

M. Karrer<sup>1</sup>

# Zähne – eine Kultur- und Kunstgeschichte

4 Klassische Antike: Bildmuster um das edle Gesicht und die schmerzlich unedlen Zähne

*Teeth in cultural history*

*4 Greek and Roman Antiquity*



M. Karrer

Die griechisch-römische Kunst führt das altmittelmeerische Erbe fort und vollendet dessen Entwicklung. Die Künstler erreichen höchste Fähigkeiten und schaffen neue Bildmuster um Größe und Niedrigkeit, Biss, Schmerz und Tod des Menschen. Doch die Assoziation des unschönen Bisses und des Todes bei den Zähnen verdrängt das nicht. Der Widerspruch zwischen dem edel geschlossenen Gesicht und den schmerzlich unedlen Zähnen hält sich, selbst wo Liebe oder Schmerz den Blick auf Zähne aufwerten. So eröffnet der antike Einfluss auf die abendländische Kultur zwar Chancen, Zähne höher als zuvor zu würdigen. Aber Grundbedenken gegen die Zähne der Niedrigkeit bleiben erhalten.

*Schlüsselwörter: Kunstgeschichte, Zähne, Darstellung, Ästhetik*

During the Greco-Roman period, dentistry made good progress. The culture evolved, and the ancient Mediterranean arts were brought to a climax. Teeth, however, were still associated with the appalling bite and even with death; therefore, protagonists in battle showed teeth as a signal that they bring death. Roman poets mocked the desire of their contemporaries for beautiful white teeth, while noble members of the society continued to cover their teeth. An honourable opening of the lips was possible only under the conditions of hard physical work or pain. At the same time, men and women without honour and of low status showed teeth as a sign of their weak character. In very rare cases the depiction of teeth was ennobled by love. Thus, the Greco-Roman influence allowed looking upon teeth more favourably than before, yet the basic reservations about the ignoble teeth remained. The contradiction between the noble closed mouth and the ignoble teeth which we discovered in the last chapters (see Dtsch Zahnärztl Z 63, 604-613 [2008]) persisted.

*Keywords: cultural history, teeth, aesthetics*

<sup>1</sup> Kirchliche Hochschule Wuppertal, Missionsstraße 9a/b, 42285 Wuppertal



**Abbildung 1** Römische Zahnzange aus der Saalburg-Kastell im Taunus.  
Abb. 1: [22b; Copyright: Quintessenz Verlags-GmbH, Berlin].



**Abbildung 2** Etruskische Zahnprothese aus Tarquinia.  
Abb. 2: [29c].



**Abbildung 3** Mosaik der Meernymphe Thetis aus Shahba, Syrien (spätantik, 3. Jh.). Ausschnitt.  
Abb. 3: [http://www.atlastours.net/syria/thetys\\_mosaic.jpg](http://www.atlastours.net/syria/thetys_mosaic.jpg), abgerufen am 13.4.2008.

#### 4.1 Fortschritte in Medizin und Hygiene

Die Medizin machte in Etrurien, bei Griechen und Römern erhebliche Fortschritte. Medizinische Instrumente wie die Zahnzange (Abb. 1) erfuhren differenzierte Gestaltungen [29a]. Frühe Formen der Zahnchirurgie, goldene Zahnbefestigungen und Prothesen entwickelten sich (Abb. 2; [22a, 31, vgl. 28, 39, 29b und 49]). Aus den Jahren 215/213 v. Chr. blieb uns ein erster medizinischer Lehrvertrag erhalten. Kurz nach der Zeitenwende verbreitete sich der hippokratische Eid, dessen genaues Alter wir nicht kennen [43]. Am Ende der Antike gab es schließlich unter dem Namen des Celsus ein ganzes Lehrsystem über die vielfältigen Zahnkrankheiten und ihre mögliche Behandlung [38].

Für das tägliche Leben noch bedeutender war die wachsende Zahnhygiene. Eine Art Kaupaste und andere Mittel, die der Zahnreinigung dienten, verbreiteten sich so weit, dass es selbst dem körperkritischen Philosophen *Epiktet* als unentschuldig galt, sich die Zähne nicht zu putzen. Der Körper möge einen anekeln, schrieb er im frühen 2. Jh. n. Chr.; trotzdem sei der weise Mensch zum Zähneputzen nicht minder verpflichtet als zum Leeren der Gedärme (Fragment 23).

Zahnerkrankungen freilich verhinderte all das nicht. Untersuchungen von Knochen und Zähnen aus römischen Gräbern ergaben eine mit heutiger Zeit vergleichbare Bandbreite der Diagnosen von Karies, Parodontitis, Zahnfleischentzündung und Zahnausfall. Die klinischen Befunde der Oberschicht verließen dabei, wohl dank Zahnpflege und

Prophylaxe, etwas günstiger als die des allgemeinen Volkes (der „Plebs“; [27]). Dennoch sah man auf den Straßen häufig Zahnlücken (ein Anlass zum Spott bei *Martial*, epigr. I 19) und veränderte sich des Nachts auch das Gesicht des Reichen unästhetisch, wenn er den Zahnersatz aus dem Mund nahm (verhöhnt von *Martial*, epigr. IX 37).

#### 4.2 Alltagsästhetik

Die kosmetischen und medizinischen Fortschritte erlaubten die Verbesserung des Aussehens von Kiefer- und Zahnpartie mit künstlichen Mitteln. Doch die ästhetische Last der Tradition wog höher. So erhalten wir einen hochambivalenten Eindruck von der Alltagsästhetik:

##### 4.2.1 Die schönen, weißen Zähne der Frau: Faszination und Skepsis

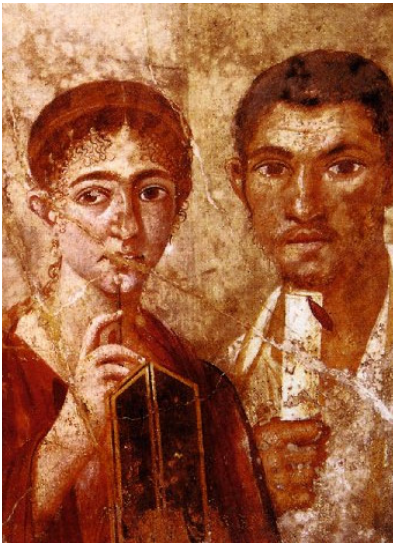
Die heute beliebten, leuchtend weißen Zähne im roten Frauenmund gehörten nach Ansicht der klassischen Griechen und Römer nicht in „hohe“ Literatur und Kunst. Mann (!) beschrieb solch verlockend schöne Zähne bis zur augusteischen Zeit weder im Loblied, noch bildete er (!) es im Kunstwerk ab.

