihen von Zähnen würden in der kunstgeschichtlichen Tradition Gewalt oder Bosheit mitteilen. Die sichtbaren Zähne sind in Paaren um die Symmetrieachse geordnet, und doch steht jeder Zahn für sich. Kein Zahn fehlt, jeder ist gesund und makellos (vgl. die Zahnstellung des Volto Santo Abb. 27). Die Ästhetik wird zur Propaganda für die körperliche Perfektion, jugendliche Attraktivität und nachdenklich gebremste Kraft des Hauses Habsburg-Burgund.

Heute beeindruckt die Büste des jungen Karl. In der Renaissance wurde sie nicht typbildend. Alle Herrscherporträts Karls V. schließen den Mund. Wie all die anderen Auftraggeberinnen und Auftraggeber seiner Zeit hält er sich nach dem jugendlichen Stilbruch strikt an die ungeschriebene Regel, die wir durch die Stifterbilder des Mittelalters (vgl. Kapitel 5.5) und Porträts der Frührenaissance (vgl. Kapitel 6.1.3) kennenlernten: Auf Porträts ist eine Darstellung der Zähne zu verwehren. Ob wir Herrscherporträts wählen (z.B. den bekanntesten französischen König und die bekannteste englische Königin des 16. Jh., Franz I. und Elisabeth I.; Abb. 34 und 35), Bilder von Adligen oder solche von Patriziern der Städte, ihren Frauen und Töchtern, nie öffnen Erwach-

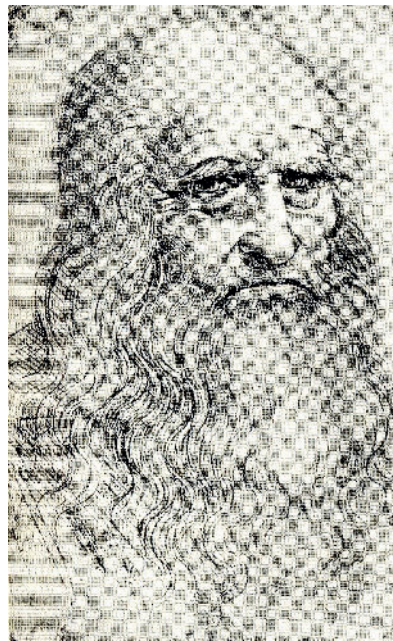


Abbildung 31 Leonardo da Vinci, Selbstporträt, um 1510;
Abb. nach: h: https://de.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_presumed_self-portrait_-_WGA12798.jpg; abgerufen am 9.5.2017; vgl. [33]



Abbildung 33 Büste Karls V. (Brügge, Gruuthuse Museum);
Abb. nach Copyright: Musea Brugge © www.lukasweb.be – Art in Flanders vzw, photo Dominique Provost

sene nach dieser einmaligen Unterbrechung den Mund. Wenn ein Künstler rot und weiß zu schattieren versucht, wird er das selbst im Porträt der mächtigen Kriegsherrin, dem Armadaporträt Elisabeths 1588, lediglich an der Farbe der Lippen exerzieren (Abb. 36), nicht an einem Spiel zwischen Lippen und Zähnen.

Das Porträt bildet dabei keine beliebige Gattung. Seine Anfänge fielen, wie be-



Abbildung 32 Pieter Bruegel d.Ä. (1525/30–1569), Kopf einer alten Bäuerin, München, Alte Pinakothek Inv. Nr. 7057;
Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7e/Pieter_Bruegel_the_Elder_-_Portrait_of_an_Old_Woman_-_WGA3525.jpg; abgerufen am 9.5.2017; vgl. [29]



Abbildung 34 Jean Clouet, Franz I., um 1536, Paris, Musée du Louvre;
Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Jean_Clouet_001.jpg; abgerufen am 12.3.2017; vgl. [7e]

sprochen, ins Spätmittelalter. Die Künstler und wenigen Künstlerinnen unserer Ära machen es daraufhin zur selbständigen Gattung und die vielen Aufträge zum Verkaufsschlager. Gerade die kunstgeschichtlich womöglich stärkste Errungenschaft der Renaissance also, die Darstellung realer erwachsener Gesichter mit einem scheinbar hohen Potenzial für Neuerungen, verfährt in der uns besonders interes-



Abbildung 35 Elizabeth I von England, Krönungsporträt;
Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Elizabeth_I_in_coronation_robos.jpg; abgerufen am 12.3.2017

sierenden Darstellung von Mund und Zähnen hoch konservativ. Mehr noch, ihre Rückkehr zur alten Strenge nach dem kurzen Neuerungsversuch legt die Linie der folgenden Jahrhunderte fest, weil die Renaissance die Maßstäbe des Porträts über viele Generationen hin prägt.

