

Martin Karrer¹

ZÄHNE

Eine kleine Kultur- und Kunstgeschichte
Teil 9 Vom Barock zu Aufklärung und Ancien Regime:
Impulse zum Durchbruch des freundlich geöffneten
Mundes

Teeth in cultural history

Part 9 From the Baroque to the
Enlightenment and the Ancien Regime: impulses for
the breakthrough of the friendly open mouth



Prof. Dr. Martin Karrer

(Foto: privat)

Zusammenfassung: Das barocke Interesse für die Gefühle und die Suche der Aufklärung nach neuem Wissen zeitigten Studien der Anatomie des Gesichts und der Gesichtsausdrücke. Die Zahnmedizin machte im 18. Jh. Fortschritte, und erstmals deutete sich der moderne Berufsstand an. Die Gesellschaft wandelte sich. Liberale Ideen erfassten Nobilität und Bürgertum. Der dritte Stand rief nach Aufmerksamkeit. Mitten in diesem vielfachen Wandel kam das freundliche Lächeln auf, bei dem Zähne im halboffenen Mund sichtbar werden. Das vorliegende Kapitel analysiert die Wurzeln dieser Neuerung und ihre Entwicklung bis zum Ausbruch der Französischen Revolution 1789. Wissenschaftliche Illustrationen, die Darstellung des Mundes unter den fünf Sinnen, das Lachen der Armen, das Lächeln liebender Geneigtheit, die Ironie und das Selbstbewusstsein der Künstler und Künstlerinnen tragen zu einer faszinierenden Entwicklung bei, der Entstehung des modernen Lächelns.

(Dtsch Zahnärztl Z 2018; 73: 276–286)

Schlüsselwörter: Kunstgeschichte; Zähne, Darstellung; Ästhetik

Summary: The baroque interest for the sentiments and the Enlightenment of the 18th century initiated studies of the facial expressions. The medical treatment made progressions. The third order of society deserved more and more attention. Liberal ideas infected the nobility. A new kind of smiling gradually appeared: the friendly smile showing some teeth in the half-open mouth. The chapter analyses the roots of that phenomenon and the development up to end of the „Ancien Regime“ 1789. Scientific improvements, the presentation of the five senses, the laughing of the poor, the erotic attractiveness of women and the self-consciousness of the artists contribute to a fascinating development, the genesis of the modern smiling.

Keywords: art and cultural history; aesthetics

¹ Kirchliche Hochschule Wuppertal/Bethel
DOI.org/10.3238/dzz.2018.0276-0286

Einleitung

Die barocke Steigerung des Heiligen und des Schmerzes, des Begehrens des Menschen wie seines Vergehens im Bild der Zähne sorgte, wie wir im letzten Kapitel sahen, für harte Kontraste. Doch unbeschadet dieser Kontraste tritt bis zum Ende des 18. Jh. allmählich das offene Lächeln ans Licht. Es besitzt sehr unterschiedliche Facetten von der Öffnung des Mundes zum Sprechen bis zur – nach wie vor vorsichtig darzustellenden, weil ambivalenten – Erotik. Alle diese Facetten sind für die Akzeptanz sichtbarer Zähne in Kunst, Kultur und täglichem Leben von hoher Bedeutung. Ich widme dieser Genese und ihrem vielschichtigen Umfeld ein eigenes Kapitel.

Vorläufer reichen bis zur späten Gotik zurück (vgl. § 6.2). Beharrung und Erneuerung überschneiden sich in der Kunstgeschichte. Das vorliegende Kapitel bezieht daraufhin Beispiele wenigstens des 17. Jh. ein und verweist so auf die älteren Vorläufer. Die Relevanz des 18. Jh. mit Aufklärung, Bukolik, Sentimentalismus und spätem Absolutismus mindert das nicht. In dieser Zeit verfestigen sich die neuen Bildmöglichkeiten, gefördert durch die Fortschritte der Zahnmedizin.

9.1 Hintergründe in der Zahnmedizin

9.1.1 Ein Berufsstand entsteht

Das erste und zweite Drittel des 18. Jh. gilt manchen als eine Phase medizinischen, namentlich chirurgischen Stillstands (vgl. [12]). Trotzdem gibt es zahnmedizinische Fortschritte (in Deutschland z.B. durch Ludwig Cron 1717 [40]). Noch wichtiger allerdings ist ein rechtlicher Durchbruch. Denn Edikte (1699 durch Louis XIV in Paris, ab 1685 in Preußen) beginnen, Klarheit in den Berufsstand zu bringen. Das Königliche Preussische und Churfürst. Brandenburgische Medicinal-Edict Friedrich-Wilhelms I. verlangt ab 1713 eine Examenation der „Zahnbrecher“ und schränkt das Auftreten von „Operateurs, Zahnstein- und Bruch-Aerzten/wie auch [...] Quacksalbern [...]“ auf Jahrmärkten strikt ein [17]. Der Begriff Zahn-Arzt wird rechtsfähig. Eine größere Wertschätzung für die Zahn-Ärzte gegenüber

den Zahnbrechern bedeutet das im Edikt zunächst nicht. Die Nähe zu den Stein-Ärzten und Quacksalbern im eben zitierten Abschnitt irritiert eher. Doch der Berufsstand gewinnt, sobald er so begründet ist, rasch an Qualität.

9.1.2 Die Forderung nach medizinischer Qualität und Ästhetik

Die Steigerung im Ansehen ist vor allem das Verdienst Philipp Pfaffs (1713–1766) [41a, 42, 39]. Er kennt Pierre Fauchard's Lehrbuch (*Le Chirurgien Dentiste*, ins Deutsche übersetzt 1733; s. § 8.1.2), sammelt durch die Behandlung von Kriegsverletzungen an den Gebissen während Preußens Kriegen viel Berufserfahrung und bekämpft die Sterblichkeit durch Zahnleiden, die damals an vierter Stelle der Todesursachen stand [41b]. Er verbessert die Qualität der Behandlungen so sehr, dass er schließlich den Titel eines königlichen Hof-Zahn-Arzt erhalten. Diesen Titel popularisieren seine Porträts (Abb. 1) und das Frontispiz seiner Abhandlung „Von den Zähnen des menschlichen Körpers und deren Krankheiten“ [30a]. Der Titel des Arztes, der einst aus dem Lehnwort „arch-iatros“ („Hof-Arzt“) erwachsen, dann aber abgesunken war, ist von nun an rehabilitiert.

Prägnant aufklärerisch formuliert Pfaff die Aufgabe seines Lehrbuchs: Es soll Wissen nicht mehr geheim halten, wie das bei der früheren Weitergabe der Profession vom einzelnen Lehrer zum einzelnen Schüler der Fall war. Vielmehr soll es das vorhandene Wissen in einem „Werk der Liebe“ zum allgemeinen Nutzen verbreiten und „gute und durch Erfahrung bewährte Regeln zur Erhaltung schöner und gesunder Zähne“ entwerfen [30c].

Die Schönheit der Zähne nennt Pfaff hier nicht zufällig im selben Atemzug wie die Gesundheit. Der Aufklärer zehrt vielmehr vom Ideal des Schönguten aus der Antike und aktualisiert es. Die Pflege der Zähne tut, heißt das, dem Körper und dem gesellschaftlichen Umgang gut; durch schöne und gute Zähne wird „ein gesundes und glückliches Leben in der Welt befördert“ (Abhandlung § 5, S. 7). Bahnbrechend integriert Pfaff die Ästhetik in die Zahnmedizin.

Den Arzt stellt das vor Herausforderungen. Bei funktional sinnvollen Maßnahmen wünscht Pfaff eine Berücksich-

tigung des Aussehens; der funktional wichtige Zahnersatz etwa soll – verlangt er ästhetisch höchst modern – farblich der Umgebung angepasst sein (Abhandlung § 71, S. 144). Umgekehrt sind Maßnahmen, die die Funktionalität gefährden, von vornherein zu meiden. Als Beispiel nennt Pfaff die Mode, „Schneide und Augenzähne (= die sichtbaren Zähne) unten und oben“ zu feilen und ihnen die „Spitzen“ wegzunehmen; „diese Schönheit ist“ – kommentiert er – „nur eingebildet, und dergleichen Patienten muß der Arzt zu rechte weisen“ (Abhandlung § 64, Zitate S. 128 und 129). Verallgemeinert gesagt, braucht ästhetische Zahnmedizin die Begleitung durch ethische Reflexion, und Pfaff vollzieht diese Reflexion, gepaart mit einem wohlwollenden ärztlichen Paternalismus.