Immerhin gab es im Orient eine erotisch freiere Sprache. Ihr berühmtestes Dokument, das biblische Hohelied, enthält das schönste antike Lob auf die Zähne einer Frau. Ich zitiere die griechische Fassung, die zwischen dem 2. und 1. Jh. v. Chr. entstand (die hebräische Fassung lernten wir im letzten Kapitel kennen, *Dtsch Zahnärztl Z* 63, 604-613 (2008); Abbildungen fehlen wegen des jüdischen Bilderverbots): „Siehe! Du bist

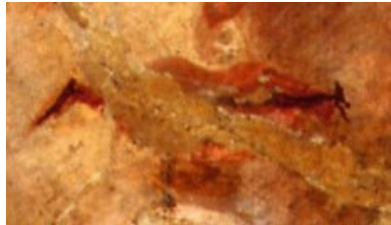
schön, meine Liebste, siehe, du bist schön! Deine Augen sind Tauben [...]. Deine Zähne sind wie Herden geschorener Schafe, die heraufgestiegen sind vom Bad (so dass sie feucht und weiß leuchten), die alle Zwillinge gebären (d. h. in oberer und unterer Zahnreihe perfekt zueinander stehen), und eine Kinderlose (d. h. Zahnlücken) gibt es nicht unter ihnen. [...] Vollkommen schön bist du, meine Liebste“ (Hohes Lied 4,1-6 im Auszug; vgl. 6,6; [20]).

Heute klingt das Lied fremd. Die Metaphern der Taube und Schafe, die die antike Landleibe spiegeln, passen nicht mehr in unsere Zeit, und der Ruhm des lückenlosen Gebisses verblasst angesichts der heutigen Möglichkeiten zum Zahnersatz. Trotzdem bleibt dieser Text das bedeutendste alte Zeugnis rot-weißer Ästhetik.

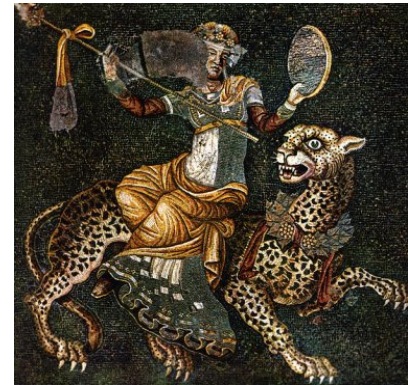
Eine lockende Abbildung dessen erlaubten erst die orientalischen Einflüsse der Spätantike, die strengen Römern ein Dorn im Auge waren. Diesen Einflüssen verdanken wir ein Mosaik mit dem Ideal wilder Schönheit aus Shahba, der syrischen Heimatstadt des Kaisers *Philippus Arabs* (Mitte 3. Jh.; Abb. 3). Die Meer-nymphe *Thetis* tritt dort mit aufgelösten, wie Meeresschlangen gestalteten Haaren vor uns. Gefährlich schön schaut sie aus den Fluten. Sie lächelt uns seitwärts zu und öffnet ihre roten Lippen. Ihre zwei oberen Schneidezähne werden sichtbar, ein Schönheitsideal, das von da an viele Generationen überdauert. Unter ihm verbirgt sich ein strikter ästhetischer Wunsch: Die lächelnde Frau soll allein die gesunden oberen Zähne der symmetrischen Mitte unter der Oberlippe, nicht alle Zähne und nicht beide Zahnreihen zeigen. Denn



**Abbildung 4a** Die Gemahlin des Paquius Proculus, Fresko im IV. Stil, 65 x 58 cm, aus Haus VII, 2, 6 in Pompeji, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel.



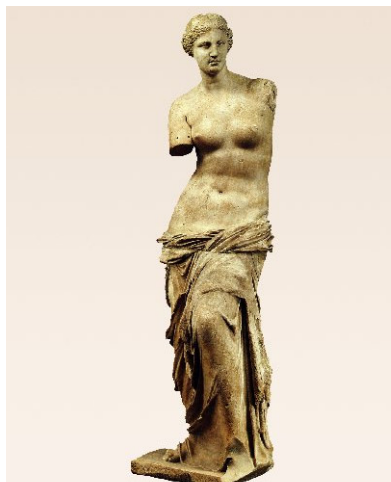
**Abbildung 4b** Ausschnitt.  
Abb. 4a/b: [46a; Fotograf Erich Lessing].



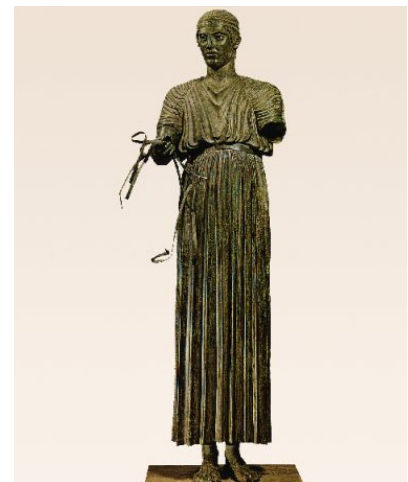
**Abbildung 5** Dionysos reitet auf einem Panther; Mosaik aus dem Haus der Masken auf Delos, zweite Hälfte 2. Jh., in situ (Mosaik).  
Abb. 5: [9a; Ph. Galerie de la Pléiade – Emile Séraf].



**Abbildung 6** Kyklop, Marmorkopf um 150 v. Chr.  
Abb. 6: [24b; Rechte: Antikenmuseum Turin].



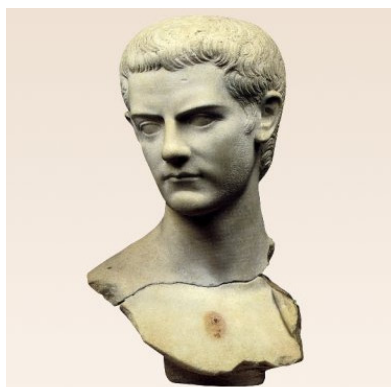
**Abbildung 7** Venus von Milo, um 100 v. Chr., Marmor, Höhe 204 cm, Louvre, Paris.  
Abb. 7: [53a; Bildnachweis: Scala Publications Ltd., London oder Réunion des Musées nationaux, Paris].



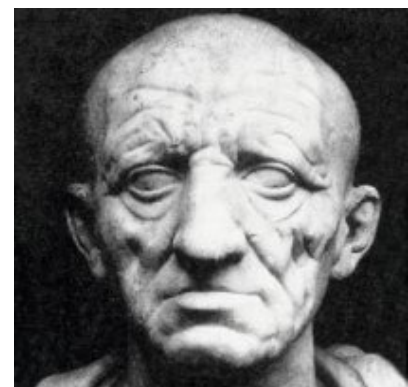
**Abbildung 8a** Der Wagenlenker von Delphi, Bronzestatue, 478–474 v. Chr., Höhe 1,80 m, Archäologisches Museum, Delphi.



**Abbildung 8b** Detail.  
Abb. 8a/b: [2; Bildrechte: Verlag Herder, Freiburg; Fotografie: Spyros Tsavdaroglou, Mauro Pucciarelli].



**Abbildung 9** Caligula, um 31 oder 38 n. Chr., Marmor, Höhe 47 cm, Thrakien, Louvre, Paris.  
Abb. 9: [53b; Bildnachweis: Scala Publications Ltd., London oder Réunion des Musées nationaux, Paris].



**Abbildung 10** Der Greis von Orticoli; Rom, ehemals Museo Torlonia.  
Abb. 10: [6d]; (auch unter <http://www.art-history.upenn.edu/smr04/101910/Slide8.15.jpg>, abgerufen am 14.4.2008).



**Abbildung 11** Kabirenbecher des Mystenmalers mit Geranomachie (Kampf zwischen Pygmäen und Kranichen), Ende 5./Anfang 4. Jh. v. Chr., Keramik, Staatliche Museen, Berlin.

