

Martin Karrer

# ZÄHNE: Eine kleine Kultur- und Kunstgeschichte

## Teil 11 Vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart: Die Schönheit der Zähne und entlarvende Kunst

**Zusammenfassung:** Das Kapitel beschließt die Kunst- und Kulturgeschichte der Zähne. Es zeigt die Vielfalt der Blickwinkel im 20. Jh., die Aufwertung des Lächelns und perfekter Zähne, den Anspruch an die Gebisse von Stars und Idolen, die Einker der scheinbar freundlichen, die Zähne leicht öffnenden Lächelns in die Politik – und den Kontrast, die Schönheitsfalle und die Zähne des Schreckens, der Gewalt und des Todes.

Die sichtbaren Zähne sind im 20. und frühen 21. Jh. keineswegs so eindeutig und allgemein anerkannt, wie dies auf den ersten Blick scheinen mag. Die alten kulturgeschichtlichen Konstanten wirken nach. Die Vorstellungen dessen, was schön heißen dürfe, wandeln sich. Ein eindeutiger Maßstab, wann Zähne schön seien, ist und bleibt versagt.

### 11.1 Hintergründe

#### 11.1.1 Die Fortschritte der Medizin und Hygiene

Der medizinische Fortschritt beschleunigte sich im 20. Jh. exponentiell. Die Weltkriege machten die Bedeutung der Zahnbehandlung bei plastisch-chirurgischen Eingriffen bewusst [4b]. Unbeschadet mancher Verzögerungen wuchsen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die Möglichkeiten, nicht nur funktionale, sondern auch ästhetisch reizvolle Gebisse herzustellen. Zahnpflege, Zahnhygiene und Prophylaxe wurden allgemein üblich.

Geschichten der Zahnheilkunde (z.B. [42]) bleiben hinter der Schnelligkeit dieser Entwicklung zurück; die Information in elektronischen Medien gleicht das aus.

Die Neuerungen beeinflussten ihrerseits die Ästhetik. Kosmetische Zahnputzmittel förderten ab ca. 1900 den Wunsch nach weißen Zähnen. Die Verbreitung von Zahnarztpraxen nach 1918 gestattete die Idee, künstliche Gestaltungen seien schöner als ein unberührtes Gebiss. Die neuen Medien – verbesserte Fotografie, Film, später das Internet – feuerten ästhetische Erwartungen an. Zahnschienen, Veneers, Implantate, neue Materialien und verbesserte Behandlungsweisen erhöhten die Ansprüche der Bevölkerung in den Industrieländern an die Gestalt(ung) von Mund- und Kieferpartie bis zur Gegenwart.

#### 11.1.2 Globalisierung

Die Zahnmedizin verbreitete sich in allen Regionen der Erde, zunächst oft durch die koloniale Herrschaft, nach dem Zweiten Weltkrieg dann in den neuen globalen Strukturen.

Indigene Traditionen wurden lange Zeit missachtet und behaupteten sich trotzdem in beträchtlichem Umfang. Jüngere Beobachtungen machen auf ihre Vielfalt aufmerksam, angefangen bei der Zahnhygiene – die Adivasi benutzen Sticks des „karanja“-Baums statt Zahnbürsten [25] – und bis hin zu diversen Zahnformierungen in Teilen Afrikas oder Asiens. Eine Typologie verzeichnet das Anspitzen von Frontzähnen, Relief-, Farb-, Zacken-, Lücken- und Horizontalfeilungen, Am-

putationen der Zahnkrone, Zahnschmuck, die Verdrängung von Zähnen aus der Position und rituelle Extraktionen ([14]).

Die Begegnung der unterschiedlichen Ästhetiken wurde durch alte Vorurteile erschwert. Doch die afrikanische und südostasiatische Kunst beeinflusste die Umbrüche in der euro-amerikanischen Kunst um 1900; die Abstraktion des dadurch angeregten Kubismus minderte freilich den Effekt für die Zahndarstellung. Künstler\*innen aus den Kolonien und deren Nachfolgestaaten setzten ihrerseits das komplizierte Gespräch mit europäischen Gestaltungstraditionen fort; Agus und Otto Djaya etwa hielten sich in Niederländisch-Indien und zeitweise den Niederlanden auf [54].

Brauchtum übersprang die Kontinente. Eine alte irische Abwehr von Totengeistern und/oder Dämonen entwickelte sich auf dem Weg nach Amerika und zurück nach Europa zu den Halloweenmasken mit ihren gezackten – bedrohlichen und dennoch gebändigten – Zähnen. Der mexikanische Tag der Toten, der am 31. Oktober wie Halloween beginnt, erinnert in anderer Weise an die Begegnung mit dem Tod: Der Totenkopf darf und soll überall präsent sein (K1), und das mit vollständigen Zahnreihen, indes geschlossenem Mund. Der Tod darf im Leben Platz nehmen, heißt das, da er nicht beißt; in vielen Zuckerfiguren bündigt zudem das Zeichen des Kreuzes auf der Stirn die Gefahr.

Die „Postcolonial Studies“ verlangen in jüngerer Zeit eine Kritik herkömmlicher Perspektiven. Sie setzen

die europäisch-amerikanische Ästhetik und Usurpation fremder Bilder alternativen Sehweisen aus und bewerten museale Sammlungsbestände neu [55]. Exemplarisch sei die Debatte um die Kopftrophäen der Munduruku aus dem 19. oder frühen 20. Jh. mit teils sichtbaren, teils verdeckten Zähnen genannt. In den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim wurde 2011/2012 noch ohne publizistische Kontroverse ein jüngerer Kopf (vor 1932) ausgestellt, dessen Abdeckung der Zähne sich verloren hatte (vgl. K2.) 2017 entbrannte die Debatte darüber, ob solche gestalteten menschlichen Überreste musealisiert werden dürften, umso heftiger in Wien (Abbildung des heftig diskutierten Wiener Kopfes aus dem 19. Jh. unter K3).

Die Dichtung reagierte auf die neuen Fragen gelegentlich mit Sprachspielen um die Motivik der Zähne. Der international rasch bekannt gewordene Roman „White Teeth“ von Zadie Smith (2000) [49] warf die Frage auf, wie eine Begegnung der Kulturen und ihrer Wurzeln gelingen kann (z.B. erlaubt das Wort „roots“ ein Sprachspiel zwischen „Wurzeln“ der Zähne und Kulturen; vgl. [9]). Erwartungen pluralisieren und differenzieren sich auf diese Weise, werden zudem in Zukunft vielleicht zu neuen Verunsicherungen führen.

### 11.1.3 Ästhetische Vielfalt, Selbstbestimmung und Kritik

Medizinethische Reflexionen (Überblick bei [17]) fanden bis 1945 wenig Beachtung. Dann setzte sich als Reaktion auf den Missbrauch medizinischen Handelns im Nationalsozialismus die Notwendigkeit des „informed consent“ durch. Sukzessive entstand der internationale Grundsatz der Patientenautonomie. Dieser zeitigte Folgen nicht nur für die funktionale, sondern ebenso für die ästhetische Behandlung. Denn Unterschiede in den ästhetischen Vorstellungen von behandelnden und behandelten Personen wurden bewusst (und ab spätestens 1980 reflektiert [1]). Heute verstehen Patient\*innen und Bevölkerung ihre Teilhabe am Austarieren dessen, ob das, was ästhetisch und Behandlungstechnisch möglich ist, verlangt werden darf, als Ausdruck ihrer Autonomie.

## Teeth in cultural history

### Part 11 From the beginning of the 20th century to the present: The beauty of teeth and the exposing perspective of art

**Abstract:** The section terminates the series of articles on the history of teeth in art and cultural history. It shows the multiple views during the 20th century, the reevaluation of smile and perfect teeth, the demands on the dentition of stars and celebrities, the success of smiling, with a slight opening of teeth, in politics – and vice versa the “beauty trap” and the teeth of horror, violence and death. Visible teeth are not appreciated as clearly and generally today, as it may appear on the first sight. Older terms of cultural history still have an effect. The ideals of beauty changed from generation to generation. A timeless criterion of beautiful teeth fails.

Die Zahnmedizin beteiligte sich an der Suche nach ästhetischen Leitlinien. Sie berücksichtigt bis ins 21. Jh. die alten Kriterien von Proportion und Symmetrie des Gebisses und Gesichts. Der Goldene Schnitt fasziert (der ideale Abstand Augen-Mund gilt oft als 36 % der Gesichtslänge etc.) [29]. Alter, Geschlecht und Persönlichkeit der Patient\*innen finden Beachtung. Der stete Wandel in den Erwartungen gesellschaftlicher Gruppen verhindert zugleich die Verfestigung eines einzelnen Modells der Alltagsästhetik (vgl. [13, 24, 44, 46, s.a. 2, 32, 36, 38, 51, 52 u.a.]).

Die Hochschätzung selbst verantworteter Wünsche könnte angesichts dessen eine Lösung für die Maßnahmen bei divergierenden Erwartungen an Zahnbehandlungen bieten. Andererseits driften die Ästhetik im Alltagsleben und Reflexionen dann erheblich auseinander. Denn kritische Ästhetik wird stets die Gefahr einer Entfremdung ahnen und Medizinethik daran erinnern, ein „non nocere“ („nicht schaden“) sei höher zu werten als Wünsche nach klinisch bedenklischen Korrekturen.

Das kulturelle Gedächtnis vervollständigt die Komplexität. Es hält die Ambivalenz sichtbarer Zähne

präsent. Wir werden das an der Kunst sehen. Eine Reihe bedeutender Werke haben wir bereits kennen gelernt (Munch § 2.5; Corinth § 4.4.4; Beckmann § 8.6.2). Viele kommen zwischen Kritik, Selbstironie und Abstraktion hinzu. Nicht minder äußern Dichter und Kulturkritiker die alten Bedenken. Elias Canetti etwa erinnerte 1992 (Erstauflage 1960) paradigmatisch daran, die Zähne des Menschen seien das ästhetisch „auffälligste Instrument der Macht“, und ihre „Ordnung“ wirke „als Drohung nach außen [...], nicht immer sichtbar, aber immer sichtbar, wenn der Mund sich öffnet, und das ist sehr oft.“ [7]

Die Alltagserwartung weiß wie diese Kritik, dass eine lächelndfreundliche, schöne Andeutung von Zähnen schnell und befremdlich umschlagen kann. Sie beugt sich der Kritik jedoch anders als die Gesellschaften früherer Jahrhunderte nicht mehr. Das 20. und 21. Jh. verstecken deshalb die Zähne weniger als alle vorangehenden Zeiten. Sichtbarkeit und Freude an den Zähnen verlangen sukzessive den Vorrang. Gehen wir dem schwierigen und keineswegs eindeutigen Prozess im Folgenden nach.



**Abbildung 1** Lovis Corinth (1858–1925), *Der geblendete Simson* (1912); K11



**Abbildung 2** Hans Grundig (1901–1958), *Das Tausendjährige Reich* (1935–38, Detail des Tryptichons); K12

## 11.2 Die Krise der Ästhetik um 1900

### 11.2.1 Der Abgesang auf die vergängliche Schönheit

Die Darstellung des schönen Gesichts war am Ende des 19. Jhs. so ausgereift, dass eine Weiterentwicklung nur noch im Bruch möglich war:

Die Stilisierung des Menschen fand in der Fotografie eine neue Möglichkeit zur Wiedergabe (vgl. § 10.5). Einzelne Maler erlebten das als Chance und steigerten die Sinnlichkeit eines Fotoporträts noch im frühen 20. Jh. durch Farben, Intensivierung der Konturen und kleine Korrekturen von Unschönheiten. Franz von Stucks Umsetzung einer Fotoaufnahme der Schauspielerinnen Tilla Durieux ins Ölgemälde von 1913 etwa lässt ihr leicht zwischen den Lippen schimmerndes Gebiss ahnen (K4). Aber das wurde zum Ende einer Entwicklung. Die Fotokunst verselbständigte sich; ihre Kombination mit darstellender Kunst wurde zu einer eigenen Herausforderung.

Spannungen gewannen Vorrang. Jugendstil und Symbolismus trieben die Verlockung des Schönen auf eine irritierende Spitze. Gustav Klimts Danae lächelte 1907 so zur Freude von Voyeuren mit erotisch leicht geöffnetem Mund, aus dem farblich leicht angepasste Zähne leuchten.

Anderweitig aber übte derselbe Maler Kritik am männlichen Blick und an der Schönheitsfalle (§ 10.11.3).

