

Martin Karrer

ZÄHNE: Eine kleine Kultur- und Kunstgeschichte

Teil 10 Das 19. Jahrhundert: Zögernde Befreiung des Blicks mit vielen Irritationen

Zusammenfassung: Die amerikanische und französische Revolution ändern die gesellschaftlichen Strukturen in der nördlichen Hemisphäre am Ende des 18. Jhs. Gesellschaftlich bremsen die Restauration in Europa ab 1815 zwar noch einmal den politischen Einfluss der Bürger, aber die wirtschaftliche Dominanz verlagert sich zu ihren Gunsten. Zahnmedizin und Zahnpflege machen weitere große Fortschritte. Zugleich expandieren die Kolonialreiche im 19. Jh. Abschätzige Urteile über fremde Menschen sind beliebt, und sozialdarwinistische Gedanken verbreiten sich. Das führt zu einer komplexen Gemengelage:

Das Bürgertum orientiert sich ästhetisch an der Tradition. Strömungen, die damit zu brechen verlangen, unterliegen in den scheiternden Revolutionen von 1830 und 1848. Deshalb wirken die biedermeierlichen, historistischen und realistischen Stilrichtungen des 19. Jhs. beharrend. Doch in jüngerer Zeit werden auch in ihnen untergründige Neuerungen entdeckt.

Die Kolonialmächte drängen indigene Traditionen der beherrschten Länder an den Rand und ordnen deren Brauchtum und Kunst nicht in die Kultur- und Kunstgeschichte, sondern in die Ethnologie ein. Erst am Ende der Epoche zerbrechen europäische Künstler*innen diese Minderung partiell und greifen Impulse Afrikas oder Ostasiens auf, um Verkrustungen der europäischen Kunst zu beenden.

In dieser Spannung entwickelt das 19. Jh. seine Neuerungen. Es bemüht sich um den Biss des Fortschritts, entfaltet die Karikatur und widmet den charakterisierenden Zähnen allmählich Aufmerksamkeit im Porträt. Künstler*innen werten das freundlich-sinnliche Lächeln der Frau auf und widmen sich mit mancherlei Provokation dem Spiel der Geschlechter. Am Ende gewahren Einzelne sogar schon die Gefahren der ästhetischen Fremdbestimmung, die heute viel diskutierte Schönheitsfalle.

10.1 Hintergründe

10.1.1 Die Fortschritte der Medizin

Die ersten Jahrzehnte des 19. Jhs. waren in Europa wie Amerika durch Kriege gekennzeichnet. Von heute aus gesehen erschreckend, wurden gefallenen jungen Soldaten die Zähne ausgerissen, um sie als „natürlichen“ Zahnersatz zu verwenden; die „Waterloo teeth“ gingen nach der Niederlage Napoleons 1815 in die europäischen Sprichworte ein.

Der porzellanene Zahnersatz, den Chémant nach England gebracht hatte, war dagegen teuer und ästhetisch umstritten (§ 9.1.3). T. Rowlandson karikierte Chémants künstlich perfekte, weiß leuchtende Zähne genüsslich auf einer seiner beliebten Farbradierungen. Ein Mann mit deformiertem Gebiss betrachtet dort das verzerrte Lächeln des Arztes und der Patientin mit artifiziellen Zähnen; ob er sie selbst in Auftrag gibt,

überlegt er reiflich („A French dentist“, 1811; K1).

Nach den Kriegen emanzipierte sich die Zahnmedizin vom militärischen Kontext, dem bis dahin bevorzugten Feld der Forschung (vgl. § 9.1). Bald erfolgte der erste Schritt zur universitären Disziplin: Georg Carabelli, Edler von Lunkaszprrie, hielt 1821 in Wien Vorlesungen über „Zahnarztneykunde“ und gründete die erste zahnmedizinische Sammlung [1]. International nahm Nordamerika einen rasanten Aufstieg. 1822 meldete Charles M. Graham das erste Patent der USA im Bereich des Zahnersatzes an. 1851/54 wurde der Kautschuk produktionsreif, ein Material für Prothesen, das preiswert war und daher weitere Kreise der Bevölkerung erreichte (1864 Gründung der Goodyear Dental Vulcanite Company) [2].

Die Behandlung verlagerte sich in den Großstädten allmählich vom Marktplatz oder Bader zum Haus des Zahnarztes. Joseph Gall (vgl. [3]) forcierte das 1834, damit die erforderlichen Instrumente stets zur Verfügung stünden. Das bereitete die selbständige Zahnarztpraxis vor. Dadurch verlor die Kunst ein einst beliebtes Genremotiv, den fragwürdigen Bader. Das späteste berühmte Beispiel entstand 1823 (L.L. Boilly, Le baume d'acier/Der Balsam des Stahls; K2).

Die Ausbildung war noch nicht normiert. Das gab Frauen in einzelnen Fällen die Möglichkeit, in Zahnbehandlungen tätig zu werden [4]. In der patriarchalen Gesellschaft wurde

Teeth in cultural history

Part 10 The 19th century: Hesitant liberation of the gaze with many irritations

Abstract: The American and French revolutions changed the social structures in the northern hemisphere at the end of the 18th century. From a social point of view, the restoration in Europe from 1815 onwards slowed down the political influence of the citizens once again, but the economic dominance shifted in their favour. Dentistry and dental care continued to make great progress. At the same time, the colonial empires expanded in the 19th century. Disparaging judgements about foreigners were popular, and social Darwinian ideas spread. This led to a complex mixture:

The bourgeoisie followed aesthetic tradition. Currents that demanded a break with this were subject to the failing revolutions of 1830 and 1848. That is why the Biedermeier, historicist and realistic styles of the 19th century are persistent. More recently, however, underground innovations have also been discovered in them.

The colonial powers pushed indigenous traditions of the dominated countries to the margins and classified their customs and art not in the history of culture and art, but in ethnology. Only at the end of the epoch did European artists partially break this reduction and take up impulses from Africa or East Asia in order to break down the encrustations of European art.

It is in this tension that the 19th century develops its innovations. It strives for the bite of progress, unfolds the caricature and gradually devotes attention to the characterizing teeth in the portrait. Artists enhance the friendly, sensual smile of the woman and devote themselves to the play of the sexes with a variety of provocations. In the end, individuals even realize the dangers of aesthetic heteronomy, the beauty trap that is much discussed today.

z.B. erwogen, ob Frauen besser durch Frauen behandelt würden. In Paris warb 1832 eine Frau, Hélène Purkis, folgerecht als „dentiste pour dames“ [5]. Sie nannte sich auf einem Plakat „Dentiste“ sowie „Artiste“ (Künstlerin) und präsentierte ihr privates Behandlungszimmer, das der Möblierung nach auch als Salon diente. Sachte tastete sie auf dem Plakat die sichtbaren Zähne einer Dame ab (K3).

Die zahnärztliche Anästhesie erfuhr einen Schub durch Lachgas, Äther und Chloroform. 1871 präsentierte James B. Morrison einen handhabbaren Tretbohrer. Der Fortschritt beschleunigte sich. Willoughby D.

Miller (Michigan, ab 1884 in Berlin) erkannte die Bedeutung der Mikroorganismen im Mundraum und schuf die Basis der Kariesprophylaxe. Greene V. Black verband Technik, Chemie und Anatomie an der Universität von Chicago, was Zahnfüllungen u.v.a. erleichterte.

Am Ende des Jahrhunderts begann die Röntgentechnik. Der moderne Zahnarztstuhl verbreitete sich, Hygiene wurde zum Allgemeingut, und die ersten Krankenkassen entstanden. Damit waren um 1900 alle Grundlagen für eine gute zahnmedizinische Versorgung der Gesamtbevölkerung gelegt (vgl. [6, 6a–c]).

10.1.2 Der Impuls Kants für die medizinethische Diskussion

Der Zahnersatz durch gespendete Zähne, den ich ansprach (s. §§ 9.1.3 und 10.1.1), war nicht nur medizinisch bedenklich. Immanuel Kant (gest. 1804) lehnte ihn in seiner Metaphysik der Sitten ethisch scharf ab. Er griff die Situation heraus, dass Spender sich Zähne gegen Geld ziehen ließen. Damit beschädigten sie sich selbst, waren, wie er zuspitzte, zur Selbstverstümmelung und zum „partialen Selbstmorde“ bereit [7].

Eine große Wirkung erzielte Kant durch diese Kritik nicht. Die „Waterloo Teeth“ boten, da Toten entnommen, eine paradoxe Lösung. Danach überholten die verbesserten Möglichkeiten des Zahnersatzes seinen Einwurf. Trotzdem bleibt seine Reflexion grundlegend. Denn sie erweiterte die ethischen Ansprüche, die Philipp Pfaff gesetzt hatte (§ 9.1.2), und verlangte, die Zahnmedizin solle wie jedes medizinische Handeln bedenken, was Pflicht und Norm für die Menschheit werden dürfe. Berufsethik wird von da an – zunächst untergründig, später bewusst – zu Medizinethik.

Übrigens öffnet Kant seinen Mund auf keinem seiner erhaltenen Porträts so, dass Zähne zu sehen sind. Gepflegten Ernst und Nachdenken vermittelt der Professor durch die gedankenvolle Kopfhaltung und den Blick am Betrachter vorbei ins Unbestimmte (Porträt aus der Schule des Anton Graff, womöglich von Elisabeth v. Stägemann, Königsberg um 1790; K4). Wie es um seine Zähne steht, verbirgt er. Damit wahrt er die ästhetische Tradition und bekundet: Sozial hochstehende Personen ändern mit dem Umbruch der amerikanischen und französischen Revolution politische Denkfiguren, nicht den Ernst des Gesichts.

10.2 Schönheit und Ambivalenz der Zähne

Die Zähne wurden in den Generationen nach Kant durch die Fortschritte der Behandlung beim Essen und im Leben wortwörtlich ansehnlicher (vgl. [8]). Goethe, der Kant um Jahrzehnte überlebte, erlebte den sich verbessernden Zahnstatus der Jünge-



Abbildung 1 Maske des Maha Kola, Sri Lanka, 2. Hälfte 19. Jh.; K5



Abbildung 2 Kitagawa Utamaro (1750–1806), Hausfrau der Edo-Zeit beim Schwärzen der Zähne; K6

ren nicht ohne Wehmut. „Ich neide nichts, ich lass' es gehn, / Und kann mich immer manchem gleich erhalten, / Zahnreihen aber, junge, neidlos anzusehn, / Das ist die Prüfung mein, des Alten“, schrieb er im Alterswerk der Zahmen Xenien (IV 881).

Im Alltag spielte auch das Lächeln schon im 19. und nicht erst im 20. Jh., in dem die Forschung es genauer zu verfolgen vermag [9], eine größere Rolle. Wenn wir Charles Dickens folgen, wurde es nicht nur von Frauen, sondern ebenso von eitlen Männern ge-

pflegt, die stolz ihre „glistening teeth“ zeigen wollten (s. seine Skizze des Opportunisten James Carker [10]).

Die Verbesserungen erreichten die niederen Stände verzögert. Das gesellschaftliche Leben der gehobenen Stände dagegen gewann. Lückenlose Gebisse erleichterten in den Salons das Gespräch, das Musizieren mit den beliebten Flöten und den Genuss der „haute cuisine“. Eines der ersten Bücher über die hohe Kochkunst ahnte die Gefahr von Zahnlücken noch, wenn es festhielt „Ein Zahn ist höher zu achten, als ein Diamant“ (Gustav G. Blumröder 1828 [11]). Aber die Zahnleiden verringerten sich.