Überspielen wir den angesprochenen medizingeschichtlichen Hintergrund dessen nicht (vgl. 7.1). Probleme mit den Gebissen waren wegen falscher Ernährung und mangelnder Pflege weit verbreitet und erzwangen im Alltag oft ein eher schmerzliches als freundliches Lächeln. Charakteristisch genug litt Karl V. schwer unter seiner Prognathie. In seinen letzten Jahren musste er die Mühsal des Kauens lindern, indem er alle Speisen mit großen Mengen von Bier hinunterschüttete. Die Folge dessen, Verdauungs- und Evakuierungsschwierigkeiten, beschrieb sein Leibarzt Mathys minutiös (vgl. [11]). Indes hätten Künstlerinnen und Künstler dies im Idealporträt überspielen können (vgl. Kapitel 6.1.3). Dass Karl V. und die anderen Auftraggeberinnen und Auftraggeber das nicht verlangten, verweist auf die kunst- und kulturgeschichtlichen Gründe. Sie zu erkennen, fällt nach dem Gesagten leicht:

Mit dem sich öffnenden Mund verweist die Kunst zum einen auf die Sinnlichkeit des Menschen. Diese galt als



Abbildung 36 George Gower, Elizabeth I von England, das Armadaporträt (1588);
Abb. nach: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Elizabeth_I_%28Armada_Portrait%29.jpg; abgerufen am 12.3.2017

niedrig; sie grenzte an den bissigen Mund aus den Darstellungstraditionen der Bosheit und Schande und an den Verfall des Alters. Darum war lediglich anhand der Mythologie und niedriger Personen gestattet, die Erotik des dezent zu den Zähnen geöffneten Mundes und vice versa den Altersverfall der Zähne zu zeigen. In der ausgesuchten Außendarstellung des Adels und höflich-edlen Patriziertums und mithin der Kunst blieb das versagt.

Zum anderen erhob die Kunst den himmlisch zur Gottesbegegnung geöffneten, schönen Mund in die Regionen des Heiligen. Hybris wäre es, von daher gesehen, sich als Mensch eine solche Bewegung anzumaßen. Kein edler Mensch durfte sich aus der menschlichen Vergänglichkeit in die andere Zeit der himmlischen Sphären erheben, so gewiss Gott sie gewähren soll. Eine adlige Gesinnung sucht ihren idealen Ort in der Mitte, eben im „höflichen“ (höfischen) Gesicht einer edlen Haltung, geprägt durch Symmetrie, gepflegte Haare, Brauen, Lippen und geschlossenen Mund.

7.8 Ergebnis

Den Blick auf die menschliche Vergänglichkeit werden wir im nächsten Kapitel, dem Übergang von der Renaissance zum

Barock vertiefen können. Hier gilt es, den Durchgang durchs 16. Jh. zu summieren:

Hoch- und Spätrenaissance werteten das Profane im und neben dem Heiligen auf. Die Künstlerinnen und Künstler bewunderten schöne Zähne, wo sie sich zum Himmel und zum Mythos erhoben. Sie gewahrten den Reiz der Erotik. Aber sie teilten in der irdischen Gesellschaft unverändert die alten Bedenken gegen Niedrigkeit, Gewalt und Verfall des Gebisses. Deshalb gibt es im uns interessierenden Bereich, der freundlichen Zuwendung zum Lächeln mit dem sich öffnenden Mund, eine merkwürdige Verzögerung.