Der junge Oskar Kokoschka wagte 1909, den nachdenklich geöffneten Mund mit sichtbaren, einzeln stehenden Schneidezähnen unter der Oberlippe im Männerporträt zu malen (Bildnis Felix Albrecht Harta, K5, vgl. auch [50]). Dieser Dammbbruch im Porträt evozierte Leid, und das wohl bewusst. Jedenfalls benutzte Kokoschka im selben Jahr das Medium des Plakats, um die Gesellschaft nochmals zu provozieren: Kunst und Dichtung präsentierten laut ihm auf der Wiener Kunstausstellung den Menschen, dessen Gesicht sich zum Totenkopf mit den Zahnreihen des Ober- und Unterkiefers wandelte (K6). Ein paar Jahre später, 1914, protestierte Marc Chagall, indes nur halb. Er malte seinen Bruder mit der Mandoline, dem Instrument des Liebeslieds, und beim Musizieren leicht glänzenden Zähnen – aber nach dessen frühem Tod (Porträt des Bruders David mit Mandoline [1914], heute in Wladiwostok).

Die Dichtung der Zeit teilte die Stimmung. Rainer Maria Rilke griff 1907 das Motiv der Totenbeschwörung aus der Bibel (1. Sam 28, 3–25) in der Lyrik auf. In „Ich habe Schlaf“ wehrt sich der Tote, als Saul ihn ruft:

„Willst du, weil dir die Himmel fluchen [...], / in meinem Mund nach einem Siege suchen? / Soll ich dir meine Zähne einzeln sagen? / Ich habe nichts als sie.“ Die Zähne des Toten zeigen den Sieg des Todes; mit Rilke gesagt: „ [Saul], der in der Zeit, die ihm gelang, / das Volk wie ein Feldzeichen überragte, / fiel hin, bevor er noch zu klagen wagte: / so sicher war sein Untergang.“ [41].

Typisch für den Abgesang einer Epoche, gewann der Tod die Oberhand über die Schönheit der Zähne. James Ensor, der große, vom Symbolismus beeinflusste Einzelgänger in Ostende, ließ die Gesichter der Gesellschaft um seinen „großen Richter“ schon 1898 zu Masken erstarren (s. Besprechung unter [47]). Das ganze Panorama der Zahnästhetik erfriert dort im Angesicht des Todes: das verlockende Lächeln der Frau (im Hintergrund), der Mund mit einst schönen Zähnen (eine Maske vorn rechts), der Schrei aus offenem Mund mit sichtbarer oberer Zahnreihe (linke Bildhälfte) und die zahnarme Skepsis des Alters (der fast zahnlose Mund der Frau links hinten). Der Tod steht in der Mitte. Dass er die meisten seiner Zähne verloren hat, erhöht seinen Schrecken. In der Hand hält er die Waage des Seelenrichters. Er deckt das erbärmliche – oder gute – Leben

auf, das sich hinter den Masken verbirgt, und richtet es.

### 11.2.2 Das Christusbild

Der Umbruch erfasste das Christusbild. Es war einst besonders einer Ästhetik der Würde verpflichtet (s. bes. § 5.2.2). Nun zerbrach die Kunst die alten Farben. Edvard Munch malte 1900 Golgotha in tiefem Dunkel (K7), aus dem sich Christus und die Fratzen der Menschen abheben, einige davon mit leuchtenden Zähnen. Sein Christus hielt den Mund immerhin noch geschlossen, ebenso der Marc Chagalls 1912. Chagalls Christus verfremdete sich freilich zusätzlich durch kubistische Brüche (Calvary/Golgotha 1912, K8).

Emil Noldes „Christus in der Unterwelt“ spricht wenige Jahre später (1911; K9) dann aus einem Mund, der sich nicht zu vollendeten Zahnreihen, sondern zu Zahnblöcken mit einer tiefen Lücke in der Mitte öffnet. Christus, der die Erlösung bringt, muss sich zudem dem frechen Grinsen eines benachbarten Gesichts mit schamlos beschädigten Zähnen aussetzen.

Das stellt die Weiche für das 20. und frühe 21. Jh. Die zunehmend multikulturelle Gesellschaft setzt die Würde Christi den Anfragen der Gegenwart aus, statt sie in alter Selbstverständlichkeit zu behaupten (weitere Beispiele in §§ 5.6.3, 11.7.2; [28] [22]). Das irritierte viele Betrachter\*innen zunächst, gilt inzwischen jedoch nicht nur künstlerisch, sondern auch theologisch als Bereicherung. Der „andere“ Christus, der den Schmerz des Menschen im Schrei teilt und den Tod dennoch verlacht (s. Herbert Falken, Lachender Christus, 1983, K10), korrespondiert einer Erfahrung der Zeit, die das menschliche Leben nur zu oft in taumelnden Krisen und selbstentfremdet erlebt.

## 11.3 Die Ambivalenz des Fortschritts

### 11.3.1 Blendung und Entlarvung – zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Die Ambivalenz des Fortschritts wurde notwendigerweise zu einem großen Thema der Kulturkritik und Kunst. Lovis Corinth schuf, nachdem er 1911 einen Schlaganfall erlitt, ein

paradigmatisches Gemälde: Der Mensch ist gefesselt und geblendet wie einst der biblische Simson. Dieser Simson verlor seine Kraft und stemmte sich dennoch dagegen. Er schritt blutüberströmt, mit verbundenen Augen und zusammengebissenen, durchs Leid hässlichen Zähnen auf die Zukunft zu (Abb. 1).

Ebenso gilt das im 20./21. Jh.: Der Künstler wird die Ketten seiner Not und die Nöte der Menschheit nicht lösen können. Seine Kraft wird lediglich genügen, sich mit den Ketten voranzuschleppen. Trotzdem ist gerade das verlangt. Der Mensch muss und wird, obwohl blind, die Tür zur Zukunft öffnen und in sie schreiten.

Die Kunst rehabilitiert auf diese Weise die Ästhetik des leidend Verzerrten. Das Hässliche entspricht der menschlichen Not. Im Nachhinein fällt auf, was Corinth gleichwohl ausklammert: Simson sieht nicht, wohin er mit seiner Kraft drängt. Er sieht nicht, ob sein Aufbäumen seine Not lindert oder neues Unglück schafft. Gerade darin aber wird sein unbändiger Wille unversehens zum Sinnbild für das neu begonnene Jahrhundert. Simson, der sich auflehrende, leidende Mensch, mobilisiert alle seine Kräfte für einen Aufbruch ins Unbestimmte, einen Weg, der letztlich von Abgrund zu Abgrund führen wird.

Der europäische Futurismus war optimistischer. Er verlangte Geschwindigkeit und Aggressivität in

der Kultur, analog zur Technik der neuen Rennwagen und Flugzeuge (F.T. Marinetti, Manifest des Futurismus, Paris 1909). Solchen Optimismus überholte die Geschichte.

Diktaturen setzten sich in vielen Ländern der Welt durch, in Deutschland der Nationalsozialismus. 1935 bis 1938 schuf Hans Grundig, Sozialist und seit 1934 mit einem Berufsverbot belegt, gegen dieses Verbot das Triptychon „Das Tausendjährige Reich“ (Abb. 2). Die Form des Triptychons geht aufs Altarbild zurück, und der Titel des Werks aktualisiert ein Motiv der biblischen Apokalypse. Die Bibel dient dem Künstler nicht zur positiven Orientierung, wohl jedoch zur Entlarvung: Einen „1000jährigen“ Karneval spiegelt der Nationalsozialismus vor, behauptet der hellsichtige Künstler (linke Tafel; Abb. 2). Aber zugleich beraubt die Diktatur den Menschen seiner Persönlichkeit. Nur Masken lässt sie zu, Zähne, die fröhlich wie aus einem Kürbis grinsen oder schief unter der Lyra auf einem Banner lachen, statt kritisch zuzubeißen. Die Szene taumelt ins Surreale. Dresdens Häuser beginnen zur Rechten einzustürzen – wie eine Vorahnung der Zerstörung 1945.

### 11.3.2 Optimismus und Kritik – die Generationen nach 1945

Die Kunst nach 1945 kannte die leidend sich aufbauende Kraft vom Anfang des Jahrhunderts und durch-



Abbildung 3 Weiße Dame der Marke Persil (ab 1922); K21



**Abbildung 4** Niki de Saint Phalle (1930–2002), Kennedy Chrustschow (ca. 1963); K24

litt die Skepsis, ob Menschliches überhaupt noch unmittelbar dargestellt werden könne (gespiegelt in einer Vorliebe für die Abstraktion). Einzelne Künstler suchten einen dritten Weg. Ich verdeutliche das an der deutschen Geschichte:

Max Lingner brachte 1950 in einen Bildentwurf für das Zentralgebäude der DDR-Regierung, den ehemaligen Göring-Bau in Berlin, das offene Gesicht (statt der Maske) und den Wert der Solidarität zwischen allen Menschen, die zum Aufbau einer neuen Gesellschaft bereit seien, ein (gegen die fehlgeleiteten Massen des Faschismus). Er gewann den Wettbewerb. Aber noch während er die Umsetzung des Entwurfs projektierte, brach die Formalismusdebatte aus. Er musste das Ideal der Familie, mit dem er seinen ersten Entwurf gerahmt hatte, zugunsten sozialistischer Gemeinsamkeit korrigieren (Abbildung des Werks und Erläuterungen in [11]). Das Lächeln auf den Gesichtern in seinem Hauptwerk des Sozialistischen Realismus erstarrte. Der Biss des Fortschritts, den er für einzelne Gestalten vorgesehen hatte, verblasste zu einer Maske neuer Art. Was die Zahndarstellung angeht, wie-

derholte sich das Dilemma des 19. Jhs. (vgl. § 10.8); Zähne des sozialpolitischen Engagements waren sozial- und kulturgeschichtlich nicht durchsetzbar.

Eine Generation später unternahm Willi Sitte, renommierter Künstler, ab 1976 Abgeordneter der Volkskammer der DDR und von 1986–1989 Mitglied im Zentralkomitee der SED, einen neuen Anlauf. Nackt stellte er den Menschen 1988 neben den Gestalten seiner Geschichte dar (Quo Vadis, K13), zur Linken den abstürzenden und verblendeten Menschen (zwei anonyme Figuren), zur Rechten den Träger des Stahlhelms, über ihm einen zum Himmel zeigenden Engel und hinter ihm Marx sowie einen Wegweiser nach Moskau. Wofür soll der Mensch in seiner Blöße sich entscheiden? Er zeigt mutig-frech die Zähne und ist bereit, vor all seiner Geschichte weiterzuschreiten. Seine Augen freilich sind verschwommen. Wie einst der Simson Corinths weiß er nicht, wohin es wirklich geht (Quo Vadis?).

Wäre dieses Bild noch dem Sozialismus zuzuweisen, würden sich am Ende der DDR die Zähne des Fortschritts durchsetzen. Doch zu hoch wiegt der Zweifel im Bild (weiteres zur DDR bei [35]).

Blicken wir auf ein Pendant im Westen. Dort blühte der Aufschwung. Der Mensch schien für einige Zeit fast zum Himmel greifen zu können. In dieser Situation setzte sich Johannes Grützke mit dem Biss des Fortschritts auseinander. Er antwortete auf die sich saturierende Gesellschaft 1973 mit einer „Schule der neuen Prächtigkeit“ und malte eine Satire auf den himmelstrebenden Menschen: „Unser Fortschritt ist unaufhörlich“ (1973; K14). Zwei Männer heben dort vom Boden ab. Fröhlich lachend, mit glänzenden, vollständigen Zahnreihen des Oberkiefers schweben sie gen Himmel. Nichts wird, meinen sie, ihren Fortschritt hemmen. Schon sind sie, wie einst Ikarus und Dädalus, den Wolken nah (wozu sich der Künstler der verkürzten Perspektive von unten bedient). Doch lediglich ein zerbrechlicher Modellflieger ersetzt die einstigen Flügel des Dädalus, und der oberen Zahnreihe fehlt der Gegenbiss

(die untere Zahnreihe wird nicht gezeigt). So wissen die Betrachter\*innen, wie gewiss sie abstürzen werden.

Die Kunst deckt durch diese Geschichte auf: Der Fortschrittsbiss ist nichts als Ideologie ohne Wirksamkeit. Nach den Zähnen blinden Mutes, den Zähnen der Maske und den Zähnen der Fortschrittsidylle sind die Zähne der Selbsterhebung des Menschen durch ihre prägnante Umsetzung in bedeutende Kunstwerke desavouiert.