Tief verankert blieb im kulturellen Gedächtnis zugleich die Scheu vor dem Biss und die Ambivalenz der Zähne zwischen Erotik und Gewalt (vgl. [12]). Selbst Charles Baudelaire, den Bahnbrecher für bis dahin verpönte Themen, erinnerte das Lächeln mit sichtbaren Zähnen – wie er in einem Aufsatz schrieb [13] – kritisch ans Knabbern und Kauen („mordre“). In den „Fleurs du mal“ (Fassungen zwischen 1857 und 1868) wagte er den Tabubruch zur lesbischen Liebe. „Verdammte Frauen“ liegen in seinem Gedicht „Hippolyte und Delphine“ zusammen. Delphine schaut auf Hippolyte nach der liebenden Begegnung mit glühenden Augen wie ein Raubtier, das seine Beute durch die Zähne markierte und nun überwacht („[...] un animal fort qui surveille une proie, / Après l'avoir d'abord marquée avec les dents“). Die Szene befreit die Lust, wie moderne Deutungen hervorheben; Baudelaire faszinierte ebenso die irritierende Metapher einer Bemächtigung im Biss, die nicht allein mehr zwischen Mann und Frau erfolge (vgl. [14]).

Waren also sichtbare Zähne wirklich attraktiv? Heinrich Heine verschonte die Konversation, die in den Salons mit Leidenschaft gepflegt wurde, nicht vor seinem Spott. Er charakterisierte 1854 die berühmte, 1817 verstorbene Madame de Stael zur Provokation seiner Zeitgenossen folgendermaßen: „Ihre Zähne überstrahlten an Weiße das Gebiß der kostbarsten Rosse Arabiens [...], ein Dutzend Amoretten würden Platz gefunden haben auf ihren Lippen, und ihr Lächeln soll sehr holdselig gewesen sein. Häßlich

war sie also nicht – keine Frau ist häßlich –, [...] aber [...] wenn die schöne Helena [...] so ausgesehen hätte, so wäre der ganze Trojanische Krieg nicht entstanden [...]“ [15].

In Amerika entwarf E. A. Poe eine beängstigende psychologische Erzählung, *Berenice* (1835). Die Zähne der schwerkranken Berenice, schilderte er, seien wunderbar. Der Ich-Erzähler erliege ihrer Verlockung. Als Berenice zusammenbricht, reiße er ihr die Zähne in psychischer Umnachtung noch im Grab aus, um sie zu besitzen. Die Zähne geraten hier in ein Spiel zwischen Schönheit, Krankheit und Sadismus, das so modern wirkt, dass Durs Grünbein es 2004 zum Thema einer Oper machte (*Berenice*, Musik Johannes Maria Staud).

Charles Darwin brachte in der zweiten Hälfte des Jhs. einen dritten Aspekt ins Spiel. Er beobachtete die grimmigen Mienen und das Fletschen von Zähnen bei verschiedenen Lebewesen und Menschen mehrerer Kontinente [16]. Diese Gestik des Mundes und das Verbergen bzw. Zeigen des Gebisses bettete er in die Evolution ein. Wenn Zähne sichtbar wurden und drohten, assoziierte das aus dieser Perspektive die Herkunft des Menschen aus der Tierwelt, wenn der Mund geschlossen bleibt, Beherrschung ([17]; vgl. § 5.6.2). Das Lächeln, das G.-B. Duchenne de Boulogne durch elektrische Experimente untersuchte, geriet in eine schwierige Position; nach Darwin signalisierte bereits eine kleine Veränderung – die Entblößung eines Eckzahnes – Spott, Verachtung oder Trotz [18].

Übersehen wir nicht eine merkwürdige Koinzidenz dieser so verschiedenen Blickwinkel. Alle, die französischen, deutschen, englischen, amerikanischen Dichter und der britische Evolutionsbiologe sahen in ihrer Umgebung Zähne beim Gespräch und Lächeln. Trotzdem hielten sie ästhetisch und gesellschaftlich eine Miene mit geschlossenem Mund für die höhere Ordnung und verbanden das am Ende gar mit evolutionären Ideen. Die steigende Gesundheit der Zähne im 19. Jh. bildete medizinisch einen Gewinn mit großen Folgen für die Ästhetik, ohne dass wir den Satz „Ach hätte ich die Zähne nie gesehen“ ([19]) überhören dürften.

10.3 Die fernen Völker

Nicht überall in der Welt herrschten die alteuropäischen Konventionen. Das hoben der Kolonialismus und Fernreisen ins Bewusstsein. Europäer sammelten Kultfiguren und Masken mit gewaltigen Zähnen für ihre ethnologischen Museen (z.B. den Maha Kola mit einem Menschen zwischen den Zähnen aus Sri Lanka; Abb. 1). Sie protokollierten, wie sich ferne Nationen die Zähne färbten oder abschleifen und sich mit Zahninstrumenten tätowierten (z.B. [20]; ein kritischer Blick darauf entsteht in der heutigen Ethno-Dentistry). Sie lernten fremde Schöpfungsmythen mit Szenen um die Zähne kennen, z.B. den der Yanomami, der sie an die „vagina dentata“ erinnerte [21]. Ketten aus Zähnen oder Knochen brachten sie örtlich mit Kannibalismus in Verbindung (eine Assoziation, auf die noch 2006 der Film „Fluch der Karibik II“ zurückgreifen wird). Als eine Herausforderung für ihre Ästhetik betrachteten sie nichts davon. Überzeugt waren sie vielmehr, das seien Zeugnisse „primitiver“, altursprünglicher und in der Gegenwart veralteter Kulturen. Sitten wie das Schwarzbeizen und Abfeilen von Zähnen „verunstalten“ laut europäischer Beschreibung die Menschen [22]. Gelegentlich provozierte ein Künstler, indem er seine Zähne in Europa schwärzte (John Tweed wurde das um 1900 nachgesagt). Aber im Ganzen bestätigte das fremde Wilde die eigene höhere Kultur.

Schwerer fiel der Umgang mit anerkannten Hochkulturen. Japan etwa schottete sich bis zur Mitte des 19. Jhs. ab. In der späten Edo-Zeit finden wir deshalb wichtige Zeugnisse eigener Tradition. Kitagawa Utamaro (1750–1806) stellte eine Frau dar, die ihre Zähne schwärzte, um ihren Ehestand nach außen sichtbar zu machen (Abb. 2). Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) drückte Reden der dargestellten Figuren auf Holzschnitten durch den zu den Zähnen geöffneten Mund aus (K7), was dem europäischen Redegestus widersprach (zu dessen Genese vgl. §§ 4.5.4 und 5.1.3). Doch auch im fernen Osten evozierten gebleckte Zähne Gewaltbereitschaft. Ein Beispiel dafür bietet ein Holzschnitt des Japaners Utagawa Kunisada (II); er bildet den Schauspiel-

ler Arashi Otohachi als Priester Bungeyū mit einer Waffe in der erhobenen Hand, grimmigem Blick und geöffnetem Mund ab (K5). Im Augenblick der japanischen Grenzöffnung 1852 ließen sich solche Kunstwerke durchaus mit Werken des Westens vergleichen. Ab 1853 erhielten dann ausländische, besonders amerikanische Ärzte Zutritt in Japan. Die östliche Medizin fand den Anschluss an die westliche. Eigene Traditionen wurden dadurch geschwächt. Das Zahnschwärzen verlor sich auch in Japan mit mancherlei Verzögerungen, so gewiss es bis weit ins 20. Jh. Beispielen gibt.

Der europäische bzw. „weiße“ Einfluss auf die Ästhetik in den Kolonien wird seit einiger Zeit erforscht. Das Rijksmuseum in Amsterdam zeigt selbstkritisch die Gipsabformungen, die für ethnografische Studien um 1900 von Köpfen in Niederländisch-Ostindien gemacht wurden. Obwohl von lebenden Menschen genommen, wirken sie wie in serieller Kunst standardisiert. Kein einziges Mal sehen wir einen zum Lachen und dadurch zu den Zähnen geöffneten Mund. Ernst ist der Mensch, der die Europäer interessiert.

Nahebei hängten die Kuratoren des Rijksmuseums Porträts, in denen ein wahrscheinlich indigener Künstler die Exponenten der javanischen Gesellschaft charakterisierte (Abb. 3). All diese Personen übernahmen Teile der europäischen Mode und blickten ernst mit geschlossenem Mund ins Leben. Symmetrisch und gerade ist die Linie der Nase wie in einem alteuropäischen Ideal. Die Kunst der Handelskolonie fand so den Anschluss an die „internationale“ Kunst, erkaufte durch eine Internationalisierung von Bildnormen der Kolonialmacht.

10.4 Physiognomie

10.4.1 Gesichter des frühen 19. Jahrhunderts

Kehren wir nach Europa zurück. Physiognomische Studien besaßen dort eine lange Geschichte (s. bes. § 9.5). Sie kulminierten zu Anfang des Jahrhunderts in der Anatomy and Philosophy of Expression von Charles Bell [23], deren Akkuranz noch Charles Darwin beeindruckten

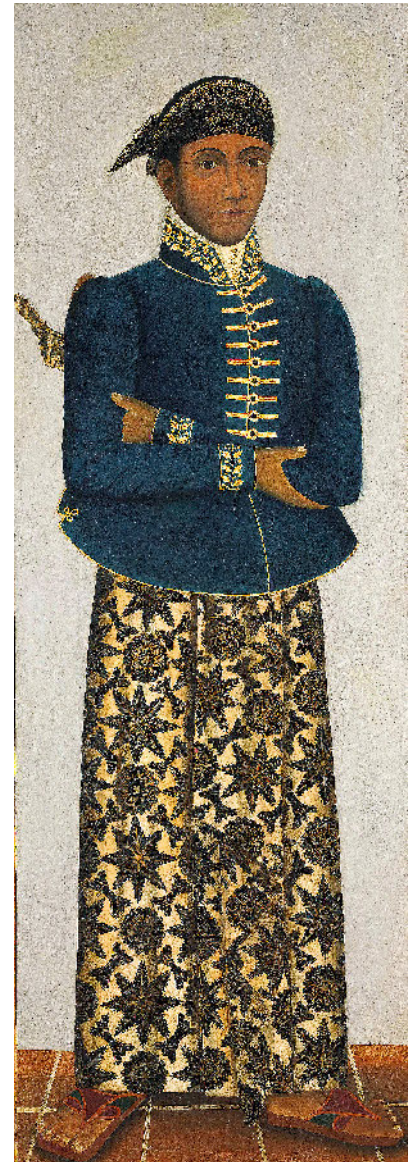


Abbildung 3 Anonymer, wahrscheinlich indigener Künstler: Ein Mitglied des Hofes in Java, zweite Hälfte 19. Jh.; K9

sollte ([24]; vgl. [25]). Die Künstler*innen der nächsten Jahrzehnte setzten die Studien mit hohem Rang fort. Da sie oft Kopf und Ausschnitt wie bei einer Büste darstellten, dokumentierten sie nebenbei den Wandel der Mode in Kleidung, Bart- und Haartracht:

Zu Anfang des Jahrhunderts trugen die Männer freie Frisuren, legere Kragen und kaum Bärte. Die Auftraggeber erwarteten, individuell und dennoch ansprechend mit den Symbolen ihres sozialen Status wiedergegeben zu werden. Der beliebte Porträtist Louis-Léopold Boilly (1761–1845)



Abbildung 4 Ford Madox Brown (1821–1893), Work, Fassung von 1863 (Birmingham), Ausschnitt mit Thomas Carlyle (links) und Frederick Maurice; K12

beachtete das (K10) [26]. In seinen „Portraits de seize hommes“ gab er den Bürgern Altersfalten, perückenfreie und daher höchst unterschiedliche Haartrachten sowie gute alltagsgemäße Kleidung. Aber die Würde des geschlossenen Mundes tastete er bei Männern von Stand nicht an. Die Mundpartie liegt auf seinen Porträtmustern bartlos offen, sodass wir nicht übersehen können: Die Männer schließen gemäß der Porträttradition ihren Mund.