Abb. 11: [41; Bildnachweis: Abb. wurde vom Museum zur Verfügung gestellt].

wer zwei Zahnreihen sähe, müsste an Biss und Knirschen, mithin an gefährliche Schrecken denken. Um der Liebe willen muss sich die Darstellung der Zähne beschränken – und selbst unsere zwei Zähne der *Thetis* korrespondieren noch wilden Schlangen der Tiefe.

Begeben wir uns zurück zur hohen Kunst des 1. Jh., so gibt es eine einzige vergleichbare Szene, das Porträt der Frau von *Paquius Proculus* aus Pompeji (Abb. 4a/b). Freilich dürfen wir es nicht überschätzen. Die Mundpartie musste restauriert werden, so dass die zwei angedeuteten Zähne unter der Oberlippe (die Parallele zum Schönheitsideal der *Thetis*) nur mit Vorsicht zu interpretieren sind. Zudem haben wir selbst unter der Restaurierung eine andere Haltung vor uns: Der Auftraggeber – gemäß römischem Usus der Ehemann auf dem Bild (wir kennen allein seinen, nicht ihren Namen) – wünschte ein Porträt seiner Frau, das ihren Stand, ihre Schönheit und Bildung (Schreibttafel mit Griffel) streng, mit gebändigter Sinnlichkeit wiedergab (entgegen den erotischen Szenen der „cubicula“ / Schlafräume von Pompeji). Der Maler charakterisiert deshalb eine souveräne Partnerschaft und schon dies ist in der Antike singulär (vgl. [25a]).



**Abbildung 12** Lustspielszene: Besuch bei der Zauberin, pompejanisches Mosaik (I. Stil) aus der Villa des Cicero in Pompeji, 42 x 35 cm, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel.

Abb. 12: [46b].

Verlassen wir die Ausnahmen und wenden uns der Straße zu. Dort ernten weiße Zähne anders als heute vorzugsweise Spott. *Martial* formuliert ihn im 1. Jh. prägnant: „*Thais* hat schwarze, *Laecania* weiße Zähne. Woher kommt das? *Laecania* hat ihre Zähne gekauft, *Thais* die eigenen“ (epigr. V 43; Übertragung *Martin Karrer*). Nicht nur sicher gekaufte Schönheit entbehrt hier der „Echtheit“; jede weiße Zahnästhetik wird fraglich, weil sie möglicherweise technisch gemacht sei. Lange vor unserer Ära bricht damit das ästhetische Dilemma auf, ob technischer Fortschritt Schönheit steigern oder nicht eher die Naturschönheit – in unserem Fall die Schönheit weißer Zähne zwischen roten Lippen – entleere.

#### 4.2.2 Männliche Bemühungen um Zahnästhetik: ein Anlass zur Kritik

Die antike Kritik steigert sich, wenn Männer den Traum von schönen Zähnen in Wirklichkeit umsetzen wollen. *Horaz* geißelt die Mühsal der Schönheit am Beispiel seines Zeitgenossen *Barrus*. Dieser *Barrus* verkünstete Gesicht und Wade, Fuß und Zahn (!) so, dass die Mädchen Mühe hätten, seine Gestalt über-



**Abbildung 13a** Francisco de Goya (1746–1828), *Die Beschwörung* (1797–98), Öl auf Leinwand, 43 x 30 cm, Lazaro Galdiano Foundation, Madrid.



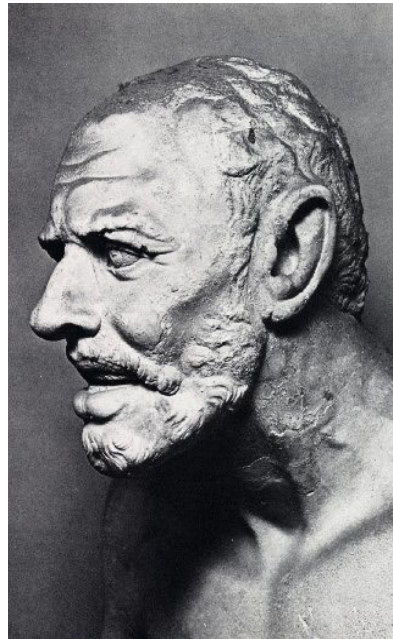
**Abbildung 13b** Ausschnitt.  
Abb. 13a/b: [44].

haupt zu erkennen, höhnt er (*Satire I 6 Z. 30–33*). *Catull* hält sich genussvoll gar bei dem befremdenden Mittel auf, das damals zum Bleichen diente, dem Urin; als Muster wählt er den Spanier *Egnatius*, der sich nicht wie ein Römer über barbarische Sitten erhebe (*Gedicht 39* im Auszug): „im keltiberischen Land reibt man mit dem, was jeder pißte, dann sich frühmorgens die Zähne und das rote Zahnfleisch [...]. Darum, je blanker deine Zähne sind, desto mehr an Urin nimmst du offenbar zu dir“ ([19] mit leichten Korrekturen durch *M. Karrer*).

Heutige Leser/innen werden übrigens bereits am Anfang des Gedichtes stutzen. Dort verspottet *Catull* nämlich das damals wie heute in manchen Kreisen beliebte Lächeln mit zu den Zähnen leicht geöffnetem Mund: „Weil des *Eg-*



**Abbildung 14a** Alter Fischer, römische Kopie nach hellenistischem Original aus der 2. Hälfte des 3. Jh. v. Chr., Marmor, Höhe 160 cm, Vatikanische Museen, Rom.



**Abbildung 14b** Ausschnitt Kopf Alter Fischer.  
Abb. 14a/b: [32a; 51b; Bildnachweis bei Zanker P.: Archäologisches Institut Rom. Neu rekonstruiert ist das Exemplar des Fischers im Berliner Pergamon-Museum].



**Abbildung 15** Trunkene.  
Abb. 15: [32b].

*natius* Zähne blendend weiß, lacht er beständig [...]. Das ist nun sein Leiden, das, wie ich meine, nicht grad´ fein und nicht höflich. Darum, *Egnatius*, Bester, muß ich dich mahnen: Wärst Römer du, [...] auch sonstwer, der die Zähne immer sich reinwäscht, dennoch wünscht´ ich nicht, daß du nur immerfort lachtest; denn nichts ist alberner, als albern stets lachen.“ Wir sind damit noch nicht wieder bei *Epiktets* Schärfe (Fragment 23), aber wir begreifen die Richtung klassischer Höflichkeit: Das Putzen der Zähne ist Pflicht. Ihre Schönheit jedoch soll nicht interessieren. Die Funktion hat zu genügen. Wer diese Differenz nicht beachtet, ist albern.

#### 4.2.3 Fazit: Wer sich am Adel der Götter orientiert, zeigt keine Zähne

Verfolgen wir diese Haltung noch einen Augenblick weiter und betrachten dazu das bekannte *Dionysos*-Mosaik aus Delos (Abb. 5). Der reiche, genießerische Mann (der sich im Weingott *Dionysos* spiegelt) geizt dort nicht an Schönheitsutensilien. Er betrachtet den Luxus seiner Kleidung, den edlen Besatz des Brustgürtels und

sein geneigtes Gesicht unter dem Blütenkranz gerne im Spiegel. Zähne und Klauen indes sind seiner Schönheit fremd. Sie gebühren dem wilden Tier, auf unserem Mosaik dem Panther. Der schöne Mann beherrscht diesen Panther mühelos (ausgedrückt durch den gezierten Sitz und die Lanze, die mit dem stumpfen Ende auf das Panthermaul weist). Laszivität ist, wie wir sehen, der Schönheit in Griechenland und Rom gestattet, nicht der tierische Biss. Diese Pointe in der Zahnästhetik unterscheidet die Antike ungeachtet der erstmals verwandten technischen Möglichkeiten von der Moderne.