## 11.4 Stereotypen, Schönheit und Fremdbestimmung: Zähne im Film

### 11.4.1 Horror und Liebreiz der Zähne im Film

Gegen Ende des 19. Jhs. begann die Ära des Films. Sie öffnete den Blick auf die Zähne vom Stummfilm an in den verschiedensten Genres. Der Horror (Nosferatu, Dracula) bediente das Klischee vom scharfen und langen Zahn der Gewalt. Der revolutionäre Film aktualisierte den im Leid verzerrten Mund, dessen Zähne im Schrei jede Form verloren (ein berühmtes Beispiel in Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin, K15). Der Liebesfilm und die Erotik griffen den liebreizenden Schmelz weiblicher, zu den oberen Zähnen leicht geöffneter Lippen auf (Beispiele im Internet), Science-Fiction suchte nach Zahnformen mit Abweichungen für Gestalten vom Monster bis zum fernen Wesen.

Ein solcher Spannungsreichtum zwischen Schreck und Gefahr, Freundlichkeit und Liebe könnte die Zähne zu einem eigenen Filmsujet machen, wäre die Wiedergabe nicht mit großen Schwierigkeiten behaftet: Sichtbare Zähne leuchten heller als der ganze Körper und erstarren in Filmsequenzen leicht. Darum bevorzugt der Film herkömmlich Einzelmotive; der „Beißer“ als Gegner von James Bond verkörperte in seinen Zähnen Kraft, der „Joker“ als Konterpart Batmans das böse gewordene Lachen aus der Tradition des einstigen Narren. Erst in jüngster Zeit (2007) entstand der erste Film des Titels „Teeth“. Er knüpft an die Tradition des Horrors an und spielt namentlich mit der „vagina dentata“, wohl um Zuschauer\*innen durch ein gewagtes Sujet zu locken.

### 11.4.2 Film- oder Showbusiness und fremdbestimmte Ästhetik

Einzelbild, Ton- und Farbfilm setzten die Schauspieler\*innen starkem Licht, Großaufnahmen und langsamen Sequenzen aus. Deshalb wurde es in den Filmzentren früh Usus, Zähne unter ästhetischen Gesichtspunkten zu behandeln. Viele Schauspieler\*innen ließen ab den 1920er Jahren die Gestalt ihres Bisses ändern, um der Ästhetik des Films zu entsprechen (Hinweise z.B. bei [6]). Nicht nur der schöne bzw. bei Bösewichten der der Rolle angepasste Mund, auch Gesichtsfornen wurden zu Markenzeichen. Marlene Dietrich wurde nachgesagt, sie habe sich Backenzähne ziehen lassen, damit ihre Wangen hohl aussähen. Marilyn Monroe lernte, ihr Lächeln auf die Unterlippe zu erweitern, sodass sich auch ihre untere Zahnreihe sacht andeutete und sich dadurch ihre Ausstrahlung erhöhte (Richard Barnett vermutet einen kieferorthopädischen Eingriff [4a]). Wir brauchen die Beispiele (vgl. [26] zu Cary Grant und Demi Moore) nicht bis in jüngere Zeit fortzusetzen; sie sind durch die Medien bekannt.

Kritische Betrachtung erkennt hier eine spezielle Variante der Schönheitsfalle. Die Erwartungen des Mediums und der Gesellschaft gewannen eine solche Dynamik, dass die Schauspieler\*innen sich kaum widersetzen konnten. Das Dilemma verschärfte sich dadurch, dass die Gesellschaft der Filmnationen in den weichenstellenden 1920er Jahren bereit war, künstlichen Zähnen mehr Schönheit als den natürlichen Zähnen zuzusprechen; selbst ein Dichter, T.S. Eliot, zitierte die Mode, sich aus ästhetischen Gründen Zähne ziehen zu lassen (Gedicht „The Waste Land“ 1922, Teil 2). Was die Gesellschaft als schön empfand und um der Schönheit willen auf sich zu nehmen bereit war, erwartete sie aber umso mehr von den Menschen, die sie auf Plakaten, Fotos und in Filmen betrachtete.

Diese Haltung blieb bestehen, als die allgemeine Zahnbehandlung wieder vorsichtiger wurde. Filmidole, Sänger\*innen und andere Personen, die öffentlich auftreten, entgehen von damals bis heute schwerlich der

Erwartung von Kunstschönheit. Das übertrug sich ebenso auf Gestalten des Musikbusiness. Versuche eines spielerischen Umgangs – z.B. die Mode der „Grills“, blitzender Zahnaufsätze, ab 2013 – waren keine wirklichen Ausbruchsversuche.

Die kritische Fotografie stellte diese Ästhetik in Frage. Cindy Sherman kontrastierte sie durch eine Serie von Hollywood/Hampton Types (2000–2002). Dawn Mellor malte 2010 Julia Roberts mit ihren perfekten Zahnreihen [15], doch voller Leid; Blut verschmiert Lippen und Wangen des Stars, sodass die Zähne alle Schönheit verlieren. Unwillkürlich fragt sich der Betrachter: Was tut der Mensch den Menschen an, die er zu Stars idealisiert?

### 11.5 „Bitte recht freundlich“? Die Entwicklung der Fotografie bis zu den 1950er Jahren



Abbildung 5 Beate Klarsfeld im Bundestag in Bonn (02.04.1968); K26

### 11.5.1 Das Lächeln in einer Geschichte des Unheils

Das Foto besaß eine längere Geschichte als der Film. Das Lächeln mit sichtbaren Zähnen gehörte zunächst nicht zu ihr (§ 10.5.1), vielmehr der kleine, geschlossene und dadurch unauffällige Mund. Angeblich baten die Fotografen ihre Kund\*innen bis ins frühe 20. Jh., das Wort „Pflaume“/„plum“ zu formen, um dieses ästhetische Ziel zu erreichen.

Für das Antlitz der Arbeiter\*innen, Bäuerinnen und Bauern, der Kinder, Alten, Kranken und Schwachen sowie den privaten Raum der glücklichen Familie galten seit alters her keine solch strengen Regeln. Kürzere Belichtungszeiten erleichterten, das ihnen gestattete Lächeln mit sich leicht öffnendem Mund einzufangen. Der Prozess erfolgte freilich trotz des Einflusses durchs Kino langsamer, als man heute erwarten möchte. Das Ide-

al des ernststen Porträts obsiegte bei Familienfesten und offiziellen Anlässen aller Art zunächst in allen Gesellschaftsschichten.

Erst ab 1941/1943 ist daher die Aufforderung belegt, der/die Fotografierte möge „cheese“ sagen, sodass sich die Lippen öffnen. Auffällig ist nicht nur dieses Datum (1941/1943), sondern ein bislang wenig beachteter Zusammenhang:

Im Ersten Weltkrieg adelten einzelne Fotos und Plakate das Lächeln, indem sie es auf die gesellschaftlich hochgeschätzte Gruppe der Krankenschwestern übertrugen; ein frühes Werbeplakat mit diesem Motiv findet sich im Byers-Evans-House-Museum Denver. In Europa verbreiteten sich nach dem Krieg Fotos einer lächelnden Elsa Brändström, des „Engels von Sibirien“ (1915–17); ihr widmete daraufhin die Deutsche Bundespost 1951 ihre früheste Briefmarke mit edel sichtbarer oberer Zahnreihe (K16). Das freundliche Lächeln der Schwester signalisierte Hilfe, wo der Tod drohte, und unterstützte den ästhetischen Wandel.

Solchermaßen aufmerksam geworden, fallen zudem die Fotos mit Frauen und Kindern aus den Kriegsjahren des Zweiten Weltkriegs auf. Sie pflegten das Lächeln aus der privaten Tradition der Familie mit dezent leuchtenden Zähnen der Zuneigung, um den fernen Familienvater zu erfreuen (weshalb ein Modellfoto dieses Typs ins SS-Leitheft 1943 einging, K17). Die allmähliche freundliche Öffnung des Mundes ist also nicht allein zur Geschichte des Films, der Zahnmedizin und des Bürgertums, sondern nolens volens auch zur Unheilsgeschichte des 20. Jhs. zu korrelieren.

Als ahnte er das, schuf George Grosz 1919/1920 ein Gegenbild und ließ sich als Tod verkleidet fotografieren (K18). Elegant trat er im Mantel auf, auf dem Kopf die Maske eines Totenschädels, weltläufig mit der Zigarette im Mundwinkel. Er lächelte breit und freundlich mit makellos-künstlichen Zähnen, wie das die nach dem Ende des Krieges aufatmende Gesellschaft liebte – nur dass seine Zähne nicht Freundlichkeit bekundeten, sondern den Tod als Mode. Harscher hätte er die Ent-

wicklung des 20. Jhs. nicht entlarven können.

### 11.5.2 Schönheit und Propaganda

Die Mahnung des Künstlers lief ins Leere. Die Fotografie und der Film dienten weltweit der Propaganda für ideologische Systeme. Große Fotografen bewahrten eine Zeitlang ihre Souveränität, so Alexander Rodtschenko, als er den Ruf in die sowjetische Zukunft durch ein kühnes Foto der oberen Zahnreihe im rufenden Mund darstellte (Lilja Brik, Porträt für das Werbeplakat „Knigi“ 1924, K19). Dann wurde das immer schwieriger.

Im Nationalsozialismus gewannen selbst scheinbar unpolitische Inszenierungen des Menschen einen völkischen Hintergrund [45]. Joseph Goebbels kontrollierte nach Erlass des Schriftleitergesetzes (1.1.1934) die Arbeit von Fotografen und Journalisten. Die Rassebilder folgten Abbildungskonventionen des 19. Jhs. [12]; sie stellten das Gesicht mit geschlossenem Mund dar, was eine gewisse Strenge vermittelte. Aber der körperbetont-optimistische Zug der Ideologie erlaubte auch eine zweite Möglichkeit: Der Mensch strahle und schaue seiner Fähigkeiten und Kraft gewiss in die Zukunft, öffne deshalb den Mund zur Schönheit und zum Biss der Zähne. In einigen Fotos der NS-Zeit begegnet uns deshalb der so zum Lächeln geöffnete Mund, dass beide Zahnreihen sichtbar werden, noch vor dem Lächeln Marilyn Monroes. Es wird nochmals schwerer, Ästhetik vom politischen Raum zu isolieren.

### 11.5.3 Pin-up und Werbung

Fotos und Grafiken wurden seit Beginn des 20. Jhs. aus Zeitschriften gerissen und Plakate und Reproduktionen erworben, um sie an die Wände zu heften („to pin up“; [19]). Das „Gibson girl“ von 1902, das als ältestes bewusstes Pin-up gilt, folgte noch der Ästhetik des geschlossenen Mundes ([33] sowie K20). Im 20. Jh. und vor allem in den Kriegen weit beliebter wurden Bilder von Frauen mit Kussmund. Deren Lippen öffneten sich in den Spinden der Soldaten mit dem leuchtenden Rot der Liebe zu perfekten, weißen Zähnen. Diese

Frauen waren schön und ganz und gar unverletzt, ein Kontrast zum Krieg und erotisches Stimulans.

Sollten die Pin-ups besonders die Männer ansprechen, so galt den Frauen eine Fülle von Werbebildern, z.B. von Wasch- und Hygieneartikeln. Das breite, leuchtende Zahnpastalächeln entstand, und die Dame mit weißen Zähnen und weißem Kleid hielt ab 1922 Einzug in die Persil-Werbung (Abb. 3). Diese Werbebilder vermieden die aufreizenden Gesten der Pin-ups, imitierten aber das strahlende Lächeln. Obwohl aus emanzipatorischer Sicht fragwürdig, hatten sie Erfolg. Die Werbung trug ihrerseits nicht unerheblich dazu bei, das schöne Lächeln der Frau bis in die 1950er Jahre allgemein durchzusetzen.

Jüngere Werbung differenzierte sich aus, integrierte Aspekte der Hässlichkeit und Irritation. Die vereinfachte Schönheit der älteren Werbung wurde dadurch zur – freilich ästhetisch wirkungsreichen – Geschichte.

### 11.6 Das Lächeln in der Politik von 1945 bis zur Gegenwart

Trotz all der beschriebenen Impulse verlangten Aufnahmen von offiziellen Anlässen bis in die 1960er Jahre den geschlossenen Mund; die Tradition des gemalten Porträts wirkte nach. Nicht einmal größte gesellschaftliche Ereignisse in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg konnten diese Tradition grundlegend brechen: Elizabeth von England lächelte zwar 1947 auf einem offiziellen Hochzeitsfoto mit freundlich sichtbaren Zähnen (K22). Aber das Lächeln des Mannes blieb ernst; Philip öffnete den Mund auf dem offiziellen Foto nicht. Immerhin, das Lächeln der Frau in der Liebe zum Ehemann, das Queen Victoria im 19. Jh. für den Privatraum legitimiert hatte, wurde nun öffentlich. Doch das ließ sich in der Tradition des privaten Ereignisses verstehen. Die vornehme Zurückhaltung wurde zum Markenzeichen der Queen nach ihrem Herrschaftsantritt im Empire.