Bildnisse von Frauen erlaubten einen größeren Spielraum. Kleidung und gepflegtes Haar standen für Eleganz, und der Mund durfte sich nach dem beschriebenen Dambruch aus dem späten 18. Jh. (§ 9.9) gegebenenfalls attraktiv leicht öffnen (Beispiele Boillys in K11). Freilich bedurfte das, wie wir sehen werden, bald spezieller Begründung (§§ 10.9.1/2).

10.4.2 Der Bart wird Mode

Um die Mitte des Jahrhunderts änderte sich die Mode. Eine Vorliebe zum Bart setzte sich durch. Das musste die Darstellung des Mundes und der Zähne nicht verhindern. Der Sprecher der Arbeiter zeigte seine Zähne in Hasenclevers Revolutions-



Abbildung 5 Das Porträt von Friedrich Engels auf dem 50 Mark-Schein der DDR; K14

gemälde „Arbeiter vor dem Magistrat“ aus dem Bart heraus (§ 10.8.2).

Ford Madox Brown präsentierte etwas später sogar einen Intellektuellen, der sich für das arbeitende Volk engagierte, in ähnlicher Weise: Hell leuchten in seinem englischen Sozialpanorama „Work“ (2 Fassungen, 1863 und 1865) die Zähne von Thomas Carlyle, der die Bedeutung der Arbeit verherrlichte, zwischen Kinn- und Lippenbart. Die Wiedergabe erlaubte Brown näherhin, Carlyle mit einer Zahnücke zu präsentieren (in Abb. 4 schwarz). Vielleicht tat er das nicht allein aus Treue zum Porträt eines Menschen höheren Alters, sondern auch, weil Carlyles Positionen umstritten waren; dessen Gesellschaftskritik fand bis hin zu Friedrich Engels erheblichen Anklang, doch lehnte Engels ausdrücklich Carlyles Ressentiments gegen die Iren ab [27]. Vor Carlyle steht wie zum Kontrast ohne Bart und mit geschlossenem Mund der weniger umstrittene (und heute weniger bekannte) Frederick Maurice, ein Begründer des christlichen Sozialismus (Gesamtbild in K13).

10.4.3 Die Konvention des Porträts

Der Kontrast zwischen Carlyle und Maurice in Brown's Gemälde beweist, wie komplex die Wiedergabe einer Persönlichkeit des öffentlichen Lebens mit Zähnen zu betrachten ist. Sie blieb denn auch generell die Ausnahme. Die kulturelle Konvention mit ihren Bedenken gegen gezeigte Zähne wog zu stark. Der Bart wurde deshalb oft zum probaten Mittel, um ein Zeigen der Zähne zu erübrigen.

Selbst Revolutionäre entzogen sich dem nicht. Auf Porträts von Karl Marx und Friedrich Engels verschwindet die Mundpartie hinter einem dichten Vollbart. In dieser Gestalt pflegte später auch die sozialistische DDR die Erinnerung; sie bildete Engels mit Bart, ohne sichtbaren Mund, auf dem 50-Mark-Schein ab (Abb. 5).

10.4.4 Konvention und Neuerungen – der Wandel durch Wertschätzung von freiem Licht und Impression

Von heute aus überraschend überstanden die Konventionen des Porträts den großen Wandel der Kunst von der akademischen zur Freilicht- und impressionistischen Malerei. Die Bahnbrecher der neuen Ära in der Schule von Barbizon, Jean-Francois Millet und Camille Corot, hielten sich beim öffentlichen Bildnis an die Regel des geschlossenen Mundes; vice versa gestattete ihnen das ab und an die Öffnung des Mundes in Leid oder beschwerlicher Arbeit, aber vornehmlich waren sie Landschaftsmaler.

Cézanne deutete einen sich öffnenden Mund allenfalls gelegentlich an (Onkel Dominique, ca. 1866; auch „Der Anwalt“ genannt). Claude Monet erlaubte sich etwas mehr Freiheiten und setzte dennoch die Konvention voraus. In der Darstellung von „Camille auf dem Totenbett“ aktualisierte er eindrücklich den Blick auf die Zähne beim schlimmsten Leid, dem Sterben (K15). Seine eigene Frau malte er mit dem Lächeln der Zuwendung im fremdländischen Kostüm, um das Wagnis abzufedern (Madame

Monet en costume japonais, 1876; K16).

Vincent van Gogh zog auf seinen Selbstporträts bis zu seinem Lebensende den geschlossenen Mund vor, wagte indes in dem Porträt eines Dritten schon einmal die Zigarette im Mundwinkel; der Kontext des Hospitals federte das ab (Porträt eines Mannes mit einem Auge, 1889; K17).

Am eindrucklichsten werteten die neuen Freiheiten in der Wahrnehmung von Licht und Farbe den Wunsch nach einer offenen Zukunft im Lächeln der Frau auf. Ein ambivalentes Beispiel dessen bildet van Goghs Frau in Blau, 1885; das Gemälde wird auch „Die Prostituierte“ genannt. Der positive Höhepunkt wird uns in § 10.9.3 bei Renoir begeben.

In dieser Übergangszeit zehrten besondere Meisterwerke vom Wissen um die Konvention und bauten gerade darauf ihre Spannung auf. Manet, der bereits früh die Darstellung des offenen Mundes bei dafür herkömmlich als geeignet geltendem Personal erprobte (etwa *Le Bohémien*, auch „Der Zigeuner“ genannt, 1861/62; K18), brachte es darin zur größten Meisterschaft. Die Provokation der Figuren in seinen gewagten Gemälden der *Olympia* (K19) und des *Déjeuner sur l'Herbe* (K20) entsteht nicht zuletzt dadurch, dass die in Szene gesetzten weiblichen Akte sich dank der kultiviert geschlossenen Münder einer einseitig erotischen Interpretation entziehen.

10.5 Das Aufkommen der Fotografie

10.5.1 Die frühe Fotografie

Ordnen wir die zögerliche Provokation in die Gesellschaftsgeschichte ein, so fällt heute das beschriebene Porträt von Friedrich Engels mit dem Bart und geschlossenen Mund kaum auf. In der revolutionären Bewegung des 19. Jhs. dagegen war die gewählte Miene nicht selbstverständlich. „Habt Ihr denn nur Zähne, um zu heulen und sie zusammenzuschlagen vor Hunger? – Beißt – beißt damit ins Genick Eurer Feinde!“, schrieb das Flugblatt „Brot oder Revolution! Das sei Eure Losung“ 1848 [28]. Zähne interessierten als Zeichen des Aufstandes.

Setzt sich im Porträt also Engels, der Kaufmann aus reichem Barmer Hause, gegen Engels den Revolutionär durch? Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten. Ein zweiter Einfluss kommt nämlich hinzu: Das berühmteste Porträt Engels' geht auf ein Foto William Halls zurück (Brighton ca. 1877; K21), und die frühen Fotos verlangten sehr lange Belichtungszeiten. Die nunmehrige Mode – steife Kragen der Männer, Korsetts der Frauen – erlaubte das mit einer Einschränkung: Der offene Mund erstarrte leicht zur Grimasse, die verpönte war. Viel spricht dafür, dass das neue Medium anfangs einen geschlossenen Mund verlangte und daher die alten Bedenken gegen dessen Öffnung zu den Zähnen unbeabsichtigt unterstützte. Der Medienwechsel behinderte ebenso wie die kulturelle Tradition das freie Lächeln mit sichtbaren Zähnen, seien sie freundlich oder kraftvoll (vgl. [29]).

William Hall, der Fotograf Engels', schuf jedenfalls keine Männerporträts mit sichtbaren Zähnen und wagte nur ganz selten im Frauenporträt eine kleine, noch nicht dem heutigen Lächeln zu vergleichende Öffnung des Mundes (Sammlung von Fotografien unter K22). Andererseits war ein genialer Fotograf durchaus imstande, ein Lächeln abzubilden. Das beweisen einzelne Frauenporträts Nadars (eigentlich Gaspard-Félix Tournachon, Paris 1820–1910). Freilich besitzen sie eine unübersehbare Eigenheit: Es handelt sich um Porträts von Frauen, die vor Männern auf der Bühne auftraten (bes. gelungen ist das Foto mit dem Lächeln Marguerite Brésils; K23). Dieser Lebensbereich gestattete Freiheiten, die die Männer an Frauen schätzten, in ihren eigenen Fotos jedoch nicht sehen wollten (Nadars Aufnahmen von Männern haben, soweit ich prüfen konnte, durchwegs einen geschlossenen Mund).

10.5.2 Foto und Gemälde

Fotos gewannen in der physiognomisch-anthropologischen Untersuchung rasch Vorrang. Darwin sammelte ab 1869 Fotos aus aller Welt. Sein Vetter Francis Galton versuchte durch das Vergleichen und Zusammenfügen verschiedener Fotografien,



Abbildung 6 William Hogarth (1697–1764), John Wilkes, Radierung 1763; K35

zur Fortpflanzung besonders geeignete Personen und umgekehrt für Verbrecher typische Visagen herauszufinden – ein ethisch höchst problematischer Weg, zugleich die Entstehung der Composite Photography und des Morphens, das in Schönheitsuntersuchungen heute Urstände feiert (vgl. [30, 30a]). Die Pariser Polizei schließlich (Alphonse Bertillon) gab dem polizeilichen Erkennungsfoto unter dem Einfluss damaliger Degenerationstheorien seine charakteristische Gestalt – die Erfassung der Person von vorn und der Seite mit geschlossenem Mund (vgl. [31]).

Die Maler*innen hielten ihre Kunst dem Foto für weit überlegen. Sie waren bereit, Fotos für das Porträt zu Hilfe zu nehmen, am bekanntesten der Münchner Malerfürst Franz Lenbach. Doch Einfühlung – eine wichtige Kategorie der Kunst seit Friedrich Theodor Vischer [32] – und Individualität vermissen sie. Lenbach verstärkte deshalb die Ausdruckskraft seiner Figuren durch das Flair des Bildes, Gewand und Schmuck sowie die Mimik des Gesichts. Was den Mund angeht, wählte er freilich für Frau und Mann gleichermaßen die klassische Konvention: Vornehme Personen halten den Mund geschlossen. Cosima Wagner schaut deshalb im berühm-

ten Porträt von 1870 nachdenklich und mit geschlossenem Mund zu den Betrachter*innen (K24).