9.1.3 Zahnersatz

Am intensivsten vollzieht sich der zahnmedizinische Fortschritt des späteren 18. Jh. in Frankreich. Dessen Stände liebten das öffentliche Leben und interessieren sich für ein freieres Lachen [13b]. Das verleiht den Dentisten Ansehen. Ein Pariser Apotheker, Alexis Duchâteau, entwickelt ab 1744 porzellanenen Zahnersatz. Der Arzt Dubois de Chémant eig-



Abbildung 1 Philipp Pfaff (1713–1766), Kupferstich von G. F. Schmidt, Berlin; Abb.: https://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_Pfaff#/media/File:Pfaff_philipp_1756.jpg; abgerufen am 22.05.2018. Bildnachweis: Wikimedia/R-E-AL/CC-PD-Mark; <https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>



Abbildung 2 Thomas Rowlandson, *Transplanting of Teeth*, Karikatur London 1787;

Abb.: [https://de.wikipedia.org/wiki/John_Hunter_\(Chirurg\)#/media/File:Rowlandson_-_Transplanting_of_Teeth.png](https://de.wikipedia.org/wiki/John_Hunter_(Chirurg)#/media/File:Rowlandson_-_Transplanting_of_Teeth.png); abgerufen am 22.05.2018; vgl. [9]. Bildnachweis: Wikimedia/R-E-AL/CC-PD-Mark; <https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>

net sich diese Erfindung an, löst ein technisches Problem (das Schrumpfen des Materials) und kommerzialisiert sie. Unmittelbar vor dem Ende des Ancien Regime, im Jahr 1789, erteilt Ludwig XVI. ihm das Patent für den Zahnersatz. Gelegentlich kann man deshalb in Paris schon vor dem Ausbruch der Revolution 1789 einen Zahnersatz aus Porzellan erwerben, der das Infektionsrisiko gegenüber Zahntransplantationen mindert; das Gebiss für Arthur Richard Dillon, den Erzbischof von Narbonne und späteren Emigré nach England, wurde 2006 bei Erdarbeiten auf dem ehemaligen Friedhof von St. Pancras, London, ausgegraben [13c].

Chémant flieht vor den Revolutionen 1792 nach England, wo John Hunter († 1793) die Zahnmedizin durch vorzügliche wissenschaftliche Veröffentlichungen gefördert hatte (*The Natural History of the Human Teeth. Explaining their structure, use, formation, growth, and diseases*, London 1771; *A Practical Treatise on the Diseases of the Teeth*, London 1778; [34a]). In puncto Zahnersatz vertritt dieser die fragwürdige Auffassung, frisch extrahierte Zähne eigneten sich, da leichter einwachsend, am besten. Die Karikatur nimmt das kurz vor dem Eintreffen Chémants aufs Korn: Abbildung 2 zeigt einen Schüler Hunters, der einen armen

Schornsteinfeger durch die Extraktion eines Zahnes quält, um einer reichen Dame zu helfen, die mit dem Finger notvoll auf ihre Zahnücke hinweist (vgl. [9]).

Es wundert nicht, dass Chémant in England umgehend wiederum einen Patentschutz erlangt, nun für 14 Jahre, und von Erfolg zu Erfolg eilt. Sein Zahnersatz tritt am Ende des Jahrhunderts neben die Transplantation. Chémants Modellskizzen (Abb. 3) gehen dabei – eine Revolution in den Handbüchern – vom lächelnden Mund aus. Obere und untere Zahnreihe werden sichtbar und fordern die technisch-ästhetische Gestaltung.

Chémant entscheidet sich ästhetisch allerdings für ein heute fremdes Ideal: Jeder Zahn steht für sich. Das Diastema gilt nämlich seit der Antike als schön, weil es die Qualität jedes einzelnen Zahnes für sich zu erkennen gestattet. Die seltenen früheren Abbildungen beschränkten sich auf eine Zahnreihe (am wichtigsten die Genter Büste Karls V.; vgl. oben Kap. 7.7, Abb. 33). Chémant doppelt nun die ebenmäßige Zahnreihung und stellt seine kunstvolle Technik überdies durch die auffällige Porzellanfarbe heraus. Das aber kollidiert zu einem gleichfalls möglichen Ideal unauffälliger Natürlichkeit. Chémant wird sich – das zeichnet sich bald

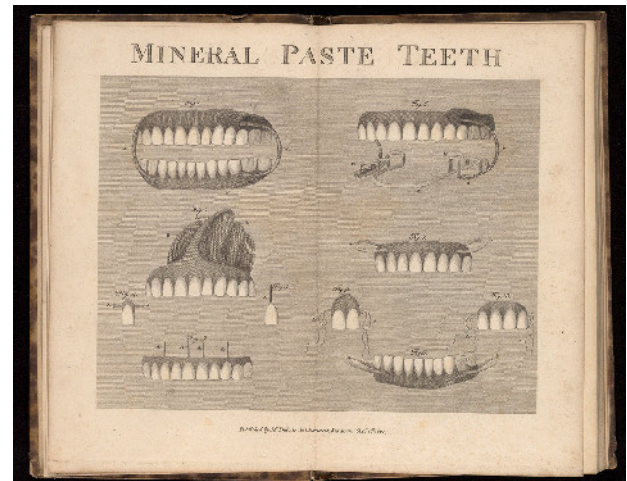


Abbildung 3 Nicolas Dubois de Chémant, Tafel mit Zahnersatz [8]; Abb.: © Wellcome Collection: <https://wellcomecollection.org/works/nussjjhu>; abgerufen am 22.05.2018; vgl. [34b]. Bildnachweis: wellcomecollection/Variou dentures, 19th century/CC-BY-4.0; <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

ab – ästhetisch und technisch nicht auf Dauer durchsetzen.

Später als Frankreich, England und Preußen erreicht der Fortschritt Wien. Joseph II. verbessert dort die Ausbildung, um das Militär zu fördern. Aufmerksam werden wir darauf, dass auch die erwähnten Cron, Pfaff und Hunter sämtlich eine Zeit lang Feldchirurgen waren. Im 18. Jh. bildet das militärische Interesse neben den bürgerlichen Wünschen einen Hauptmotor der medizinischen Forschung (Weiteres bei [21a]).

9.2 Ambivalenzen im täglichen Leben

Trotz des medizinischen und berufsständischen Fortschritts behalten Zahnbehandlungen im 18. Jh. einen schlechten Ruf. Varianten einer Bildgruppe um den Dentisten mit Patient zeigen die Qual, vor der sich die Menschen fürchten, teils mit Begleitpersonen (Abb. 4), teils ohne solche (Porzellangruppe um 1750, Dentalhistorisches Museum Colditz; Abb. in [43]). Sogar eine berühmte Darstellung des „Zahnwurms“ und damit des Aberglaubens, ein höllischer Wurm verursache den Zahnschmerz, fällt noch in unsere Epoche (Abb. 5). Links verschluckt auf ihr der Zahnwurm einen Menschen,



Abbildung 4 Der Dentist, Szene einer Zahnbehandlung, Elfenbein, 18. Jh.; Abb.: © Wellcome Collection: <https://wellcomecollection.org/works/xkjin859j>; abgerufen am 22.05.2018. Bildnachweis: wellcomecollection/The Dentist, ivory carving. 18th Century/CC-BY-4.0; <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

rechts verursacht er die Höllenqual des Zahnschmerzes.

Eine Scheu, Zähne behandeln zu lassen, durchzieht alle Stände. Selbst Friedrich II., der die besten Dentisten Europas erreichen kann, überwindet sie nur selten. Im Kriegswinter 1760/61 klagt er, Zähne brächen ab und fielen ihm aus ([10]; vgl. [18]). In den Jahren danach lässt er sich laut einem Brief des Chevalier de Chasot vom 6.4.1765 etwas helfen [31]. Doch zeitigt das keine dauerhafte Stabilisierung. Obwohl Friedrich den Ruhm Philipp Pfaffs fördert, konsultiert er diesen der Quellenlage nach nicht für eine Zahnbehandlung. 1773 verstärkt sich sein Leiden so, dass er wegen mangelnder Vorderzähne kaum mehr Flöte spielen kann [19].

Das schmerzliche Ende von Friedrichs Flötenspiel ist demnach mindestens ebenso eine Folge seiner Zahnprobleme wie der Gicht und schlechter Augen. Das Flötenspiel aber bietet in den deutschen Landen dieser Jahre den gesellschaftlich geachteten Anlass zum Öffnen des Mundes, geachteter noch als die französische Konversation, die durch schlechte Zähne gleichfalls schwer beeinträchtigt wird. Ein zeitgenössischer medizinischer Ratgeber klagt unter den Jahren 1784 bis 1787 ohne Erwähnung des preußischen Königs über den Zahnausfall: „Der Ansatz für die Flö-

te – die Zierde des geöffneten Mundes ist dahin!“ [22]

Dennoch wäre falsch, die Resultate der neuen medizinischen Möglichkeiten und der sich verbessernden Zahnhygiene zu ignorieren. Das Aufkommen der Zahnbürste nannte ich im letzten Kapitel (§ 8.1.2). Das Material der Bürsten, die namengebenden Tierborsten, beschädigte bei häufigerer Anwendung zunächst noch das Zahnfleisch; Pfaff [30b] riet zu ihrer Anwendung daher nur alle vierzehn Tage. William Addis eröffnet 1780 dann die frühindustrielle Produktion. Für Adel und Bürgertum, die ihrer Zahngesundheit durch den Luxus falscher Ernährung besonders schaden, deutet sich ein Gegenmittel zum ungesunden Verhalten an, während der hohe Preis die Verbreitung der Zahnbürste in den ärmeren Bevölkerungsschichten noch bis zum frühen 20. Jh. behindert.