Die USA gestatteten sich einen freieren Umgang mit Konventionen. 1960 kam es zum Dammbbruch für das Lächeln des Mannes in der

„besseren“ Gesellschaft. John und Jacqueline Kennedy inszenierten im Wahlkampf (K33) ein neues familiär-politisches Ideal: Der Kandidat für das Amt des Präsidenten zeige Zähne der Kraft (die obere Zahnreihe mit Biss) und tue das voller Gelassenheit (er steht entspannt); seine Frau begleite ihn mit leichtem Lächeln, den Mund dezent und freundlich zu den Zähnen geöffnet (weniger weit geöffnet als der Biss des Mannes); die Tochter Caroline schließlich besitze die zwei Frontzähne der Unschuld, von denen ein beliebtes Weihnachtsgedicht sprach („All I want for Christmas is my two front teeth“; erstmals publiziert durch Don Gardner 1946).

Das alte Europa war fasziniert. Seit der Ära Kennedy begegnen uns auch hier offizielle Männerporträts mit offenem Mund. Andererseits kannte es den offenen Mund des Mannes durch die alte Kunst als eine Geste der Drohung. Als Kennedy in der Kubakrise 1962 keinen Zweifel an seiner Bereitschaft ließ, zu den Waffen zu greifen, wurde das virulent. Niki de Saint Phalle schuf ihr ironisches Werk „Kennedy Chruschtschow“ (Abb. 4): Chruschtschow schließt den Mund gemäß der alten, Kennedy öffnet ihn gemäß der neuen Ästhetik. Aber bis zu den Zähnen bewaffnet sind beide, und ihre Körper verschmelzen zur gemeinsamen Bedrohung der Welt. Man misstraue – teilte die Künstlerin mit – freundlichen Zähnen ebenso wie versteckten; jedes Lächeln der Politik ist zur Gewalt gerüstet.

Konrad Adenauer entging diesem Dilemma, indem er sich 1966 von Oskar Kokoschka für ein offizielles Porträt des Bundestags klassisch ernst und mit geschlossenem Mund malen ließ (K25).

Wenige Jahre später drang Beate Klarsfeld auf dem Parteitag der CDU (7.11.1968) zu Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger vor und ohrfeigte ihn, um auf seine Vergangenheit in der nationalsozialistischen Ära aufmerksam zu machen. Der geohrfeigte Kanzler wahrte Würde. Er öffnete den Mund nicht und hielt lediglich ein Taschentuch an die Wange. Beate Klarsfeld dagegen erhob auf einem von ihr verbreiteten Foto (vgl. [53]) kämpferisch den Arm und zeigte



Abbildung 6 Porträt Hannelore Kraft (22.03.2019); K30

strahlend obere und untere Zahnreihe zum Biss ihrer Zähne (Abb. 5). Auch das Lachen der Frau darf aggressiv sein, vermittelte sie.

Die Szene blieb Episode wie die Blumen, die Heinrich Böll an Beate Klarsfeld aus Respekt für ihre Tat schickte. Der Biss der Frau, den sie im Lächeln noch einmal hervorhob, wick im Allgemeinbewusstsein der Freundlichkeit, und das Lächeln des Mannes drang vor.

Im letzten Drittel des 20. Jhs. zerbrach der Widerstand selbst im traditionsbewusstesten Kreis Europas, dem Hochadel. Charles und Diana zeigten sich bei ihrer Verlobung lächelnd. Der Prinz öffnete den Mund; Zähne ließen sich, durch die Beschattung noch farblich unauffällig, ahnen (K27). Auf Hochzeitsfotos lächelten dann beide, und die Zähne von Charles wie Diana wurden heller; sie passten zum weißen Brautkleid und den weißen Handschuhen des Prinzen (K28).

Kritisch gelesen, desavouierte die unglückliche Geschichte der folgenden Ehe das im Lächeln der hellen Zähne suggerierte Glück der Liebe. Doch der Damm war gebrochen. Königliche Hochzeiten der letzten Jahrzehnte kommen nicht mehr ohne das leichte Blitzen der Zähne zwischen freundlichen Lippen des Brautpaares aus (s. z.B. Prinz William und Catherine Middleton unter K29).

Politiker könnten seit den Kontroversen der 1960er Jahre vor dem Zeigen der Zähne gewarnt sein. Aber der Siegeszug des zur Schau gestellten Lächelns mit leicht sichtbarem Gebiss war unaufhaltsam. Bis zur Jahrtausendwende zog es auf Wahlplakate ein [27]. 2019 ließ sich mit Hannelore Kraft erstmals eine ehemalige Ministerpräsidentin für die Galerie der Staatsporträts mit leichtem Lächeln fotografieren (Abb. 6). Dem Fotografen Jim Rakete gelang auf ihrem Foto ein Ausgleich zwischen makellos weißen Zähnen und „natürlichen“ Spuren des Alters durch eine leichte Neigung des Kopfes und Verschiebung der Lippenform; er selbst entblößte bei der Präsentation daneben ungeschönt seine Alterszähne.

## 11.7 Die Widerständigkeit des Sujets

### 11.7.1 Irritationen in der Gesellschaft

Die Ästhetik des Lächelns, die sich solchermaßen in Politik und Gesellschaft durchsetzt, verlor in den letzten Jahrzehnten des 20. Jhs. ihre Ambivalenz nicht. Denn was ist schön? Michael Jackson spielte 1991 mit den Möglichkeiten des Morphens. Sein Musikvideo zu „Black or White“ [23] konstruierte durch den virtuellen Wechsel von einem Gesicht zum anderen und das Übereinanderlegen von Bildern (ab Mi-





**Abbildung 7** Antonio Costa, Marcelo Rebelo de Sousa (29.03.2019); K32

nute 5:27) eine Kunstform des Gesichts, die sich zu lächelnd weißen Zähnen öffnet. Bald danach wurden die Probleme seiner eigenen Kunstgestalt sichtbar.

Mehrere wissenschaftliche Studien suchten um die Jahrtausendwende das Idealgesicht – und erlagen umgekehrt dem klassischen Porträtideal. Die Idealgesichter einer Regensburger Studie blickten wieder ernst, mit geschlossenem Mund. Über die derzeitige Alltagsästhetik hinaus glättete die Kreuzung von Bildern am Computer überdies die Gesichter. Die Haut wurde makellos und die Gesichtsfarbe künstlich gesund (K31). Das schien evolutionsbiologischen Schemata (Kindchenschema etc.) zu entsprechen. Aber Kritik blieb nicht aus; ob eine Attraktivität, die sich checken lässt, und Fortpflanzung zusammenhängen, ist mit kulturgeschichtlichen Beobachtungen nicht leicht auszugleichen, wie sich schnell erwies [10].

Schließlich brach 2017 ein merkwürdiges Dilemma in der Gesellschaft

auf. Emanuel Jorge da Silva Santos schuf eine Büste Cristiano Ronaldos (Abb. 7), die das Fußballidol mit geöffnetem Mund und den Zähnen der Kraft zeigt, ein Symbol für seine spielerische Leistungskraft. In der Netzcommunity indes erntete er Hohn und Spott. Das Gesicht und Lächeln schienen zu künstlich. Daraufhin schuf er 2018 eine neue Büste. Auf ihr hat der Fußballer den Mund geschlossen und sind die Augen ebennmäßig (K33). Kulturgeschichtlich schloss sich das anders als 2017 an die alten Traditionen mit ihrer Skepsis gegenüber sichtbaren Zähnen einer verehrungswürdigen Person an – und fand Anerkennung. Die Tradition ist in den Bevölkerungen Europas untergründig weit stärker beheimatet, als die Entwicklung des Porträtfotos glauben machen könnte.

### 11.7.2 Der ästhetische Widerstand

Fotografen und Künstler entdeckten früh die Möglichkeit, Fotos nicht nur

schönheitssteigernd (vgl. §§ 10.5.2 und 11.2.1), sondern auch vorurteils-kritisch zu bearbeiten und zu verfremden. Helmut Newton u.a. bevorzugten die scharfe Kontur und eine Reflexion der künstlerischen Mittel [20]. Gerhard Richter sorgte im späten 20. Jh. durch kleine Eingriffe am Foto und Unschärfen für Abstand (s. K34). Menschliche Schönheit brauche, teilte er mit, Individualität und Bewegung. Sie dürfe durchaus Zähne zeigen, aber in nichts – auch nicht in der Gestaltung von Gesicht und Mundpartie – Dritte über sich verfügen lassen. Arnulf Rainer hob die Verzerrung und das Dunkel hervor, das den Menschen umgibt. In seinen Übermalungen bediente er sich dazu des Schwarzweißkontrastes. Man mag in einem verzerrten Mundwinkel seiner Werke Zähne noch ahnen. Doch der Mensch deformiert; Schönheit geht nicht ohne Verunstaltung (ein Beispiel unter K35).

Noch kritischer verfuhr Cindy Sherman. In den 1990er Jahren fotografierte sie zerstückelte Puppen, deren Zähne leuchteten, 2008 „Society-Ladies“, deren leuchtendes Zahnweiß sie ins Vulgäre verfremdete. 2017 setzte sie die kritische Serie fort und hinterfragte im „Selfie Project“ die Schönheit des in den letzten Jahrzehnten beliebt gewordenen Auto-Porträts mit und ohne sichtbare Zähne.

Ironie ließe sich dem zur Seite stellen, etwa die „Zimtschnecke“ des Fotografen Torbjørn Rødland (2015): Ein Stück des Gebisses ist abgebrochen und sitzt im Gewinde der Zimtschnecke, als würde es von dieser verspeist (K36). Künstlich und verloren ist die Zahnbrücke, die der Mensch für schön und kraftvoll hält.

Wie am Anfang des Jahrhunderts gelangen wir in markanten Werken darauf zur Begegnung von Schönheit und Tod. Robert Mapplethorpe, der durch seine Inszenierung klassischer Kunstwerke berühmt wurde [30], fotografierte sich 1988, ein Jahr vor seinem Tod an der Krankheit AIDS (K37). Seinen Körper ließ er im Dunkel verschwinden; er ist gleichsam schon aufgegeben. Allein das Gesicht wahrt die vergehende Schönheit. Unter den Falten und Kanten des Schmerzes herrscht Symmetrie, Konzentration und der Adel des geschlossenen Mundes.

Wer sich so zeigt, teilt mit: Ich nehme mein Leben bis zum Tod in die Hand. Die Hand im Vordergrund besitzt denn auch äußerste Stärke. Sie umfasst den Wanderstab, auf dem der Tod siegesbewusst grinsend seine Zähne zeigt. Noch öffnet er den Mund nicht zum letzten Biss. Der Tod wendet sich daraufhin mit seinen hohlen Augen und zusammengebissenen Zähnen zum Betrachter. „Tua res agitur“, „um dich geht es“, teilt er mit. Schönheit braucht einen anderen Maßstab als das lächelnde Gesicht, um angesichts der Vergänglichkeit zu bestehen.

Ein weibliches Pendant inszenierte Marina Abramović 2005. Über sich, die Lebende, legte sie in einer Performance ein Totengerippe (K38). Wenn sich ihre Brust durchs Atmen hob, hob sich das Gebein auf ihr. Betrachter wie Betrachterin sehen in den Filmen bzw. Fotos zur Performance ihren schönen Körper und den Totenkopf mit dem offenen Gebiss und können beides nicht voneinander trennen.

Wenn wir der Kunst folgen, hat der Mensch mithin nicht unbedachte Schönheit, sondern wie in den früheren Jahrhunderten die Komplementarität von Leben und Tod zu gewärtigen. Nach dem ersten Durchbruch zum freundlichen Lächeln im Ancien Régime der 1780er Jahre und dem zweiten Durchbruch im 19. Jh. mag das fröhliche Lächeln vordergründig im 20. Jh. seinen Siegeszug vollenden. Die Bedenken verlieren sich dennoch nie und verstärken sich vom Ende des 20. Jhs. bis zur Gegenwart.

## 11.8 Zähne in der Kunst – Irritation und Mahnung

Kehren wir zur Kunstgeschichte zurück. In der Impression, Expression, Abstraktion und Verfremdung des 20. Jhs. fand die optische Ausdruckskraft der Zähne mehr Interesse, als oft bekannt ist. Das zeigte sich in vielen Abschnitten des Kapitels. Ich ergänze nun noch einzelne Aspekte.