In Foto und bildender Kunst wiederholt sich mithin das Dilemma, das uns in der ersten Skizze des Jahrhunderts begegnete. Alle Chancen, den offenen Mund und die Zähne darzustellen, waren vorhanden. Impulse gab es genug. Indes war das Beharrungsvermögen gleich stark. Die Bedingungen des neuen Mediums Fotografie genügen nicht allein zur Erklärung, das kulturelle Langzeitgedächtnis ist wahrscheinlich relevanter.

10.6 Historische und religiöse Malerei

Den angesehensten Werkkreis des 19. Jhs. bildeten mythische, religiöse und Historienbilder. Im Allgemeinen führte die Konvention in ihnen zu einem klaren Schema: Zähne zu zeigen, war im Ausnahmefall – bei heiliger Reinheit, scheuer Zuwendung und für den niedrigen gesellschaftlichen Stand – gut. In exotischen Umgebungen war es gestattet. Ansonsten indizierten die Zähne Bosheit und Vergänglichkeit.

Der Satan zeigt daher in William Blakes berühmtem Gemälde „Satan schlägt Hiob mit Aussatz“ (1826/27, Tate Gallery; K25) seine Zähne. Der edle, gerechte Hiob hat dem satanischen Lächeln nichts an Kraft ent-

gegenzusetzen; zahnlos starrt sein offener Mund. Dennoch trotz er. Denn er durchschaut den Satan mit weit geöffneten Augen, die an diesem vorbei in den Himmel blicken.

Das heilige Gegenstück schuf William Holman Hunt (Ausschnitt; K26) im teuersten Gemälde der Präraffaeliten, seiner „Auffindung des Heilands im Tempel“ (1854–1860). Er griff die alte Symbolik überirdisch weißer, reiner Zähne Marias auf (s. § 6.2). Solche Zähne gab er seiner Maria, die mit Jesus spricht und ihm den Arm um die Schulter legt. Jesus dagegen blickt ernst mit geschlossenem Mund, damit kein Betrachter Marias Zuwendung mit einem leichten Lächeln oder dem niedrig offenen Mund des Bettlers hinter ihr verwechsle.

Ein Meister des idealisierenden deutschen Historienbildes war Moritz von Schwind. Als gäbe es die neuen physiognomischen Studien nicht, begegnen sich in seiner „Rückkehr des Grafen von Gleichen“ (Schack-Galerie München; K27) Graf und Gräfin zum Kuss der Begrüßung mit der idealisierten Schönheit des geschlossenen, Anrede und Kuss verdecken den Mundes. Dass der Künstler anderes kennt, zeigt er lediglich am Rande. Über einer Brüstung lehnen dort Mädchen aus dem Volk, eine lächelnd, die andere melancholisch. Ihre Haltung steht für Sehnsucht und

Schmerz, und die Sehnsucht erlaubt eine Aufnahme des erotischen Lächelns – wohlgermerkt im Volk, nicht im Kreis des Hofes.

Anders verfuhr Hans Makart in Wien. Er bediente den Wunsch des Publikums nach ästhetischer Gratwanderung und setzte das Historien- oder mythische Bild in exotische Ambiente, die den Tabubruch zu den sichtbaren Zähnen und viel freier Haut gestatteten (z.B. Triumph der Ariadne; K28; vgl. [33]).

10.7 Genrebild und Karikatur

Was im ernsten Bild nicht erlaubt war, gestatteten sich Genrebild und Karikatur. In England setzten Thomas Rowlandson, James Gillray und George Cruikshank die Blüte der Karikatur aus dem 18. Jh. fort (vgl. [34]).

In Frankreich skizzierte Louis-Léopold Boilly (K29) mit gleicher Freude honorige Gesichter (§ 10.4.1) und das Pariser Volk, das sich in der Loge schlecht benimmt, in der Nase bohrt, unterhält und mit zu den Zähnen offenem Mund zurücklehnt (K30). Bürger karikierte er beim beliebten Hauskonzert. Es sollte die fünf Sinne erfreuen, aus deren Bildtradition der zum Singen geöffnete Mund stammt. Aber wo Musiker sich selbst mit dem Instrument oder verzücktem Blick in Szene setzen, quält es das Auge und Ohr.



Abbildung 7 Johann Peter Hasenclever (1810–1853), Arbeiter vor dem Magistrat, 1848/50; K37



Abbildung 8 Unbekannter Fotograf, Luigi Lucheni auf dem Weg zum Verhör nach dem Attentat auf Kaiserin Elisabeth von Österreich („Sissy“) 1898; K40

Boilly berücksichtigte den Fortschritt der Zahnpflege. Die Zähne, die in den Grimassen der Loge oder des Konzertes sichtbar werden, erscheinen gesund und vollständig. Honoré Daumier gönnte sich und seinen Betrachter*innen anders den Blick auf die wachsende Eitelkeit der Menschen selbst bei schlechtem Gebiss. Beispielhaft nahm er die Coquetterie eines Mannes aufs Korn, die selbst die Zähne eines überstehenden Gebisses rühme („une véritable rangée de perles!“; Schwarzweißlithografie um 1840; K31).

Witzig verballhornte Daumier den Modewechsel in der Mitte des Jahrhunderts mit der Karikatur „Moeurs conjugales“ von 1843 (K32): Sollte ein Bart getragen oder zur Vermählung abgenommen werden? Ohne Bart komme die Frau den Zähnen des Mannes näher, doch der Mann bleibe eine „Kinnbacke“ („mâchoire“) meint er.

Beide hier herausgegriffenen Karikaturen Daumiers spiegeln bemerkenswert nicht weibliche, sondern männliche Hoffart. Der Wunsch, zu gefallen, besitzt in der Zahnästhetik eine stärkere maskuline Tradition, als bis vor kurzem wahrgenommen wurde (und das seit der Antike; vgl. § 4.2.2).

Der deutsche Exponent des kritischen Genrebildes war Johann Peter Hasenclever (1810–1853). In seiner „Polizeistunde“ von 1845 (K33) zeigte er die noch bartlosen deutschen Bürger, deren Biederkeit in der Schenke zu Fall kommt. Wein, Sekt und Austern enthemmen sie. Sie scheren sich nicht um die Mahnung des Wirts und den Polizisten im Hintergrund und öffnen trunken ihren Mund über feistem Bauch zum Gesang mit blitzenden Zähnen, sofern sie nicht bereits eingeschlafen sind. Das reiche Leben ist hohl, reif für die Revolution von 1848.

Keineswegs alle Bürger*innen hatten schon gute Zähne. „Oftmalen bringt ein harter Brocken / Des Mahles Freude sehr ins Stocken ...“, dichtete Wilhelm Busch im Münchner Bilderbogen nach 1848 (Der hohle Zahn, Kapitel 1 [35]). Die humoristische Verserzählung passte zum deutschen Gemüt. Die Karikatur kam hier erst später als bei den europä-

ischen Nachbarn zur Blüte. Der Simplicissimus aber machte sie zu einem seiner Markenzeichen. Im ersten Jahrgang (1896/97) zeigte die Karikatur „Dummheit“ von Josef Benedikt Engl (K34) den deutschen Michel mit nichts als Stroh im Kopf. Erschrocken über die neue Zeitschrift mag der den Mund zu lückenlosen Zähne aufreißen; seine Zähne sind stumpf und helfen seiner Dummheit nicht auf.

Da Genreszenen und Karikatur sich durch die Printmedien weit verbreiteten, gab es im 19. Jh. mithin reichlich Zähne zu sehen. Doch wer sie in den Abbildungen entdeckte, vernahm Spott. Genre und Karikatur lockerten das schlechte Image sichtbarer Zähne nicht, sondern liebäugelten mit ihm.

10.8 Der Fortschritt zeigt Biss

10.8.1 Eine mühsame Vorgeschichte

Die niederen Stände unterlagen seit alters geringeren kulturellen Reglementierungen. Im 18. Jh. waren sie in Frankreich aufgestiegen. Im 19. Jh. drängten sie in die Politik. Das machte die Zähne des Fortschritts, den zum kräftigen Biss geöffneten Mund zum sozial wichtigen Motiv. Wir haben bereits gesehen, dass diese Motivlinie trotz der rapide anwachsenden Arbeiterschaft schmal bleiben wird; in die Darstellung der Begründer des Kommunismus wird sie nicht prägend eingehen (s. §§ 10.4.3/10.5.1 zu Engels und Marx). Aber der Blick auf die Schwierigkeiten und Eigenheiten lohnt:

Die Antike, an der sich das 19. Jh. akademisch orientierte, zeigte geöffnete Zähne zum Ausdruck schwerer Arbeit (s. § 4.3.3), nicht als Symbol gesellschaftlichen Aufstiegs. Die Kunst des 17. und 18. Jhs. liebte den Blick auf die Zähne armer Menschen ohne revolutionären Impetus (§§ 9.6 und 9.7.2). Daher fehlte revolutionsnahen Künstler*innen ein Leitbild, das zur Artikulation geholfen hätte.

Das wog umso schwerer, weil ein desavouierendes Gegenmotiv vorlag. Schon im 18. Jh. hatte kein Geringerer als William Hogarth die Karikatur von Demokraten geädelt. John Wilkes, einer der bekanntesten Politiker

Londons und zeitweise wegen Beleidigung des Königs inhaftiert, hatte den Künstler provoziert. Hogarth radierte ihn daraufhin 1763 beim Verhör, entspannt und in legerer Haltung fläzend (Abb. 6). Die Freiheit (Liberty) sitzt als Narrenkappe auf dem Stab, den Wilkes locker in den Händen hält. Die Zähne fletscht er in einem dümmlichen Grinsen, ohne jede Macht. Edle Kleidung trägt er ohne Haltung (mit gespreizten Beinen). Der Ruhm Hogarths lieferte das Zähnezeigen der Demokraten der Lächerlichkeit aus.

Es wundert daher nicht, dass Eugène Delacroix in der berühmtesten Darstellung der Revolution von 1830, dem Gemälde „La Liberté guidant le peuple“ („Die Freiheit führt das Volk“; Louvre, Paris; K36), einen dritten Weg wählte. Er zeigte die Freiheit im weiblichen Halbakt. Sie geht, die Tricolore erhoben und in der Linken ein Gewehr mit Bajonett haltend, den anstürmenden Bürgern voran. Diese stammen der Kleidung nach aus den unterschiedlichsten Schichten. Paris im Hintergrund verschwindet im Pulverdampf. So kühn die Darstellung einer halbnackten Frau im Zentrum der Revolution wirkt, wahrt Delacroix eine Grenze. Die „liberté“ (Marianne) schreitet mit geschlossenem Mund voran, während um sie Männer kämpfen und fallen; wir erblicken keine Zähne der Frau.

In den deutschen Kleinstaaten stellte sich anders als in Frankreich die Frage, ob sich Massen überhaupt für einen Umbruch mobilisieren ließen. Heinrich Heine dichtete unter dem Eindruck des Weberaufstandes 1844 trotzig: „Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne: >Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch [...]<.“ [36]. Johann Peter Hasenclever (1810–1853), der uns schon als Künstler des Vormärz begegnete, war skeptischer. „Vier Temperamente“ malte er um 1848, die schwer zu einem Aufstand zusammenfinden (Abbildung in [37]): Der Sanguiniker lädt mit rotem Halstuch und Hut zum Aufbruch ins Neue. Fröhlich, siegessicher weist er seine Zähne und lädt den Phlegmatiker ein, gleichfalls vom Wein des Aufbruchs zu kosten. Der begnügt sich



Abbildung 9 Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865), Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster, 1840; K42

mit dem Schnupfern; die Zähne, die er zeigt, haben wenig Biss. Der Melancholiker auf der anderen Seite hat das Glas halb geleert und ist darauf vollends in Skepsis versunken. Der Choleriker schließlich ist nach einer Pfeife zu müde, um aufzubrausen, und gähnt; das Gähnen, nicht die Revolution öffnet seine Zähne.

