

Martin Karrer¹

ZÄHNE

Eine kleine Kultur- und Kunstgeschichte
Teil 8 Barock: Die Intensivierung der Sinne zwischen
Schmerz und Heiligkeit, Erotik und Nichtigkeit

Teeth in cultural history

Part 8 Baroque: The intensification of the senses
between pain and holiness, eroticism and nothingness



Prof. Dr. Martin Karrer

(Foto: privat)

Zusammenfassung: Das Europa des 17. und 18. Jahrhunderts versteht sich als Zentrum der Welt. Der Horizont öffnet sich zur neuen Welt, achtet aber die indigene Bevölkerung der neuen Kontinente, deren Kultur und Ästhetik gering. Die alte Welt kultiviert die Gefühle im Leben und im Sterben. Die alte Tradition, den Mund edel zu schließen, setzt sich fort. Doch gibt es viele Anlässe, mit der edlen Zurückhaltung zu brechen: Die Menschen leiden unter Zahnschmerzen; Genrebilder zeigen den Schmerz und die Unfähigkeit der Dentisten. Die Erotik fasziniert, und Künstler deuten über ein Öffnen des Mundes zu den Zähnen sexuelle Bereitwilligkeit ebenso an wie einen Mangel an sexueller Zurückhaltung. Karikaturen demaskieren Verfehlungen edler wie niederer Personen; verzerrte Mienen machen Zähne sichtbar. Die Menschen suchen Hilfe bei den Heiligen, und die Heiligen präsentieren Zähne in himmlischem Kontext (das ist die stärkste Aufwertung der Zähne in unserer Zeit). Der Tod ist allgegenwärtig, und die Kunst benutzt Zähne zur Symbolik der „vanitas“. So ist die Barockzeit sehr reich an Perspektiven, und keine dieser Perspektiven ist neutral. Zähne transportieren Bedeutungen. (Dtsch Zahnärztl Z 2018; 73: 180–196)

Schlüsselwörter: Kunstgeschichte; Zähne, Darstellung; Ästhetik

Summary: The Europeans of the 17th and 18th insist on being the center of the world. The horizon opens to new continents, but the indigenous tribes, their culture and aesthetics are disdained. The aesthetics of the old world cultivate the sentiments in life and dying. The old tradition of criticizing the open mouth in a noble life continues. But men and women suffer from the devil of toothache – and a new genre of paintings shows the inapt work of dentists at the open mouth. Erotics fascinate, and artists allude to sexual willingness or mock on the lack of sexual restraint by showing teeth. Caricatures unmask failings of noble and low persons, and the teeth visualize weaknesses. The death is present in the midst of life and coming soon; the art mirrors the human „vanitas“ by flawed teeth. Men and women desire the help of the saint and of heaven – and the heavenly saints are allowed to present teeth in noble contexts. That way, the baroque period is very rich in perspectives. None of these perspectives is neutral. Teeth carry meanings.

Keywords: art and cultural history; aesthetics

¹ Kirchliche Hochschule Wuppertal/Bethel
DOI.org/10.3238/dzz.2018.5151

Im Übergang von der Renaissance zum Barock entwickeln sich divergente Lebenshaltungen. Die Entdeckungen ferner Länder in Amerika, Afrika und Asien setzen sich bis zum Ende des 18. Jh. fort, und wohl schon im 16. Jh. streifen erste Europäer sogar Australien; 1770 beginnt dann mit James Cook die eigentliche Wahrnehmung dieses letzten Kontinents. Exotische Funde kommen in die Wunderkammern und unter ihnen Zahnrelikte vom Stoßzahn des Narwals, den man mancherorts für das Horn des sagenumwobenen Einhorns hält, bis hin zum Schrumpfkopf, der menschliche Zähne birgt (z.B. [38]). Doch die Europäer bestaunen das „Wilde“, ohne das Gefühl ihrer Überlegenheit anzutasten. Ihr Maßstab für Kunst und Kultur bleibt die Perspektive der alten Welt, die Auswanderer und Händler in die entstehenden Kolonien exportieren.

Innerhalb Europas toben Konflikte und entwickeln sich Regionen auseinander. Kunstgeschichtlich lassen sich die calvinistisch beeinflussten Länder mit einem Zentrum in den nördlichen Niederlanden und die gegenreformatorisch geprägten Länder von den südlichen Niederlanden bis Italien unterscheiden. Dennoch hält der kulturelle Austausch an. Deshalb finden sich, wie in den Jahrhunderten

zuvor, übergreifende, gemeinsame Tendenzen, ohne dass die Lebens- und Kunsthaltungen auf dem alten Kontinent und die Dauer der Epoche vereinheitlicht werden müssten; ihren Schwerpunkt hat sie im 17. Jh., und regional zieht sie sich, transformiert zum Rokoko, bis in die zweite Hälfte des 18. Jh. hinein.

Die wichtigsten Neuerungen verdanken sich der Ambivalenz der Zähne. Denn sie eröffnet Künstlerinnen und Künstlern die Wege zum Genre, zu irritierender, ebenso fragwürdiger wie lockender Sinnlichkeit und zur Karikatur; unsere Epoche gilt mehr noch als die Renaissance als die Zeit der Erfindung letzterer (vgl. [10, 13, 17]).

Die Auftraggeberinnen und Auftraggeber betrachteten solche entlarvenden Bilder wie die Wunderkammern gerne. Aber was sie selbst anging, vertraten sie weiterhin, eine edle Lebenshaltung erhebe aus fremder Niedrigkeit. Sie verweigerten sich darum unverändert einer Selbst-Darstellung mit sichtbaren Zähnen.

In katholischen Ländern gestatteten sie sichtbare Zähne inzwischen immerhin Heiligen. Deren Zähne waren dann allerdings in himmlischer Vollkommenheit und unauffällig zu gestalten. Denn die Distanz zur eitlen Nichtigkeit (Vanitas) irdischen Lebens, die sich nach wie

vor in hohem Maße über die Zahnpartie abbildete, war unabdingbar.

8.1 Einführung

8.1.1 Ein Zeitalter der Kontraste

Selten liebte eine Epoche die Kontraste so wie das Barock. Höfe und Kirchen verbreiteten höchsten Glanz. Wer die Mittel dazu besaß, vergötterte das Fest und die Sinnlichkeit. Aber die Menschen stellten all das unter die Überschrift, die Zeit vergehe und laufe auf den Tod zu. Ignaz Günther fing diese Spannung in seiner Figur der personifizierten Zeit, dem „Chronos“, vollendet ein (Abb. 1): Der Tod mit Stundenglas und Sense schwingt sich wie ein Engel von der Wolke herab. Er leidet darunter, dass er den Menschen den Tod bringen muss. Seine Zahnreihe vereint deshalb den Biss des Todes mit der Kraftlosigkeit der Klage, begleitet von Kummerfalten auf der Stirn und hängenden Mundwinkeln.

Den Menschen soll trösten, dass dieser Tod ihm nicht wie einst im Gerippe droht, sondern ihn als Totenengel in Gottes Reich einholt. Doch der Trost ist begrenzt. Die Vergänglichkeit („Vanitas“) provoziert in unserer Epoche gleichermaßen zum Leben und zu tiefer



Abbildung 1 Ignaz Günther (1725–1775), Chronos, München um 1765–75, Lindenholz / (bleiweiß) gefasst (wahrscheinlich Bekrönung eines Uhrengehäuses), Bayerisches Nationalmuseum München; **1a**) Gesamtbild: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ignaz_Guenther_Chronos_um1765-75-1.jpg?uselang=de, **1b**) Ausschnitt Zahnpartie: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ignaz_G%C3%BCnther_Chronos_BNM_img02.jpg?uselang=de; beide abgerufen am 6.2.2018



Abbildung 2 Scultetus (Johann Schultes), Armamentarium chirurgicum, Tafel 36 der 5. Auflage, Hagae-Comitum 1656, S. 135; Abb.: <https://archive.org/stream/cheiroplothekese00scul#page/134/mode/2up>; abgerufen am 13.5.2018; vgl. [21c]



Abbildung 3 Matthäus Gottfried Purmann (1648–1711), Verschluss der Lippenspalte mit umschlungener Nadel und festgeklebtem Tuch, in: Chirurgia curiosa, Tab. 10, Frankfurt u.a. 1699; Abb: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:12-bsb10888166-5>, Scan 28; abgerufen am 15.2.2018, Scan 28; vgl. [16b]

Frömmigkeit, zum Ruf „carpe diem“ („genieße den Tag“) und „Memento mori“ („gedenke, dass Du sterben musst“).