Interessenkonflikt: Der Autor erklärt, dass kein Interessenkonflikt im Sinne der Richtlinien des International Committee of Medical Journal Editors besteht. DZZ

Korrespondenzadresse

Prof. Dr. Martin Karrer
Kirchliche Hochschule Wuppertal/Bethel
Missionsstraße 9B
D-42285 Wuppertal
Tel. 0202 /89195 Fax 0202/2820101
karrer@kiho-wb.de

Literatur

1. 1a Anzelewsky F: Albrecht Dürer. Das Malerische Werk. Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1991², Tafel 169, Ausschnitt Tafel 172
1b A.a.O., Tafel 183f.
2. Artzney Buchlein wider allerlei kranckeyten vnd gebrechen der tzeen, Leipzig 1530 (Nachdrucke ab 1531 in Mainz), Blatt C 5b. Der Text ist von der Universität Gießen ins Internet gestellt (abgerufen am 2.3.2017) <http://www.staff.uni-giessen.de/gloning/tx/1530zen2.htm>
3. Belting H: Hieronymus Bosch. Garten der Lüste. Prestel, München u.a. 2002, 7–8, 14 u.ö. (Lit)
4. Bernhard T: Alte Meister. Komödie. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1988, 66 (Erstausgabe 1985)
5. Böcher O: „Und sie sangen ein neues Lied“: Theologische Aspekte der gottesdienstlichen Musik. In: Nestle K: Evangelische Kirchengemeinde Oppenheim (Hrsg.): Faszination Orgel. Progressdruck, Speyer 2006, 7–13
6. Böhmer S, Schneider U: Suermondt Ludwig Museum Aachen (Reihe Museumsstück). Deutscher Kunstverlag, München 1994, 67f.
7. 7a Brauchitsch B von (Hrsg.): Renaissance. Das 16. Jahrhundert. Galerie der großen Maler. DuMont, Köln 2000, 17
7b A.a.O., 69
7c A.a.O., 68 (Zitat)
7d A.a.O., 115
7e A.a.O., 79
8. Brinckmann AG: Michelangelo. Sixtina-Köpfe. Zehn farbige Abbildungen nach den Fresken in der sixtinischen Kapelle. W. Klein, Baden-Baden 1946, Abb. IV
9. Büscher W: Ist ER es? DIE ZEIT 21.12.2005, S. 15–16
10. Bulk W: St. Apollonia. Patronin der Zahnkranken – Ihr Kult und Bild im Wandel der Zeit. Zahn-Haus, Bielefeld, Münster 1967, 51f. u.ö.
11. Cadenas y Vicent V de: Carlos de Habsburgo en Yuste, Instituto Salazar y Castro, Madrid 1984
12. 12a Castelfranchi Vegas L: Die Kunst der Renaissance im 15. Jahrhundert. Benziger, Zürich 1996, 79 (dort Abbildung 89)
12b A.a.O., 125 (dort Tafel 36)
13. Chapuis J: Stefan Lochner, 1400–1451. Image making in fifteenth-century Cologne. Brepols, Turnhout 2004, 55–58, 264f
14. 14a Feiler B, Hahn S: Madonna. Das Bild der Muttergottes. Kunstverlag Josef Fink, Freising 2003
14b A.a.O., 125
15. Geese U: Skulptur der italienischen Renaissance. In: Toman R (Hrsg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Könemann, Köln 1994, 196
16. 16a Goldberg G, Heimberg B, Schawe M/Bayerische Staatsgemäldesammlungen München (Hrsg.): Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek. Braus, Heidelberg 1998, 260
16b A.a.O., Nr. 14
17. Großmann D: Schöne Madonnen 1350–1450, Ausstellungskatalog. Salzburger Domkapitel, Salzburg 1965
18. Hammer-Tugendhat D: Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians. In: Erlach D, Reisenleitner M, Vöcelka K (Hrsg.): Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit. Lang, Frankfurt/Main 1994, 367–446
19. Hoffmann-Axthelm W (Hrsg.): Die Geschichte der Mund-, Kiefer- und Gesichtschirurgie. Quintessenz, Berlin usw. 1995, 34–37 (Spätmittelalter) und 39–52 (Renaissance)