### 11.8.1 Mann und Frau: gefährliche Begegnungen

Am Anfang unserer Epoche, im Jahr 1901/1902, griff der gefragteste Künstler Berlins, Max Liebermann,

die in dieser Zeit beliebte Erzählung von Simson auf (Simson und Delila, Städel Museum Frankfurt, K39). Er malte aber nicht dessen Aufbäumen zum Weg in die Zukunft, wie Lovis Corinth das 1912 tun wird (Abb. 5). Ihn beschäftigte angesichts der frühen Frauenbewegung die drohende Niederlage des Mannes:

Der starke Simson verriet laut der biblischen Erzählung (Richter 13,24–16,31) das Geheimnis seiner Stärke an Delila, die Geliebte. Sie nutzte das und nahm ihm die Kraft, dargestellt im Abschneiden seiner Haare. Das malt der Künstler. Die Muskeln Simsons erschlaffen auf dem Gemälde. Der Körper sinkt machtlos aufs Bett. Nicht einmal das Gesicht vermag der Mann mehr zu erheben. Delila umgekehrt löst sich von Simson. Triumphierend erhebt sie sich vom Laken. Genießend zeigt sie den Biss ihrer Zähne, die Augen noch vom gerade vollzogenen Liebesakt geschlossen. Arm und Kopf streckt sie zum Bildrand. Sie wird in die Zukunft schreiten; der Mann erkenne das. Die erotischen Zähne der Frau sind ebenso Zähne der Kraft.

Die folgenden Jahrzehnte rangen damit, das Spannungsfeld von Liebe und Verführung, Energie und Schwäche auszutarieren. Bilder, auf denen Frauen zwischen den Kriegen mit sichtbaren Zähnen lächeln, sind daher häufig sozialkritisch (von Ernst Ludwig Kirchner bis Rudolf Schlichter, z.B. dessen Aquarell „Hausvogteiplatz“ [ca. 1926], K40).

Verunsichert wurde die Rolle des Familienvaters. Otto Dix stellte das in provokativer Auseinandersetzung mit der Tradition der Heiligen Familie dar. Er wählte den Bildtyp der Maria mit Kind und Johannes im Hintergrund sowie Joseph kniend daneben. Analog malte er 1927 „Die Familie des Künstlers“ (K41). Das Gesicht der Mutter wendet sich dort dem Kind auf ihrem Schoß zu, edel mit geschlossenem Mund. Das Kind trägt die weißen Kleider der Reinheit, die Mutter das Rot der Liebe, das zweite Kind die Nelke, ein Symbol der Heiligen auf alten Bildern. Und der Vater? Wie im Bildtyp der Heiligen Familie gerät er an den Rand. Er versucht zu lächeln. Sein Lächeln indes wird zum mühsamen Biss. Die Zähne sind

schadhaft, unästhetisch, sämtlich mit billigem Material überkront. Wird er, der so beschädigte, Bedeutung in der Familie behalten?

Erotik machte sich zum Ausgleich dessen vordergründig die Frau dienstbar. Ironische Meister freilich wissen, dass das keine Macht verleiht. Tomi Ungerer spielte über Jahrzehnte hin mit diesem Potenzial. Er deckte in seinen vielfältigen Skizzen wie nebenbei das Totengebiss auf, verzerrte das Liebesgebiss einer Frau, die ihren blauen Rock hebt, zur Fratze künftigen Sterbens (K42). Als Kritiker der Zeit hatte er, möchte man meinen, die Zähne dauernd im Kopf. Am Ende ironisierte er selbst das. Vor dem Tomi-Ungerer-Museum in Strasbourg ließ er 2011 eine Metallsulptur enthüllen, deren Kopf eine reich bezahnte Säge über der schwarzen Mundhöhle durchschneidet (K43). Verballhornt er sich, den Künstler, der den Biss im Hirn hat, oder die Besucher\*innen, in deren Hirn der Biss seiner Zähne eindringt, was immer sie denken?

Im frühen 21. Jh. spitzten sich die Kontraste zu. Das Motiv der „vagina dentata“ („Vagina, mit Zähnen bewaffnet“), ein altes Tabu, hatte in der Psychologie des 20. Jhs. gelegentlich zur Beschreibung der sexuellen Angst des Mannes gedient, in der Begegnung mit einer Frau zerbissen und am Ende verschlungen zu werden. Nun adaptierte es nicht nur ein Film (§ 11.4.1), sondern wurde es 2006 durch einen Maler des neuen Surrealismus weitergesponnen. Karl-Ludwig Leiter digitalisierte eine Vulva, versah sie mit Zahnreihen und kombinierte sie mit Totenköpfen (K44). Ziele er auf Sensation, oder signalisiert er ein ästhetisches Fanal?

Ein kaum minder irritierendes Pendant schufen Nathalie Djurberg und Hans Berg in ihrer „Parade“ mit dem Video „I was not made to play the Son“ (2011/2013) [3]. In einem Saal fröhlicher Tierfiguren erklingt beim Film fröhliche Musik, sodass die Betrachter\*innen nur allmählich bemerken, was sich vor ihren Augen vollzieht: Drei Männer mit Vogelmasken schneiden Stücke aus einem abstrahierten Frauenkörper. Ihre Gewalt steigert sich, bis sie der Frau die Zähne herausreißen. Erst mit der Macht

über die Zähne vollendet sich ihr Aufbegehren gegen die Frau; der Mann wird vom Sohn zum – sadistischen – Souverän.

Der Mann fühlt sich von der sexuellen Ausstrahlung der Frau bedroht – und er rächt sich an der Mutter, könnte man den Kontrast der letztgenannten Werke beschreiben. Sie spielen mit der Kulturgeschichte der Zähne, einerseits der Assoziation des bezahnten Höllenrachsens (Leiter), andererseits der Phantastik des Berenice-Motivs (Djuberg/Berg; vgl. § 10.2). Beides verstört und treibt die Kunstfreiheit an ihre Grenze. Erwägen lässt sich daher, ob ein Link zu Abbildungen besser unterbliebe (vgl. die jüngste Debatte um die Freiheit der Kunst; [39]). Für uns maßgeblich ist die Erkenntnis: Vordergründig mag in der Gegenwart die freundliche Ästhetik der Zähne obsiegen, untergründig ist sie zutiefst verletzlich und wirkt wie ein Tanz auf zerbrechendem Boden.

### 11.8.2 Mensch und Tier: beklemmende Übergänge

Vorbereitet sind wir auf einen zweiten Impuls der Kunst: Zähne sind dem Menschen und dem Tier zu eigen. Im Leiden kommen sie sich nahe; bei den Zähnen der Bedrohlichkeit gibt der Mensch dem Tier in sich gefährlich Freiraum.

Es braucht keine Bilder von Schlachthöfen (obwohl es auch die gibt), um an die Grausamkeit des Menschen gegen alle Lebewesen zu erinnern. Das größte Grauen brachte der Mensch in den Gräueln des 20. Jhs. über sich selbst. In Pablo Picassos berühmtestem Werk, „Guernica“, tragt das Pferd der Apokalypse mit starrenden Zähnen und einer Granate im Maul über den Menschen, der den Mund mit seinen Zahnreihen zum Schrei des Schmerzes über das Leid öffnet, das er sieht und nicht begreift (K45). Bei Max Ernst verwandelt sich der „Hausengel“ 1937 in ein Ungeheuer (K46).

Dem menschlichen Fehlverhalten folgte der Hunger. Paul Klees „Hungriges Mädchen“ (1939) ist ein Kind und verwandelt sich in der Not dennoch zum listigen Fuchs und mörderischen Wolf. Den Mund öffnet es zum Maul mit Zähnen, deren Begier



**Abbildung 8** Max Beckmann (1884–1950), Selbstporträt mit rotem Schal (1917); K51

vor nichts Halt machen wird (K47). Mitleid überkommt die Betrachterin und den Betrachter mit dem Kind wie mit Fuchs und Wolf.

Wie, fragte Francis Bacon in seinen Bildern um das Kreuz Jesu, ist es angesichts der christlichen Tradition vieler Länder zu ertragen, dass sie sich in Gräueln und Krieg verstricken? Ein Triptychon (dreiteiliges Bild wie bei den Altären) wählte er 1944 für seine bahnbrechenden „Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion“ (Tate Britain, K48). Rachedämonen recken dort ihre Hälsen und öffnen ihre Münder zum Schrei unter dem (von Bacon nicht gemalten) Kreuz. Eines der anthropomorphen Wesen ist vom aufgerissenen Mund in Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin inspiriert (vgl. § 11.4.1). Das Leid der vergangenen Generationen schreit ebenso nach Rache wie die Opfer des in diesem Jahr tobenden Weltkriegs.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kehrte verblüffend schnell Alltag und beginnender Wohlstand ein. Francis Bacon reagierte mit einem Fragment des Kreuzes (vgl. [34]) vor den Symbolen der sich saturierenden Gesellschaft, Automobilen (im Hintergrund). Der Gekreuzigte ist in einer solchen Gesellschaft achtlos oben übers Kreuz geworfen (K49). Er, der

keine Andacht gewährtigt, verwandelt sich daraufhin. Er dräut wie ein geflügeltes Ungeheuer, halb Wolf (am Körper), halb schreiender Mensch (man sehe den bis zu den Zähnen aufgerissenen Mund). Wird jemand diesen Schrei der Vertreibung aus allem Erbarmen hören? Kann das Kreuz des Mitleids zur Geltung kommen?

Verzichten wir darauf, die bildnerische Linie und die theologische Frage weiter zu verfolgen. Es genüge die Erkenntnis: Die Kunst entlarvt klagend und anklagend das Tier im Menschen. Eine Analogie findet sich in der Entwicklung der Dichtung. Eingängig und dennoch enthüllend sang 1928 die Moritat von Mackie Messer: „Und der Haifisch, der hat Zähne / und die trägt er im Gesicht / und Macheath, der hat ein Messer / doch das Messer sieht man nicht“. Der Mensch des 20. Jhs. hätte das nicht nur als ergötzliches Stück der Dreigroschenoper (Bertolt Brecht / Kurt Weill), sondern vor allem als Mahnung hören sollen. 2000 aktualisierte Christoph Meckel den Impuls. „Leben Sie wie das Vieh [...] / Leben Sie ohne Bedenken. Bedenken Sie / die enormen Kräfte dessen, der ungehemmt vorgeht / seiner Zähne und Nägel gewiß, Bleiauge, gefräßig [...] / Keine falsche Rücksicht“ [31], schrieb er in seinem Gedichtband „Zähne“. Wird das 21. Jh. die Ironie dessen vernehmen und anders leben?

### 11.8.3 Dennoch gibt es Würde: in Askese, Hässlichkeit, verfremdenden Formen und Schmerz trotz Schönheit

Als Gegenüber zu solcher Kritik rehabilitierte die Kunst das Befremdliche. Sie schätzte und würdigte, was die Alltagsästhetik ausklammerte. Glaubwürdig sei, hieß das, nicht das Christentum der schönen, überhöhten Altäre aus den früheren Epochen. Das Christentum gehöre vielmehr auf die Seite der Schwäche, der Askese und mangelnden Schönheit. Lovis Corinth brach deshalb mit der Tradition, Paulus in überlegener Hoheit und mit geschlossenem Mund darzustellen. Sein Apostel Paulus (1911) ist ein Asket, der allein für die überirdische

Erfahrung lebt und sein Äußeres vernachlässigt (K50). Seine Zähne sind halb ausgefallen, die restlichen krank. Es reicht, dass seine Augen und die Worte aus seinem Mund leben.

Wenige Jahre später kam es zu den schrecklichen Opfern des Ersten Weltkriegs. Selbstporträts gaben das Leid wieder. Der Sanitätssoldat Max Beckmann malte seinen Mund 1917 schief (vgl. [5]), die Wangen hohl, die Unterlippe vor den Zähnen verzerrt (Abb. 8). Die Ästhetik der Kunst gestattete, ja forderte Schwäche und Contenance in Not.

Anerkennung verdiente nach Ansicht der kritischen Sachlichkeit nicht minder der durch den Irrsinn der Zeit aus der Bahn geworfene Mensch (zum vorangehenden Expressionismus s. [18]). Der uns schon vertraute Otto Dix nannte das Bild einer Frau, die nach den Schrecken ihres Lebens trotz heller, guter Zähne lediglich mehr schief zu lächeln vermochte, „Die Irrsinnige“ (1924). Ihre Zähne ließ er korrespondierend zum wissen den Blick leuchten. Die Männer hinter ihr malte er als die wahren Irren; sie grinsen, starren und ahnen den Tod (K52).