Umgekehrt passen die Zähne nach antikem Empfinden damit zum barbarischen, einäugigen Unwesen. Der Kyklop unserer Abbildung 6 mit barbarisch zerzausten Haaren darf seinen Mund öffnen, sei es, um andere zu bedrohen – der Kyklop *Polyphem* tötete die Gefährten des *Odysseus* und fraß sie –, sei es im Schmerz des Hässlichen, dessen Liebe nicht erfüllt wird (*Polyphem* liebte vergebens die schöne *Galatea*). Sichtbar wird nun bemerkenswerterweise die untere Zahnreihe des Verachteten, nicht wie bei der schönen *Thetis* die symmetrische Mitte der oberen

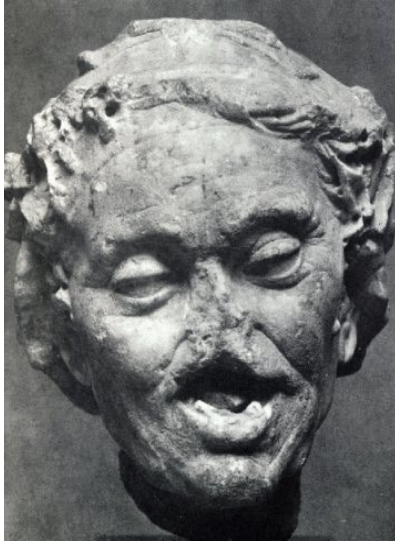
Zahnreihe – indirekt eine Mahnung an alle griechisch-römischen Bürger: Wenn Ihr Zähne zeigt, seid Ihr wie *Polyphem* ethisch und ästhetisch „unten“. Die derzeitige Aufwertung des Lächelns mit sichtbarer unterer Zahnreihe wäre der Antike schlechthin unbegreiflich.

### 4.3 Schönheit und Adel erheben über die Zähne der Bosheit, der Mühsal und Niedrigkeit

Die große Kunst der Antike spiegelt die beschriebenen Spannungen. Ernst bündigt sie im Schönheitsideal die Mundpartie und zeigt stets Probleme an, wo wir Zähne schauen:

#### 4.3.1 Die Schönheit und der Ernst des geschlossenen Mundes

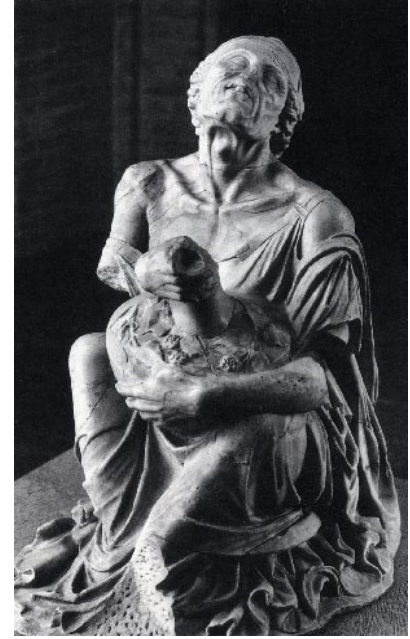
Das Ideal der griechischen und römischen Schönheit ist nach dem Gesagten rasch beschrieben. Das edle, schön-gute Gesicht zeigt wie in den älteren Hochkulturen keine Zähne, handle es sich um eine Göttin (*Venus* von Milo; Abb. 7), einen Helden (den Wagenlenker von Del-



**Abbildung 16a** Trunkene.



**Abbildung 16b** Trunkene, Seitenansicht.  
Abb. 16a/b: [32c].



**Abbildung 17** Trunkene Alte, um 220 v. Chr., Marmor, Höhe 92 cm, München, Glyptothek (antike Kopie nach einem Marmorstandbild vielleicht des Myron von Theben aus dem ausgehenden 3. Jh.).  
Abb. 17: [47].

phi; Abb. 8a/b) oder einen Herrscher (*Caligula*; Abb. 9). Sie alle sublimieren ihre Kraft in gebändigter Konzentration. Zähne bleiben unsichtbar, auch wenn das Antlitz gelegentlich wie beim Wagenlenker den Mund leicht öffnet.

Überraschenderweise passt hierzu sogar das Altersporträt, das in der späten römischen Republik eine über Jahrhunderte nicht wiederkehrende Blüte feierte. Vielleicht entstand es aus der Totenmaske, weil es auf jede Schönong verzichtet (ab *Augustus* jedenfalls wird der kühne Realismus durch die uns viel näher liegende Idealisierung des Porträts verdrängt [6a]). Dort scheuen die Künstler keine Falte, keine eingefallene Wange und keine altersbedingt ungleiche Lippe. Dennoch bewahrt der geschlossene Mund den Porträtierten – in unserer Abbildung 10 den Greis von Oricoli – davor, seine Zahnlosigkeit dem Spott auszusetzen. Die Zahnlosigkeit bildet also keinen Mangel an sich. Sie wird dazu erst, wenn der Mensch sie ohne Würde trägt und seine lückenhaften Zähne zur Schau stellt (*Aristophanes*, *Plutos* 1050–1065 [6.b]; *Martial*, epigr. III 93 und XII 23 [6c]). Mangelnde Würde, nicht Vergänglichkeit zerstört die Schönheit.

#### 4.3.2 Die Hässlichkeit des offenen Mundes

Komplementär spielt das Griechische seit alters mit dem niedrig Hässlichen. Dort ist das ästhetisch Unschöne erlaubt, weil es barbarisches Verhalten der Lächerlichkeit preisgibt. So dürfen die Figuren auf den altgriechischen Kabirengefäßen tun, was den hohen Göttern und Helden verwehrt ist, und einen Kampf mit allen Mitteln austragen: Die Pygmäe zur Rechten auf Abb. 11 zerbeißt einem Kranich den Hals. Zähne töten, hässlich und unedel – zur Warnung an uns, dem nicht zu verfallen.

Die römische Kunst verfährt nicht minder drastisch. Alle in ihrem (nicht heutigem) Sinn niedrigen Gestalten dürfen Zähne zeigen, angefangen bei den Dieben (eine Abbildung in [25b]) und über die Fratzen des Theaters (ein Beispiel in [16]) bis hin zu Zauberinnen.

Brillant setzt ein pompejanisches Mosaik Letzteres ins Bild (Abb. 12): Frauen besuchen eine Magierin. Die Magierin (rechts) beschäftigt sich mit einem Zaubertrank. Ihr Gesicht spiegelt ihr verächtliches Verhalten und ver-

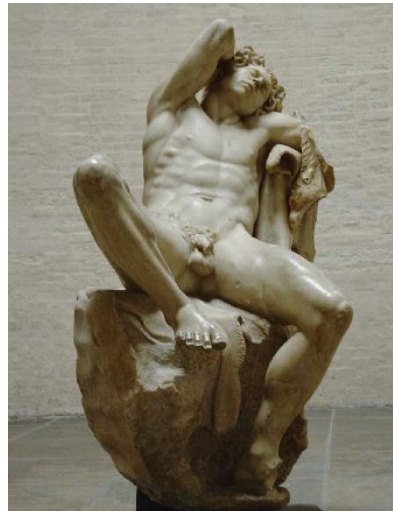
zerrt sich zur Fratze. Dunkles steigt aus ihrem Rachen und verlässt mit dem Zauberspruch den Mund, vorbei an ungleichen Zähnen.