Wo die Zahnpflege nicht ausreicht, hilft den oberen Ständen am Ende des Jahrhunderts außerdem der erwähnte Zahnersatz durch gespendete oder von armen Bürgern gekaufte Zähne (vgl. [21d]) sowie durch Porzellanzähne. Die begüterte Bevölkerung, die zuvor mit Neid wahrnehmen musste, dass die armen Schichten bessere und schönere Zähne besaßen, vermag deshalb im späten 18. Jh. allmählich ihrerseits allen Konventionen zum Trotz ein Lächeln zu wagen, das den Mund freundlich (und nicht nur kritisch-verwerfend) zu den Zähnen öffnet.

Kändlers Porzellangruppe aus Abbildung 6 (besprochen in [25]) ironisiert die Fortschritte: Noch immer macht der Mensch sich vor dem Zahnbrecher zum Narren und Affen und gewinnt durch ihn in der Regel nicht mehr als eine Zahnücke (Zahnersatz ist schwer zu befestigen und hält deshalb nur begrenzt). Aber selbst die Ironie zeigt uns „modernes“ Gerät (Porzellanschale, Zange, Medikamente) für kaufkräftige Kundinnen und Kunden. Der Fortschritt ist unaufhaltsam.

9.3 Leben und Kunst

Die Kunst folgt ihren eigenen Gesetzen. Das führt in unserer Zeit zu gegenläufigen Strömungen. Zum einen liebt die Gesellschaft des 18. Jh. die Konversation und das Flötenspiel und öffnet sich freier als zuvor für Gefühle und das Lächeln,

alles Handlungen, die dazu drängen, den Mund zu öffnen. Andererseits verzögern die ikonographischen Traditionen den Wandel. Nicht einmal Philipp Pfaff lässt sich mit einer Andeutung eines zu den Zähnen offenen Mundes porträtieren (Abb. 1). Die Konvention und die stolze Selbstdarstellung (man beachte Perücke und teure Kleidung) verlangen, weder Zähne noch dentistisches Werkzeug ins Bild zu setzen. Sehen sollen die Menschen den Zahnarzt nicht bissig oder lachend, sondern vornehm ernst.

Es müssen also in Theorie und Eigendynamik der Malerei wesentliche Initiativen hinzukommen, um Zähne darzustellen. Verfolgen wir diese innere Dynamik und beginnen, wie angesprochen, im 17. Jh. Zwei Aspekte, die unser Thema berühren, nenne ich vorab kurz: a. Als das 17. Jh. die Bedeutung des Lichtes für die Kunst durchdrang, ergab sich nebenbei die Chance, das Hell-Dunkel in der Darstellung des Mundes einzusetzen. Der Mund vermochte sich zu öffnen, während das Mundinnere dunkel blieb und die Zähne verbarg. Viele Bilder und Büsten nutzten diese Chance; ich nenne aus dem 17. Jahrhundert Rembrandts Selbstporträt als Zeuxis (Köln; s. die Abb. in § 8.5.1). Aus unserer Epoche greife ich Jean-Baptiste Pigalle heraus (1714–1785; K1). Er begnügt sich im Mund einer Büste, die im Chor von St. Thomas, Straßburg, ausgestellt ist, mit einer plastischen Formung der Kiefer; das genügt, damit der Betrachter den Eindruck eines alten und doch nicht verfallenen Gesichtes erhält (K2). Der Realismus unserer Epoche ist nicht einfach Naturnachahmung, sondern hohe, auf die Betrachtung hin reflektierte Kunst.

b. Das nichteuropäische Gesicht findet in der europäischen Kunst keine wirkliche Würdigung. Selbst wo ein Autor der Zeit den „Wilden“ positiv zu zeichnen sucht, wie Daniel Defoe das 1719 für den Diener Freytag im Robinson Crusoe unternimmt, schlägt das europäische Ideal durch: Freytag hatte, beschreibt Defoe, obwohl nichteuropäisch, eine angenehme olivene Hautfarbe und europäische Haltung, „especially when he smiled [...] a very good mouth, thin lips, teeth fine and well set, and as white as ivory.“ [7]. Diese Schilderung verrät

Abbildung 5 Der Zahnwurm, Elfenbeinschnitzerei aus Südfrankreich, um 1780, in einem 10,5 cm hohen Molaren untergebracht, der in zwei Hälften zerlegt werden kann; Medizinhistorisches Museum, Ingolstadt; Abb.: Urheber: Dr. Bernd Gross https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dresden_Lingnerschloss_20.JPG?uselang=de; abgerufen am 22.05.2018 (Ausschnitt). Bildnachweis: Wikimedia/Dr. Bernd Gross/CC-BY-SA-4.0; <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>; Abb. auch in [21c]



mehr über das europäische Schönheitsideal als über die nichteuropäische Welt. Denn unversehens lesen wir ein Zeugnis für die Akzeptanz des Lächelns mit sich öffnendem Mund bei niedrigen und bürgerlichen Ständen bereits um 1719; nur beim hohen Bürgertum und Adel halten die Konventionen länger.

9.4 Die Vorbereitung durch Darstellungen der fünf Sinne

Bleiben wir von nun an bei der europäischen Kunst. Einen wichtigen Anstoß dazu, den Mund zu öffnen, erfuhr sie durch die Darstellung der fünf Sinne. Die Aufgabe, die Schöpfungsfähigkeiten des Menschen zu vergegenwärtigen, und damit ein alter religiöser Impuls säkularisierte sich. Malerinnen und Maler erkannten die Chance, ihre Palette zu erweitern. Die großen Weichenstellungen erfolgten hier schon im 17. Jh.:

9.4.1 Der Geschmack und die durstige Kehle

Der Geschmackssinn war weit leichter mit offenem als mit geschlossenem Mund wiederzugeben. Dass der offene Mund dann vor allem an schlechten Geschmack denken ließ, gab den Gemälden zusätzlichen Charme. Bürger kauften gerne einen lustigen Zecher für ihre Wand, der vor Augen führte, was ihnen die Höflichkeit verbot: ein schwankendes Haupt und halb abgebrochene, schiefe Zähne, die der Fröhlichkeit keinen Abbruch taten; denn der Kater folgt erst. Besonders leicht war die Wiedergabe dessen in einem Rollen-Bild. Frans

Hals wählte in seinem Kasseler „Lustigen Zecher“ (K3) für einen solch offenen schiefen Mund den trinkfreudig-komischen Diener, den „Pickelhering“ der niederländischen Komödie (die Genre-malerei bietet viele weitere Beispiele).

9.4.2 Das Gehör und der fröhliche Gesang

Als nicht minder bedeutsam erwies sich der Gehörsinn. Das Ohr besaß wenig malerischen Reiz, obwohl es auf den einschlägigen Gemälden ungern ganz fehlt. Wollte ein Künstler darstellen, dass etwas Gehör verlangt, bezog er deshalb unterstützend den Mund ein. Beliebte waren Bilder von Musikern und Musikerinnen niedrigen Standes.

Frans Hals benutzte dieses Schema für den „Violine spielenden Fischer“ (Madrid, K4). Um die Ambivalenz zwischen der Niedrigkeit sichtbarer Zähne und der Schönheit der zu Gehör kommenden Kunst zu bewältigen, wählte er eine Person niedrigen Standes; sein Musiker stülpt die Fellkappe des Fischers über das dunkle Haar, und im Hintergrund ahnen wir seine Gefährtin beim Boot am Meeresstrand. Fröhlich und unhöflich braun gebrannt ist der Fischer entgegen dem damaligen bleichen Schönheitsideal (erst das 20./21. Jh. empfindet ein verbranntes Gesicht als angenehm). Doch seine Zähne sind ebenmäßig und leuchten, farblich auf die Umgebung abgestimmt, deshalb weniger weiß als der Kragen; die Tradition der eingepassten, nicht einfach weißen Zahnfärbung setzt sich fort. Der Ton der Geige und des Gesangs, den wir erwarten, sind – signalisiert das Gemälde – klar und schön. Die Kunst verklärt das an sich niedrige Lächeln.

In der Mitte des 18. Jh. bildet die Mandolinenspielerin Gaspare Traversis aus dem Musée Granet (Aix-en-Provence) ein Pendant; die Macht der Musik verklärt dort selbst die hässlichen Zähne einer jungen Frau niedrigen Standes, die fröhlich zur Mandoline singt (Abb. in [32a]). In einem weiteren Werk desselben Motivs veranschaulicht er seine Vorstellung von der Kunstschönheit noch prägnanter. Sein Mandolinenspieler (K5) lacht mit einem vollendeten Bogen der Unterlippe und einem vollendeten Gebiss. Zahn steht neben Zahn, jeder für sich (was unnatürliche Diastemata erzwingt) und jeder von gleicher Grundgestalt (gegen die Differenz von Schneide-, Eck- und Backenzähnen).