10.8.2 Die Chance 1848 und der Abgesang bis zum Ende des Jahrhunderts

1848 kam es gleichwohl zum Aufbegehren. Hasenclever wurde dessen sympathisierender Beobachter. Er malte sein Hauptwerk, die „Arbeiter vor dem Magistrat“ (Abb. 7), und sandte es 1850 auf eine Ausstellung nach Berlin, wo es nach dem Sieg des Königs bereits nicht mehr willkommen

sein konnte. Danach ging das Gemälde nach London, 1852 auf Anregung von Friedrich Engels nach Manchester, 1853 nach New York. Marx rühmte es als vitales Zeugnis der dramatischen Ereignisse [38]. Es wurde vorübergehend zum international wohl bekanntesten zeitgeschichtlichen Gemälde.

Das Bild ist geteilt. Rechts sammelt sich der Rat einer altbürgerlichen Stadt (Düsseldorf) aufgeschreckt und halb aufgelöst um den Ratstisch. Er ist gewohnt, unter Fürsten zu leben, deren Porträts in den Medaillons an den Wänden hängen. Alles Neue verdrängt er, symbolisiert im Versuch, das Fenster vor der Menge auf dem Marktplatz zu schließen. Indes hat er jeden Biss verloren. Der Stadtschreiber vermag gerade mehr

die Feder zu zerbeißen, die er mit weit aufgerissenen Augen quer im Mund hält. Der Rat vorn am Tisch versucht sich verzweifelt die Stirn zu wischen und alternde, schwache Zähne zu zeigen, denen alle Bedrohlichkeit fehlt.

In politischer Symbolik links betritt die Delegation der aufständischen Bürger und Arbeiter den Raum. Sie braucht keine Waffen, um Stärke zu demonstrieren. Ruhig, gelassen und höflich, mit gezogenem Hut, präsentiert ihr Anführer ihre Petition. Weil er steht, ist er größer als der Rat, weil gelassen, gefährlicher, weil die neue Mehrheit ihm den Rücken deckt, bissiger; dezent leuchten im Arbeiterkreis Zähne.

In der Dynamik der Bewegung würde der leere Platz am Ratstisch dem Anführer des Aufstands mit seinem roten Schal gehören. Doch was geschieht in der Bevölkerung? Sie bekommt bald Angst vor dem eigenen Mut und hängt die Jacke mit dem schwarz-rot-goldenen Emblem an den Haken. Ironisch fängt Hasenclever das im Bild „Die gestörte Nachtruhe“ (um 1849) ein; Zähne leuchten dort nur noch in dem vor Angst aufgerissenen Mund (K38). Die Revolution scheidet.

Auf den Verzicht von Friedrich Engels und Karl Marx, sich mit sichtbaren Zähnen fotografieren zu lassen, fällt so ein zusätzliches Schlaglicht. Der Biss der Demokraten und der Biss der Arbeiterbewegung waren gescheitert. Die Zähne taugten nicht zum Symbol.

Der christlich engagierte Präraffaelit Ford Madox Brown wahrte dennoch die junge Pointe. Er gab den britischen Arbeitern 1852–1865 in seinem schon angesprochenen Sozialpanorama „Work“ Würde und Charakter durch mehrere Varianten sichtbarer Zähne (K39).

Schließlich gewannen die Anarchisten an Bedeutung. Einer von ihnen, Luigi Lucheni, erdolchte 1898 am Genfer See die österreichische Kaiserin (die übrigens Unsummen für die Pflege ihrer Zähne ausgab und manchen als ein frühes Opfer der Schönheitsfalle gilt, auf die ich in § 10.11.3 zurückkomme). Ein berühmtes Foto entstand, auf dem er nach seiner Verhaftung lächelt (Abb. 8). Über dieses Lächeln wurde

viel gerätselt. Zähne sind – vielleicht aufgrund des Alters der Aufnahme – nicht mehr sichtbar. Aber wahrscheinlich schließt er den Mund gerade. Dürfen wir seine Gestik daher als lächelndes Schließen des Mundes nach dem vollbrachten anarcho-revolutionären Biss interpretieren? Das Lächeln besitzt, wie das 19. Jh. weiß, viele und keinesfalls nur freundliche Komponenten [39].

10.9 Der Liebreiz des lächelnden Frauenmundes

10.9.1 Das Lächeln mit blinkenden Zähnen und die bürgerliche Rolle der Frau

Wie kommt das 19. Jh. bei so vielen Ambivalenzen zum fröhlichen, unbefangenen Lächeln der Frau mit sichtbaren Zähnen? Von den gehobenen Ständen war dieses Lächeln vor der Französischen Revolution von 1789 schon einmal erreicht. Nun mussten Bürgertum und Adel es unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen mühsam beheimaten.

Errungenschaften gehen auch in Revolutionen nicht leicht verloren. E.-L. Vigée-Lebrun, die bedeutendste Vertreterin des neuen Lächelns unter Marie-Antoinette, malte in der bürgerlichen Zeit weiter (§ 9.9). L. L. Boilly wurde 1761, lange vor der Revolution geboren und nahm das dem Betrachter zugewandte Lächeln einer Frau mit leicht zu den Zähnen geöffneten Lippen in sein breites Repertoire auf (K41) usw.

Dennoch ist der entscheidende Impuls nun bürgerlicher Herkunft. Ferdinand Georg Waldmüller, der bedeutendste Maler des österreichischen Biedermeier, stellt ihn uns vor Augen. Sein Bild „Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster“ (Abb. 9) geleitet uns zum Fenster eines Bauernhofes. Die Bäuerin schaut der Ankunft ihres Mannes entgegen. Jung und schön öffnet sie ihren Mund zum Lächeln. Alles ist zum Empfang vorbereitet, die in ihrem leicht geöffneten Mund verborgene Erotik durch die drei strahlenden und gepflegten Kinder legitimiert, hinter denen sie im Schatten des Zimmers verschwindet. Kleine Kinder dürfen schon seit dem 16. Jh. den Mund leicht öffnen

(§§ 7.4 und 8.4.1). Waldmüller aktualisiert das „Wert und Glück der naturverbundenen Lebensform“ [40] legitimieren das Lächeln fern von Traditionen des Adels. In anderen Werken erweitert Waldmüller die Jahre der unschuldigen Kindheit; Kinder allen Alters vor der Pubertät dürfen beim Fest und allemal beim heiligen Anlass mit sichtbaren Zähnen fröhlich sein („Am Fronleichnamsmorgen“, auch „Am Morgen der Erstkommunion“ genannt, 1857; K43).

Mihály Munkácsy (1844–1900), ein ungarischer Maler mit langen Aufhalten in München und Paris, übertrug die Idylle eine Generation später in den hauptstädtischen Salon. Er malte in den Gründerjahren das Lächeln empfangener Liebe in der Ausnahmesituation nach der Geburt (Besuch bei einer Wöchnerin I 1879; K44): Die Wöchnerin darf, im Stuhle sitzend, den Blick auf ihr Baby gerichtet, die Lippen dezent zu den Zähnen öffnen; denn ihre Liebe war nicht schlüpfrißig, sondern zeitigte gute Frucht. Das Kindermädchen und Besucherinnen, denen der Säugling vorgeführt wird, lächeln gleichfalls mit sichtbaren Zähnen; ihre Liebe und Freude gilt dem Kind.

10.9.2 Das Lächeln für den Mann im privaten Bereich

Die Gefahr des Lächelns wurde in dieser Gedankenlinie durch die Ehe gebannt. Daher grenzen private Bilder an, die Männer von ihren Frauen oder Frauen von sich für ihre Männer malen ließen. Für dritte Augen waren diese Bilder nicht gedacht, auch wenn sie heute in öffentlichen Galerien hängen.

Das prominenteste Beispiel dessen malte Franz Xaver Winterhalter (1805–1873) für Queen Victoria (K45). Sie gab es 1843 als Geburtstagsgeschenk für Prince Albert, den sie 1840 geheiratet hatte, in Auftrag. Es zeigt die junge Königin verlockend gegen ein rotes Kissen gelehnt, die Haare halb gelöst, den Mund zum Lächeln geöffnet. Ihr Blick gilt nicht dem dritten Betrachter, sondern dem Gemahl, der jenseits des Bildes zu denken ist. Auf der Brust hängt das Medaillon, in dem sie eine Locke des Prinzen bei sich trug. Dessen Freude

über dieses Geschenk war groß; Victoria selbst beschrieb sie: „he thought it so like, and so beautifully painted. I felt so happy and proud to have found something that gave him so much pleasure“ (Journal, 26 August, 1843 [41]). Es wurde das Lieblingsbild des Prinzen, hing in seinem Schreibzimmer in Windsor und wurde diverse Male in Miniatur kopiert (vgl. [42] und die Bildbeschreibung in K46).

Dass heute Fremde dieses Bild sehen, ist im Sinne des 19. Jhs. ein Tabubruch. Analoges gilt für alle vergleichbaren Bilder der intimen familiären Situation in den Museen oder für Rodins Porträt seiner späten Liebe, der Tänzerin Hanako; ihre Maske mit sichtbaren Zähnen (K47) schuf er für sich.

10.9.3 Das zukunftsbewusste, freie Lächeln am Ende des Jahrhunderts

Von der Liebe in der Ehe war es ein kleiner Schritt zum Liebesbrief. Die reiche Gesellschaft nach 1870 liebte dieses Genre mit erotischen Assoziationen. Das Lächeln des Mädchens ließ sich mit der Vorfriede auf die Ehe begründen. Dennoch bekamen die bevorzugten Salongemälde einen Anstrich von Dekadenz. Hans Makart spielte mit diesen Erwartungen in seinem Gemälde „Der Liebesbrief“ (1875; K48). Eigentlich darf allein eine Freundin, kein männlicher Betrachter das sinnliche Lächeln des Mädchens sehen, das über dem Brief träumt. Doch gerade männliche Käufer lockte der Malerfürst mit der Intimität.

Mit dem Spätwerk Makarts wetteiferte eine neue Kunstrichtung, der Impressionismus. Er veränderte nicht nur Malgestus und Palette, sondern ihm gelang, woran die Ateliermalerei noch scheiterte: das offene Lächeln der Frau aus dem intimen Kreis der Familie zu befreien und dennoch ohne den Hauch von Laszivität wiederzugeben. Pierre-Auguste Renoir malte so 1881 sein junges Mädchen mit Fächer (K49). Weiß leuchten ihre Zähne aus rotem Mund, erinnernd an die klassische Tradition des Liebesliedes (vgl. o. unter § 4.2.1). Doch ihr Lächeln bekundet weniger Erotik als Offenheit für Neues, Fernes. Renoir unterstreicht das durch die Richtung

des Blicks; er zielt, am Betrachter vorbei, in unbestimmte Regionen. Der hohe Schnitt der Bluse und der Fächer, den sie locker vor die Brust hält, sodass der Betrachter anders als bei Makart keinen Blick in ihren Ausschnitt werfen kann, unterstreichen die Pointe. Der Sommerhimmel auf dem Fächer verheißt dem Mädchen gleichsam weites Leben.