8.1.2 Fortschritte in Medizin und Hygiene

Die Zahnmedizin macht kleine Fortschritte [16a]. Eine in Lucca ausgegrabene Brücke mit einem Goldband gehört wohl an den Anfang des 17. Jh. [23]. Johann Schultes gibt um 1655 die chirurgischen Geräte wieder, die den Schmerz im Mund lindern sollen (Abb. 2). An die Lippenspalte wagt er sich noch nicht; doch Matthäus Gottfried Purmann führt eine Generation später deren Verschluss vor (1684/1699; Abb. 3). Die Entstehung des physiognomisch präzisierten Bildes deutet sich in den Tafeln der Mediziner an, auch wenn die Zahnreihen noch stilisiert, nicht unmittelbar physiologisch wiedergegeben sind. Handbücher mit Rezepten versuchen, die pflanzliche Medikamentierung zu verbessern (Johann Jacob Bräuner ab 1713; [6]). Allmählich wird Frankreich zum Vorort der Forschung. Pierre Fauchard beschreibt dort 1728, gegen Ende unserer Epoche, Erscheinungen der Parodontitis (nach Cardanus) und macht auf die Gefahren des Zuckers aufmerksam; trotzdem

mengt er Medikamenten Honig oder Zucker bei ([11, vgl. 14]).

Die Zahnpflege freilich steckt vom niedrigen Bürgertum bis hin zu den Höfen noch in den Kinderschuhen. Die Zahnbürste, die zuerst in China aufkam und in Deutschland im Einzelfall seit der Spätrenaissance begegnet [4], entwickelt sich zwar zur Funktionsfähigkeit. Aber die Bedeutung Chr. von Hellwigs (1663–1721) für ihre Erfindung oder ihren Fortschritt wurde eine Zeitlang überschätzt [34]. Sie verbreitet sich nur langsam, und ihre Handhabung ist schwer. Beispiele des 18. Jh. kamen in Quedlinburg und Minden zutage (Abb. 4).

Mit einer wichtigen Quelle für Zahnleiden kann die Pflege daher nicht mithalten. Ab dem späten 16. Jh. (so 1573 in Augsburg) entstehen Zuckerraffinerien. Der Zuckergenuss verbreitet sich über den Adel hinaus, und die Herstellung von Zucker aus Rüben macht den süßen Luxus am Ende unserer Epoche (ab 1747) preiswert weiten Bevölkerungskreisen zugänglich. Das sorgt für eine erschreckende Ausbreitung der Karies. Ärztliche Aufzeichnungen erlauben, den Verfall der Zähne des Sonnenkönigs Louis XIV. zu verfolgen; Schmerzen quälen ihn ab dem Ende seines vierten Lebensjahrzehnts [30]. Und nach einer Untersuchung des Überwasser-Friedhofs in

Münster litten über die Hälfte der dort im 17. und 18. Jh. bestatteten Menschen an Karies [36]. So intensiv ist die Erfahrung des Schmerzes im Genuss über alle Bevölkerungsschichten hin, dass die Kunst das nicht mehr wie in den Epochen zuvor ignorieren oder distanziert sublimieren kann. Sie reagiert, wie wir gleich sehen werden, mit dem Genrebild.

8.1.3 Die Wahrnehmung der fernen Welt – voller Vorurteil

Das Zeitalter der Entdeckungen ferner Länder und Menschen spiegelt sich in Literatur und Kunst. Der berühmteste Dichter Europas, Shakespeare, bemüht sich, die „Wilden“ zu würdigen. Dennoch gibt er deren bedeutendster Verkörperung, dem Caliban im „Sturm“ (Tempest), einen verräterischen Namen. „Caliban“ lautet, im Anagramm gelesen, „Canibal“. Über die Töne von Poesie und Musik mag dieser Wilde sinnieren (3. Akt, 2. Szene), verwirklichen kann er sie nicht. Alkohol verführt ihn, wie man das von den Indianern im Westen erzählt, und mit einem Aufstandsversuch scheitert er. Shakespeare weiß demnach um das kulturelle Potenzial des Wilden und den an sich fälligen Protest und Aufstand gegen die europäische Domi-



Abbildung 4 Zahnbürste aus Minden, frühes 18. Jh., bis hin zum sogenannten Ohrlöffelchen am Griffende kunstvoll als Gegenstand von Wert gestaltet;

Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herne_Arch%C3%A4ologiemuseum89853.jpg; abgerufen am 28.3.2018; vgl. [20]



Abbildung 5 Frans Post (1612–1680), Hacienda, Ölgemälde 1653, 45 x 65 cm, Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz;

Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Post_-_Hacienda_-_WGA18186.jpg?uselang=de; abgerufen am 22.2.2018

nanz. Aber er entwickelt die Figur Calibans nicht über die triebgesteuerte Natur hinaus, in der verhaftet man sich die Nichteuropäer vorstellte.

Die Zähne Calibans beschreibt Shakespeare nicht. Aber Aufführungen lieben dieses Motiv. Sie geben Caliban abstoßende Zähne bis hin zu Hauern und Vampirgebiss (Beispiele in [27]). „Caliban’s teeth“ schlagen sich im 17.–19. Jh. abschreckend, danach mit einer gewissen Faszination ins Fleisch (im 20./21. Jh. leiht Caliban seinen Namen Größen der Metal-Szene und Figuren der Science-Fiction-Literatur).

In der Kunst vermitteln Frans Post und andere die Landschaften Amerikas nach Europa. Allerdings berücksichtigen sie die Ästhetik fremder Kulturen für die Darstellung der Zähne nicht. Denn die Europäer, die ihre Bilder erwerben, sind nicht daran interessiert, das Fremde als solches zu würdigen. Sie wollen ein wenig Exotik und ihre Kultur dorthin transferieren. Frans Post stellt deshalb auf Abbildung 5 die friedliche Begegnung von Menschen in den Vordergrund. Er öffnet die Perspektive zur weiten, fernen und doch halb europäisch gestaltbaren Landschaft (man sehe die Wald-Wiesen-Szenerie zur Linken im Hintergrund). Nackte Oberkörper, Lasten auf den Köpfen und Körbe erlauben,



Abbildung 6 Pocahontas, dargestellt als getaufte Rebecca Rolfe 1616;

Abb.: https://de.wikipedia.org/wiki/Pocahontas#/media/File:Pocahontas_by_Simon_van_de_Passe.jpg; abgerufen am 22.2.2018

die eingeborene Bevölkerung zu erkennen. Deren Mundpartie verlangt keine eigene Aufmerksamkeit.



Abbildung 7 Pocahontas in der Vorstellung des 19. Jh. (New York: D. Appleton and Company, 1883);

Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pocahontas_1883.jpg; abgerufen am 22.2.2018

Eine „edle“ Westinderin wie die Häuptlingstochter Pocahontas, die zu Beginn des 17. Jh. in Europa herum-



Abbildung 8 Giambattista Tiepolo (1696–1770), Deckenfresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz, 1753; **8a**) Gesamtbild Amerika; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Tiepolo_-_Apollo_and_the_Continents_\(America,_left-hand_side\)_-_WGA22325.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Tiepolo_-_Apollo_and_the_Continents_(America,_left-hand_side)_-_WGA22325.jpg); abgerufen am 22.2.2018; **8b**) Ausschnitt Alligator und Getötete aus dem Fresko Amerika; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiepolo,_Giovanni_-_Staircase_painting_in_the_W%C3%BCrzburg_Residence,_America.jpg; abgerufen am 22.2.2018

gezeigt wird, stellt der zeitgenössische Kupferstich wie eine europäische Adelige des Frühbarocks dar. Immerhin ist die indianische Herkunft der Frau auf diesem Kupferstich noch besser zu erkennen als auf den romantisch europäisierten Bildern des 19. Jh. (Abb. 7). Nur noch die Kleidung Pocahontas darf dort ein wenig fremd sein. Der europäische Imperialismus verstärkt sich noch bis zum 19. Jh.

Pocahontas Mund ist auf beiden Abbildungen geschlossen (Abb. 6 und 7). Europäische Kultur prägt das Porträt der „edlen“ Westinderin. Wehe, wenn das bricht; dann zeigen die Wilden die Zähne von Unkultur, weil sie sich nicht europäisch vornehm zu beherrschen vermögen. Tiepolos berühmtes Fresko im Treppenhaus der Würzburger Residenz 1753 sublimiert das Dilemma und atmet es dennoch. Alle Kontinente besitzen dort Reiz. Der sinnliche Orient und das gewaltige Afrika locken, und die wilde Gefahr erregt, die von der Westinderin (Amerika) ausgeht. Aber mag die India-Amerika auch auf einem Alligator voll reißender Zähne reiten, sie muss sich doch am überlegenen Europa orientieren; auf dem Fresko verweist sie mit weiter Geste auf die Greifen-Fahne des auftraggebenden Hauses Greiffenclau. To-

tenköpfe liegen unter ihr, ein Verweis auf den angeblich erst durch europäischen Einfluss überwindbaren Kannibalismus (Abb. 8a/b).

8.2 Die Entstehung des Genrebildes um den Barbier

Die ihrem Selbstbewusstsein nach überlegene europäische Kultur besitzt ihre eigenen Dilemmata und Zwiespälte. Der Mensch, der vom Zahnschmerz geplagt wird, muss seinen Schmerz beherrschen, will er seine behauptete Überlegenheit nicht verlieren. Wie eh und je gilt es als niedrig, Schmerz zu zeigen.