20. Kerr NW: The Prevalence and pattern of distribution of root caries in a Scottish medieval population, J Dent Res 1990; 69: 857–860 (mit Möglichkeiten für den Anstieg der Karies im ausgehenden Mittelalter)/Kerr NW, Bruce MF, Cross JF: Caries experience in mediaeval Scots, Am J Phys Anthropol 1990; 83: 69–76 (mit Anmerkung zu unterschiedlichem Aufkommen von Karies abhängig vom Wohnort und dessen Wohlstand)
21. Lasarew W: Italienische Maler der Renaissance. Verlag der Kunst, Dresden 1990, Abb. 110
22. 22a Lässig HE, Müller RA: Die Zahnheilkunde in Kunst- und Kulturgeschichte. DuMont, Köln 1999, 45; Abbildungsnachweis dort: Landesbibliothek Stuttgart
22b A.a.O., 53; Abbildungsnachweis dort: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
22c A.a.O., 55; Abbildungen 58a und b; Abbildungsnachweis dort: Royal Library, Windsor Castle
22d A.a.O., 55f.
22e A.a.O., 53, Abb. 56; Abbildungsnachweis dort: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
22f A.a.O., 13, Abb. 9; Abbildungsnachweis dort: National Gallery of Washington, Sammlung Samuel H. Kress
22g A.a.O., 12
22h A.a.O., 9–11
23. 23a Lücke HK und S: Antike Mythologie: Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. rororo 55600, Rowohlt, Reinbek (bei Hamburg) 1999, 218f
23b A.a.O., 218
24. Möbius H: Schöne Madonna und Weiblichkeitsdiskurs im Spätmittelalter. Frauen, Kunst, Wissenschaft 1991; 12: 7–16
25. Musper HT: Altniederländische Malerei. Von van Eyck bis Bosch. DuMont, Köln 1968, 116
26. Ostarhild H: Wenn Meisterwerke Zähne zeigen. Über das Lachen in der Kunst. Legat-Verlag, Tübingen 2002, 50f.
27. Pächt O: Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei. Prestel, München 1989, Tafel 25, S. 158
28. Ring ME: Geschichte der Zahnmedizin. Könemann, Köln 1997, 134 (dort Abb. 111)
29. Robert-Jones P und F: Pieter Bruegel der Ältere. Hirmer, München 1997, 279
30. Schäfer D: Gerodontie aus der Patientenperspektive: Der Fall Girolamo Cardano (um 1565) und seine ethischen Implikationen, Dtsch Zahnärztl Z 2003; 58: 347–349
31. Schawe M: Altdeutsche und altniederländische Malerei, Alte Pinakothek, Hrsg. Bayerische Staatsgemäldesammlung München. Hatje Cantz Verlag, München 2006
32. Schawe M: Dürer, Albrecht: Vier Apostel: In: Historisches Lexikon Bayerns; http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Dürer_Albrecht_Vier_Apostel; abgerufen am 09.05.2017
33. Schmolders C: Das alte Gesicht, Kursbuch 2003; 151: 32–51, hier 35
34. Semenzato C: Glanz der Renaissance. Europäische Kunst vor 500 Jahren. Bertelsmann, Gütersloh u.a. 1992, 226
35. Vollmuth R: Ein Blick in die Vergangenheit. Parodontalprophylaxe im Spiegel der Jahrhunderte, Zahnärztl Mitt 1999; 89: 1636–1640
36. Vollmuth R: Die erste zahnheilkundliche Monographie. Das „Artzney Buchlein“ von 1530. dental-praxis 2000; 17: 242–244
37. Vollmuth R: Vom „schneiden vnd heilenn der hasen scharthen“. Die Lippenpalte im Mittelalter und in der Renaissance. Eine Vorstudie. Würzburger med. hist. Mitt. 2001; 20: 178–183 sowie dental-praxis 2001; 18: 158–159
38. Vreeland S: Die Malerin. Diana, München u.a. 2002, 158
39. Wiemann E (Hrsg.): Die Entdeckung der Landschaft. Der Ausstellungskatalog, mit Beiträgen von Jenny Gaschke und Mona Stocker. DuMont, Köln 2005
40. Wundram M: Die Bibel in der Kunst: Die Renaissance. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1996, 105
41. Zlatohlávek M: The Bride in the enclosed garden. National Gallery in Prag, Prag 1995