Diese Neuerung der Kunst gefällt binnen Kürze Bürgern und Adel; Renoirs Bild gelangt in die Sammlung Morosow und über diese nach St. Petersburg. Trotzdem steht die Komplexität des Gegenstandes einer allgemeinen Durchsetzung entgegen:

10.10 Die Gefährdung des freien Lächelns durch den Blick und die Gewalt des Mannes

Betrachten wir den Aufstieg des Lächelns, den ich skizzierte, kritisch, dann verdankt er sich weniger der Emanzipation der Frau als der Bereitschaft der Künstler, dem männlichen Blick entgegenzukommen, der das einladende Lächeln der Frau mit leicht sichtbaren Zähnen liebte, obwohl der intellektuelle Diskurs (§ 10.2) das für fragwürdig hielt. Diese gesellschaftliche Schattenseite zeitigte künstlerisch einen eigentümlichen Spannungsbogen:

Dem repräsentativen, für die Öffentlichkeit gedachten Bildnis gebührte der Ernst des geschlossenen Mundes. Beide Geschlechter folgten dem im Porträt (§ 10.4.3). Auch jenseits des Porträts strahlte die Konvention auf einen Teil der Bildnisse aus. Zähne und Intellektualität etwa kollidierten (vgl. § 10.2); Auguste Rodin kaschierte deshalb die Zähne des „Denkers“ dadurch, dass er dessen Mund (und nicht das Kinn) auf die Faust stützt (K50).

Ansonsten jedoch wurde dem Mann im späteren 19. Jh. gestattet, den Mund in „männlicher“ Gestik, zupackend und übermütig zu öffnen. Ilja Repin (1844–1930) realisierte das in Russland anhand des Historienbildes. Seine „Saporoscher Kosaken“ (1880–1890; K51) lachen, grölen und rauchen Pfeife. Repin malt verschiedene Variationen des offenen Mundes und der bissigen oder genießenden Zahnreihe, mal

strahlend weiß und intakt, mal lückenhaft.

Das Lächeln der Frau wurde diesem männlichen Blick ausgesetzt. Es bedurfte des Schutzes, wenn es nicht als erotisch anstößig, gefährlich oder niedrig gelten sollte (s. § 10.6 zur religiösen, § 10.9.1 zur bürgerlichen Reinheit). Der männliche Blick liebte trotzdem die laszive Geste. Er bejubelte am fin de siècle die Schauspielerinnen der Theater, liebte Dekadenz, Rausch und die schillernden Gestalten der Vergnügungsviertel – und all die Frauen auf der Bühne oder der Straße sollten lächeln.

Ringel d'Illzach formte deshalb eine Büste der berühmten Sarah Bernhardt, die ihre schönen Zähne im fröhlich geöffneten Mund für die Ewigkeit festhält (K53). Henri de Toulouse-Lautrec schuf Druckvorlagen der Frauen vom Montmartre. Das Porträt von Marcelle Lender (K52), der Attraktion im Théâtre des Variétés, erschien September 1895 sogar in einer deutschen Kunst- und Literaturzeitschrift (dem PAN). Marcelle Lender nimmt dort die Ovationen nach der Aufführung entgegen. Mit extravaganter Frisur, huldvoller Verbeugung und dem erotischen Zusammenspiel der roten Linien vom Haar bis zur Blüte an der Brust evoziert sie die „femme fatale“. Das Leuchten der Zähne zwischen roten Lippen unterstreicht den selbstbewussten Glamour.

Eine dritte Entwicklung der Kunst dokumentiert das problematische Spiel der Geschlechterrollen zwischen männlicher Gewalt und weiblicher Scheu. Arnold Böcklin wählte dafür die mythische Szene. „Im Spiel der Wellen“ malte er zwei Meerkeentauren, die den unbekleideten Nymphen nachstellen. Der Kentaur im Vordergrund (Abb. 10) hat gerade eine Nymphe erreicht und gepackt. Er, das männliche Wesen, lacht im Vorgefühl erotischen Genusses übers ganze Gesicht. Ihr dagegen weist der Geschmack der Zeit den ängstlichen Blick und Mund zu. Sie wird dem Kentaur nicht widerstehen, entnehmen wir dem Bild – sie entreißt sich seinem zupackenden Arm nicht –, will aber wenigstens nicht entdeckt werden, wenn sie nachgibt. Ihr Blick wirbt um das Einverständnis des

Betrachters und der etwaigen Betrachterin. Max Reger wird 1913 eine Programm-Musik zu diesem Bild komponieren (Vier Tondichtungen op. 128, 3). Bemerkenswerterweise wählt er für das Spiel der Wellen das Scherzo, gewahrt im Bild also mehr den Reiz als die fragwürdige Geschlechterbeziehung [43].

10.11 Die Krise um 1900

Die Situation am Ende des Jahrhunderts ist fatal. Zum einen schöpfen Männerbildnisse die ganze Palette vom ernst verschlossenen Gesicht über das wilde Lachen bis hin zum liebessehnsüchtigen Lächeln des jungen Mannes aus. Letzteres beeindruckt am meisten, wenn alter Tradition gemäß (vgl. § 7.7 u.ö.) nur die obere Zahnreihe erscheint und farblich dem Gesicht angepasst wird; denn dann entfällt die gefährliche Assoziation von Biss und künstlicher Verschönerung. Ein prägnantes Beispiel bietet Arnold Böcklins Klage des Hirten, auch Daphnis und Amaryllis genannt (1866; K55), falls das Bild nicht nachgedunkelt ist. Im Pendant dazu besitzt das offene, der Zukunft zugewandte Lächeln der Frau alle Chancen (vom privaten Bild der Familie bis zum öffentlichen Werk Renoirs).

Zum anderen sind die Bedenken gegen verlockend sichtbare Zähne quer durch die Geschlechter unvergessen. Die Frauenemanzipation beginnt und hinterfragt zu Recht die schonungslose Perspektive der Männer auf das unbefangene Lächeln der Frau. Das Motiv des schönen, die Zähne leicht entblößenden Lächelns stürzt deshalb in die Krise, sobald es nach dem Ausklang des Ancien Régime im letzten Drittel des 19. Jhs. zum zweiten Mal erreicht scheint:

10.11.1 Die Weigerung der Frau zu lächeln

Den Protest der Frau erfuhr Gustav Klimt, als er um 1900 malerisch modern, gendernmäßig bedenklich versuchte, den Tabubruch der lächelnden Frau von Stand in Wien einzuführen. Er malte Margarethe Stonborough-Wittgenstein, die Tochter des Stahlmagnaten Wittgenstein, im Auftrag des Vaters für ihre Hochzeit (Abb. 11). Sie trägt ein nobles weißes



Abbildung 10 Arnold Böcklin (1827–1901), Im Spiel der Wellen, 1883; K54

Kleid mit freien Schultern und einer Hochsteckfrisur. Ihre vornehme Haltung und der uns schon vertraute Blick in die Ferne (statt zum männlichen Betrachter) sichern ihr offenes Lächeln gegen Missverständnisse. Der Maler zeigt ihre weißen Zähne, farblich korrespondierend zum weißen Kleid. Ein solches Bild zur Hochzeit könnte als privat und der offene Mund dadurch als legitim gelten.

Trotzdem weigerte sich die selbstbewusste Frau, das Porträt nach der Fertigstellung zu kaufen. Das Gerücht erzählt, sie habe die Mundpartie im Zorn übermalt, und die späteren Erwerber nehmen dieses Gerücht so ernst, dass sie das Bild darauf prüfen lassen. Heute gilt das Bild wegen seiner Eleganz und des graziösen Lächelns als ein Höhepunkt der Kunst am fin de siècle; die Entrüstung ob des zu den Zähnen offenen und deshalb laut Zeitgeschmack zweideutigen Lächelns ist vergessen (vgl. [44]).

10.11.2 Die Gefährdung der Liebe durch Leid und Tod

Klimt wagte einen zweiten Tabubruch. In seiner „Hoffnung“ von 1903 (K57) malte er eine schwangere Frau vollständig unbekleidet im Profil, den Blick dem Betrachter zugewandt. Sie ist „guter Hoffnung“. Dennoch schweben über ihr ein Toten-

kopf und daneben von Krankheit entstellte Gesichter. Drei dieser erschreckenden Köpfe öffnen den Mund, präsentieren bedrohlich die Zähne. Die Schwangere hingegen hält den Mund geschlossen.

Der geöffnete Mund steht hier nicht mehr für erlebte oder erwartete Liebe, sondern für die Gefahr, die über der jungen Frau schwebt: Die Geburt kann ihr den Tod bringen. Der Betrachter schaudert. Der Biss des Todes steht dem Menschen gleich nah wie die Liebe. Malerisch gekonnt fängt Klimt die fin de siècle-Stimmung ein. Fast wird die Zeit mit ihren ungelösten Spannungen reif zum Totentanz.

10.11.3 Die Entdeckung der Schönheitsfalle

Klimt entdeckte in den Spannungen um sein Werk die Fremdbestimmung von Schönheit, die wir heute „Schönheitsfalle“ nennen: Wenn Mann oder Frau sich dem ästhetischen Wunsch eines Dritten oder seiner/ihrer selbst unterwirft, geht er/sie dem in die Falle. Im 19. Jh. drohte diese Falle wegen der beschriebenen Dominanz des männlichen Blicks vor allem der Frau. Klimt konterkarierte das, nun fast genau zur Jahrhundertwende (1899), in seiner „Nuda Veritas“ (K58). Das Bild erfüllt die Männerträume von einer Eva, die sich nackt

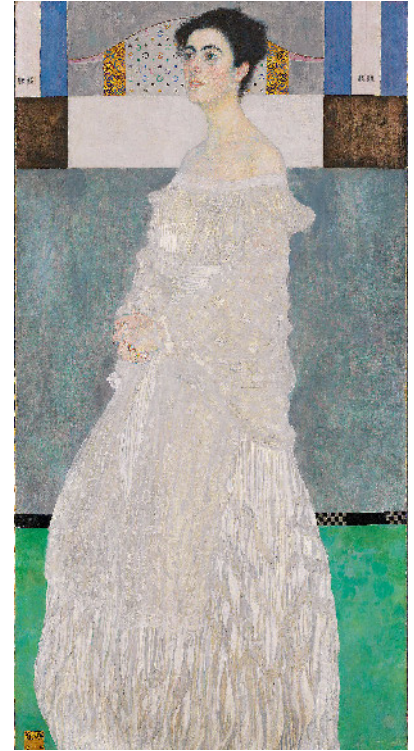


Abbildung 11 Gustav Klimt (1862–1918), Margarethe Stonborough-Wittgenstein, 1905; K56

und lächelnd vor Adam stellt. Doch die Frau weiß um die Wahrheit („veritas“). Sie blickt den Betrachter selbstbewusst an – distanziert leuchten die Zähne zwischen den Lippen – und hält ihm einen Spiegel entgegen. Um ihre Füße windet sich die Schlange des Sündenfalls, dem Adam ebenso wie Eva erlag. Unversehens dreht Veritas den Spiegel, mit dessen Hilfe sich Eva reizvoll pflegen könnte, zum Betrachter (indirekt Adam). Er muss zusammen mit seinem Männertraum sich selbst ansehen und sich fragen lassen: Soll die Frau dem Bild und den Schönheitswünschen wirklich folgen, die er ihr aufdrängt?