Auf Werbetafeln von Barbieren vermischen wir daher die alltägliche Pein durch geschwollene Backen, schwarze und eitrigte Zähne. Sie zeigen die Freuden des Frisierens von Bart und Haaren; denn dass ein Mann – und nicht nur eine Frau – schön sein will, bildet keinesfalls eine moderne Erscheinung. Doch selbstredend halten Barbier und Kunde ihren Mund geschlossen. Dass der Bader gemäß dem Brauch der Zeit für die Behandlung von Zahnschmerzen zuständig ist, teilen Werbe- und Ladenschilder lediglich durch Medizinfläschchen an der

Wand mit. Die Zange für die Extraktion von Zähnen unterschlagen sie in der Regel (das bedeutendste Beispiel ist die Barbierstube, niederländisch, um 1600, in Dijon, Musée des Beaux Arts; [22]).

Umgekehrt entdeckt die entstehende Genremalerei gerade dieses schmerzbeladene Sujet, um der Betrachterin und dem Betrachter vorzuhalten, welche Schwächen in der vergänglichen Welt drohen. Die ironisch-entlarvende Darstellung des Dentisten oder Zahnziehers verbreitet sich in unserer Epoche rasch zwischen Italien und den Niederlanden [25, 26, 35]. Bedeutende Beispiele kennen wir von Gerrit Dou, Adriaen Jansz van Ostade, David Teniers d.J., Jan Miense Molenaer, Gerrit van Honthorst und vielleicht Caravaggio (der Zahnbrecher im Palazzo Pitti, Florenz, wird ihm zugeschrieben). Ich zeige die Zahnoperation von Theodor Rombouts (Abb. 9) und Jan Steens Zahnarzt, ein unter dem Namen „Der Quacksalber“ bekanntes Bild (Abb. 10).

Typisch für das Genre ist die „niedrige“ Szenerie. Bei Rombouts steht schon der nächste Patient Schlange (er zeigt rechts hinten auf seine Zähne), und Steen verlagert das Geschehen von der selbstbewussten Stadt aufs Land. „Niedrig“ ist das Personal, das Klein-, nicht das Großbürgertum oder der Adel. Niedrig ist die Schadenfreude der Betrachter einschließlich der Kinder (bei Steen), und niedrig handelt nach Ansicht der Maler der Barbier. Unfähig ist er. „Da hilft nur noch beten“, kommentiert Steen die Szene durch die klagend-betende Frau zur Linken.

Wer diese Bilder sieht, soll – so die Intention – versuchen, besser als ihr „niedriges“ Personal zu handeln. Edler ist dem Schmerz zu begegnen als durch Schadenfreude, Klage und Stoßgebet. Jeder Dünkel bricht zusammen, wenn ein Mensch dem Schmerz des kranken Zahns erliegt und die Brutalität des Baders dulden muss. „Dem wird der Zahn gezogen“ meint in unserer Zeit (und nicht nur in ihr) „der verliert seine falsch angemaßte Stärke“.

Dem Erfolg der Bilder tut der moralisierende Hintergrund keinen Abbruch. Im Gegenteil, Käuferinnen und Käufer lieben das Genre. Sie gewahren mit Freuden die Entlarvung und nehmen dafür die Absicht der Bilder in Kauf: Diese halten dem Menschen den Spiegel vor, um ihn von seinen Schwächen abzubringen. Eine Bejahung des Menschen, der



Abbildung 9 Theodor Rombouts, Zahnoperation. Ölgemälde 1605 oder 1606–1638; Abb.: © Wellcome Collection: <https://wellcomecollection.org/works/rccpva8g>; abgerufen am 22.2.2018



Abbildung 10 Jan Steen, Der Zahnarzt, 1651 (auch „Der Quacksalber“ genannt), Öl auf Leinwand, 33 x 26,5 cm, Den Haag, Mauritshuis; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Steen_-_The_Tooth-Puller_-_020.jpg; abgerufen am 23.2.2018; vgl. [21e]

seinen Mund im Leid schreiend aufreißt, haben wir nicht vor uns.

8.3 Apollonia und die unauffälligen Zähne der Heiligen

8.3.1 Sprichworte der Bibel

Zu den Sprichwörtern, die uns begegnen, kommen biblische Sentenzen. Deren manche verfestigen sich dank der blühenden Bibelübersetzungen unterschiedlich. So verbreitet Luther im Deutschen durch Hesekiel 18,2 das Bild „stumpfer Zähne“, die nichts bewirken. Shakespeare dagegen schafft das englische Sprichwort von den Zähnen, die, auf Eck gesetzt, einen üblen Klang verbreiten („set one's teeth on edge“, Henry IV 1, Akt 3, Szene 1), weil Wyclif die Stelle durch Zähne mit „Ecken“ („egge“) übersetzte; das Deutsche würde diese Pointe in der Redewendung „durch Mark und Bein gehen“ ausdrücken.

Wer ein Gegenbild sucht, stößt auf Mose, den größten Heros des Alten Testaments. Dieser starb laut der lateinischen Bibel (gegen den hebräischen Ausgangstext), obwohl 120-jährig, mit Zähnen, die „nicht wackelten“ (Deuteronomium 34,7 lat. „nec dentes illius

moti sunt“). Wer eine mehrspaltige Bibel benutzt, fügt dem durch die griechische Spalte bei, dass Moses' Lippen nicht einfielen (ebd., in den heutigen Ausgaben meist nach dem Hebräischen korrigiert). Welch einen Kontrast bildet das zum erlebten Alterskiefer der Könige wie der Armen!

Wen wundert es, dass sich der Gedanke fortsetzt, im Zahnschmerz erfahre der Mensch seine Schuld? Der Schrei aus Not und Schuld, das „Heulen und Zähneklappe(r)n“, wird zur berühmtesten der biblischen Sentenzen. Die Predigt allerdings beginnt angesichts der verbreiteten Not, mit diesem Motiv zu scherzen. Der Kapuziner Athanasius von Dillingen erzählt um 1700, wie ein geistlicher Herr ein alt Weiblein tröste: Es könne nicht in die Hölle kommen; denn dort werde sein Zähneklappen, sie aber habe keine Zähne mehr (wiedergegeben in [9]).

8.3.2 Apollonia und Zahnreliquien

Seit dem 13. Jh. verehren die von Zahnweh Geplagten Apollonia (vgl. Kap. 5.1.2 und 7.1.2). 1634 wird deren Heiligkeit inmitten der vor dem 10. Jahrhundert verehrten Heiligen päpstlich bestätigt. Daher blühen Anrufungen Apollonias (Abb. 11; vgl. [24]). Sie tragen den Zahnschmerz vor Gott. Vor den Menschen

mag es unhöflich sein zu schreien – heißt das –, vor Gott und seinen Heiligen ist es gestattet.

Apollonia trägt die Werkzeugzange vielleicht nicht nur als Symbol ihres eigenen Martyriums. Denn auf dem Land ist im 17./18. Jh. oft nur die Werkzeugzange vorhanden. Wo diese im Attribut der Nothelferin abgebildet wird, könnte es ein Indiz sein, zu welchen Marterwerkzeugen man damals auf dem Dorfe im Schmerz greift (vgl. die Zange in der Wallfahrtskirche Thaining nahe dem Ammersee von David Degler). Der Fortschritt der Zahnmedizin (§ 8.1.2) warnt davor, das zu verallgemeinern. Doch in ironischen Stichen noch des späteren 18. Jh. erscheint die Beißzange durchaus als Werkzeug des Dentisten (Abb. 12).

Die Werkzeugzange begegnet denn auch im Reliquiar (Abb. 13). Die barocke Apollonia steht so auf der einen Seite himmlisch gelassen über ihrem Martyrium (mit geschlossenem Mund; Abb. 11). Andererseits spiegelt ihre Bildlichkeit die Barbarei, in der zumindest gelegentlich Zähne gezogen werden. Dass Zahnreliquien von anderen Heiligen hinzukommen, braucht kaum gesagt zu werden; Katharina von Emmerick wird in einer Vision des 19. Jh. solche Eulalias schauen, von der es heißt, ihr sei ein Zahn ohne Schmerz gezogen worden, ja



Abbildung 11 Apollonia, um 1720; Pfarrkirche Zur Schmerzhaften Muttergottes Waalhaupten; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waalhaupten_Zur_Schmerzhaften_Muttergottes_Apollonia_782.jpg?uselang=de; abgerufen am 7.4.2018 (ein anderes Beispiel in [21a])

sie habe gleich danach zu lachen vermocht [33].

8.3.3 Die unauffälligen Zähne der Heiligen und Engel

Das Leid überwunden haben die Heiligen; das kennen wir aus früheren Epochen. Im Himmel verwandeln sich ihre zerschlagenen und kranken Gebeine in neues vollkommenes Leben; dessen ist sich nun der Volksglaube gewiss. Darum gilt für sie nicht die menschlich-irdische, sondern die himmlische Würde. Die aus ihrem Leid erhöhten Heiligen müssen den Mund nicht mehr zwingend schließen. Sie dürfen ihn, fernab niedrigen Schmerzes genesen, öffnen.