9.4.3 Auge und Mund – der Dichter

Eine vielleicht noch kühnere Darstellung wagte Matthäus Merian d.Ä. In seinem Kupferstich Ovids (Abb. 7) öffnet kein Sänger aus dem Volk, vielmehr ein „poeta laureatus“, ein Dichter mit dem Lorbeerkranz höchsten Ruhms, den Mund. Seine Metamorphosen bringt er zu Gehör, die berühmte Sammlung wunderbarer, oft durch die Liebe ausgelöster Verwandlungen. Ovid schaut dabei mit seinen Augen, dem Sehsinn, in die Ferne alter Mythen; er teilt uns mit, was er dort sieht.

Darüber, ob Ovids Zähne schön sind, lässt sich streiten. Merian kommt es auf die Höhe, nicht die Naturnähe der dichterischen Mitteilung an. Er ätzt allein die obere Reihe und fädelt ohne Unterscheidung der Eck- und Backenzähne Zahn an Zahn. Auf eine Gegenreihe am Unterkiefer verzichtet er, damit kein Eindruck der Bissigkeit entstehe. Sein Ovid wird zur künstlichen Gestalt, die den Adel des Lorbeers in eine Schönheit des Wortes, nicht Schönheit des Gesichts umsetzt.

Merians Stich zeigt damit nicht nur die Chance des Motivs, sondern mehr noch das Dilemma: Solange das alte Standesbewusstsein dominiert, wird keine „natürliche“ Darstellung eines Mannes mit zu den Zähnen geöffnetem Mund möglich sein. Eine Barriere entsteht, die das 17. und 18. Jh. weit überdauert. Es ist also kein Zufall, dass Merian mit seinem kühnen Bild keinen Zeitgenossen, sondern einen antiken, ferneren Autor porträtiert.

9.5 Das vertiefende physiognomische Studium

9.5.1 Das 17. Jh. und die Expressivität

Die Darstellungen der fünf Sinne griffen auf das physiognomische Studium zurück, das seit der Renaissance gepflegt wurde. Das 17. Jh. schritt von der Anatomie und Mimik zu einem Studium der menschlichen Expressivität voran.

Zu größter Meisterschaft darin brachte es Charles le Brun. Im Internet finden sich seine Übersichtstafel über Ausdrucksformen des Gesichtes (K6) und seine „Bewunderung“ (K7). Unverkennbar verfolgt er beide Male das Anliegen, physiognomisches Wissen systematisch und präzise wiederzugeben. Deshalb macht er in der Realität beobachtetes Verhalten bildfähig, auch wenn es älteren Idealen der Kunst – z.B. dem geschlossenen Mund – widerspricht. Seine Wiedergaben sind physiognomisch erheblich korrekter als die Merians.

Überschätzen wir allerdings auch bei le Brun die mimetische Dynamik gegenüber der Poiesis (bildschaffenden Kraft) des Künstlers nicht. Le Brun stimmt nach wie vor alle Einzelheiten der Zeichnung auf sein Anliegen ab. So konterfeit er die „Bewunderung“, weil er sie als etwas Schönes, Jugendfrisches erachtet, durch eine junge Frau, die mit offenem Auge und offenem Mund konzentriert auf etwas Überwältigendes blickt, das jenseits des Bildes vor ihr geschieht. Ihr Gestus der Überraschung überzeugt bis heute und legitimiert das Sichtbarwerden der unteren (gemäß künstlerischem Anliegen wiederum schönen) Zahnreihe, indes gebunden an eine Tradition, die das bei einem alten Mann noch nicht darzustellen erlaubte. Le Brun erweitert das Repertoire für den offenen Mund und die sichtbaren Zähne also in einer Verknüpfung von Tradition und kunstschaftender Beobachtung (Weiteres bei [16, 24]).

9.5.2 Das 18. Jh. und die Genauigkeit der Sektion

Im 18. Jh. schreiten die physiognomischen Beobachtungen fort. Kritiker le Bruns werfen ihm vor, er habe seine Bildlichkeit nicht von der Anatomie aus entwickelt, sondern aus dem Proportionschema der Kunstgeschichte (Nach-



Abbildung 6 Johannes Joachim Kändler, Der Zahnbrecher, Meißen Porzellangruppe, 18. Jh.; Abb.: www.ztm-aktuell.de/marktplatz/gesellschaftenverbaende/story/vor-und-noch-waehrend-philipp-pfaffs-zeit-der-terrorisierte-patient_4639.html; abgerufen am 22.05.2018; Abb. auch in [21b]

weise bei [37a]), dessen Ideale der Symmetrie und der geraden Linie zwischen Nase und Stirn tatsächlich einen unverkennbaren Einfluss auf die besprochene „Bewunderung“ nehmen.

Der Mediziner James Parson konstruiert darauf eine neue physiognomische Bildrhetorik. Er beginnt seine Tafel über die Physiognomie der Leidenschaften mit einem sezierten Gesicht. Was unter der sichtbaren Oberfläche liegt, die Muskeln und Nerven gestalten – teilt er mit – die Miene. Der Mund öffnet sich leicht, und Zähne erscheinen dezent; allerdings sind die Zähne trotz des Fortschritts noch unanatomisch an die Form der Lippen angepasst ([28]; vgl. [37c]).

Eine Generation nach ihm begibt sich Petrus Camper (1722–1789), Professor der Medizin in Amsterdam, später in Groningen, eine Schicht tiefer [23a]. Er untersucht die Anatomie des Schädels und ihre Auswirkung aufs Gebiss; die bis heute in der Zahnmedizin relevante Campersche Ebene zwischen Spina nasalis anterior und Porus acusticus externus trägt seinen Namen (Abb. 8; aus [6]). Auf physiognomischen Tafeln überkleidet er den Schädel mit der Muskulatur und mit den verschiedenen Mienen; der sich zu den Zähnen öffnende Mund fügt sich nun anatomisch korrekter in die Bandbreite der Mimik ein (eine Abb. in [37b]).

Dass die Zähne zum Totenschädel gehören, bildet bei einer solchen Untersuchung gegen die alte Tradition der Totenzähne, die wir besprachen (s. besonders § 2.3), keinen Anlass mehr zum Schrecken, sondern gründiert die ganze Bandbreite des menschlichen Lebens.

Die Zahnmedizin gewinnt Präzision und die Mimik Vielfalt. Doch bedeutet das nicht einfach Humanität. Petrus Camper beginnt vielmehr über die Korrelation von Schädel und Gesichtsform auch problematische Rassestudien (vgl. [23b] und [3]).

9.6 Die beginnende Neubewertung des Niedrigen im 17. Jh.

Die Wegbereitung zum offenen, freien Lächeln führt uns weiter zur Sozialgeschichte, genauerhin zum Aufstieg der niedrigen Stände. Sie werden ab dem 17. Jh. zum positiv gewerteten Sujet der Kunst.

9.6.1 Kind und Krüppel

Das Kinderlachen mit sichtbar werdenden Zähnen war schon seit der Renaissance akzeptiert. Niederländische Maler zeigten es an Kindern aus gutem Hause (s. Kap. 7.4 und aus unserer Zeit Frans Hals, Das lachende Kind, Mauritshuis den Haag; ohne Abb.). Spanische Künstler wandten sich im 17. Jh. darüber hinaus Straßenkindern und Krüppeln zu. Sie ästhetisierten deren Not und machten sie dadurch bildfähig. Die Käufer Zentraleuropas idyllisierten die einschlägigen Werke bald, doch zu Unrecht. Denn die Werke provozieren zur Stellungnahme für die Schwachen:

Jusepe de Ribera (gest. im damals spanischen Neapel) vereint, vordergründig gesehen, in seinem „Klumpfuß“ (K8) all die vertrauten Traditionen, die eine Zahndarstellung erlaubten, und gibt ih-



Abbildung 7 Matthäus Merian d.Ä., Ovid, 1619;
Abb. © Hans-Jürgen Günther (2005):
www.latein-pagina.de/ovid/ovid_m11.htm;
abgerufen am 23.05.2018

nen gleichwohl einen neuen Klang. Er wählt ein Kind aus niedrigem Stand und mit einer körperlichen Behinderung. Dieses Kind kann sich nicht überheben, die Zähne nicht als Ausdruck von Hybris und Drohung zeigen. Sein fröhliches Lächeln ist insofern legitimiert. Aber dem Maler genügt das nicht. Das Kind schämt sich weder seines Klumpfußes noch seiner ungleichen Zähne. Es tritt dem Betrachtenden offen entgegen und schaut ihm ins Auge. Stolz nimmt es dem Krückstock seine Funktion und macht ihn zur leichten Last auf der Schulter. Seine Zähne sind farblich auf die Umgebung abgestimmt, ein unauffälliger Anschluss an die ästhetische Tradition; weil der niedrige Stand im Freien lebt – und nicht wegen einer Zahnerkrankung – erhalten sie einen bräunlichen Ton. „Ich kann mir helfen und fordere Dich, sozial höherstehender Betrachter/höherstehende Betrachterin, dadurch heraus“, signalisiert die ganze Haltung.