10.12 Schluss

Das 19. Jh. ist eine Ära der Kontraste. Auf eine Weise darf es als die zweite Epoche gelten, die unbeschadet aller Widerstände wenigstens zeitweise und in der Privatheit der Familie ein schönes Lächeln gestattete, das perfekte Zähne zeigte. Medizingeschichtlich korrelierte das zu den Fortschritten der Hygiene und Zahnbehandlung, kulturgeschichtlich der bürgerlichen Intimi-

(Abb. 1–11; siehe Angaben unter K5, K6, K9, K12, K14, K35, K37, K40, K42, K54, K56)

tät und Sublimierung der Erotik. Andererseits behaupteten sich im kulturellen Empfinden alle Bedenken gegen den offenen Mund und die sichtbaren Zähne. Zähne standen wie in früheren Zeiten für den drohenden Tod, für gewaltsamen Biss, halbseidene Niedrigkeit und Laszivität, daneben gelegentlich für himmlische Schönheit und Reinheit (in der Renaissance der Präraffaeliten). Die Zähne der Revolution, die das Alte wegbeißen würden, setzten sich nicht durch.

Wer die Konvention gering achtet, wird deshalb am Ende des Jahrhunderts Lügen gestraft. Gerade das Ringen mit der Konvention und den Bedenken gegen die Zähne zwingt vielmehr die Künstler*innen, die Vielfalt der Darstellungsformen des Gesichtes zu erproben, und entlarvt wider Willen die männliche Dominanz im Wunsch nach dem schönen Lächeln der Frau. Ein Leitwerk der Schullektüre im 19. Jh., Goethes Torquato Tasso, wünschte zu Beginn der Ära die Befreiung der Kunst. Tasso forderte „Erlaubt ist was gefällt“ (Z. 994). Leonore von Este dagegen hinterfragte das. Sie änderte „Ein einzig Wort: Erlaubt ist was sich ziemt“ (Z. 1006). Das 19. Jh. lebt aus dieser Spannung. Die Künstler tarieren aus, was gefalle und was sich zieme.

Auf diese Weise gelangen sie am fin de siècle zur vielleicht wichtigsten neuen Erkenntnis: Wer nur das gefallende Lächeln sucht, stellt die Wünsche des Betrachters über die achtungsvolle Humanität. Die Kunst entdeckt schon um 1900 die heute viel diskutierte Schönheitsfalle, der das Lächeln mit leicht sichtbaren Zähnen der Freude, sublimierter Sinnlichkeit und Hoffnung auf Zukunft zu erliegen droht. Es gibt, zeigt sich, keine eindeutige, anthropologisch fraglose Entwicklung in der Zahnästhetik. Aufschwung und Kritik der sichtbaren Zähne müssen Hand in Hand gehen.

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

K1 Abbildung unter https://de.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Dubois_de_Ch%C3%A9mant#/media/File:N._Dubois_de_Ch%C3%A9mant_demonstrating_his_own,_and_a_grotesque_Wellcome_V0012069.jpg, abgerufen am 05.02.2019

K2 Abbildung unter https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/L.L._Boilly%2C_Cold_Steel_Wellcome_L0000741.jpg, abgerufen am 19.3.2019

K3 Abbildung unter <http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhad/cab/img/gd/02-09s.jpg>, abgerufen am 17.3.2019, und in Ring, Malvin E: Geschichte der Zahnmedizin. Aus dem Amerikanischen von Jörg Meidenbauer. Koenemann, Köln 1997, 268

K4 Abbildung unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:lkant1790.jpg?use_lang=de, abgerufen am 10.10.2018

K5 bpk/Ethnologisches Museum, SMB/Waltraut Schneider-Schütz. (Mit freundlicher Genehmigung)

K6 Abbildung gemeinfrei: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brooklyn_Museum_-_Page_from_an_Album_or_Illustrated_Book_-_Kitagawa_Utamaro.jpg; abgerufen am 05.02.2019, Bildnachweis: Brooklyn Museum/CC-PD-Mark (<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>), bzw. <https://www.brooklynmuseum.org/open-collection/objects/102688>, No known copyright restrictions. (Mit freundlicher Genehmigung)

K7 Beispiele in wikimedia commons https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Utawaga_Kuniyoshi?uselang=de, abgerufen am 11.7.2019

K8 Abbildung unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Utawaga_Kunisada_II_-_Actor_Arashi_Otohachi_III_as_Priest_Bungy%C3%BB.jpg?uselang=de, abgerufen am 18.3.2019

K9 Rijksmuseum Amsterdam; vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/Work_\(painting\)#/media/File:Maurice.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Work_(painting)#/media/File:Maurice.JPG), abgerufen am 19.3.2019, bzw. <http://www.birminghammuseums.org.uk/collection/picture-library>. (Mit freundlicher Genehmigung)

K10 Abbildung unter <https://dsdmona1.blogspot.com/2007/12/pasin-porel-dibujo-de-poussin-czanne.html> oder <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2017/03/la-grande-bellezza-del-disegno-da-ingres-a-cezanne-avenezia-approda-la-storica-collezione-prati/>, abgerufen am 29.10.2018

K11 Wikimedia commons zu Louis-Léopold Boilly

K12 Birmingham Museums; vgl. [https://en.wikipedia.org/wiki/Work_\(painting\)#/media/File:Maurice.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Work_(painting)#/media/File:Maurice.JPG), abgerufen am 19.3.2019, bzw. <http://www.birminghammuseums.org.uk/collection/picture-library>. (Mit freundlicher Genehmigung)

K13 Abbildung unter [https://en.wikipedia.org/wiki/Work_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Work_(painting)), abgerufen am 19.3.2019

K14 Abbildung unter <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/50-Mark-1971.jpg>, abgerufen am 19.3.2019

K15 Abbildung unter <http://blog.staedelmuseum.de/camille-camille/>, abgerufen am 24.4.2019

K16 Abbildung unter <https://www.mfa.org/collections/object/la-japonaise-camille-monet-in-japanese-costume-33556>, abgerufen am 24.4.2019

K17 Abbildung unter <https://www.van-goghmuseum.nl/en/collection/s0113V1962> bzw. <https://www.vincent-van-gogh-gallery.org/Portrait-Of-A-One-Eyed-Man.html>, abgerufen am 29.7.2019

K18 Louvre Abu Dhabi; Abbildung unter https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:C3%88douard_Manet_-_The_Bohemian.jpg, abgerufen am 24.4.2019

K19 Abbildung unter https://www.mu-see-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/suche/commentaire_id/olympia-7087.html?no_cache=1, abgerufen am 22.3.2019

K20 Abbildung unter https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%E2%80%99herbe#/media/File:Edouard_Manet_-_Luncheon_on_the_Grass_-_Google_Art_Project.jpg, abgerufen am 22.3.2019

K21 Abbildung unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Engels.jpg?use_lang=de, abgerufen am 27.2.2019

K22 Abbildung unter <https://www.photohistory-sussex.co.uk/BTNHallWilliam1.htm>, abgerufen am 19.2.2019

K23 Abbildung unter https://de.wikipedia.org/wiki/Nadar#/media/File:BR%C3%89SIL,_Marguerite_Neurdein_Photo_Nadar.jpg, abgerufen am 19.03.2019

K24 Abbildung unter https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Cosima_Wagner_Lenbach_%28crop%29.jpg, abgerufen am 06.02.2019

K25 Abbildung unter https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/William_Blake_007.jpg, abgerufen am 7.2.2019; Ausschnitt in Tandecki D: Die Bibel in der Kunst. Das 19. Jahrhundert. Bildauswahl, Einführung und Erläuterungen. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1993, 57

K26 Abbildung unter https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/William_Holman_Hunt_-_The_Finding_of_the_Saviour_in_the_Temple.jpg?uselang=de, abgerufen am 7.2.2019 und bei Tandecki D: a.a.O. (s. K25), 81 (vgl. 133)

K27 Abbildung unter <https://www.pina.kothek.de/kunst/moritz-von-schwind/die-rueckkehr-des-grafen-von-gleichen>, abgerufen am 30.10.2018

K28 Abbildung unter https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Makart_hans_der_triumph_der_ariadne.jpg, abgerufen am 22.3.2019

K29 Abbildung nach Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/miller.01110/>, abgerufen am 7.2.2019; vgl. <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/24406/>

K30 „Eine Loge“ bzw. „35 Expressionen“; Abbildung unter https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/L-L_Boilly_Une_loge.jpg, abgerufen am 19.3.2019, und https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lille_PdBA_Boilly_expression.JPG, abgerufen am 7.2.2019

K31 Abbildung unter http://www.dau.mier-register.org/detail_popup.php?img=DR0745_1&dr=745&lingua=de, abgerufen am 11.2.2019 und in Lässig HE, Müller RA, a.a.O. (s. Literatur 8) 189 (Abbildung 329)

K32 Abbildung unter http://www.dau.mier-register.org/detail_popup.php?img=DR0644_1183&dr=644&lingua=de, abgerufen am 11.2.2019

K33 Abbildung in Geppert S, Soechting D (Hrsg.): Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution. Zabern, Mainz 2003, 271 (Abbildung 93)

K34 Abbildung unter http://www.simpli.cissimus.info/uploads/tx_lombkswjour_naldb/pdf/1/01/01_06.pdf, abgerufen am 12.2.2019

K35 Abbildung unter <https://www.met.museum.org/art/collection/search/392613>, abgerufen am 13.2.2019, <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>; vgl. Antal F: Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst. Verlag der Kunst, Dresden 1966, Abbildung 281. (Mit freundlicher Genehmigung)

K36 Abbildung in Metken G (Hrsg.): Eugène Delacroix. DuMont, Köln 1987, 41; vgl. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

K37 ARTOTHEK/Düsseldorf, Kunstpalast/Horst Kolberg; vgl. Geppert S, Soechting D (Hrsg.): Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution. Zabern,

Mainz 2003, 281 (Katalog Nr. 105). (Mit freundlicher Genehmigung)

K38 Abbildung in Geppert S, Soechting D, a.a.O. (s. K33), 285 (dort Abbildung 107); vgl. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Peter_Hasenclever_Die_gest%C3%Bcrte_Nachtruhe.jpg, Wikimedia/<http://www.dorotheum.com/> CC-PD-Mark (<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>)

K39 Abbildung unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ford_Madox_Brown_-_Work_-_Google_Art_Project.jpg, abgerufen am 11.3.2019

K40 Abbildung unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luigi_Lucheni.jpg, abgerufen am 21.3.2019

K41 Abbildung unter https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Louis-L%C3%A9opold_Boilly_-_A_Lady_Seated_at_Her_Desk_-_WGA_02352.jpg, abgerufen am 21.3.2019

K42 bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen; vgl. Feuchtmüller R: Ferdinand Georg Waldmüller 1793–1865: Leben – Schriften – Werke. Brandstätter, Wien 1996, 123. (Mit freundlicher Genehmigung)

K43 Abbildung unter [https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=&url=https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2FFile%3AFerdinand_Georg_Waldm%C3%A9rger_-_Am_Fronleichnamsmorgen_\(1857\).jpg&psig=AOvVaw02QP9LNH5FNoNwZulZyfXY&ust=1553354339658752](https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=&url=https%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2FFile%3AFerdinand_Georg_Waldm%C3%A9rger_-_Am_Fronleichnamsmorgen_(1857).jpg&psig=AOvVaw02QP9LNH5FNoNwZulZyfXY&ust=1553354339658752), abgerufen am 22.3.2019