Das Barock vollendet diese zwischen Spätgotik und Frührenaissance begonnene und heute fast vergessene Kunstentwicklung. Nach wie vor dominiert sie nicht; Apollonia behält den Mund geschlossen, wie wir sahen. Aber vielerorts finden wir in Barockkirchen, auf barocken Gemälden und Statuen neben dem Ernst des geschlossenen Gesichts diese zweite Linie: Heilige und Engel öffnen auf Statuen und Fresken dezent den Mund (Abb. 14, 15 u. 16).



Abbildung 12 Der Dentist, Stich von John Dixon nach John Harris a.Ä., 1768; London, Wellcome Collection; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_rustic_tooth-drawer_extracting_a_tooth_from_a_standing_pat_Wellcome_V0012024.jpg; abgerufen am 7.4.2018; vgl. [21d]

Besucherinnen und Besucher bemerken das freilich kaum, weil eine zweite Konvention Einfluss nimmt, die sich um 1500 formte und die wir gleichfalls bereits erschlossen: Das Gebiss der Heiligen und biblischen Gestalten ist farblich neutral. Es fällt nicht auf. Das hat wahrscheinlich guten theologischen Grund. Jedenfalls liegt die Deutung nahe, die Unauffälligkeit solle den Betrachter/innen verwehren, sich an diesem Ideal festzuhalten und ihr Gebiss im Vergleich zu messen. Der Respekt vor dem Heiligen gilt den Personen, nicht ihren Zähnen.

Ab dem Rokoko begegnet darüber hinaus gelegentlich ein Zahnschmerzengelchen [21b]. Dieses Engelchen leidet natürlich nicht selber unter Zahnschmerz, sondern trägt die wärmende Binde aus Mitgefühl mit den Menschen und identifiziert sich unterstützend namentlich mit leidenden Kindern. Der Volksglaube pflegt dies örtlich bis heute.

8.4 Der Mensch zwischen Unschuld und Schuld

8.4.1 Die Unschuld des Kindes



Abbildung 13 Ostensorium mit einem Zahn, der Apollonia zugeschrieben wird; Domschatz der Kathedrale Porto (Portugal); Abb.: <https://de.wikipedia.org/wiki/Ostensorium#/media/File:Tooth-of-saint-apollonia.jpg>; abgerufen am 7.4.2018

Unter den Irdischen ist nur das Kind ohne Schuld. Es trägt das Kreuz und das weiße Gewand der Reinheit im Angesicht des Himmels, was sich im Brauchtum mancherorts bis heute über die weißen Taufkleider erhält. Vertrauensvoll darf es entsprechend seine Zähne zeigen, freilich nun keine Zähne des kindlichen Wachstums mit Lücken und ungleicher Größe, sondern Zähne ohne Makel, weiß und ebenmäßig. Das scheinbar naturalistische Kinderporträt besitzt im Barock wie in der Zeit seines Aufkommens im 16. Jh. (s. Kap. 7.4) symbolische Tiefe; Cornelis de Vos gestaltet die untere Zahnreihe in Abbildung 17 kunstvoll, nicht anatomisch und ohne Gegenbiss.

8.4.2 Die Laster der Erwachsenen

Der Erwachsene verliert solche Unschuld. Er neigt zum Fehlverhalten, und wie schön lässt sich das darstellen! Die niederländischen Genrebilder nähern sich liebevoll kritisch der Satire. Sie entblößen den schwachen Menschen, wie wir oben sahen. Etliche Kunstwerke erreichen daraufhin noch größere Allgemeingültigkeit. Ich nenne



Abbildung 14 Francisco de Zurbarán (1598–1664), *Las lágrimas de San Pedro*, Öl auf Leinwand, ca. 1633, El Greco Museum, Toledo;
Abb.: Ausschnitt: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_-_Tears_of_St_Peter_-_Google_Art_Project.jpg; abgerufen am 1.3.2018



Abbildung 15 Peter Paul Rubens (1577–1640), *Kopf des Heiligen Franziskus*, Ölskizze ca. 1619, Privatsammlung;
Abb.: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kopf_des_hl_Franziskus.png; abgerufen am 7.4.2018



Abbildung 16 Dominikus Zimmermann (1685–1766), *Papst Gregor I.*, Wieskirche;
Abb.: Ausschnitt: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wieskirche_020.JPG?uselang=de; abgerufen am 1.3.2018

nur die Malle Babbe von Frans Hals, die dem Trunk erliegt und der Eule der Nacht statt der Eule der Weisheit verfällt. Weil sie die vom Menschen zu verlangende Beherrschung verliert, öffnet sie den Mund im Sinne der damaligen Ästhetik unschön, für heutige Betrachtung durchaus reizvoll (Abb. 18; vgl. [39]).

8.4.3 Die Zähne in Satire und Karikatur

Das satirische Gefälle der Kunst macht vor den höheren Schichten nicht Halt. Es entlarvt auch die Fragwürdigkeit der Patrizier und des Adels. Das Barock steht insofern an der Wiege zur gesellschaftskritischen Karikatur. Wer nur das höfische Barock sieht, verliert diese Dimension zu Unrecht aus den Augen.

Diese Kritik beginnt schon vor 1600. Bartolomeo Passarotti demaskiert in seinen „verrückten Liebenden“ (Abb. 19) das Spiel der Liebe und des Rausches, verrät allerdings zugleich die zeittypische, von heute aus gesehen beschämende Instrumentalisierung der Nichteuropäer. Denn ungebremste Erotik bildet, meint er und signalisiert er durch

das schwarze Liebespaar mit den leuchtenden Zähnen im Hintergrund, eine für das kultivierte Europa fremde Kultur. Wer dieser Fremde stattgibt, verliert die Scham.

Sehenswert ist nach wie vor die Kritik der Europäer im Vordergrund. Der junge Mann vorn zur Linken meint, er sei Dichter, weil er einen Lorbeerzweig trägt, und singt ein trunkenes Lied. Der einzige, der es hören will, ist ein lüsterner Hund, und selbst der verhält sich höflicher als der Trunkene. Er hält sein Maul geschlossen, während der Bacchant seinen Mund zum Gebiss aufreißt. Daneben verlieren zwei Alte sämtliche Hemmungen. Sie greifen nach ihren Körpern und fletschen die Zähne. In der Liebe kämpfen sie um sexuelle Potenz. Wird das von Erfolg gekrönt sein? Sie sind sich dessen nicht sicher, wie der Blick der Frau zum Mann und der des Mannes zum Betrachter/zur Betrachterin verrät. Wein und Knoblauch sollen ihre Potenz steigern und machen das männliche Genital doch nicht besser als einen Schweinfuß (vorne links), da der Mann nicht einmal merkt, dass er mit seiner Rechten nicht die Frauenbrust streichelt, son-

dern die Hundepfote zu ihr führt. Die sexuelle Kraft der Lüsternen geht in die Irre und schwächelt wie ihre ausfallenden Zähne.

Passarottis Gemälde gefiel im Barock wegen seiner drastischen Überspitzung (s. Carla Cesare Malvasia 1678, zitiert in [5b]). Es setzte falsche Liebe dem Gelächter aus. Aber der kulturelle Kontrast zu den Nichteuropäern befremdet. Als stärkere Begründer der Karikatur müssen die Brüder Carracci [28] und Bernini gelten [19]. Hohe Kunst erreichte außerdem Giuseppe Arcimboldo. In seinem *Juristen* (Abb. 20), einer der glanzvollsten Karikaturen der Epoche, wagte er die Anwendung auf ein Mitglied der Hofgesellschaft: Ein gerupftes Hähnchen formt dessen Nase und Augenbrauen, ein Fisch dessen Kinn und Mund (oder besser Fischmaul). Dieser Mensch ist – sehen die Betrachterinnen und Betrachter – zum Tier abgesunken. Akten liest er nicht human, er frisst sie (sie formen seinen Hals und Bauch). Unterscheidet er sich dann noch von den Schurken, über die er urteilt? Selbst sexuell erschien er den Zeitgenossen erniedrigt. Zeitgenossen entdeckten das Porträt „eines gewissen



Abbildung 17 Cornelis de Vos, 1584 oder 1585–1651, Bildnis der Tochter des Malers, Susanne de Vos, 1626, Frankfurt a.M., Städel; Abb.: Ausschnitt: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_Vos_Tochter_Susanne@St%C3%A4del_Museum_Frankfurt20170818.jpg; abgerufen am 1.3.2018



Abbildung 18 Frans Hals (um 1580–1666), Malle Babbe, ca. 1633–1635, Staatliche Museen Berlin; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals_-_Malle_Babbe_-_Google_Art_Project.jpg; abgerufen am 19.3.2018

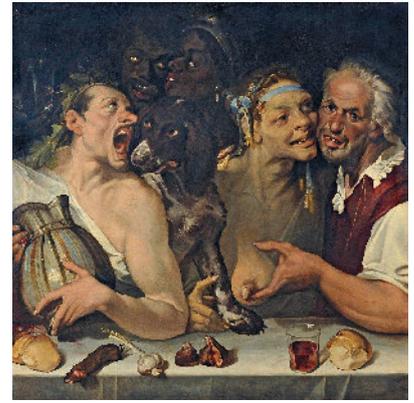


Abbildung 19 Bartolomeo Passarotti, Die verrückten Liebenden, Paris, Privatsammlung, 1580; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Passarotti_Allegra_Compagnia.jpg; abgerufen am 19.3.2018; vgl. auch [5c]

Doktors, dessen ganzes Gesicht von der französischen Seuche zerfressen war, so sehr, daß ihm nur ein paar Härlein am Kinn verblieben“, wohl des Hofjuristen Johann Ulrich Zasius ([5a] unter Berufung auf Gregorio Comanini).