Der Text in der linken Hand des Krüppels gewinnt dadurch doppelten Boden. „Da mihi limosinam propter amorem Dei“, „erweise mir Barmherzigkeit wegen der Liebe Gottes“ bittet er unter Berufung auf das Weltgerichts-gleichnis aus dem Evangelium (Mt 25,31–46). Doch dem Kind geht es weniger um die Almosen, derer es bedarf, als um die Mitteilung: „Daran, ob Du, Betrachter/in, Almosen gewährst und

letztlich meinen Stand änderst, entscheidet sich Dein Stand im Gericht Gottes“. Das große Motiv der Kunst „Dein/des Betrachtenden Leben muss sich ändern“ orientiert sich hier nicht an der klassischen Antike (wie Rilke das später erneuern wird [33]), sondern am Evangelium und Leid des Mitmenschen. Das Christentum führt aus scheinbarer Idylle zu tiefer sozialer Herausforderung.

Riberas Bild entstand im spanischen Neapel, wo eine Generation früher Caravaggio wirkte. Das reizt dazu, unser Gemälde neben dessen Amor zu setzen, den ich in § 8.5.2 besprach. Tatsächlich ergänzen sich die Motive. Caravaggio malte den irdischen Amor in seiner Kraft; Ribera malt nun das Verlangen des himmlischen Amors. Auf den ersten Schein entsteht ein Gegensatz; die erotische Gratwanderung Caravaggios unterbleibt bei Ribera. Auf den zweiten Blick vereint sich die Provokation: Wo die irdische und wo die himmlische Liebe ins Leben eingreifen, tun sie dies freundlich lächelnd und dennoch in schärfstem, das Leben änderndem Biss. Die Kunst verlangt, im Unvollkommenen das Vollkommene, im niedrigen Stand den vor Gott ersten, in der Liebe einen umstürzenden Maßstab zu erkennen. Der irdische wie der himmlische Amor zeigen Zähne, und der Biss ihrer Zähne beruhigt nicht (wie die Ästhetik der Idylle das wollte), sondern wirbelt auf.

9.6.2 Der Mensch in Not

Keine geringere Doppeldeutigkeit begegnet uns in Murillos „Pastetenessern“ (K9). Idyllisch betrachtet, genießen dort Straßenkinder trotz ihres sozialen Elends das Leben. Die wohlhabenden Käufer des Bildes können sich darob beruhigen; sie müssen unbeschadet der Not in den unteren Schichten nicht die Gesellschaft und ihr Verhalten ändern. Eine genaue Betrachtung verrät aber anderes: Murillo macht die Straßenkinder des Porträts würdig wie zuvor Standespersonen; er zerbricht zugunsten des Genres die hierarchische Ordnung der Bildgattungen (vgl. [2]). Mehr noch, seine Straßenkinder nähren sich von einem Luxus, den sie nicht selbst erworben haben können. Ein Picknickkorb der höchsten Gesellschaft ist ihnen zu Diensten – und wie sollen sie zu ihm gekommen sein, wenn nicht auf fragliche Weise? Ihr unschuldiger Ge-

nuss, ein Triumph des Geschmackssinns, ruht also auf einem höchst fragwürdigen Fundament. Wer dieses Fundament nicht ändert, bejaht eine Gesellschaft doppelten Bodens. Man mag über die Niedrigkeit unschuldig schuldiger Straßenkinder lächeln und mit dieser Niedrigkeit legitimieren, dass sie Zähne zeigen (sodass der geöffnete Mund unseres Bildes die Tradition der ethischen Niedrigkeit integriert). Wenn man die Situation nicht ändert, wird er oder sie eine Humanität akzeptieren müssen, in der Zähne beißen, und sei es im „unschuldigen“ Mundraub (zum Umfeld vgl. [38], kritisch rezensiert in [20]).

9.7 Die Öffnung der Horizonte zum Lächeln der Frau

Das Studium der menschlichen Mimik und das Interesse für das herkömmlich als niedrig Erachtete bereiten die für uns bedeutsamste Neuerung vor: Die Kunst wagt, das erotische und das freundlich-liebevolle Lächeln aufzuwerten. Frühere Epochen hatten dieses Lächeln der Eitelkeit zugewiesen und kritisiert. Nun findet es zögernd positive Anerkennung.

9.7.1 Ambivalenzen des 17. Jh.

Kehren wir zu Murillo zurück. Er wertet nicht allein die Straßenjungen auf, sondern auch die junge Frau, die am Straßenrand etwas verkaufen muss, um dank der Passanten bescheiden zu leben. Dieses Genre hat kunstgeschichtlich etwas Gewagtes. Der geöffnete Rock oder Schal und geöffnete Lippen signalisieren bekanntlich seit Tizian und der Spätrenaissance erotische Bereitschaft. Murillo federt das in seiner „Blumenhändlerin“ (K10) elegant ab:

Die junge Frau dieses Gemäldes bietet nicht sich, sondern etwas Drittes, Rosen, dar. Ihr Kleid ist hoch geschlossen und ihr Sitz strikt vom Betrachtenden getrennt (ein Mäuerchen am Eck eines Hauses). Gewiss liegen die Blumen der Liebe (die Rosen) in ihrem geöffneten Schal, und eine steckt an ihrem Kopftuch. Doch sie lächelt zurückhaltend. Wer immer das betrachtet, erkennt: Nicht sie steht zum Verkauf, sondern die Schönheit der Blumen, die ihre eigene Schönheit unterstreicht. Der soziale Abstand zwischen ihr und den Käufern des Bildes (deren finanzielle Mittel sie nie

haben wird) sorgt für Distanz, nicht für Verfügbarkeit.

Trotzdem gibt es wegen der Ambivalenzen der Tradition auch die Interpretation auf „La Flora cortesana“, womit die Aufwertung des Lächelns dahinfiele und selbst bei Murillo noch die Verbindung vom erotischen Lächeln der Frau mit niedriger Erotik gälte [5]. Mir scheint diese Deutung weniger wahrscheinlich als der künstlerische Fortschritt. M.E. gelingt es Murillo, dieser Frau eine offene, zurückhaltend erotische Freundlichkeit zu geben, die den Damen des antiken Mythos aus der Spätrenaissance fehlt. Ihre notwendige Bescheidenheit adelt die zu den Zähnen geöffneten Lippen.

Bekannter noch als Murillo ist Johannes Vermeers „Mädchen mit dem Perlenohrring“ (K11). Auch dieses Mädchen gehört seiner Kleidung nach nicht zur vornehmsten Schicht der Gesellschaft. Es tritt dem Betrachter orientalisierend, mit einem Turban gegenüber. Das spielt mit Sehnsüchten der Gesellschaft nach Ferne und den Erzählungen von Haremsschönheiten. Der sich leicht öffnende Mund enthält insofern eine erotische Andeutung. Doch der Maler distanziert sich zugleich davon. Er adelt das Mädchen und setzt in die Bildmitte das Standessymbol des Perlenohrrings. Zudem wirft die Perle das Licht auf den Betrachtenden zurück. Das Mädchen provoziert Betrachter außerhalb des Bildes und entzieht sich zugleich ihrer Verfügung. Vermeer gelingt Distanz, ein Äquivalent in den reichen Niederlanden zur sozialen Haltung Murillos.

Die Dargestellte ist im Übrigen unbekannt. Meist gilt sie als Bedienstete im Hause Vermeers. Eine literarisch schöne, fiktive Lösung für die Spannungen schlug der Roman „Girl with a Pearl Earring“ (Das Mädchen mit dem Perlenohrring) von Tracy Chevalier vor (1999), der dem gleichnamigen Film von Peter Webber aus dem Jahr 2003 als Hintergrund diente.