Die Besucherinnen schauern vor dem verwerflichen Verhalten und nehmen doch ehrenrührig daran teil. Sie büßen gleichfalls ihre Schönheit ein (man sehe die Haltung der Gestalten) – eine Mahnung für alle Betrachter/innen, die sich am Fresko einst in der Villa und heute im Archäologischen Nationalmuseum Neapel ergötzen. Freilich verrät die Darbietung zugleich: Das Niedrige war, obwohl geächtet, durchaus ein Bestandteil des antiken Lebens.

Blicken wir kurz aus. Durch die Berliner Goya-Ausstellung 2005 wurde die Beschwörung *Francisco de Goyas* sehr bekannt, die als Antwort auf den Aberglauben seiner Zeit entstand und das Repertoire des geöffneten Mundes souverän variiert (Abb. 13a/b). Sie aktualisiert alte, uns nun vertraute kulturgeschichtliche Grundmotive: Der Junge auf dem Bild vorn, der behext wird, öffnet den Mund des Schmerzes, die Vettel im Hintergrund den Mund der Bosheit und der niedrigen Neugier. Volle Makel sind ihre Zähne wie ihr Ver-



**Abbildung 18** Venus und Mars, Wandgemälde aus Pompeji, Haus der schicksalhaften Liebe, 1. Jh. n. Chr., Fresko im IV. Stil, 154 x 117 cm, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel.  
Abb. 18: [46c; Fotograf Erich Lessing].



**Abbildung 19a** Barberinischer Faun, ca. 220 v. Chr., Marmor, Höhe 2,15 m, Glyptothek, München.



**Abbildung 19b** Ausschnitt.  
Abb. 19a/b: <http://www.mlahanas.de/Greeks/Arts/Hellenistic4.htm>, abgerufen am 14.4.2008.

halten. Die eine unterstützt die Beschwörung, indem sie eine Puppe durchbohrt; die andere gafft. Bei der Dritten daneben wird der Mund zum schwarzen Loch des Schreckens. Was die Antike begann, weitet sich mit Hilfe neuerer Mittel bedrängend aus.

#### 4.3.3 Die Zähne der Mühsal und Arbeit

Arbeit und Leid heißen lateinisch gleich („labor“). Deshalb grenzt das Leiden unter Arbeit in antikem Sinn an die Niedrigkeiten des Lebens an. Diese – heute befremdende – Haltung zur Arbeit sorgt für eindruckliche Kunstwerke wie den alten Fischer unserer Abbildung 14a/b, an dem wir eine eigene Würde entdecken:

Unser Fischer zeigt die Zähne des Leids und des Verfalls von Schönheit durch schwere Arbeit. Die Mühsal der Fischerei zwingt ihn, die Zähne zusammenzubeißen, und doch trotz er mit zwei vollständigen (!) Zahnreihen dem Schmerz. Er beugt sich, aber er erliegt dem Leid der Arbeit nicht. Unter künstlerischer Instrumentalisierung der Zahnpartie entsteht also eine wichtige Auseinandersetzung mit menschlicher Mühsal. Zum ästhetischen Ideal freilich erhebt der Künstler das nicht. Arbeit gehört in der Antike zum „niedrigen“ Per-

sonal, nicht in Darstellung der höheren Stände, der Helden und Götter.

#### 4.3.4 Der Rausch

Die hellenistischen Bildtypen um die „trunkene Alte“ entlarven eine andere Schattenseite des Lebens: den Rausch. Dieser raubt in der antiken Ästhetik alle Schönheit. Selbst alte Frauen verlieren die Kontrolle, zügeln weder sich noch ihr Gewand und entblößen ihren Körper (in Abb. 15 die Brust). Die Haartracht löst sich auf, und der Mund öffnet sich abstoßend (Abb. 16a/b). Wer dem erliegt, verspielt alles Ansehen.

Das hindert nicht daran, dass die Figuren dieses Motivfeldes heute oft mehr beeindruckend als die klassische Schönheit. Namentlich gilt das für die Münchener „Trunkene Alte“ (Abb. 17). Der Rausch raubt ihr wie den anderen gezeigten Beispielen die Schönheit. Verkrampft und ausgemergelt sinkt sie zu Boden. Ihr Mund öffnet sich haltlos. Aus der Nähe besehen, hat sie fast alle Zähne verloren. Schonungslos entlarvt ihre Zahnpartie ihren Ausschluss aus der Gesellschaft [51a].

Herkömmlich gilt diese Frau nicht nur als berauscht, sondern als doppelt, sexuell und im Alkohol herabgekommene Hetäre (Prostituierte; [1]). Aber die Figur errichtet trotz der Schwäche eine

Aura um sich. Manche Interpretationen versuchen deshalb ein anderes Urteil. Sie halten die Frau für göttlich stigmatisiert, vielleicht gar für eine Seherin (Pythia), die der Rausch zum Erleben eines Orakels erhebt. Wir Betrachter/innen verwechseln dann das trunkene Aussehen der Seherin, die um ihrer überweltlichen Erfahrung willen nicht in der Gesellschaft leben und schön sein darf, mit irdischer Berauschung. Schließen wir diese Deutung nicht aus; indes bleibt der irdische, verfehlt Rausch wahrscheinlicher [35].

## 4.4 Zähne und Erotik

### 4.4.1 Die Liebe mit geschlossenem Mund

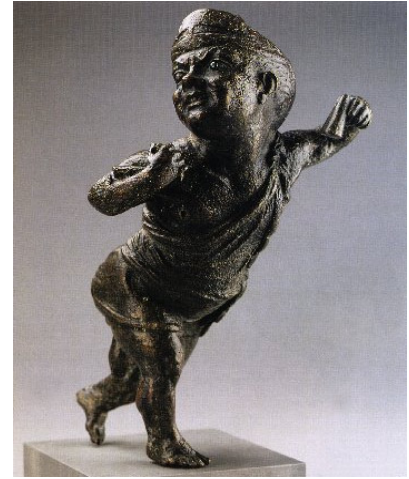
Kompliziert gestaltet sich aufgrund der antiken Vorbehalte der Zusammenhang von Zähnen und Erotik, und das, obwohl nach der Zeitenwende der erotische Roman zu einer ersten Blüte kommt: Dieser Roman darf rühmen, die Heterosexualität sei der Homosexualität überlegen, weil Frauen beim Küssen anders als Männer zu „beißen“ (!) vermöchten (Achilles Tatios, Leukippe II 37). Die Kunst dagegen darf es nicht abbilden, weil der sexuelle Biss niedrig beschämt.



**Abbildung 20** Hellenistische Figurengruppe „Aufforderung zum Tanz“. Der musizierende Satyr (antike Kopie). Original Anfang 2. Jh., Marmor, Höhe 1,43 m, Museo degli Uffizi, Florenz.  
Abb. 20: [9b; Photo Scala, Florenz].



**Abbildung 21** Hellenistische Figurengruppe „Aufforderung zum Tanz“. Die sitzende Nymphe (antike Kopie), Original Anfang 2. Jh., Marmor, Höhe 1,08 m, Musée d'Art et d'Histoire, Genf.  
Abb. 21: [9c; Photo Museum].