8.5 Die Ambivalenz des Lachens

Die zwiespältige Konnotation der Zähne erschwert das humorvolle und erotische Lächeln. Wir gewahren es in exzeptionellen Werken der Zeit. Der Dambruch gegenüber der Tradition, auf den wir im nächsten Kapitel zurückkommen, deutet sich an, freilich nicht ohne Vorbehalte.

8.5.1 Das Lachen des Alters und des Künstlers

Beginnen wir mit einem Höhepunkt: Rembrandt führt das Lachen des Malers über sich selbst und seine Auftraggeber in die Kunst ein. Er instrumentalisiert dazu die Legende vom antiken Maler Zeuxis, der sich zu Tode gelacht haben soll, als er eine hässliche alte Frau zu malen hatte. Im Entwurf zu seinem Selbstporträt als Zeuxis (Abb. 21) hält Rembrandt die Lip-

pen noch geschlossen (Röntgenaufnahme Abb. 22). In der Ausführung jedoch wagt er, den Mund zu öffnen. Der Ambivalenz der Zähne entgeht er, der Meister der Hell-Dunkel-Technik, indem er die Zähne und ihr Leuchten im dunklen Mund verschwinden lässt. Der Betrachter oder die Betrachterin darf die Zähne im Mund des Alterslächelns ahnen und selbst ergänzen.

Rembrandts Schüler Aert de Gelder setzt anders auf den Kontrast der Jugend zur hässlichen Alten (Abb. 23). Sein Maler ist wie er selbst jung und wendet sich verschmitzt dem Betrachter zu. Er verlockt ihn dazu, in den Hohn über die Alte einzustimmen, die ihre Hässlichkeit nicht erkennt (ich verzichte auf deren Abbildung, weil das Bild stark nachgedunkelt ist). Aber ist das Verhalten des Jungen ohne Hässlichkeit? De Gelder gibt dem Maler (Zeuxis) makelhaft Zähne. Nur der Mensch mit Makel lacht über andere – und er wird sich, wie wir aus der Legende wissen, zu Tode lachen. Das ironische Lachen steckt, indem es die Zahnpartie sichtbar macht, voller Selbstkritik. Während Rembrandt im Alter die aus der Antike überlieferte Vorstellung erneuert, der Mensch zeige im Lachen seine Souveränität (er sei „ani-

mal risibile“; vgl. [29]), bevorzugt sein Schüler die Selbst-Ironie.

8.5.2 Das Lächeln der Verführung und der Liebe

Schwer wiegen die Kontraste in der Erotik. Die ikonographische Entwicklung drängt allen Fortschritten zum Trotz im 17. Jh. wie in den älteren Zeiten darauf, das Lächeln einer Frau mit sexueller Bereitwilligkeit zu konnotieren. Honthorst's Darstellung käuflicher Liebe kombiniert die vertrauten Signale (Abb. 24): Eine Kupplerin (im Hintergrund) präsentiert eine schöne junge Frau. Diese unterstützt das. Sie öffnet ihren Mund lächelnd zur perfekten oberen Zahnreihe hinter roten Lippen. Der Mann beginnt seinen Mund seinerseits in sexuellem Verlagen zu öffnen. Nun muss nur noch das Geld den Besitzer wechseln (s. den Geldbeutel in der linken Hand des Mannes). Die Gesellschaft verwirft solche Erotik, doch die Käufer lieben solche Bilder; sie bringen den Reiz des Verbotenen fürs Auge ins Haus.

Unversehens kollidieren ikonographische Traditionen. Heiligen und dem Kind ist ja der offene, im religiösen Erleben gar der fast verzückte Mund gestattet



Abbildung 20 Giuseppe Arcimboldo (1527–1593), Der Jurist, Stockholm, Schloss Gripsholm, 1566;
Abb.: [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:The_Lawyer,_possibly_Ulrich_Zasius,_1461–1536,_humanist,_jurist_\(Giuseppe_Arcimboldo\)_-_Nationalmuseum_-_15897.tif](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:The_Lawyer,_possibly_Ulrich_Zasius,_1461–1536,_humanist,_jurist_(Giuseppe_Arcimboldo)_-_Nationalmuseum_-_15897.tif); abgerufen am 22.3.2018; vgl. auch [18]



Abbildung 21 Rembrandt, Selbstporträt als Zeuxis, ca. 1663; Köln, Wallraff-Richartz-Museum;
Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz_van_Rijn_142.jpg; abgerufen am 31.12.2017

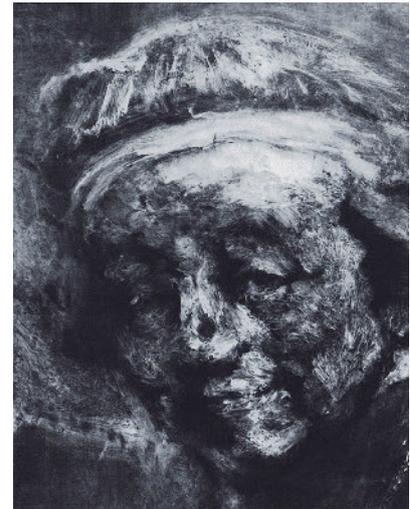


Abbildung 22 Rembrandt, Selbstporträt als Zeuxis (s. Abb. 21); Röntgenaufnahme;
Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_zeuxis_roentgen.jpg; abgerufen am 22.3.2018

(vgl. Abb. 15). Höhepunkte der Kunst machen diese Spannung fruchtbar:

Die Mystikerin Theresa von Avila erzählte in ihrer *Vida* (Buch meines Lebens, 1565), in einer Vision habe ein Engel ihr Herz mit der göttlichen Liebe durchbohrt (Kap. 29, Abschnitt 13). Bernini wagt 1646, dieses Erleben wie eine irdische Liebeserfahrung darzustellen. Der Engel hebt das Gewand Thereses, und sie öffnet empfangend den Mund zur leuchtenden oberen Zahnreihe – eben dem Motiv, das uns soeben bei einer fragwürdigen Gestalt irdischer Liebe begegnete. Die himmlische Liebe besitzt am Gipfel der barocken Kunst keinen minderen erotischen Reiz als die irdische; der Ort des Kunstwerks, die Kapelle in einer Kirche Roms, genügt zur Sicherung gegen Missverständnisse (Abb. 25).

Bereits eine Generation vor Bernini unternimmt Caravaggio ein noch größeres Wagnis. Er gibt seinem berühmten Amor (Abb. 26) doppeldeutig beides, die Möglichkeit himmlischer und irdischer Interpretation. „Amor vincit omnia“ macht er zum Thema: „Die Liebe besiegt alles“. Musikinstrumente, Zirkel und Rüstung liegen dem jungen Amor zu Füßen, die Symbole der Künste, Wissenschaften und Kriegsmächte. Vielleicht



Abbildung 23 Aert de Gelder (1645–1727), Zeuxis (Ausschnitt aus Zeuxis und die Alte), Frankfurt a.M., Städels; Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:De_Gelder_zeuxis.jpg; abgerufen am 28.3.2018

halfen ihm die Künste vorab zum Sieg über die Rüstung des Kriegs. Jetzt aber vernachlässigt Amor die Musikinstru-

mente und geometrischen Geräte nicht minder als die Rüstung. Achtlos sind sie alle hinter und unter dem Laken ver-



Abbildung 24 Gerard van Honthorst (1592–1656), *De Koppelaarster* (die Kupplerin), 1625, Centraal Museum, Utrecht;
Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerrit_van_Honthorst_-_De_koppelaarster.jpg; abgerufen am 8.4.2018



Abbildung 25 Giovanni Bernini, *Verzückung der Heiligen Theresa*, 1646, Cornaro-Kapelle von Santa Maria della Vittoria, Rom, Ausschnitt;
Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ecstasy_of_St_Theresa_by_Bernini?uselang=de#/media/File:Ecstasy_of_St_Theresa_by_Bernini_Santa_Maria_della_Vittoria_15042017_01.jpg; abgerufen am 8.4.2018

streut. Amor erhebt sich vom Laken und triumphiert mit seinen Pfeilen der Liebe.

Welche der Lieben ist hier gemeint, die weltliche oder die himmlische Liebe? Thematisch neigt sich die Waage zur himmlischen Liebe, weil sie nach der Auffassung der Zeit in Christus die Küns-

te und Wissenschaften durchdringt und den Krieg zu besiegen vermag. „Amor vincit omnia“ hieß zudem „Amor besiegt Pan“, den Repräsentanten unbeherrschter Sexualität; Pan war griechisches Wort für „jedes“ und Name des antiken Bocksgottes. Auf einem beliebten Stich Agostino Carraccis besiegte

deshalb Amor, die beherrschte Liebe, Pan, den Dämon der Zügellosigkeit (Carracci, „Amor vincit omnia“ 1599).