In gewisser Weise leichter hatten es Formen der Abstraktion. Kubistische Linien, wie Picasso sie eingeführt hatte, verhinderten von vornherein eine vereinfachende Ästhetik. Seine „Frau mit Hut im Sessel“ (1939, Sammlung Jean Planque, K53, vgl. [43]) etwa schaut, riecht und hört mit größter Aufmerksamkeit; die Picasso kennzeichnende doppelte Perspektive hebt ihre beiden Augen, Nasenflügel etc. hervor. Sie öffnet den Mund mit seinen ebenmäßigen Zähnen. Doch das fällt in der Betrachtung kaum auf; denn das Gebiss ist nicht weiß.

Der Zweite Weltkrieg intensivierte die Ästhetik des Schreckens. Nicht einmal Kinder konnten ein Lächeln der Unschuld behalten. Jeanne Mammen malte ihre äußerste Not, das Altern, die Angst, die nicht einmal mehr zum Gebet faltbaren Hände, die sich über den Zähnen emporziehenden Lippen des Schmerzes (K54).

Die Not endete in vielen Ländern nach 1945. Doch unterschätzen wir die Qualität der Kunst, die



Abbildung 9 Udo Dziarsk (geb. 1961), Gestern-Heute (2013); K63

die nunmehrigen Schönheitsideale aufnahm, bis hin zur Pop Art, nicht. Roy Lichtenstein gelang der Durchbruch 1962 mit einem Porträt George Washingtons (K55, vgl. [21a]), zu dessen Vorlage er das klassische Porträt Gilbert Stuarts mit dem alten geschlossenen Mund wählte. Der Kontrast zwischen dem alten Modell und der neuen Wiedergabetchnik sorgte für eine leichte Ironisierung.

Ganz dem Schönheitsideal zu folgen, gestattete Lichtenstein seinem „Ertrinkenden Mädchen“ von 1963 (K56, auch: [21b]). Das Gesicht ist symmetrisch, wohlproportioniert, der Mund leicht zu den Zähnen geöffnet und die obere, selbstredend weiße Zahnreihe dezent sichtbar. Aber das Mädchen ertrinkt in den Tränen seines Liebeschmerzes. Die Schönheit dient dem Abschied von der Liebe. Im Abschied werden die Tränen zur dekorativen Woge. Die Ästhetik des Schönen mag also gelten; dem Freund und jetzt fremd gewordenen Manne ist sie nicht auszuliefern. Die schöne Frau geht, wie die Denkblase bekundet, lieber unter als ihren Freund zu Hilfe zu rufen. Lichtenstein befreit die Alltagsästhetik, indem er ihr folgt, aus der Verengung des männlichen Zugriffs.

Andy Warhol stilisierte Marilyn Monroe mit ihren leuchtenden Zähnen etwas später wie eine seriell reproduzierbare Ikone (K57) und verfremdete sie dadurch. Man mag sogar implizite Kritik erwägen: Marilyn muss immer lächeln, darf sich nicht wandeln. Deshalb erstarrt das Lächeln, werden ihre Zähne weiß wie Eis. Verlangte Schönheit erzwingt – vernehmen wir – Erstarrung statt Leben.

Verlassen wir die Pop Art und kehren zu Selbstporträts zurück. Sie behalten bis in jüngste Zeit Distanz zu „künstlichen“ Schönheitsforderungen. Der erwähnte Tomi Ungerer ließ sich gerne neben der Skizze „Mir geht's gut!“, einem hässlichen Gesicht mit hässlichen Zähnen, ablichten (K58). Arnulf Rainer verrätselte seine Selbstporträts; er malte den Mund gegebenenfalls mit drei schiefen Zähnen des Unterkiefers ohne Gegengebiss und in der grauen Farbe der Umgebung (s. K59) – nebenbei eine Fortführung der Tradition des farblich in den Kontext eingepassten Gebisses (vgl. [48] und erweiternd [40]).

Manches Altersporträt liebäugelt jüngst sogar mit verfallenden Zähnen als einem Zeichen tapferen Humors. Selbst Günter Grass, der in seinen Selbstporträts lange an der Tradition

des geschlossenen Mundes festhielt, wagte im letzten Werk, Vonne Endlichkeit (2015), eine Zeichnung mit fast zahnlos lachendem Mund [16].

### 11.9 Zusammenfassung: ein Jahrhundert der Kontraste

Überschauen wir das 20. Jh., fallen nicht nur die Fortschritte der Zahnmedizin und die Steigerung der alltagsästhetischen Erwartungen an schöne Zähne auf. Ebenso bestechen die Erweiterung des Kunstbegriffs (Einbezug der Fotografie etc.), die Innovationen der kulturellen Medien in Farbe, Form und Techniken sowie vor allem das Erinnerungsvermögen der Künstler\*innen, Dichter\*innen und Kulturkritiker\*innen. Sie erhalten das Gedächtnis der Menschheit für das zerstörerische, leidende, niedrige, für das verteidigende und aggressive Gebiss, für den „Biss“ im sozialen Aufstieg und im Zerfall des Lebens.

Wer der Alltagsästhetik folgt, wird in den Generationen seit 1900 und 1945 vor allem das rotweiße Leuchten schöner Zähne suchen. Wer die Fülle der Zeugnisse in Kunst, Fotografie, Film, elektronischen Medien und Dichtung überschaut, wird dagegen eine faszinierende Epoche mit der größten denkbaren Vielfalt der Assoziationen um den Zahn der Liebe und des Todes, der Freude, des Schmerzes, der Zuwendung zum Nächsten und der Gewalt ausmachen. Die Alltagsästhetik wird unversehens zu einer gewiss gewichtigen, doch keineswegs eindeutigen Linie der Entwicklung.

Manches spricht dafür, dass das Verlangen nach sichtbarer und vom Menschen notfalls mit medizinischen und kosmetischen Mitteln hergestellter Schönheit den Zenit erreicht hat. Kulturkritik und Kunst verweigern sich jedenfalls der Banalisierung der Zähne, die die Schönheitsindustrie im Alltag der heutigen Gesellschaften vorantreibt. Was die Bevölkerung halb vergisst, das heben sie ins Bewusstsein: die Ambivalenz des sich zu leuchtenden Zähnen öffnenden Mundes. Die Kunst beweist in der Suche nach dem Schönen wie im Aufspüren des Schrecklichen einen beeindruckenderen Biss als die Medien, die der Alltagsästhetik erliegen.

### 11.10 Schluss: Wer Zähne gestaltet, gestaltet auch den Menschen

Ein langer Weg durch die Kulturgeschichte gelangt an sein Ende. Die große Folge der Kapitel würdigte die archaische Scheu vor dem Gesicht, die antike und klassische Distanz zum offenen Mund, das uralte Wissen um das Öffnen des Mundes in Leid und Sterben, die mittelalterlichen Kontraste von Niedrigkeit und Heiligkeit um die Zähne, die frühneuzeitliche Zuversicht in die Fähigkeit des edlen Menschen, seine Zähne zu beherrschen, die barocke Faszination durch die Vielfalt und Aussagekraft der Physiognomie, die Anläufe zur Entdeckung des schönen, freundlichen Lächelns im 18. und 19. Jh. und den Sieg des Lächelns mit leuchtenden Zähnen unter der leicht gewölbten Lippe im 20. Jh. auf dünnem, zerbrechlichem Boden.

Die Zähne waren in all dieser langen Geschichte stets mehr als ein Gegenstand der Anatomie und Medizin. Der Umgang mit ihnen und ihre Darstellung indizierten vielmehr, wie der Mensch sich verstand. Im Verstecken oder Blecken, im Ausreißen, künstlichen Formen und dem Ersatz der Zähne rang er mit sich, der Gesellschaft und den Krisen des Lebens. In der Symbolik der Zähne signalisierte er die Begegnung von Tod und Leben, Güte und Gemeinheit, Liebe und Hass, Miteinander und Gegeneinander der Geschlechter. Betörende und erstarrende Schönheit, entlarvende und befreiende Hässlichkeit, die Emanzipation der Frau, politische Höhenflüge und Abstürze, kurz, alle Facetten menschlichen Lebens spiegeln sich daher in der Präsentation der Zähne.

Das macht die Korrelation zwischen der Geschichte der Zahnmedizin und der Geschichte der Ästhetik komplexer, als man erwarten möchte. Die fortschreitenden medizinischen Möglichkeiten halfen, die Zahnspalte und Verletzungen zu kurieren, Kiefer- und Zahnschäden und Zahnkrankheiten zu bändigen. Aber die Öffnung des Mundes zu frohen, schönen Zähnen und die Kulturgeschichte verliefen, wie wir sahen, nur teilweise parallel. Mehrfach kam es zu Brechungen. Denn ist der Mensch, den die Medizin „schön“ zu machen versteht, tatsächlich schön?

Braucht es nicht die individuelle Abweichung, den Mut zum Befremdenden? Verstrickt sich das betörende Lächeln weißer Zähne zwischen roten Lippen am Ende in einer Schönheitsfalle? Versteckt ein Lachen mit starken Zähnen bissige Gewalt? Und besitzt umgekehrt nicht auch die Hässlichkeit beschädigter Zähne Würde?

Die Anfragen ans schöne Gebiss minderten sich in der Kunst, Dichtung und Kulturkritik nicht von älterer zu jüngerer Zeit. Nein, sie mehrten sich eher. Selbst wenn es gelänge, dass alle Menschen freundlich lächelten, und niemand hinter einem Lächeln ein fletschendes Böses verbürge, müsste das zutiefst beunruhigen. Der spanische Künstler Juan Muñoz (1953–2001) setzte das um 2000 in mehreren Figurengruppen ins Bild (Plaza, 1996, zeitweise ausgestellt in Düsseldorf, K60; Many Times, 1999, zeitweise ausgestellt in der Tate Modern, K61, [8]; Thirteen Laughing, Porto, 2001, K62; vgl. [37]). Menschen lachen dort jeweils fröhlich. Von Ferne betrachtet, freuen sie sich, kommunizieren sie aufmerksam miteinander oder strahlen die Menschen vor ihnen an. Doch wer nähertritt, gewahrt erstarrtes Leben. Grau in Grau oder Bronze in Bronze sind die Gestalten vom Gesicht bis zu den Füßen. Ihre Haltung friert ein. Der schöne, leicht offene Mund, durch den wir auf ihre gut situierten Zahnreihen blicken, ist überall gleich und damit auf Kosten der Individualität zum Lachen oder Lächeln gezwungen. Das Signal ist unüberhörbar: Wenn sich die Tendenz der Alltagsästhetik zum fröhlichen Lächeln mit leicht geöffnetem Mund überall durchsetzt, wird das zur Uniform werden, zu einem neuen Grau. Es wird den Menschen am Ende sich selber fremd machen.

Wie führt angesichts solcher Krisen ein Weg auf dem Boden des zerbrechlichen Lächelns in die Zukunft? Kunst wird sich weigern, einen Weg zu zeigen. Gleichwohl kann der Mensch im Anblick ihrer Werke innehalten. Er kann in einem Gemälde der Gegenwart jemanden lächelnd gewahren und stutzend erkennen: Der lächelnde Mensch mir gegenüber trägt die große humane Vergangenheit in sich.

Das Gemälde „Gestern-Heute“ von Udo Dzierk (Wuppertal), mit dem ich

schließe, gibt dem eine besondere Pointe. Die Figur aus der Geschichte gewährt dort ein Interview; höchst lebendig ist sie, obwohl sich Schienbein, Hand und Kopf als anverwandelte Fragmente einer alten Statue enthüllen. Der Mensch der Gegenwart (die Gestalt in der Mitte) dagegen verschwindet im Hintergrund (Abb. 9). Sein Heute ist Herr der Kamera; das Heute bestimmt die Momentaufnahme des Lächelns, sei es mit sichtbaren Zähnen oder – wie dem Gestern der Geschichte gemäßer – lediglich mit einer Andeutung dessen, dass der Mund sich zum lächelnden Gruß öffnen könnte. Wenn der Mensch der Gegenwart sich Zeit und Raum nimmt, diese Geschichte zu bedenken, wird sein Gesicht Konturen gewinnen. Die Kamera steht im Dunklen und streift das Helle. Sie steht bereit, vom Gestern zum Heute zu schwenken. Das Gestern und seine Schattierungen öffnen – so gedeutet – den ästhetischen Blick und schenken ihm Freiheit. Die Alltagsästhetik braucht ein solches Gegenüber, wenn sie Zukunft haben soll.

## Danksagung

Für die Durchsicht des Beitrags danke ich Christiane Veldboer und Solveig Reller.

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

Alle Linkangaben wurden zuletzt geprüft am 16.06.2019.