**Abbildung 22a** Tanzender Zwerg aus dem Schiffsfund von Mahdia, 2. Jh. v. Chr. (F 215); Bronze.



**Abbildung 22b** Rechts Ausschnitt Mund. Abb. 22a/b: [18; Bildnachweis: Rheinisches Landesmuseum; Hermann Lilienthal].

Hier verschieben sich die Grenzen gegenüber späteren Epochen. Als schicksalhaft und darstellbar gilt in der Antike der später verpönte Ehebruch. Doch er muss standesgemäß und „ästhetisch“ vollzogen werden, nach dem Modell der Liebesgöttin *Venus*, die ihren Mann (*Vulkan*) mit Mars ethisch bedenklich, aber in hoher Schönheit betrog. Venus genießt den öffentlichen Griff des *Mars* an ihre Brust deshalb auf einem pompejanischen Wandgemälde (Abb. 18) „schön“, mit geschlossenem Mund. Dass *Amor* schon zum eifersüchtigen Ehemann unterwegs ist, beeinträchtigt ihren Genuss nicht; sie führt mit der Linken dezent den Arm des Liebhabers zur Brust und bereitet so die sexuelle Begegnung vor. Würde verlöre sie erst, wenn sie sich mit dem Mund erniedrigte.

#### 4.4.2 Zähne der erotischen Schwäche

Ein Satyr dagegen, das niedrige Gefolge des rauschhaften Dionysos, unterliegt

nicht der Norm des geschlossenen Mundes. Er darf die Zähne blecken, ohne darauf zu achten, wohin sich sein Begehren wendet; auf einer Statue in Aphrodisias zeigt er seine sexuelle Vorfreude ungeachtet dem Dionysos-Kind auf seinem Arm (ohne Abb.), und selbst im Schlaf öffnet er in erotischer Erinnerung den Mund (so der Barberinische Faun, Abb. 19a/b).

Das hellenistische Genre der Liebeskämpfe grenzt daran an. In unserem Beispiel, der „Aufforderung zum Tanz“ (Abb. 20 und 21) tritt ein musizierender Satyr mit ungeordneten Haaren als Werber auf. Er beherrscht, wie es sich für einen Wettkampf gehört, seine körperliche Erregung, obwohl er die linke Sandale bereits fürs Lager ausgezogen hat (sein Glied ist nicht, wie sonst häufig bei Satyrn, erigiert). Mit Musik und rauschhafter Bewegung betört er die Nymphe neben ihm. Sie verliert ihre Contenance. Ihr Gewand gleitet herab. Ihr Oberkörper dreht sich zum Manne, und der Mund öffnet sich unbeherrscht. Der Liebhaber wird leichtes Spiel haben – ein

Genuss für antike Betrachter und zugleich ein moralisches Verdikt: Würde eine Frau sich im täglichen Leben so verhalten, würden Männer sie als „nymphoman“ geißeln (ein Ausdruck, der sich von den Erzählungen über die Gier der Nymphen ableitet).

#### 4.4.3 Zahn und sexuelle Gier

Aufmerksam werden wir für einen eigentümlichen Zusammenhang: Die Antike liebt den männlichen Akt, bändigt ihn indessen in „edler“ Haltung durch eine Korrespondenz zwischen geschlossenem Mund und unerigiertem Glied (das im Leben Athens mit Lederschnüren leicht gebunden wurde, um die sexuelle Dezenz zu unterstreichen). Die Vasenmaler stellen das Glied betont klein dar, weil ein edler Bürger Herr seiner Sexualität ist (auch bei Homosexualität [12]). Die Vermutung drängt sich auf, dass antike Augen Zahn und Penis verglichen und die Kunst die Betrachter durch das Unterdrücken der Zähne daran erinnerte, ih-





**Abbildung 23** Wilhelm Leibl (1848–1900), Ungleiches Paar, 1876/77, Öl auf Leinwand, 75,5 x 61,5 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M.  
Abb. 23: [30; Bildtafel 49].

ren Adel dort aufrecht zu erhalten, wo sexuelle oder aggressive Wünsche in ihnen zur Oberfläche drängten.

Ein Gegenbild liefert die indirekte Bestätigung dessen: Der Zwergentänzer aus dem Schiffsfund von Mahdia (Abb. 22a/b) zeigt sein übergroßes Glied, das bis zu den Waden herabhängt (in der Abbildung zwischen den Beinen kaum sichtbar) und, korrespondierend zum Glied, die Zähne. Erotisch will er zubeißen und eindringen. Freilich wird er dieses Ziel nicht erreichen, wie antike Betrachter/innen wissen. Ihnen nämlich dient der aus dem ägyptischen Bes abgesunkene Zwergentänzer zur Belustigung beim Symposium (vgl. Properz IV 8, 39–42; [37]). Die männliche Festgesellschaft verlacht ihn. Der sexuelle Biss gilt ihr kulturell als so lächerlich wie der ungebändigt übergroße Penis – eine sublimierte Verballhornung menschlicher Ängste und verborgener Wünsche nach tanztrunken beißender, gewalthafter Sexualität.

#### 4.4.4 Ausblick: Die Zähne niedriger Erotik in neuerer Kunst

Unterschätzen wir das Gewicht von Bildtraditionen nicht. Sie verwandeln sich, und der Geschmack in vielen Epochen liebt Unedles nicht minder als die hohe, distanzierte Klassik. Dennoch wirken die alten Muster nach. Betrachten wir zwei Beispiele:



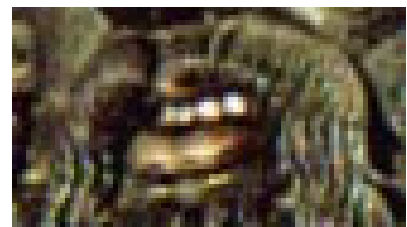
**Abbildung 24** Lovis Corinth (1858–1925), Bacchantenpaar, 1908, Öl auf Leinwand, 111,5 x 101,5 cm, Sammlung Fritz Schäfer, Euerbach.  
Abb. 24: [36].

Das ungleiche Paar des antiken Liebeskampfes gewann im Naturalismus eine freche Seitenvariante: *Wilhelm Leibls* „Ungleiches Paar“ aus dem Stadel in Frankfurt a.M. (Abb. 23) zeigt die Schamlosigkeit des Mannes, der selbst mit eingefallenem Gesicht noch Satyr sein will, ebenso wie den verstohlenen Seitenblick der schönen Nymphe daneben. Der Alte hat die Zähne verloren, und doch behauptet er noch, wie er meint, Biss. Das Porträt entlarvt seine Selbstüberschätzung. Die Junge liebäugelt schon mit einem Dritten (dem Betrachter des Bildes).