Wer dieser Spur folgt, gewahrt durch die Ikonographie des 16./17. Jh. im Lächeln und den Genitalien des Kindes einen Anstrich von Unschuld. Vielleicht ahnt er/sie sogar die religiöse Darstellung von Jesus als nacktem Kind aus der Renaissance (vgl. [37a]). So verstanden, verweist der Amor auf die Macht Christi, die so stark ist wie die mystische und die irdische Liebe.

Der Blick Amors indes widerrät solch hoher Deutung. Amor wendet sich dem Betrachter/der Betrachterin zu und nimmt nicht himmlischen, sondern sexuellen Kontakt auf. Zum erotischen Lächeln öffnet er den Mund und zu den lockend leuchtenden Zähnen unter der Oberlippe. Er steht (wie die Mehrheit der Interpretationen vorschlägt; vgl. [31]) eher für die irdische Liebe.

Bei dieser Betrachtung tritt eine gefährliche, bedenkliche Variante der Liebe zutage. Der geöffnete Mund signalisiert sexuelle Empfänglichkeit. Korrespondierend deckt die Geste des linken Arms den Genitalbereich von hinten her auf und nähert sich der linke Flügel auf dem Oberschenkel anschlüssig der Lende. Ein vorpubertäres Kind nimmt eine taktile Einladung vor. Der Amor-Junge wird, zum Empfangen, nicht zum eigenen Eindringen fähig, unversehens zum Spiegel einer möglichen homoerotischen, wenn nicht gar pädophilen Vorliebe des Künstlers und des eingeladenen Betrachters. Die Kunstgeschichte verband das mit Neigungen Caravaggios bzw. seines Auftraggebers. Nicht nur, wer prüde ist, sondern auch, wer Kinder behüten will, fühlt sich trotz der hohen Kunst zu Kritik provoziert [12]. Falls der Bausch des Tuches unter dem Genital außerdem auf die weibliche Scham anspielt [37b], kommt noch eine effeminierte Nuance hinzu oder umgekehrt die maskuline Andeutung, Amor wachse gerade zur Heterosexualität heran.

Freilich, auch dieses Interpretationsfeld ist nicht sicher. Caravaggio schützt sein Werk durch die Ambivalenz zwischen himmlischer und irdischer Liebe und eine Mythisierung des Motivs. Sein Amor trägt die Flügel der antiken Sage und unterscheidet sich damit vom irdischen Kind. Diese feine Differenzierung



Abbildung 26 Caravaggio, Michelangelo (1571–1610), Amor als Sieger, 1602, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin; **26a)** Gesamtbild, **26b)** Ausschnitt: https://de.wikipedia.org/wiki/Amor_als_Sieger#/media/File:Caravaggio_-_Cupid_as_Victor_-_Google_Art_Project.jpg; abgerufen am 7.4.2018

ermöglicht den Zeitgenossen, den Tabubruch zu goutieren. Sie preisen das Bild, während sie vom Künstler manche Schurkerei erzählen. Vorübergehend verhängen sie es bei einer Vernissage, aber nicht aus Prüderie, sondern ausschließlich, damit die anderen Werke im Raum nicht vor seiner Schönheit verblissen ([32]; vgl. [15]). Die heutigen Bedenken, ein heranwachsendes Kind dem sexuellen Auge auszusetzen, spielen in ihrer Diskussion keine Rolle, ebenso wenig die Frage, ob die Schönheit Amors nicht etwas Narzisstisches an sich habe; unser Amor könnte ja, da alleine auf dem Bild, in seine eigene Schönheit verliebt sein [37c]. Kurz: Caravaggios Damm-

bruch erfolgt allegorisch-mythisch. Das erlaubt viele Deutungen und wahrt die Freiheit der Kunst.

8.6 Zähne und Vergänglichkeit

8.6.1 Gedenke des Sterbens – das Memento mori

Die Erinnerung an die menschliche Vergänglichkeit setzt im Barock ein hohes Gegengewicht zur Erotik. Uhren an Kirchen und Rathäusern schlagen die vergehende Zeit. Drastische Skulpturen aktualisieren das antike „Memento mori“

(„gedenke des Sterbens“; s. Kapitel 4.7) und mahnen in Kirchen und öffentlichen Räumen, nicht zu vergessen, dass das Fleisch der Liebe zerfällt wie das Gebiss (ein Beispiel in Abb. 27).

Der Pfeil des Todes ist am Ende stärker als der der Liebe. Daran lässt das volkstümliche Gemälde keinen Zweifel. „Mors“, „der Tod“, besitzt den Pfeil auf einem Gemälde Johann Michael Eders (Abb. 28), und der Tod befindet sich nicht außerhalb von uns. Nein, eine Hälfte des Menschen ist ihm bereits jetzt zu eigen. Unser Gerippe nämlich ist Totengebein, und die Zähne unter den Lippen gehören zu diesem Gebein. Wer lebt, halte daher den Mund geschlossen



Abbildung 27 Das Memento Mori aus der neuen Kathedrale Salamanca;
Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_New_Cathedral_Salamanca.JPG?uselang=de; abgerufen am 8.4.2018



Abbildung 28 Johann Michael Eder, Sieh hier, o Mensch, wer du bist, /wie ungleich Tod und Leben ist (Memento Mori), 1637, Städtisches Museum Rosenheim;
Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosenheim_%E2%80%94_Mann_half_lebend,_halb_skelettiert.JPG; abgerufen am 8.4.2018



Abbildung 29 Henrik Goltzius, Homo bulla (Kind mit der Seifenblase) oder: Quis evadet? Wer wird entkommen?, Amsterdam, Rijksmuseum;
Abb.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goltzius_1594_Quis_evadet%3F.jpg; abgerufen am 12.4.2018

wie die lebende Hälfte des edlen Herrn auf dem Bild, um dem Tod nicht unnötig Raum zu geben.

8.6.2 „Homo bulla“ – des Menschen Leben vergeht wie eine Seifenblase

Der Mensch vergisst die Sterblichkeit gar zu leicht. Er genießt das Leben wie ein Kind die Seifenblasen, die zerplatzen und verwehen wie eitler Rauch. Viele Künstler übernehmen dieses Motiv aus dem literarischen Humanismus. „Hommo bulla“ nennen sie es, „der Mensch“ vergehe wie „eine Seifenblase“, nach einer Sentenz des Varro (r.r. 1, 1, 1), die Erasmus popularisierte (Adagia II iii 48). Bedeutende Umsetzungen stammen von Bartholomäus Bruyn dem Älteren (Wallraf-Richartz-Museum Köln), Henrik Goltzius (Abb. 29) und Jean-Baptiste Siméon Chardin (Metropolitan Museum). Alle haben sie eines gemeinsam: Ein Kind oder Jugendlicher genießt es, den Blasen zuzusehen, und sollte durch sie doch vor allem die bittere Lektion lernen, dass jede Hybris zerplatzt, die die Nichtigkeit des Geschaffenen übersieht. Esaias Boursse (Suermondt Ludwig Museum Aachen; ohne Abb.) wählt für das Spiel statt des Kleinkindes

einen heranwachsenden Jungen, der mit perfektem Gebiss lächelt, strahlend fasziniert, und übersieht, dass ein Spielkamerad die Blase gleich zerstören wird. So ist das Leben nur Schein, flüchtig wie das makellose, weiße und schöne Gebiss der Jugend (vgl. [3]). Skeptisch sei der Mensch und fromm, nicht eitel.

Wagen wir einen kurzen Ausblick, die Frage: Gilt die Mahnung, der Vergänglichkeit des Menschen zu gedenken, auch noch in einer Zeit, die schwarze und ausfallende Zähne weniger fürchten muss als das 16. und 17. Jh.? Der junge Max Beckmann erneuerte den Bildtypus um 1900 in einem Selbstporträt mit Seifenblasen (Abb. 30). Seine Zähne machte er dort nicht zum Thema, und auf den Totenkopf verzichtete er. Doch unter der Idylle mahnt er nicht minder zur Nachdenklichkeit. Das Seifenwasser ist auf seinem Bild bereits verblasen. Die Hand des jungen Mannes hat sich gesenkt. Der Blick träumt sich in einen Himmel ewigen Frühlings hinein, obwohl die Felder abgeerntet sind. Nein, der Traum wird den Frühling nicht festhalten und den Winter des Vergehens nicht abwehren können. Der Künstler ist weniger fromm, aber nicht weniger skeptisch als

das Barock (allemaal, wenn wir Beckmanns fast gleichzeitiges Selbstporträt des dunkeln Schreies mit Zähnen über der schwarzen Höhlung des Mundes von 1901 danebenhalten; [1b]).