**K1** Zuckerfiguren zum Tag der Toten in Mexiko. Castelazo T: Alfeñiques, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfe%C3%B1iques\\_3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfe%C3%B1iques_3.jpg)

**K2** Abbildung Deckblatt bei Schlothauer A: Schädelkult – Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen. Ausstellung und interdisziplinäres Symposium in den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, [http://www.andreasschlothauer.com/texte/kk2\\_schaedelkult.pdf](http://www.andreasschlothauer.com/texte/kk2_schaedelkult.pdf)

**K3** Trophäenkopf (Detail), Zeremonialgewand (1830) der Munduruku, vom Rio Tapajos, Brasilien, Museum für Völkerkunde (Wien), Ausstellung „Jenseits von Brasilien“, 2012, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MV\\_-\\_Munduruku\\_Zeremonialgewand\\_1a\\_Troph%C3%A4enkopf.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MV_-_Munduruku_Zeremonialgewand_1a_Troph%C3%A4enkopf.jpg)

**K4** Franz von Stuck (1863–1928), Tilla Durieux as Circe, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Sammlung: Nationalgalerie/Alte Nationalgalerie (Aus-

schnitt), c. 1913, [https://de.wikipedia.org/wiki/Tilla\\_Durieux\\_als\\_Circe#/media/File:Franz\\_von\\_Stuck\\_Tilla\\_Durieux\\_als\\_Circe.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Tilla_Durieux_als_Circe#/media/File:Franz_von_Stuck_Tilla_Durieux_als_Circe.jpg)

**K5** Oskar Kokoschka (1886–1980), Portrait of Felix Albrecht Harta, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC, 1909, [https://hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan\\_search\\_value=hmsg\\_66.2777](https://hirshhorn.si.edu/search-results/search-result-details/?edan_search_value=hmsg_66.2777)

**K6** Oskar Kokoschka (1886–1980), Drama – Komödie. Plakat zum Sommertheater der Kunstschau Wien 1909. Abbildung unter Schwarz W: Kein Entrinnen! Plakate in Österreich. In: Karmasin M, Olgolder C (Hrsg.): Österreichische Mediengeschichte. Band 2. Springer Fachmedien, Wiesbaden 2019, 134

**K7** Edvard Munch (1863–1944), Golgotha, Munchmuseet, Oslo, Norwegen, 1900, [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Edvard\\_Munch\\_-\\_Golgotha\\_\(1900\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Edvard_Munch_-_Golgotha_(1900).jpg)

**K8** Marc Chagall (1887–1985), Calvary, The Museum of Modern Art, New York City, 1912, <https://www.moma.org/collection/works/79365>

**K9** Emil Nolde (1867–1956), Christus in der Unterwelt, Städel Museum, Frankfurt/Main, 1911, <http://www.staedelmuseum.de/go/ds/2120>

**K10** Herbert Falken (geb. 1932), Lachen der Christus, Kunstsammlungen der Diözese Würzburg, 1983, <https://www.museum-am-dom.de/katalog/details.php?museum=&sort=title&letter=L&id=1315>

**K11** bpk/Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Andres Kilger

**K12** bpk/Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister

**K13** Willi Sitte (1921–2013), Quo Vadis, Sprengel Museum, Hannover, 1985, <https://www.flickr.com/photos/mazanto/20291233379>

**K14** Johannes Grützke (geb. 1937), Unser Fortschritt ist unaufhörlich, Privatsammlung, 1973, <https://www.gnm.de/objekte/unser-fortschritt-ist-unaufhoerlich/>

**K15** Sergei Eisenstein (1898–1948), The Battleship Potemkin, Film still, 1925, [https://en.wikipedia.org/wiki/Three\\_Studies\\_for\\_Figures\\_at\\_the\\_Base\\_of\\_a\\_Crucifixion#/media/File:Nurse\\_Battleship\\_Potemkin.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Studies_for_Figures_at_the_Base_of_a_Crucifixion#/media/File:Nurse_Battleship_Potemkin.jpg)

**K16** Wohlfahrtsmarke Elsa Brändström in der Serie Helfer der Menschheit, BRD 1951, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Elsa\\_Br%C3%A4ndstr%C3%B6m?uselang=de#/media/File:DBP\\_1951\\_145\\_Brandstr%C3%B6m.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Elsa_Br%C3%A4ndstr%C3%B6m?uselang=de#/media/File:DBP_1951_145_Brandstr%C3%B6m.jpg)

**K17** SS-Leitheft Februar 1943; 9/2 o.S., [https://de.wikipedia.org/wiki/Frauen\\_in\\_der\\_Zeit\\_des\\_Nationalsozialismus#/media/File:Bundesarchiv\\_Bild\\_146-1973-010-31,\\_Mutter\\_mit\\_Kindern.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Frauen_in_der_Zeit_des_Nationalsozialismus#/media/File:Bundesarchiv_Bild_146-1973-010-31,_Mutter_mit_Kindern.jpg)

**K18** Peter M. Grosz, George Grosz als Tod verkleidet (1919/20). In: Bergius H: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Anabas, Werkbund-Archiv Bd. 19, Gießen 1989, 1

**K19** Alexander Rodtschenko (1891–1956), Lilja Brik. Porträt für das Werbeplakat „Knigi“, Sammlung Museum Moskauer Haus der Fotografie/Multimedia Art Museum Moskau, 1924 <http://www.westlicht.com/ausstellungen/archiv-ab-2001/2013/11062013-25082013-alexander-rodtschenko/>

**K20** Charles Dana Gibson (1867–1944), Bather, 1898/1902, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gibson\\_girl\\_beach.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gibson_girl_beach.jpg)

**K21** Konzernarchiv Henkel AG & Co. KGaA

**K22** Hochzeitsfoto von Prinzessin Elizabeth (später Elizabeth II.) und Philip Mountbatten, 1947, [https://en.wikipedia.org/wiki/Wedding\\_of\\_Princess\\_Elizabeth\\_and\\_Philip\\_Mountbatten#/media/File:Wedding\\_of\\_Princess\\_Elizabeth\\_and\\_Philip\\_Mountbatten,\\_Duke\\_of\\_Edinburgh\\_photo.PNG](https://en.wikipedia.org/wiki/Wedding_of_Princess_Elizabeth_and_Philip_Mountbatten#/media/File:Wedding_of_Princess_Elizabeth_and_Philip_Mountbatten,_Duke_of_Edinburgh_photo.PNG)

**K23** Präsidentschaftskandidat John F. Kennedy, Jacqueline Kennedy und Tochter Caroline vor ihrem Haus in Hyannisport, 1960, <https://www.wbur.org/news/2011/10/04/caroline-kennedy>

**K24** bpk/Sprengel Museum Hannover/ Michael Herling/Benedikt Werner

**K25** Oskar Kokoschka (1886–1980), Konrad Adenauer, Lithografie, 1966, <https://www.adenauerhaus.de/downloads/Nov15.pdf>

**K26** picture-alliance/dpa

**K27** Verlobung von Charles, Prince of Wales, und Lady Diana Spencer, London, 1981, [https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/mein\\_nachmittag/royalty/gross\\_britannien/diana149\\_v-ardgalerie.jpg](https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/mein_nachmittag/royalty/gross_britannien/diana149_v-ardgalerie.jpg)

**K28** Hochzeit von Charles, Prince of Wales, und Lady Diana Spencer, London, 1981, [https://en.wikipedia.org/wiki/Wedding\\_of\\_Prince\\_Charles\\_and\\_Lady\\_Diana\\_Spencer#/media/File:Wedding\\_of\\_Charles,\\_Prince\\_of\\_Wales,\\_and\\_Lady\\_Diana\\_Spencer\\_photo.PNG](https://en.wikipedia.org/wiki/Wedding_of_Prince_Charles_and_Lady_Diana_Spencer#/media/File:Wedding_of_Charles,_Prince_of_Wales,_and_Lady_Diana_Spencer_photo.PNG)

**K29** The Duke and Duchess of Cambridge waving to the crowd at The Mall shortly after the wedding, London, 2011, [https://en.wikipedia.org/wiki/Wedding\\_of\\_Prince\\_William\\_and\\_Catherine\\_Middleton#/media/File:All\\_smiles\\_Wedding\\_of\\_Prince\\_William\\_of\\_Wales\\_and\\_Kate\\_Middleton.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Wedding_of_Prince_William_and_Catherine_Middleton#/media/File:All_smiles_Wedding_of_Prince_William_of_Wales_and_Kate_Middleton.jpg)

**K30** picture alliance dpa/Federico Gambarini

**K31** Beautycheck, das im Computer gefundene „schöne“ Frauengesicht, Regensburg 2001, [http://www.beautycheck.de/cmsms/uploads/images/bilder/virtuelle/w57-64\\_200.jpg](http://www.beautycheck.de/cmsms/uploads/images/bilder/virtuelle/w57-64_200.jpg)

**K32** picture alliance/AP Photo/Armando Franca

**K33** Real Madrid Info: Remember that famous Cristiano Ronaldo statue [sic!]? Emanuel Santos saw his dream project turn into a nightmare to him and his family, the sculptor was invited for a second chance, we all deserve it a 2nd chance, Tweet vom 29.03.2018, 07:19, <https://twitter.com/RMadridInfo/status/979362389907968000/photo/1>

**K34** Gerhard Richter, Onkel Rudi. Edition fiftyfifty, Düsseldorf, gesehen bei Auktionshaus Lempertz, Auktion 1079, Zeitgenössische Kunst, 03.12.2016, c. 2000, <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1079-2/621-gerhard-richter.html>

**K35** Arnulf Rainer, Übermalungen. Galerie Franke, Murrhardt, o.J., <http://www.galerie-franke.de/ausstellungen/rainer/index.html>

**K36** Torbjørn Rødland (geb. 1970), Cinnamon Roll, Galerie Eva Presenhuber, Zürich, 2015, <http://photography-now.com/exhibition/128477>

**K37** Robert Mapplethorpe (1946–1989), Self Portrait, Tate and National Galleries of Scotland, 1988, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-self-portrait-ar00496>

**K38** Marina Abramovic (geb. 1946), Nude with Skeleton, LIMA, Amsterdam, 2005, <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/nude-with-skeleton/9280>

**K39** Max Liebermann (1847–1935), Simson und Delila, Städel Museum, Frankfurt/Main, 1902, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/simson-und-delila>

**K40** Rudolf Schlichter (1890–1955), Hausvogteiplatz, Kunstmuseum Bonn, Ausstellung „Der Flaneur. Vom Impressionismus bis zur Gegenwart“, um 1926, <https://www.kunstmuseum-bonn.de/ausstellungen/rueckblick/info/der-flaneur-3436/>

**K41** Otto Dix (1891–1969), Die Familie des Künstlers, Städel Museum, Frankfurt/Main, 1927, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/die-familie-des-kuenstlers>

**K42** Tomi Ungerer (geb. 1931), Der blaue Rock, Offset-Lithografie, o.J., <https://www.merkheft.de/tomi-ungerer-der-blaue-rock.html>

**K43** Tomi Ungerer, sur les dents, in: l'Alsace.fr, 08.04.2011, <https://www.lalsace.fr/actualite/2011/04/08/tomi-ungerer-sur-les-dents>

**K44** Karl-Ludwig Leiter (o.J.), Vagina Dentata, MOCA digital art contest, 2006,

<http://moca.virtual.museum/donnie2006/contestpages/page096.htm>

**K45** Pablo Picasso (1881–1973), Guernica, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 1937, <http://www.artchive.com/artchive/p/picasso/guernica.jpg>

**K46** Max Ernst (1891–1976), Hausengel, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1937, <https://www.pinakothek.de/kunst/max-ernst/hausengel>

**K47** Paul Klee (1879–1940), Hungriges Mädchen, Zentrum Paul Klee, Bern, 1939, [https://www.zpk.org/admin/data/hosts/zpk/files/page\\_editorial\\_image/image/1871/content\\_paul-klee-hungriges-maedchen\\_content.png?lm=1534842625](https://www.zpk.org/admin/data/hosts/zpk/files/page_editorial_image/image/1871/content_paul-klee-hungriges-maedchen_content.png?lm=1534842625)

**K48** Francis Bacon (1909–1992), Three studies for figures at the base of a crucifixion, Tate Britain, London, c. 1944, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>

**K49** Francis Bacon (1909–1992), Fragment of a Crucifixion, Van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande, 1950, <https://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/collectie/0014-01.jpg>

**K50** Lovis Corinth (1858–1925), Der Apostel Paulus, Kunsthalle Mannheim, 1911, <http://sammlung-online.kuma.art/node/3289>