Etwas später stellt *Lovis Corinth* sich als Bacchanten dar (Abb. 24), und wieder indiziert das Spiel der Zähne den „halbseidenen“ Charakter der Szene: Der Mann öffnet die obere und untere Zahnreihe und kann doch nur noch trinken – die Schale schwankt in der rechten Hand –, nicht mehr beißen. Er, der Satyr wird, das wissen wir Kenner/innen der antiken Tradition, keinen sexuellen Erfolg haben. Die junge Frau neben ihm setzt sich insofern, obwohl selber enthemmt, von seiner Unfeinheit ab. Sie berührt den Satyr, genau besehen, nicht und öffnet keinen trunkenen, sondern einen lachenden Mund. Wir sehen allein ihre obere, gleichmäßige Zahnreihe. Ihr erhobener rechter Arm strafft die Brust und verstärkt die erotische Ausstrahlung. Ihr Blick schließlich geht zum Betrachter: Für



**Abbildung 25a** Riace, große männliche Statue mit Kopfbinde, um 460 v. Chr., Bronze, Höhe 1,98 m, Museo Archeologico Nazionale, Reggio di Calabria.

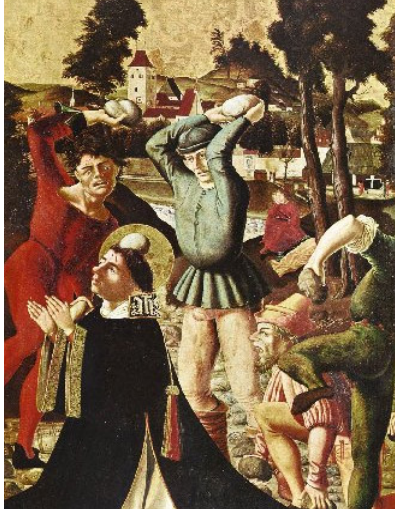


**Abbildung 25b** Ausschnitt.  
Abb. 25a/b: [9d; Bildquelle: Paris, Nimatallah – Artepht].

Dich, den Betrachter vor dem Bild, tue ich das, teilt sie mit – und wieder voller Ironie. Denn der Betrachter mag den erotischen Reiz spüren. Die Frau bleibt ihm nicht minder entzogen als dem Bacchanten neben ihr. Der ästhetische Bruch mit der edlen Klassik wird zum Spiel, das die Frau mehr schon als den Mann (ein Unterschied zur Antike), doch für das Prickeln des Normverstoßes der klassischen Latte bedarf.

#### 4.5 Zähne und Gewalt

In den alten Kulturen lernten wir die Assoziation der Zähne mit Gewalt ken-



**Abbildung 26** Marx Reichlich (um 1460 – nach 1520), Steinigung des Hl. Stephan (1506), Leinwand auf Holz, 125 x 79 cm, Alte Pinakothek, München.  
Abb. 26: [http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Marx\\_Reichlich\\_001.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Marx_Reichlich_001.jpg), abgerufen am 14.4.2008.



**Abbildung 28** Medusa Rondanini, Alter unbekannt (Kopie nach Vorbild des 5. Jh. v. Chr.), Parischer Marmor, 40 x 48 cm; Kopf allein: 38,8 cm, Glyptothek, München.  
Abb. 28: [http://de.wikipedia.org/wiki/Medusa\\_\(Mythologie\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Mythologie)), abgerufen am 26.5.08.

nen. Die Antike entwickelt sie mit hoher Differenzierung weiter:

#### 4.5.1 Der Krieger zeigt Zähne, nicht der Held

Eine berühmte Bronze aus Riace (Abb. 25a/b) zeigt uns einen Mann in klassisch nackter Schönheit. Stand- und Spielbein harmonisieren. Die Symmetrie des Körpers entspricht antiken Idealen. Das Haar ist gebändigt und über einem Reif gut gekämmt. Die Augen blicken mutig in die Ferne. Das Geschlecht fügt sich



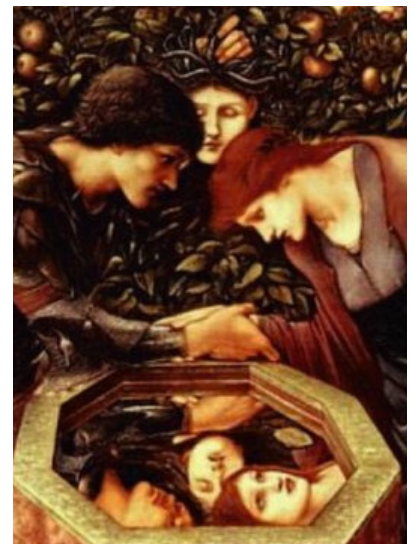
**Abbildung 27a** Enthauptung der Medusa, Metope vom Tempel C in Selinunt (6. / 5. Jh.), Museo Nazionale, Palermo.



**Abbildung 27b** Ausschnitt.  
Abb. 27a/b: [13; Bildnachweis: Franco Barbagallo].



**Abbildung 29a** Edward Burne-Jones (1833–1899), Perseus-Zyklus (1885–1887): Das Schreckenshaupt, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie, Stuttgart.



**Abbildung 29b** Ausschnitt.  
Abb. 29a/b: <http://www.gorgo.ch/>, abgerufen am 14.4.2008.

dezent in die Körperhaltung ein. Aber anders als erwartet öffnet sich der Mund zwischen roten Lippen zu weißen Zähnen (Reste der Farben sind erhalten).

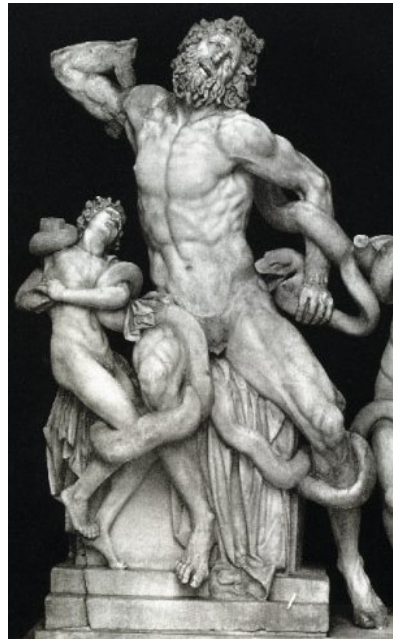
Gibt es also doch das antike Schönheitsideal des Mannes, der lächelnd seine Zähne zeigt und dadurch andere bis hin zum Geschlecht für sich gewinnt? Ein zweiter Blick entlarvt die Täuschung: Der Mann trug in der Rechten eine Waffe, am linken Arm den Schild (der Ansatz ist erhalten). Er ist Krieger, gerüstet zur Schlacht, nicht zum Liebeskampf. Die Nacktheit bringt seine Mus-

keln in ihrer überwältigenden kriegerischen Stärke zur Geltung.

Dieses Motiv setzt sich bis in die Spätantike fort. *Alexander der Große* betont seine jugendliche Kraft (eine Abb. in [23]), und römische Militärs stellen sich auf Plastiken gern ohne Rüstung, die angreifenden und dennoch unterlegenen Barbaren dagegen voll bekleidet dar. Nur die Barbaren bedürfen des Schutzes durch Kleidung, die überlegene Macht bedarf dessen nicht, suggerieren Grabsteine mit diesem Bildtyp aus dem 1. Jh. etwa im Landesmuseum zu Mainz (dass



**Abbildung 30** Achill verbindet Patroklos, Trinkschale des Sosias (um 500 v. Chr.); Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung. Abb. 30: [29d].



**Abbildung 31a** Laokoöngruppe, Rom, Thermes des Titus, 2. Hälfte des 2. Jh. (?), Marmor, Höhe von der rechten Hand der mittleren Finger bis zur Basis 2,42 m, Musei Vaticani.



**Abbildung 31b** Ausschnitt. Abb. 31a/b: [9e; Photo Hirmer Fotoarchiv, München].

die Kriegswirklichkeit anders aussah, brauchen wir hier nicht zu erwähnen).