K44 Abbildung unter https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Mih%C3%A1ly_von_Munk%C3%A1csy_Besuch_b.e._W%C3%B6chnerin_%281829.jpg?uselang=de, abgerufen am 15.2.2019, Wikimedia/ Neue Pinakothek, München/ CC-PD-Mark (<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>), s. auch <https://www.pinakothek.de/kunst/mihaly-von-munkacsy-michael-lieb/besuch-bei-einer-woechnerin>

K45 Abbildung unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AWinterhalter_-_Queen_Victoria_1843.jpg, abgerufen am 6.3.2019, Wikimedia/ Royal Collection RCIN 406010/ CC-PD-Mark (<https://creativecommons.org/publicdomain/mark/1.0/>)

K46 S. auch <https://www.rct.uk/collection/406010/queen-victoria-1819-1901>, abgerufen am 7.3.2019

K47 Abbildung unter https://deskgram.net/p/1337056695142114153_1070765751, abgerufen am 22.3.2019

K48 Abbildung unter [https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Makart#/media/File:Hans_Makart_-_Der_Liebesbrief_\(1875\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Makart#/media/File:Hans_Makart_-_Der_Liebesbrief_(1875).jpg), abgerufen am 21.3.2019

K49 Abbildung unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_035.jpg?uselang=de, abgerufen am 19.2.2019; vgl. Eisler C: Die Gemäldesammlung der Eremitage in Leningrad. DuMont, Köln 1991, 538

K50 Abbildung unter https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Denker#/media/File:Paris_2010_-_Le_Penseur.jpg, abgerufen am 22.3.2019

K51 Abbildung unter <https://www.tretyakovgaller.ru/en/collection/zaporozhtsy-pishut-pismo-turetskomu-sultanu/>, abgerufen am 21.3.2019

K52 Abbildung unter <https://www.kulturrelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05092142>, abgerufen am 19.2.2019; vgl. Frèches C: Toulouse- Lautrec. Éditions de la Réunion des musées nationaux. Paris 1992, 345 und [https://commons.wikimedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec?uselang=de#/media/File:Lautrec_mademoiselle_marcelle_lender_\(profile\)_1895.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Henri_de_Toulouse-Lautrec?uselang=de#/media/File:Lautrec_mademoiselle_marcelle_lender_(profile)_1895.jpg), abgerufen am 19.2.2019

K53 Abbildung unter https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Sarah_Bernhardt_par_Ringel_d%27Illzach.jpg, abgerufen am 21.3.2019; vgl. Trumble A: A brief history of the smile (s. Literatur 9), 10; Ulmer R (Hrsg.): Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich. Arnoldsche Verlagsanstalt, Stuttgart u.a. 1999, 92, 110

K54 bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen; vgl. Schmidt K (Hrsg.): Arnold Böcklin. Edition Braus im Wachter Verlag, Heidelberg 2001, 280. (Mit freundlicher Genehmigung)

K55 Abbildung unter Schmidt K u.a. (Hrsg.), a.a.O. (s. K54), 197, vgl. <https://www.pinakothek.de/kunst/arnold-boecklin/die-klage-des-hirten-amaryllis>, abgerufen am 20.2.2019 sowie https://commons.wikimedia.org/wiki/File:B%C3%B6cklin,_Arnold_-_Die_Klage_des_Hirten_-_1866.jpg, Wikimedia/Project Gutenberg/CC-PD-Mark (<https://creativecommons.org/wiki/Category:CC-PD-Mark>)

K56 bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen; vgl. Brandstätter C: Gustav Klimt und die Frauen. Christian Brandstätter Verlagsgesellschaft, Wien 1994, 59. (Mit freundlicher Genehmigung)

K57 Abbildung unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klimt_-_Hoffnung_I_-_1903.jpeg, abgerufen am 21.3.2019; vgl. Brandstätter C, a.a.O. (s. K56), 10

K58 Abbildung unter www.theatermuseum.at/de/object/b8d546aaf7/, abgerufen am 20.2.2019 (Ausschnitt); vgl. Natter T G, Holbein M (Hrsg.): Die nackte Wahrheit: Klimt, Schiele, Kokoschka und andere Skandale. Prestel, München 2005, 109

Literatur

1. Schmitt D: Sammlungen und Museen zur Geschichte der Zahnheilkunde in Zentraleuropa, Diss. med. Gießen 1993, 374–382
2. Schnettelker H: Die Geschichte der Kautschukprothese, Diss. med. Freiburg i.Br. 2000 (<https://freidok.uni-freiburg.de/data/249>, abgerufen am 17.3.2019)
3. Gall J: Populäre Einleitung über die wichtigsten Gegenstände der Zahnheilkunde für Ärzte, Wund- und angehende Zahnärzte. Ferd. Ullrich, Wien 1834
4. Ruel-Kellermann M: À la découverte des premières femmes dentistes, L'information dentaire 2014; 9: 32–36
5. Bibliographie de la France ou journal général [...] 35, 1832 (Nr. 38) 30
6. Hoffmann-Axthelm W (Hrsg.): Die Geschichte der Mund-, Kiefer- und Gesichtschirurgie. Quintessenz, Berlin 1995, 81–276
- 6a. Ring M E: Geschichte der Zahnmedizin. Könenmann, Köln 1997, 197–27
- 6b. Groß D: Beiträge zur Geschichte und Ethik der Zahnheilkunde. Königshausen & Neumann, Würzburg 2006
- 6c. Barnett R: Mut zur Lücke: Kunst und Geschichte der Zahnheilkunde. DuMont, Köln 2018, 159–200
7. Kant I: Die Metaphysik der Sitten (1797). In: Kant I: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Die Metaphysik der Sitten. Reimer, Berlin 1914, 423
8. Lässig H E, Müller R A: Die Zahnheilkunde in Kunst- und Kulturgeschichte. DuMont, Köln 1999, 93–113, 167
9. Trumble A: A brief history of the smile. Basic Books, New York 2004, xxix–liii, 10
10. Dickens C: Dombey and Son. Philadelphia, Lea and Blanchard 1848, 96
11. Anthus A: Vorlesungen über die Esskunst (1828). Eichborn, Frankfurt a.M. 2006, 127
12. Vedder U: Kriegszeichen, Schmerzobjekt, Sammelding: Zähne in der Literatur. In: Böhme H, Slominski B (Hrsg.): Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin. Fink, München 2013, 277–284
13. Baudelaire C: De l'essence du rire. In: Baudelaire C: Curiosités Esthétiques. Garnier, Paris 1986
14. Hetzel A, Wichens P (Hrsg.): Georges Bataille. Vorreden zur Überschreitung. Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, 261–264
15. Heine H: Die armen Weber. In: Marx K (Hrsg.): Vorwärts, Paris 1844
16. Darwin C: The expression of the emotions in man and animal. John Murray, London 1872, 237–252
17. Bachhiesl C: Zwischen Indizienparadigma und Pseudowissenschaft: Wissenschaftshistorische Überlegungen zum epistemischen Status kriminalwissenschaftlicher Forschung. LIT-Verlag, Wien 2012, 144–146
18. Darwin C: The expression of the emotions in man and animal. John Murray, London 1872, 255
19. Poe E A: Berenice. In: Griswold R W: The works of the late Edgar Allan Poe, Erster Band. J S Redfield, New York 1850, 242–243
20. Bartholdy G W, Rumpf J D F: Gallerie der Welt in einer bildlichen und beschreibenden Darstellung von merkwürdigen Ländern, von Völkern nach ihrem körperlichen, geistigen und bürgerlichen Zustande, von Thieren, von Natur- und Kunsterzeugnissen, von Ansichten der schönen und erhabenen Natur, von alten und neuen Denkmälern und beständiger Rücksicht auf Beförderung der Humanität und Aufklärung: Dritter Band. Berlin 1802, 51, 65, 121, 211
21. Herzog-Schröder G: Okoyöma – die Krebsjägerinnen: Vom Leben der Yanomami-Frauen in Südvenezuela, Frauenkulturen-Männerkulturen 8. LIT-Verlag, Münster 2003, 247–248
22. Bartholdy a.a.O. 51 (s. Literatur 20)
23. Bell C: The anatomy and philosophy of expression as connected with the fine arts (1806). Murray, London 1847
24. Darwin C: The expression of the emotions in man and animal. John Murray, London 1872
25. Schmidt G: Das Gesicht. Eine Medien-geschichte. Wilhelm Fink, München 2003, 53
26. Siegfried S L: The art of Louis-Léopold Boilly. New Haven, London 1995
27. Engels F: Die Lage der arbeitenden Klasse in England (1845), In: Marx K, Engels F: Werke 2. Dietz Verlag, Berlin 1972, 320f
28. Text nach http://jgsaufgab.de/intranet2/geschichte/geschichte/8d/flugblatt_1848.htm, abgerufen am 29.04.2019
29. Jones C: Die Revolution des Lächelns. Ein Lebensgefühl im 18. Jahrhundert, Reclam, Ditzingen 2017, 254f
30. Brand G: „The most original-minded man ...“: Francis Galton (1822–1911). Labyrinth 2003; 76: 5–13
- 30a. Hersey G L: Verführung nach Maß. Ideal und Tyrannei des perfekten Körpers. Siedler, Berlin 1998, 123–128
31. Kammerer D: „Welches Gesicht hat das Verbrechen?“ Die bestimmte Individualität von Alphonse Bertillons Verbrecherfotografie. In: Zurawski N (Hrsg.): Sicherheitsdiskurse. Angst, Kontrolle und Sicherheit in einer ›gefährlichen‹ Welt. Peter Lang, Frankfurt/Main 2007, 27–38
32. Vischer F T: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Mäcken, Reutlingen 1846
33. Lehmann D H: Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Studien zur Kunst 11. Böhlau, Wien 2011
34. Gatrell V: City of laughter: Sex and satire in eighteenth-century. Atlantic Books, London 2006
35. Busch W: Münchner Bilderbogen. Fackelträger Verlag, Hannover 1997, 42–54
36. Heine H: Autobiographisches: Geständnisse/Memoiren/Testament. Contumax GmbH & Co. KG, Berlin 2017, 12
37. Geppert S, Soechting D (Hrsg.): Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution. Zabern, Mainz 2003, 275 (Abb. 98)
38. Karl Marx in der „Tribune“ vom 12.8.1853
39. Rozenblatt D: „Das Lächeln des Attentäters: Gesichtsausdruck als politischer Ausdruck“. In: Geschichte der Gefühle – Einblicke in die Forschung. Oktober 2016, DOI: 10.14280/08241.49
40. Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): Neue Pinakothek, Katalog der Gemälde und Skulpturen. DuMont, Köln 2003, 418
41. Zitat nach <https://www.rct.uk/collection/406010/queen-victoria-1819-1901>, abgerufen am 29.04.2019
42. Jones C: Die Revolution des Lächelns. Ein Lebensgefühl im 18. Jahrhundert, Reclam, Ditzingen 2017, 254f
43. Max Reger: Vier Tondichtungen op 128, 3
44. Natter T G (Hrsg.): Klimt und die Frauen. DuMont, Köln 2002



(Foto: M. Karrer)

PROF. DR. MARTIN KARRER
 Kirchliche Hochschule
 Wuppertal/Bethel
 Missionsstraße 9b, 42285 Wuppertal
karrer@kiho-wb.de