8.7 Das souveräne Spiel mit der Mundpartie bei Peter Paul Rubens

Greifen wir noch einen exzeptionellen Künstler, Peter Paul Rubens (1577–1640), heraus und vergegenwärtigen an ihm das Spektrum unseres Darstellungsbereichs im Barock:

Edel die Zähne zu zeigen, ist den Heiligen gestattet, wie wir sahen (Abb. 15). In Ambivalenzen dagegen führt das irdische Leben. Rubens ist der Sinnlichkeit keinesfalls abhold, aber er weiß um das Dilemma der Zähne. Deshalb wagt er auf Gemälden nicht mehr als anzudeuten, dass Helene Fourment, seine junge zweite Frau, den Mund erotisch öffnet. Ihre Zähne werden nicht sichtbar, wieviel Sinnlichkeit sie auch ausstrahlt (s. z.B. seine Münchner Helene Fourment, einen Handschuh anziehend; ich verzichte auf eine Abbildung).

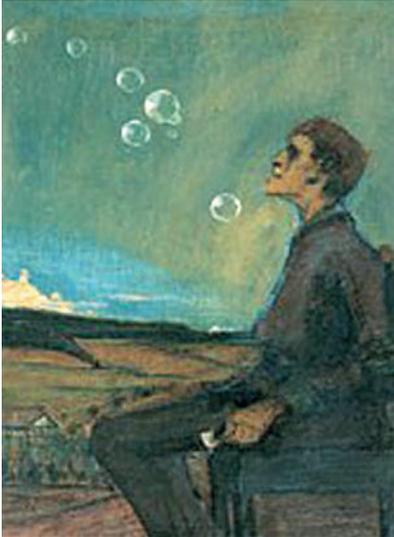


Abbildung 30 Max Beckmann, Selbstporträt mit Seifenblasen, Privatbesitz, um 1900; Abb.: <http://db-artmag.com/archiv/2006/d/2/4/427-2.html>; abgerufen am 27.3.2018; Bildrechte: © VG Bild-Kunst, Bonn 2018; [1a]



Abbildung 31 Peter Paul Rubens, Der Raub der Töchter des Leukippos, Öl auf Leinwand, München, Alte Pinakothek; **31a/b**) Gesamtbild und Ausschnitt: www.flickr.com/photos/snarfel/8630028201/in/photolist-e9B9HF-b4npUg-7kE6BT/; abgerufen am 27.3.2018; vgl. [7a]



Im Mythos fällt diese Grenze, allerdings in höchst problematischer Weise. Castor und Pollux, die Heroen halb göttlicher Herkunft, gelten Rubens als edel und halten den Mund geschlossen, selbst wenn sie eine menschlich niedrige Tat begehen. Sie entführen die Töchter des Leukipp, überwältigt vom Wunsch, sie zu besitzen. Schon löst sich das Gewand einer Entführten auf Abbil-

dung 31a/b. Trotzdem lächelt sie. Rubens begibt sich auf den gefährlichen Grat, ein heimliches Einverständnis anzudeuten. Die mythologische Entführung besitzt für ihn sexuellen Reiz, während sie heute als Vergewaltigung verworfen würde.

Die Problematik dieses Bildes ist kein Zufall. Selbst der biblische Mythos gewinnt bei Rubens eine ähnliche Rich-

tung. Das Buch Daniel erzählt in seinen Zusätzen (der griechischen Susanna-Erzählung) von einer versuchten Vergewaltigung, derer sich die Heldin Susanna mit Mühe, doch erfolgreich erwehrt. Gedacht ist das als Mahnung, jede Frau sexuell strikt zu achten und weder mit Blicken noch mit Taten zu missbrauchen. Rubens indes ist nicht von diesem Gefälle der Erzählung und



Abbildung 32 Peter Paul Rubens, Susanna im Bade, München, Alte Pinakothek; **32a/b**) Gesamtbild und Ausschnitt: www.flickr.com/photos/wm_archiv/4161319800/; abgerufen am 28.3.2018

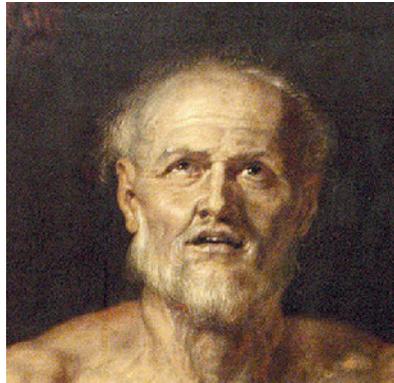


Abbildung 33 Peter Paul Rubens, Tod des Seneca, 1612/13, Öl auf Holz, München, Alte Pinakothek; **33a)** Gesamtbild: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens_-_Der_sterbende_Seneca.jpg; abgerufen am 27.3.2018; vgl. [7c]; **33b)** Ausschnitt: www.flickr.com/photos/zeze57/5210683283/in/photolist-8Ws7AX-Hgs115-3AtCfZ/; abgerufen am 27.3.2018

der Abwehr Susannas fasziniert, sondern von ihrer sexuellen Ausstrahlung, die den Vergewaltigungsversuch auslöst.

Tun wir Rubens nicht Unrecht: Diese Perspektive auf Susanna dominiert schon vor ihm; die männlichen Auftraggeber vieler Renaissancebilder liebten voyeuristische Szenen (vgl. [8b] zu Gemälden Tintoretto's und anderer). Doch Rubens befreit sich nicht von dieser Tendenz. Im Gegenteil, er unterstreicht sie: Ihren Vergewaltigern dreht Susanna den Rücken zu, den Betrachterinnen und Betrachtern des Bildes ihr Gesicht. Erotisch öffnet sich der Mund, und sogar ein Aufblitzen der Zahnreihe wagt Rubens, um die Verheißung für die Betrachter des Bildes zu unterstreichen (Abb. 32a/b).

Nirgendwo wird deutlicher als hier, auf wie schmalen Grat sich die europä-



Abbildung 34 Peter Paul Rubens, Das Große Jüngste Gericht, München, Alte Pinakothek; **34)** Gesamtbild sowie **34a und 34c)** Ausschnitt rechts oben und Ausschnitt rechts unten: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Last_Judgement_-_WGA20225.jpg; **34b)** Ausschnitt Mitte: https://www.flickr.com/photos/wm_archiv/3282968142/; alle abgerufen am 27.3.2018



Abbildung 35 Peter Paul Rubens, Engelssturz (auch Höllensturz genannt), 1622, München, Alte Pinakothek; **35a**) Gesamtbild: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/Rubens-Höllensturz.jpg>; abgerufen am 27.3.2018; vgl. [7b]; **35b**) Ausschnitt: www.flickr.com/photos/wm_archiv/3282161389/; abgerufen am 27.03.2018

ische Neuzeit bis zum Barock bewegt. Sie begünstigt den männlich-voyeuristischen Blick (vgl. [8a]). Eine neue, unbefangene Wahrnehmung der Frau steht dringend an – und bereitet sich gleichfalls im Barock vor, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden.

Klar ist im Barock die Haltung zum weisen Menschen: Er hält im Leben den Mund geschlossen. Im Sterben aber darf er Zähne zeigen. Dafür steht Rubens' Seneca (Abb. 33a/b). Er, der große antike Philosoph, repräsentiert die „virtus“, die „männliche Tugend“; ein Schüler trägt das im Buche links zu Senecas Füßen ein (er schreibt „vir.“ von „virtus“). Sterbend besiegt er das Leibliche durch den Geist (eine Umsetzung des zur Zeit Rubens' verbreiteten Neostoizismus). Den Tod freilich können seine Zähne nicht zerbeißen. Unter den sinnenden Augen nehmen sie im leicht offenen Mund die fahle Farbe des absterbenden Gesichts an.

Das Jüngste Gericht (Abb. 34) trennt sodann Gerettete und Verdammte. Der Tod verzehrt das Fleisch aller; dafür steht der Totenkopf. Doch das Fleisch kehrt mit der Auferstehung zurück. Die Geretteten dürfen mit sich öffnendem Mund

strahlen, souverän der Mann, fröhlich, fast sinnlich die Frau (Abb. 34a). Himmliche Gewissheit nimmt ihren Zähnen sämtliche unhöfische Konnotationen. Niedrige Menschen dagegen müssen leiden (Abb. 34b), und die Anerkennung fremder Kulturen fällt selbst im Tode schwer (Abb. 34c).

Die Tradition des Dämonengebisses hilft Rubens schließlich bei der Wiedergabe des Engelssturzes (Abb. 35): Einen Engel, der stürzt, weil er sich gegen Gott verging, malt Rubens fahl wie den Tod. In Niedrigkeit und Bosheit durchsetzt sich das Gebiss mit tierischen Hauern.

Ein weites Panorama entsteht so bei Rubens. Indes wirkt die Tradition nach. Zähne sind nie einfach neutral. Sie evolvieren Biss, Leid und Erotik.

8.8 Zusammenfassung

Der künstlerische Reichtum des Barock zehrt von der Zeitlichkeit des Menschen. Die Künstlerinnen und Künstler steigern alle Erfahrungen. Sie schaffen neue Genres und Bildtypen vom Schmerz bis zur Sinnlichkeit des Men-

schen, in denen Zähne sichtbar werden. Doch gleichzeitig reglementiert die Gesellschaft ihr Verhalten und ihre Ästhetik nach ständischen Erwartungen. Diese Erwartungen verlangen, Sinnenfreude und kommenden Tod, Darstellung des schönen Menschen und Erinnerung an seine Vergänglichkeit („Vanitas“) zu kontrastieren. Sie erlauben weder eine gesellschaftliche und sinnliche Gleichberechtigung der Frau noch eine solche der Menschen aus den neu erschlossenen Kontinenten.