9.7.2 Die Aufwertung des dritten Standes im 18. Jh.

Vielleicht konvergieren im emanzipatorischen Realitätssinn Murillos, Vermeers und all ihrer Nachfolger ästhetische Impulse und Kultur-, genauer Sozial- und Ernährungsgeschichte: Die Fehlernährung der höheren Schichten führte, wie angesprochen, durch übermäßigen Zu-

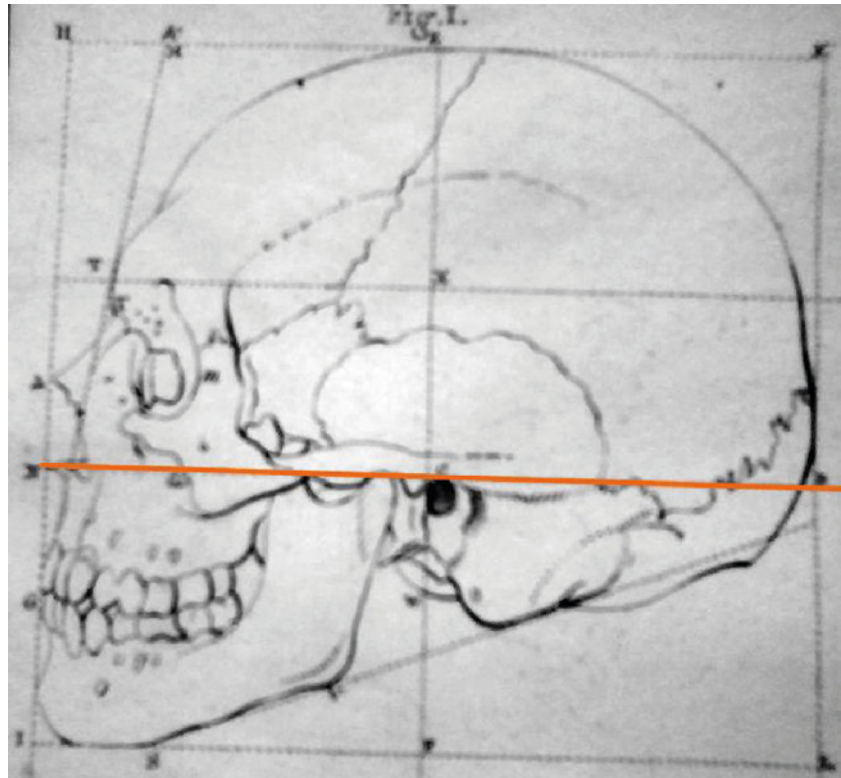


Abbildung 8 Kupferstich zur Camperschen Ebene (1792), aus [6];

Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camper_Ebene.jpg?uselang=de; abgerufen am 22.05.2018. Bildnachweis: Wikimedia/Camper/CC-PD-Mark; <https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>; vgl. [6]

cker- und Fleischgenuss zu erheblichen Gebisschäden, denen die ärmere Bevölkerung durch ihre pflanzliche und kaum zuckerhaltige Ernährung weitgehend entging. Gute Zähne ließen sich schon deshalb im Straßengenre und beim Dienstpersonal leichter ins Bild setzen als im Adelsporträt, und jedenfalls wahren die Maler die Standesgrenze. Nur im Bild des niederen Standes gestatten sie sich die Andeutungen freundlicher, nicht-lasziver Erotik.

Diese Haltung setzt sich in der englischen Aufklärung, einer Epoche der demokratischen und sozialkritischen Impulse, fort. Betrachten wir als Beispiel die berühmte „Krabbenverkäuferin“ Hogarths (K12; vgl. [14]). Eine gesunde Frau niedrigen Standes zeigt dort in fröhlichem Lächeln ihre Zähne. Der niedrige Stand steigt auf: Obwohl Verkäuferin, trägt die junge Frau den Hut für Bürgerinnen über dem tief ausgeschnittenen Kleid. Ihr offener Blick erhebt Anspruch auf die Zukunft. Ihr Lachen signalisiert eine unbeschwerte und gerade dadurch faszinierende Fähigkeit zur Emanzipation.

Freilich lässt sich die soziale Nuance bei der „Krabbenverkäuferin“ wiederum auch anders lesen: Der Maler wahrt die Standesgrenze. Er respektiert den Anspruch der Frauen höheren Standes, nicht in dieser Weise gemalt zu werden. Das fröhliche, ungescheute Lächeln der Frau gilt bis ins 18. Jh. als ein „niedriges“ Bildthema.

9.8 Bleibende Spannungen um die Erotik

Unterschätzen wir die Kunst nicht. Sie ahnt das Neue (man betrachte z.B. noch die Mädchenbildnisse von Greuze) und lässt sich trotz des beschriebenen Gefälles von ihren Auftraggeberinnen und Auftraggebern aus den höheren Ständen nicht instrumentalisieren, sondern entlarvt die Untiefen jeden Standes. Die Kraft des Barock zur Entlarvung bis hin zur Karikatur lernten wir kennen. Das macht vor den besonderen Beziehungen zwischen Mensch und Erotik nicht Halt:

Eine Bühne für prickelnde Begegnungen bot das im 18. Jh. aufblühende

Theater. Der Italiener Gaspare Traversi (1722/23–1770) liebt die Szenen auf der Bühne und das Schauspiel der Besucher, und er entlarvt das Geschehen: Ein Konzert dient dazu, eine junge Dame der Männerwelt zu präsentieren; sie öffnet den Mund zum Lächeln mit unauffällig sichtbaren Zähnen, erotisch und verunsichert zugleich (K13). Ein anderes Bild, „Der Stolz der Mutter“ (K14; [32b]), baut einen noch gefährlicheren doppelten Boden. Die Mutter greift dort der Tochter unters Kinn und führt sie dem Betrachter vor. Die Mutter lächelt

einladend erotisch mit ebenmäßigen oberen Zähnen, die Tochter scheinbar konventionell mit geschlossenem Mund. Was aber geschieht so? Die Mutter bietet ihre Tochter wie eine Ware an und lädt zur Erotik sowie nebenbei zur Mitgift des reichen Ohrgehänges, das die Tochter trägt, auf dem Heiratsmarkt ein (vgl. [11]).

Unversehens gewinnt das Gesellschaftsbild eine befremdliche Laszivität, gegenbildlich zu den Aufwertungen des dritten Standes, die uns eben begegneten. Die ständische Gesellschaft des

18. Jh. höhlt sich von innen aus, noch bevor sich die Wolken der Revolution am Horizont verdichten. Selbst J.J. Rousseau macht einen scharfen Einschnitt mit dem Ende der Kindheit. Glücklicherweise nennt er das Lächeln des Kindes [36], was jede Geschichte des Lachens gerne zitiert. Indes sind für dieses Lachen die Zähne irrelevant (jedenfalls bei Rousseau). Die erwachsenen Frauen von Stand betrachtet er anders; laut seinen *Confessions* (II ch. 3) fesseln ihn 1743/44 die blendend weißen Zähne einer Courtisane, und in einem Brief an

Liste der Abbildungen, auf die im Text verwiesen wird, mit Angabe des Links

K1: Jean Baptiste Pigalle (1714–1785), Selbstporträt, Louvre, Paris, 1770er Jahre; Abb.: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Autoportrait,_Pigalle_\(Louvre_RF2670\)?uselang=de#/media/File:Pigalle_-_Autoportrait_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Autoportrait,_Pigalle_(Louvre_RF2670)?uselang=de#/media/File:Pigalle_-_Autoportrait_01.jpg);

K2: Jean Baptiste Pigalle (1714–1785), Selbstporträt, Strasbourg, St. Thomas, ca. 1776; Abb.: http://www.19thc-artworldwide.org/autumn_07/reviews/beau_13.html;

K3: Frans Hals (1582/83–1666), Der lustige Zecher, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, um 1629; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals/Work/4?uselang=de#/media/File:Frans_Hals_024.jpg; vgl. [27b]

K4: Frans Hals (1582/83–1666), Violine spielender Fischer, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, um 1630; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals_-_Violin_player_in_a_dune_landscape_1930.30.jpg; vgl. [27c]

K5: Gaspare Traversi (1722–1770), Suonatore di mandola (ca. 1750), Museo nazionale d'arte medievale e moderna della Basilicata; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaspare_traversi,_suonatore_di_mandola.jpg;

K6: Charles Le Brun (1619–1690), Die Ausdrücke (expressions), aus dem *Traité des passions*, Paris, Louvre, 1698 (veröffentlicht; vorge tragen von C. Le Brun 1668); Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_le_Brun,_The_Expressions.jpg;

K7: Charles Le Brun (1619–1690), Überraschung und Bewunderung, aus dem *Traité des passions*, Ausgabe veröffentlicht von Martin Engelbrecht 1732, New York, Metropolitan Museum of Art; Abb.: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Expressions_des_passions_de_l%27Ame_MET_DP356189.jpg;

K8: Jusepe de Ribera (1591–1652), Der Klumpfuß (1642), Paris, Musée du Louvre; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_de_Ribera_017.jpg; www.flickr.com/photos/125149010@N07/22742504683/in/photolist-rs1dVZ-CnPlMn-ZEVpIT-9v1hDi-fxoB2E-7N9sjn-9i7P8g-sY4kdR-4drTsA-6tTDjw-BqN9pf-H5JVQP-oyNmM2-rRRZPJ-21YzpbL-rcDVLr-CnQ2r4-PrHWHG-qGg8eM-ZW1ck9-hwEWyQ-8oUdfd-2Wvjm-ZVZrKo-ohzvBX-7xe8kN-s9j2g7-7xe8mL-DTskAC-6ZfVK9-ZEVABF-7xe8jf-ZVZwj3-q3hCfZ-rRTfZo-H5KcQp-ZVZgsE-FaRXQL-qei7z-ByMo1N-wJcdY-FvRNTQ-ADFehH-ADFiH-L67rNG-KP8Ap1-pjtxkr-s7aw1W-s9vp3K-kDWTw; vgl. [27a] und [29]

K9: Bartolomé Estéban Murillo (1618–1682), Die Pastetenesser (auch Kuchenesser genannt), München, Alte Pinakothek, Öl, 123 x