**K51** bpk/Staatgalerie Stuttgart

**K52** Otto Dix (1891–1969), Die Irrsinnige von Sainte-Marie-à-Ply, Kunsthalle Mannheim, 1924, [https://www.kuma.art/sites/default/files/styles/juicebox\\_medium/public/dix\\_m1104\\_2009\\_1.jpg](https://www.kuma.art/sites/default/files/styles/juicebox_medium/public/dix_m1104_2009_1.jpg)

**K53** Pablo Picasso (1881–1973), Frau mit Hut in einem Sessel, Grafikmuseum Pablo Picasso, Münster, 1939, <https://www.prreport.de/singlenews/uid-1115/agenta-feiert-picasso/>

**K54** Jeanne Mammen (1890–1976), Kind im Luftschuttkeller, Berlinische Galerie, um 1943–1945, <http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=22908&viewType=detailView>

**K55** Roy Lichtenstein (1923–1997), George Washington, Privatsammlung, 1962, <https://archive.artic.edu/lichtenstein/200098>

**K56** Roy Lichtenstein (1923–1997), Ertrinkendes Mädchen, 1963, [https://en.wikipedia.org/wiki/Drowning\\_Girl#/media/File:Roy\\_Lichtenstein\\_Drowning\\_Girl.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Drowning_Girl#/media/File:Roy_Lichtenstein_Drowning_Girl.jpg)

**K57** Andy Warhol (1928–1987): Four Marilyns (1962). In: Bastian H: Andy Warhol. Retrospective. Tate Publ., London 2001, 142 und oft im Internet

**K58** Heike Mund, Ein unbequemer Freigeist ist 85: Tomi Ungerer, Deutsche Welle 28.11.2016, <https://p.dw.com/p/2TMcd>

**K59** Arnulf Rainer (\*1929), Selbstporträt. In: Galerie Ulysses (Hrsg.): Arnulf Rainer. Bilder aus sechs Jahrzehnten, Galerie Ulysses, Wien 2015, Tafel 10

**K60** Juan Munöz (1953–2001), Plaza, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1996, <http://juanmunozestate.org/works/plaza-1373/>

**K61** Juan Munöz (1953–2001), Many Times (detail), Privatsammlung, 1999, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/juan-munoz-retrospective/juan-munoz-exhibition-guide/juan-munoz-8>

**K62** Juan Munöz (1953–2001), Thirteen laughing at each other, Cordoaria Garden, Porto, Portugal, 2001, [https://de.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Mu%C3%B1oz\\_\(K%C3%BCnstler\)#/media/File:ThirteenLaughing.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Juan_Mu%C3%B1oz_(K%C3%BCnstler)#/media/File:ThirteenLaughing.JPG)

**K63** Udo Dzierek (geb. 1961), Gestern-Heute (2013), Öl auf Leinwand, 135x170 cm

## Literatur

1. Brisman AS: Esthetics: a comparison of dentists' and patients' concepts. J Am Dent Assoc 1980; 100: 345–352
2. Akinboboye B, Umesi D, Ajayi Y: Transcultural perception of maxillary midline diastema. Int J Esthet Dent 2015; 10: 610–617
3. Aldarondo, C: Review: Nathalie Djurberg with music by Hans Berg. x-tra. Contemporary Art Quarterly 2012; 14: o.S. <https://www.x-traonline.org/article/nathalie-djurberg-with-music-by-hans-berg-the-parade>, abgerufen am 16.6.2019
4. 4a. Barnett R: Mut zur Lücke. Kunst und Geschichte der Zahnheilkunde, DuMont, Köln 2018, 228  
4b. a.a.O. 229–231
5. Beckett W: Max Beckmann. Die Suche nach dem Ich. Prestel, München 1997, 30
6. Beier L-O: Alles blitzt. Zähne im Film. In: Böhme H, Slominski B (Hrsg.): Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin. Fink, München 2013, 293–295
7. Canetti E: Masse und Macht. Fischer, Frankfurt a.M. 1980, 236
8. Davis B: A Step-By-Step Guide to Seeing Juan Muñoz's Many Times at Marian Goodman. artnet news 15.1.2015, <https://news.artnet.com/market/a-step-by-step-guide-to-seeing-juan-munozs-many-times-at-marian-goodman-221260>, abgerufen am 16.6.2019
9. Deny M: Lost in the postmodern metropolis. Lang, Frankfurt a.M. 2009, 205
10. Deuffhard P: Was ist ein schönes Gesicht? Auf der Suche nach Kriterien. In: Franceschini R, Haubrichs W, Klein W, Schnell R (Hrsg.): Ist Schönheit messbar?

Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 2008; 152: 42–71

11. Deutsches Historisches Museum, Werksbesprechung Max Lingners Wandbild am Haus der Ministerien in Berlin, o.J. <https://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/auftrag/52.htm>, abgerufen am 16.6.2019

12. Edwards E: Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien. In: Wolf H (Hrsg.): Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des Fotografischen Zeitalters. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, 335–355

13. Frush JP, Fisher RD: Introduction to dentogenic restorations. J Prosthet Dent 1955; 5: 586–595

14. Garve M: Rituelle Deformierungen der Zähne und deren Einfluss auf das orofaziale System bei Naturvölkern am Beispiel der Bench in Südwest-Äthiopien, Greifswald, Ernst-Moritz-Arndt-Universität, Dissertation 2011, bes. 4–28, <https://d-nb.info/1019786191/34>, abgerufen am 16.6.2019

15. Graef, N: Queensize. Female artists from the Olbricht collection. me Collectors Room Berlin/Stiftung Olbricht, Berlin 2015, 97

16. Grass G: Vonne Endlichkeit, Steidl, Göttingen 2015, 35

17. Groß D: Ethik in der Zahnmedizin. Ein praxisorientiertes Lehrbuch mit 20 kommentierten klinischen Fällen. Quintessenz, Berlin 2012

18. Guratzsch H: Expressionismus und Wahnsinn. Prestel, München 2003

19. Hanson D, Blum S, Meisel L: The art of pin-up. Taschen, Köln 2014

20. Helmut Newton Foundation, Bibliografie mit Veröffentlichungen des Künstlers, Berlin, [http://www.helmut-newton.com/helmut\\_newton/publications/](http://www.helmut-newton.com/helmut_newton/publications/), abgerufen am 16.6.2019

21. 21a. Hendrickson J: Roy Lichtenstein 1923–1997. Taschen, Köln 2001, 6  
21b. a.a.O. 31

22. Hildburg I, Möllers S (Hrsg.): Jesus Reloaded. Das Christusbild im 20. Jahrhundert. Wienand, Köln 2013

23. Jackson M: „Black or white“, MJJ Music/Sony Music Entertainment auf [https://www.youtube.com/watch?v=F2AitTPI5U0&list=PLUeQUfurHN6bjde\\_KtpUONL9C0wjvGF&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=F2AitTPI5U0&list=PLUeQUfurHN6bjde_KtpUONL9C0wjvGF&index=3), 17.4.2019

24. Jacobs L: Ästhetische Zahnheilkunde. Quintessenz, Berlin 2004

25. Kapoor D: Education, decolonization and development. Perspectives from Asia, Africa and the Americas. Sense Publishers, Rotterdam 2009, 25

26. Karrer M: Das schöne Gesicht: Reiz und Grenzen der Gestaltung. Dtsch Zahnärztl Z 2004; 59: 251

27. Karrer M: Schönheit in der Zahnmedizin. Auf dem Grat zwischen Funktion,

ästhetischer Selbstbestimmung und Narzissmus. Dtsch Zahnärztl Z 2005; 60: 73

28. Krischel R (Hrsg.): Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert. DuMont, Köln 2005

29. Latussek R: Die Geometrie der Schönheit. Die Welt 22.12.2009. [https://www.welt.de/welt\\_print/wissen/article5609140/Die-Geometrie-der-Schoenheit.html](https://www.welt.de/welt_print/wissen/article5609140/Die-Geometrie-der-Schoenheit.html), abgerufen am 16.6.2019

30. Martineau P, Salvesen B (Hrsg.): Robert Mapplethorpe. Die Photographien. Schirmer/Mosel, München 2016

31. Meckel C: Zähne. Gedichte, Hanser, Wien 2000, 41

32. Mehl C, Harder S, Wolfart S et al.: Influence of dental education on esthetic perception. Int J Esthet Dent 2015; 10: 486–499

33. Menges J: Charles Dana Gibson, 1867–1944, American. In: Ders. (Hrsg.): 101 great illustrators from the golden age: 1890–1925. Dover Publications, Mineola/New York 2016, 88–89

34. Menekes F, Röhrling J: Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit. Herder, Freiburg 1994, 47

35. Neuenfeldt S: „Auf den Zahn fühlen“. Zum Zusammenhang von Zahn, Zahn-technologien und Staatsgewalt in der DDR und in der Wendezeit. In: Stephan I (Hrsg.): Nachbilder der Wende. Böhlau, Köln 2008, 120–140

36. Niaz M, Naseem M, Elcock C: Ethnicity and perception of dental shade esthetics. Int J Esthet Dent 2015; 10: 286–298

37. Nievers L: Juan Muñoz. Das Verhältnis von Figur und Raum. Reimer, Berlin 2009

38. Oliveira P, Motta A, Pithon M, Mucha J: Details of pleasing smiles. Int J Esthet Dent 2018; 13: 494–514

39. Rauterberg H: Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus. Suhrkamp, Berlin 2018, 11

40. Regener S: Ansigtsteater. Arnulf Rainers Automatenportraetter fra Aarene 1968–1970. In: Gulddal J, Mortensen M (Hrsg.): PAS. Identitet, Kultur og Graenser. Informations Forlag, Kopenhagen 2004, 111–118

41. Rilke R M: Samuels Erscheinung vor Saul. In: Rilke R M: Der neuen Gedichte anderer Teil. Leipzig 1918, 13

42. Ring M E: Geschichte der Zahnmedizin. Könenmann, Köln 1997, 279–311

43. Rodari F: Un oeil à Paris. Sammlung Jean Planque. Lausanne 2001, 231

44. Rufenacht CR: Ästhetik in der Zahnheilkunde: Grundlagen und Realisierung. Quintessenz, Berlin 1990

45. Sachsse R: Erziehung zum Wegsehen: Fotografie im NS-Staat. Philo Fine Arts,

Dresden 2003, vgl. auch Heft „Völkische Feldforschung: Fotografie und Volkskunde im Nationalsozialismus“. Fotogeschichte 2001, 82

46. Schärer P, Rinn LA, Kopp F: Ästhetische Richtlinien für die rekonstruktive Zahnheilkunde. Quintessenz, Berlin 1985

47. Schirn Kunsthalle Frankfurt: James Ensor. 17.12.2005–19.3.2006. [https://www.schirn.de/ausstellungen/2005/james\\_ensor/](https://www.schirn.de/ausstellungen/2005/james_ensor/), abgerufen am 16.6.2019

48. Schmidt G: Das Gesicht: Eine Mediengeschichte. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2003, 95–96 nach Blankenburg M: Der Seele auf den Leib gerückt. In: Schmolders C, Gilman S (Hrsg.): Gesichter der Weimarer Republik: Eine physiognomische Kulturgeschichte. DuMont, Köln 2000, 295–300

49. Smith Z: White teeth. Hamish Hamilton, London 2000, deutsch: Zähne zeigen. Droemer, München 2000

50. Thomas K: Kunst in Deutschland seit 1945. DuMont, Köln 2002, 199

51. Tripodakis A: Facts and fashion in dental esthetics. Int J Esthet Dent 2017; 12: 11–12

52. Trushkowsky R, Arias D, David S: Digital smile design concept delineates the final potential result of crown lengthening and porcelain veneers to correct a gummy smile. Int J Esthet Dent 2016; 11: 338–354

53. Wilmes A: Blumen für die Kanzler-Ohrfeige. In: Becker B (Hrsg.): Unbekannte Wesen: Frauen in den sechziger Jahren. Elefanten Press Verlag, Berlin 1987, 142

54. Winking K: Fighting colonial claims to tower. Agus Djaya and Otto Djaya in Amsterdam 1947–1950. <https://www.stedelijk.nl/en/digdeeper/fighting-colonial-claims-power>, abgerufen am 16.6.2019

55. Zinnecker F: Auf Expedition ins Archiv. Die Zeit 2018; Nr. 38, 12.9.2018, <https://www.zeit.de/2018/38/museum-voelkerkunde-rothenbaum-umbennung-hamburg>, abgerufen am 16.6.2019



(Foto: M. Karrer)

**PROF. DR. MARTIN KARRER**  
Kirchliche Hochschule  
Wuppertal/Bethel  
Missionsstraße 9b, 42285 Wuppertal  
[karrer@kiho-wb.de](mailto:karrer@kiho-wb.de)