Wo wir irdisch Zähne sehen, bedeutet das darum bis weit ins 18. Jh. hinein in der Regel die Forderung nach kritischer Distanz und nach Wahrnehmung von Ambivalenz. Die Warnungen vor der Selbstüberhebung des Menschen haben bleibenden Rang. Anderswo erhält die Philosophie edler, nicht bissiger Humanität schwere Risse. Trotz grandioser Kunstschöpfungen geraten Menschen aus den neu entdeckten Ländern, die Zähne zeigen, auf die Seite der Niedrigkeit. Frauen werden gerne zu Objekten.

Die Geschlechterrolle und das Verhalten zur neuen Welt verlangen deshalb heute Widerspruch. Übersehen wir darüber freilich nicht, dass das freie Lachen und das blitzend erotische Lächeln seit den Entdeckungen des paradiesischen, himmlisch schönen Gebisses in der Spätgotik und Renaissance vor dem Ausbruch stehen und im Barock zur Oberfläche drängen. Der Vanitas-Gedanke bremst das. Er hält es nicht endgültig auf.

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 1A
D-42285 Wuppertal
Tel. 0202 /89195 Fax 0202/2820101
karrer@kiho-wb.de

Literatur

1. 1a Beckett W, Beckmann M: Die Suche nach dem Ich. Prestel, München/New York 1997, 12
1b A.a.O., 15
2. Böhme H, Slominski B (Hg.): Das Orale: die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin. Wilhelm Fink, Paderborn 2013
3. Böhmer S, Schneider U et al.: Suermondt Ludwig Museum Aachen. Deutscher Kunstverlag, München 1994, 70–71
4. Bookmann H: Die Stadt im späten Mittelalter. C.H. Beck, München³1994, 91, Abb. 140 (Beispiel aus Lübeck)
5. 5a Brauchitsch B von (Hg.): Renaissance. Das 16. Jahrhundert. Galerie der großen Meister. DuMont, Köln 2000, 139
5b A.a.O., 166
5c A.a.O., 167
6. Bräuner JJ: Thesauri Sanitatis, Oder des Neu-eröffneten Schatzes Menschlicher Gesundheit. Fleischer, Franckfurt und Leipzig 1728; http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10285741_00005.html (letzter Zugriff am 3.4.2018)
7. 7a Büttner N et al.: Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften. Hirmer, München 2004, 65
7b A.a.O., 196
7c A.a.O., 235
8. 8a Clanton DW: The good, the bold, and the beautiful. The story of Susanna and its Renaissance interpretations, Library of Hebrew Bible/Old Testament Studies 40. T&T Clark, New York/London 2006, 97–120
8b A.a.O., 121–139
9. Cramer Th: Gottes-Scherz. In: Gvozdeva K, Röcke W (Hg.): „Risu sacer – sacrum risibile“: Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel. Peter Lang, Bern 2009, 147–162, hier 158f
10. Erben D: Die Kunst des Barock. C.H. Beck, München 2008, 45
11. Fauchard P: Le chirurgien dentiste. Jean Mariette: Paris 1728. Online: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10915890_00008.html (letzter Zugriff am 14.12.2017)
12. Haerberle EJ: „Pornographie“ gestern, heute und morgen, in: Sexualmedizin 21 (1999) 106–114. Springer Medizin, Berlin
13. Heinisch S: Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte 14. Böhlau, Wien/Köln/Graz 1988, 46–80
14. Held A-J: Periodontology: From its origins up to 1980: A survey. Springer Basel, Basel/Boston/Berlin/Birkhäuser 1989 (Reprint 2013), 16f
15. Held J: Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper. Reimer, Berlin 1996, 150
16. 16a Hoffmann-Axthelm W (Hg.): Die Geschichte der Mund-, Kiefer- und Gesichtschirurgie. Quintessenz, Berlin u.a. 1995, 52–56
16b A.a.O., 55
17. Hofmann W: Die Karikatur von Leonardo bis Picasso (Wien 1956). Philo & Philo Fine Arts, Hamburg 2007
18. Hultén P et al.: The Arcimboldo effect. Transformations of the face from the sixteenth to the twentieth century. Thames and Hudson, London 1987, 83
19. Karsten A: Bernini: Der Schöpfer des barocken Rom, C.H. Beck, München²2017, bes. 35.83–85.226
20. Landschaftsverband Westfalen-Lippe: www.lwl.org/pressemitteilungen/mitteilung.php?urlID=15199 (Presseforum 01.08.05) (letzter Zugriff am 28.3.2018)
21. 21a Lässig HE, Müller RA: Die Zahnheilkunde in Kunst- und Kulturgeschichte. DuMont, Köln 1999, 9, Abbildung 2
21b A.a.O., 68, Abb. 81
21c A.a.O., 71, Abb. 84
21d A.a.O., 81, Abb. 100
21e A.a.O., 171, Abb. 309
22. Lessing E: Die Niederlande. Die Geschichte in den Bildern ihrer Maler erzählt. C. Bertelsmann, München 1985, 209, vgl. 313
23. Minozzi S, Panetta D, De Sanctis M, Giuffra V: A dental prosthesis from the early modern age in Tuscany (Italy), in: Clinical Implant Dentistry and Related Research 2017; 19: 365–371 (Ersterscheinung 1.11.2016). Vgl. online www.ibtimes.co.uk/earliest-dental-prosthesis-made-human-teeth-discovered-ancient-tomb-1592298 (letzter Zugriff am 1.3.2018)
24. Moezzi A: Die heilige Apollonia in der Schweiz. Quintessenz, Berlin 2007
25. Müller J: Laokoon als Simulant. Gerrit von Honthorst's Der Zahnreißer in neuer Deutung, in: [2], 203–221
26. Neumeister M: Gaukler, Quacksalber, Scharlatane: Darstellungen von Zahnbrechern und ihrer Schutzpatronin aus fünf Jahrhunderten aus der Sammlung BonaDent. LIT, Münster 1999
27. Nostbakken F: Understanding the tempest: a student casebook to issues, sources, and historical documents. Greenwood, Westport, Conn./London 2004, 135.140.146
28. Päge H: Karikaturen in der Zeitung. Shaker Media, Aachen 2007, 19f
29. Rehm U: Zur Geschichtlichkeit des Lachens im Bild. In: Nitschke A, Stagl J, Bauer DR (Hg.): Überraschendes Lachen, gefordertes Weinen. Gefühle und Prozesse: Kulturen und Epochen im Vergleich. Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie 11. Böhlau, Wien u.a. 2009, 641–676: hier 673–676, Zitat 675
30. Riaud X: Louis XIV (1638–1715) ou les tribulations dentaires du Roi Soleil (o.J.), online www.histoire-medecine.fr/articles-histoire-de-la-medecine-louis-XIV.php (letzter Zugriff am 30.12.2017)
31. Röttgen H: Caravaggio. Der irdische Amor, oder Der Sieg der fleischlichen Liebe. Fischer, Frankfurt a.M. 1992
32. Sandrart, Teutsche Academie der Bau-Bild- und Mahlerey-Künste. Miltenberger, Nürnberg 1675, II Kap. 19, 190. Online <http://ta.sandrart.net/de/text/404> (letzter Zugriff am 8.4.2018)
33. Schmöger KE: Visionen der Anna Katharina Emmerick, 1874. Neuaufgabe hg. von Bockhorst A, Münster 2014,²2017, Abschnitt 14: Die Heilige Eulalia
34. Strein J: Wissenstransfer und Populärkultur in der Frühaufklärung: Leben und Werk des Arztschriftstellers Christoph von Hellwig (1663–1721), Frühe Neuzeit 208. de Gruyter, Berlin 2017, 17
35. Wasserfuhr ME: Der Zahnarzt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Forschungsstelle d. Inst. für Geschichte d. Medizin d. Univ., Köln 1977
36. WDR: Bericht vom 19.8.2005, zeitweise online unter www.wdr5.de/sendungen/leonardo/manuskript/ms050819_schwerpunkt_mundhygiene_fertig_1.pdf (letzter Zugriff am 16.5.2006)
37. 37a Wilkens A: Licht und Gewalt bei Caravaggio. Studien zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte einer epiphanen Neuerung. Diss. FU Berlin 1999, 8ff (Referat über Maurizio Calvesi); online www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FU-DISS_thesis_000000000399 (letzter Zugriff am 22.3.2018)
37b A.a.O., 18
37c A.a.O., 37
38. Wunderkammer der Sammlung Olbricht Berlin, www.me-berlin.com/wunderkammer/ (letzter Zugriff am 6.2.2018)
39. Zitzewitz J von: Frans Hals. Malle Babbe (= Der Berliner Kunstbrief, hg. v. Meiner T). Gebr. Mann, Berlin 2001