102 cm, 1670–75, Inv. Nr. 487; Abb.: https://de.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo#/media/File:Murillo-ni%C3%B1os_comiendo.jpg; vgl. [26a]

K10: Bartolomé Esteban Murillo (1618–1682), La Fioraia/Die Blumenhändlerin, London, Dulwich College, Öl, 121 x 98 cm, ca. 1668–70, Nr. 169; Abb.: www.flickr.com/photos/76509819@N04/9092002384/; vgl. [26b]

K11: Johannes Vermeer (1632–1675), Das Mädchen mit dem Perlenohrring, ca. 1665, Öl auf Leinwand, Den Haag, Mauritshuis; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Girl_with_a_Pearl_Earring_by_Johannes_Vermeer?uselang=de#/media/File:Meisje_met_de_parel.jpg;

K12: William Hogarth (1697–1764), Krabbenverkäuferin, National Gallery, London, ca. 1740–45; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Hogarth_-_The_Shrimp_Girl_-_WGA11467.jpg; vgl. [1]

K13: Gaspare Traversi (1722/23–1770), Il concerto, Mitte der 1750er Jahre, Öl auf Leinwand, Gallerie d'Italia – Palazzo Zevallos Stigliano, Neapel; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gaspare_Traversi?uselang=de#/media/File:Gaspare_traversi,_il_concerto,_1755-60_ca._03.jpg;

K14: Gaspare Traversi (1722/23–1770), Der Stolz der Mutter, Private Sammlung, München; Abb. in [11]: www.kunstundkosmos.de/Bildende-Kunst/Traversi.html;

K15: Jean-Etienne Liotard (1702–1789), Selbstporträt, lachend, um 1770; Genf, Musée d'art et d'histoire; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Etienne_Liotard_01.jpg; uselang=de;

K16: Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755–1842), Selbstbildnis mit Strohhut, nach 1782, 97,8 x 70,5 cm, Öl auf Leinwand, London, National Gallery; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_in_a_Straw_Hat_by_Elisabeth-Louise_Vig%C3%A9-Lebrun.jpg; vgl. [4]

K17: Jean-Antoine Houdon (1741–1828), Madame Houdon (geb. 1765), ausgestellt im Salon 1787, heute Louvre, Paris; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_Houdon_-_Jean-Antoine_Houdon_-_mus%C3%A9e_du_Louvre.jpg;

K18: Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755–1842), Selbstporträt mit ihrer Tochter Jeanne Julie Louise à la Grecque, Paris, Musée du Louvre, 1789; Abb.: https://de.wikipedia.org/wiki/File:Elisabeth-Louise_Vig%C3%A9-Lebrun#/media/File:Self-portrait_with_Her_Daughter_by_Elisabeth-Louise_Vig%C3%A9-Lebrun.jpg;

d’Alembert anlässlich der Pläne für ein Theater in Genf echauffiert er sich zwei Jahrzehnte später darüber, dass flanierte Frauen in Genf im Alltag weiße Zähne zeigen (1767 ins Englische übersetzt [35]). Weiße, kunstvoll gepflegte Zähne – in deren Malerei Traversi es zur Meisterschaft brachte – stehen immer noch nicht für unbefangene Natur, sondern für den Menschen, der seine natürliche Unbefangenheit verliert.

9.9 Der Ausklang der Epoche

Im Selbstporträt gelingt es am besten, die Ambivalenzen zu überwinden. Denn hier sind Künstler und Künstlerin nicht auf die Zustimmung Dritter angewiesen, sondern können sich gegebenenfalls sogar über deren Irritation lustig machen. Jean-Etienne Liotard (1702–1789), der m.E. erstmals wagt, die Kombination einer Ästhetik des Schönen und des Hässlichen zu vereinen, wählt diesen Weg. Sein reiches Gewand und die Pflege seines Gesichts passen – behauptet er – zu sichtbar lückenhaften Zähnen. Er öffnet in seinem herausragenden Genfer Selbstporträt (K15) den Vorhang für diesen Kontrast und ironisiert durch seinen zeigenden Finger jeden möglichen Spötter (vgl. [15]).

Ein Jahrzehnt später, zu Anfang der 1780er Jahre reist die junge Malerin Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun nach Brüssel und entdeckt dort die Frauenporträts Rubens’, ihr Spiel mit Licht und Dunkel sowie der Erotik ([4]). Was Rubens seiner Helene noch nicht gestattete, nämlich den Mund zu den sichtbaren Zähnen zu öffnen (s. Kap. 8.7), erlaubt sie sich daraufhin im souveränen Selbstporträt; denn als Malerin repräsentiert sie Freiheiten in der alten Welt, auch wenn sie ger-

ne im Ancien Regime lebt. Der freie, weite Himmel hält ihr den Rücken offen. Aus eigenem Willen wendet sie sich offen dem Betrachter zu (K16, vgl. auch [4]).

Ihre Schönheit soll – bedeutet das – Frauen beeindrucken und männliche Betrachter zur Anerkennung verführen; das Wort verführen ist angesichts des weiten Ausschnitts und leuchtenden Mundes durchaus gestattet. Dennoch übersteigt der Gestus alle Erotik. Die Porträtierte verweigert sich nämlich fremder Verfügung. Kleine Mittel erreichen das. Vor allem unterscheidet sich die lockere, gelassen selbstbewusste Geste der rechten Hand grundlegend von den Frauen bei Traversi. Die Farbpalette in der Linken setzt ein weiteres Schlüsselsignal: Ich, die Frau, male mich selbst in dieser Schönheit; lächelnd gebe ich mein Selbstbild für mich wieder, nicht für einen erotischen Wunsch des Mannes.

Das Ancien Empire gelangt hier zu einem Höhepunkt weiblicher Souveränität, so gewiss Vigée-Lebrun keine modern-kritische, sondern Hofmalerin ihrer Zeit ist. Letzteres wies ihr Grenzen. Die Ausstellung eines ihrer Gemälde mit offenem Lächeln 1787 im Pariser Salon ging nicht ohne Skandal ab (vgl. [13a]), und auf ihren Porträts Marie-Antoinettes musste sie der Königin stets einen vornehm-hochadelig geschlossenen Mund geben. Ob die Königin den Sprung in die Neuerung gewagt hätte, wenn die Revolution nicht gekommen wäre? Die Frage ist müßig, doch festzuhalten.

Vigée-Lebrun steht vor der Revolution nicht allein. 1787 schafft der Klassizist Houdon eine Büste seiner Frau, auf der diese ihren Mund vergleichbar zu einem lebensfrohen Lächeln öffnet (K17). Die obere Zahnreihe macht nun der männliche Künstler, analog zu Vigée-Le-

brun, im sanften Lippenbogen unter dem Grübchen der Oberlippe sichtbar. Eine neue Kunstkonvention deutet sich an. Zugleich verlangt Intimität den Vorrang vor Repräsentativität. Houdons Frau legt sich keine Kleidung um die Schultern; ihr Mann, intime Freunde und bei der Ausstellung im Salon sogar Dritte dürfen sie in ihrem Selbstbewusstsein mit ganz freien Schultern sehen.

Vigée-Lebrun und Houdon überleben die Krise des Lachens durch die Französische Revolution (die Nationalversammlung verlangt in den 1790er Jahren Ernst, nicht Lachen). Sie wirken bis ins 19. Jh. hinein. Vigée-Lebruns Selbstporträt mit Tochter 1789 deutet sogar ein künftig bürgerliches Bildsujet, die Zuneigung zwischen Kind und Mutter an (mit sich öffnendem Mund beider; K18). Die Haltung und Kleidung aber bleiben auch 1789 vornehm. Alte und neue Gesellschaft verbinden sich im Lebenslauf, oder anders gesagt: In der ausklingenden Standesgesellschaft des 18. Jh. bereitet sich das Bürgertum des 19. Jh. vor, das sich allen Revolutionen zum Trotz ästhetische Ideale aus der Adelsära aneignen wird. D77

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

Korrespondenzadresse

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

Literatur

1. Antal F: Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst. Verlag der Kunst, Dresden 1966, Abb. 278
2. Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hg.): Murillo – Kinderleben in Sevilla. Katalog der gleichnamigen Ausstellung in der Alten Pinakothek, München, 31. Mai bis 26. August 2001. Hirmer, München 2001 (Beiträge von Peter Cherry/Helge Siefert u.a.)
3. Bechhaus-Gerst M: Medizingeschichte: Wie die Medizin der Aufklärung „den Afrikaner“ schuf. In: Dtsch Arztebl 2011; 108: 1842–1844
4. Bonafoux P: Der Maler im Selbstbildnis. Editions d’Art Albert Skira, Genf 1985, 89
5. Brown J: Murillo, pintor de temas eróticos – una faceta inadvertita de su obra. In: Goya: revista de arte 1982; 28: 169–171, 35–43
6. Camper P (Autor), Camper AG (Hg.), Sömmering ST (Übers.): Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Genden und verschiedenen Alters: über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine; nebst Darstellung einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe zu zeichnen. Voss, Berlin 1792 (Übs. von De hominis varietate); online:

- www.digi-hub.de/viewer/image/BV043193477/105/, 105
7. Defoe D: Robinson Crusoe. Ausgabe J. Mawman, London 1815, 175f, Zitat 176
 8. Dubois de Chémant N: A Dissertation on artificial teeth. Evincing the advantages of teeth made of mineral paste, over every denomination of animal substance. London: T. Bensley 1804 bzw. J. Haines 1816, Tafel (ohne Nummerierung); vgl. <https://collections.countway.harvard.edu/onview/items/show/12898>, abgerufen am 6.4.2018
 9. Haslam F: From Hogarth to Rowlandson. Medicine in art in eighteenth century Britain. Liverpool University Press, Liverpool 1996, 252
 10. Hein M (Hg.): Briefe Friedrichs des Großen. In deutscher Übersetzung, Bd. 2. Hobbing, Berlin 1914, 87 (Brief 86. An Frau von Camas). Online unter <http://friedrich.uni-trier.de/de/hein/2/87/>, abgerufen am 11.1.2018
 11. Heybrock C: Sittenbilder aus dem Bürgertum – gnadenlos ironisch. Die Staatsgalerie Stuttgart entdeckte den vergessenen italienischen Maler Gaspare Traversi (1722/23–1770), 2003. Online unter www.kunstundkosmos.de/Bildende-Kunst/Traversi.html, abgerufen am 2.4.2018
 12. Hoffmann-Axthelm W (Hg.): Die Geschichte der Mund-, Kiefer- und Gesichtschirurgie. Quintessenz, Berlin usw. 1995, 56(–75)
 13. 13a Jones C: Die Revolution des Lächelns. Ein Lebensgefühl im 18. Jahrhundert. Philipp Reclam jun., Stuttgart 2017, 7, 18, 187f, 192f
13b A.a.O., 68, 107f
13c A.a.O., 228f
 14. Karrer M: Das Schöne, das Gesicht und die Zähne: Blicke in die Ästhetik. In: Dtsch Zahnärztl Z 2002; 57: 515–525, hier 521
 15. Karrer M: Die Geburt des freundlichen Lächelns. In: Katalog zur Ausstellung Aufbruch zur Freiheit: Das Zeitalter der Aufklärung. Frankreich im 18. Jahrhundert. Von der Heydt Museum, Wuppertal, im Erscheinen 2018
 16. Kirchner T: L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts. von Zabern, Mainz 1991
 17. (Das) Königliche Preufische und Churfl. Brandenburgische Medicinal-Edict (Friedrich-Wilhelms I.). Papen, Berlin 1715, S. 11f [§ 17] und 75 [§ 6]. Online unter https://books.google.de/books?id=UHNVAACAAJ&pg=PA11&lpg=PA11&dq=Preu%C3%9Fisches+Medicinal+Edict+zahn&source=bl&ots=N-Z-nQtIKj&sig=u4RRj4IHJqQVOS4jTUrr-jTVchA&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewiWgNL70K_YAhXFwxQKH34DdoQ6AEINDAB#v=onepage&q=zahn&f=false, abgerufen am 2.1.2018
 18. Koser R: Friedrich der Große. Nachdruck der Originalausgabe Stuttgart und Berlin 1911. Unikum, Barsinghausen 2012, 349f (Brief an die Gräfin Camas)
 19. Kugler F: Geschichte Friedrichs des Großen. Hermann Mendelssohn, Leipzig 1856, 490
 20. kunstform 6 (2005) Nr. 1: www.art-historicum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2005/1/4956/, geöffnet 25.1.2018
 21. 21a Lässig HE, Müller RA: Die Zahnheilkunde in Kunst- und Kulturgeschichte. DuMont, Köln 1999, 74–85
21b A.a.O., 75 Abb. 93
21c A.a.O., 78 Abb. 95
21d A.a.O., 81f
 22. Lentin, LFB: Beiträge zur ausübenden Arzneiwissenschaft. Crusius, Leipzig 1789, 280
 23. 23a Meijer MC: Race and Aesthetics in the Anthropology of Petrus Camper (1722–1789). Studies in the history of ideas in the Low Countries 4. Editions Rodopi, Amsterdam/Atlanta 1999, bes. 167–78 und plates
23b A.a.O. 183–191 u.ö.
 24. Montagu J: The expression of the passions. The origin and influence of Charles le Brun's Conférence sur l'Expression Générale et Particulière. Yale Univ. Press, New Haven 1994
 25. Neumeister M: Gaukler, Quacksalber, Scharlatane: Darstellungen von Zahnbrechern und ihrer Schutzpatronin aus fünf Jahrhunderten aus der Sammlung BonaDent, LIT, Münster 1999, 80–83
 26. 26a Nuño G: L'opera completa di Bartolomé Esteban Murillo. Rizzoli Editore, Mailand 1978, Tafel XLVII
26b A.a.O., Tafel 39 (Bildnachweis: Dulwich Collage Picture Gallery, London)
 27. 27a Ostarhild H: Wenn Meisterwerke Zähne zeigen. Über das Lachen in der Kunst. Legat, Tübingen 2002, 55
27b A.a.O., 85
27c A.a.O., 105
 28. Parsons J: Human physiognomy explain'd in the Crounian lectures on muscular motion for the year 1746. In: Philosophical Transactions. Royal Society (London). Illustration durch James Mynde online unter <https://archive.org/stream/jstor-104826/104826#page/n65/mode/2up> (Tafel 1, p. 49), abgerufen am 24.1.2018
 29. Pérez Sánchez AE: L' opera completa del Ribera. Rizzoli Editore, Mailand 1978, Tav. XLVI
 30. 30a Pfaff P: Abhandlung von den Zähnen des menschlichen Körpers und deren Krankheiten, Berlin, Haude und Spener 1756; Nachdruck im Anhang von [41a]
30b A.a.O., § 22, S. 44
30c A.a.O. § 18, S. 36 (Zitate)
 31. Preuss JDE (Hg.): Correspondance de Frederic avec le Chevalier de Chasot (6 Avril 1765 – 17 Janvier 1782). In: Supplement a la correspondance de Frederic avec ses amis. (Oeuvres de Frédéric le Grand XXVII 3). Decker, Berlin 1856, 356–357
 32. 32a Rave AB (Hg.): Gaspare Traversi. Heiterkeit im Schatten. Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart 19.7.–16.11.2003. Hatje Cantz, Ostfildern 2003, Kat. 45, S. 35
32b A.a.O., Kat. 46, S. 49;
32c A.a.O., Kat. 11, S. 60
 33. Rilke RM: Gesammelte Gedichte. Insel, Frankfurt a.M. 1962, 313
 34. 34a Ring, Malvin E: Geschichte der Zahnmedizin. Aus dem Amerikanischen von Jörg Meidenbauer. Köne-mann, Köln 1997, 179
34b A.a.O., 181
 35. Rousseau JJ: The miscellaneous works III. Becket & Hondt, London 1767, 161
 36. Rousseau JJ: Emile oder Über die Erziehung, Erster Band. Projekt Gutenberg, Hamburg 2011, 89; https://books.google.de/books?id=c8xCAAAYAAJ&pg=PA161&lpg=PA161&dq=j.+j.+Rousseau+teeth&source=bl&ots=DD6tNtjQ6a&sig=DYLQoZVMNaRHC_n5XVXwMz3A&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewjEv9-r97jYAhXP16QKHQwOAUkQ6AEIQDAJ#v=onepage&q=j.%20j.%20Rousseau%20teeth&f=false, abgerufen am 2.1.2018
 37. 37a Schmidt G: Das Gesicht. Eine Mediengeschichte. Wilhelm Fink, München 2003, 20
37b A.a.O., 21 (= http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00041626_00019.html?contextSort=sortKey%2Cdescending&contextRows=10&zoom=0.50&context=camper, abgerufen am 12.2.2018)
37c A.a.O., 23
 38. Schneider N: Geschichte der Genre-malerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit. Dietrich Reimer, Berlin 2004
 39. Vollmuth R: Philipp Pfaff. Abhandlung von den Zähnen des menschlichen Körpers, dental-praxis 2001; 18: 90–91
 40. Waurig J: Der Thüringer Wundarzt Ludwig Cron und seine Schrift über Aderlaß und Zahnextraktion, Diss. Würzburg 2003
 41. 41a Will R: Philipp Pfaff (1713–1766): Begründer der Deutschen Zahnmedizin. Beier und Beran, Langenweißbach 2002
41b A.a.O., 69
 42. Will R: Ein fast vergessenes Genie. Zum 300. Geburtstag von Philipp Pfaff, zm online Heft 2013; 5: www.zm-online.de/archiv/2013/05/gesellschaft/ein-fast-vergessenes-genie/
 43. Zahntechnik Magazin 24.11.2016: Redaktioneller Artikel www.ztm-aktuell.de/marktplatz/gesellschaften/verbaende/story/vor-und-noch-waehrend-philipp-pfaffs-zeit-der-terrorisierte-patient_4639.html, abgerufen am 2.4.2018