Was besagt dann der geöffnete Mund? Genau besehen, wetzt unser Krieger die Zähne. Er lächelt nicht freundlich, sondern knirscht im alten Symbol des Angriffs (vgl. § 3.2 im letzten Kapitel (Dtsch Zahnärztl Z 63, 606 [2008]) und um die Zeitenwende z. B. Anspielungen in der Liederrolle von Qumran 1QH X 11 = alt II 11; XIII 10.14 = alt V 10.14). Das Ideal seiner Schönheit ist, so wir noch von Schönheit sprechen dürfen, ein Ideal der Gewalt.

Konsequent begrenzt die Antike dieses Ideal. Nur für Krieger ist es angebracht. Ein Held überwindet es. Beispielsweise erzählt das der berühmteste Abschnitt der Argonautensage: Jason gerät im fernen Kolchis in schlimmste Gefahr. Der dortige König nötigt ihn, Drachenzähne zu säen, aus denen Männer voller Waffen aufstehen, strotzend vor Angriffslust. In dieser Not hilft ihm Medea, die Königstochter. Sie rät ihm, die Wut der aus dem Zahn entstandenen Wesen gegeneinander zu lenken. Jason folgt ihrem Rat, und die Unwesen töten sich. Die Gewalt der Zähne zerstört am Ende sich selbst, während der Held sich aus ihr erhebt.

Die antiken Dichter lieben diese Szene (Ovid, Metamorphosen VII 123–143 u. a.; [34]). Die Künstler vermögen sie nicht darzustellen. Neben Jason, den Helden, gehören keine wachsenden Zähne. Heute führt diese Bildlosigkeit

zum Vergessen Jasons. In der Antike bestätigt sie: Einander mit den Zähnen zu zerfleischen, ist barbarisch. Gewalt ist der Gegensatz hoher Kultur.

#### 4.5.2 Das Knirschen der Zähne und die Hölle

Bleiben wir beim Knirschen der Zähne. Tatsächlich eignet sich diese Geste, heulend die Zähne aufeinander zu beißen und sie tobend aneinander zu wetzen, vorzüglich dazu, andere zu erschrecken und sich selbst zum Angriff Mut zu machen. Das begegnet uns bis ins Neue Testament hinein. Laut der Apostelgeschichte toben und lärmen die Gegner des Stephanus, des ersten Märtyrers aus der Gemeinde Jesu, mit den Zähnen. Ihr Drohgester soll Stephanus erschrecken und dazu bewegen, sich zu unterwerfen. Er indessen widersteht. Daraufhin stürmen sie mit Kampfesgeschrei los und töten ihn durch Steinigung (Apostelgeschichte 7,54–60).

Die Antike hält diese Hinrichtung nicht für bildfähig; sie widerspricht der gewaltzügelnden Ästhetik. So müssen wir uns mit einem nachantiken Bild behelfen (Abb. 26). Dessen Maler (Marx Reichlich) konzentriert sich auf das Zähnefletschen böser Menschen, die sich gegen das Gute erheben. Sie machen sich mit knirschenden Zähnen Mut, während der Märtyrer antik edel stirbt, mit geschlossenem Mund und über den Schmerz erhaben, den ihm die Steine

bereiten. Unversehens wendet sich die Szene, eindringlich eingefangen im paradoxen Schmerz des Rotgewandeten zur Linken des Märtyrers: In der Tiefenschicht leidet nicht Stephanus, sondern leiden die Peiniger unter der Untat. Sie ahnen, dass sie bis in die Hölle endlos mit den Zähnen klappern werden, weil sie dem Guten widerstehen.

Die Antike bereitet hier das Denken des Mittelalters vor. Aber das Grundmotiv der Zähne bleibt antik gedacht: Menschen, die sich drohend gegen Gutes und Edles erheben, werden allezeit – im Diesseits und im Jenseits – mit aggressivem Heulen und tobendem Knirschen der Zähne versuchen, die Barriere zu zerbeißen, die unsichtbar zwischen ihrer Niedrigkeit und dem Guten aufragt. Ihr Heulen und Zähneklappern wird nicht enden – bis in die Niedrigkeit der Hölle (vgl. Matthäusevangelium 13,42; Lukasevangelium 13,28 usw.).

#### 4.5.3 Die „heilige Krankheit“

Das Verdikt von Gewalt oder gar höllischer Untat passte nicht auf das ungewollte, krankheitsbedingte Knirschen der Zähne beim epileptischen Anfall [vgl. 33]. Die Antike sprach hier von einer „heiligen Krankheit“, die die Betroffenen aus dem Leben herausriß. Mediziner hippokratischer Tradition suchten die physische Behandlung [21, 50]. Der Volksmund vermutete anders einen Einbruch der Dämonen, sobald der



**Abbildung 32a** Peter Paul Rubens, Laokoon-Gruppe.



**Abbildung 32b** Ausschnitt.  
Abb. 32a/b: [5].

Schaum hervortrat und die Zähne des Menschen, der seine Gesichtszüge sonst voller Kultur beherrschte, knirschten wie beim Barbaren. Dämonisches Chaos bedrohte die Kultur wie ein Drache (das spätantike Testament Salomos 12,2 spricht vom „Dämon des dreiköpfigen Drachen“; [7]). Menschen suchten religiöse Heilung, und auch das findet sich im Neuen Testament (Markusevangelium 9,14–29). Klassisch-antike Abbildungen freilich fehlen, eine Bekräftigung der damaligen Haltung: Kunst soll nicht dämonische Einbrüche, sondern die Beherrschung von Schwächen zeigen.

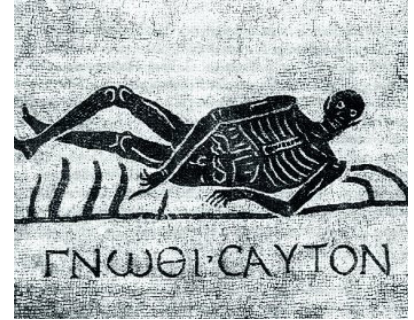
#### 4.5.4 Der Biss

Auf das Knirschen folgt der Biss. Die antike Kulturschicht verbietet ihn, und die Bergpredigt höhlt eine seiner Grundlagen aus, das Gesetz der Vergeltung („lex talionis“) mit dem „Zahn um Zahn“ des Alten Orients (Matthäusevangelium 5,38f.). Dennoch hält sich die Furcht. Wiederum entgeht dem nicht einmal das Neue Testament. Wenn Menschen die Liebe vergessen, schreibt der Apostel *Paulus*, gilt ironisch „Ihr beißt und verschlingt einander“; nicht viel fehlt, und Ihr macht einander gewaltsam den Garau (Galaterbrief 5,15).

Kritische Ethik entspricht mithin, was die Zähne angeht, in der Antike der Ästhetik. Beides wehrt dem ebenso kul-

tur- wie lieblosen „ich bediene mich Deiner zum Beißen und zum Fressen“ menschlicher Bosheit. Wen wundert da, dass der Kritiker des Bisses, *Paulus*, trotz aller Kraft seines Redens den Mund auf Bildnissen nicht öffnet? Zitieren wir seine älteste Beschreibung; es ist zugleich die älteste Beschreibung eines Apostels überhaupt, entstanden im 2./3. Jh. n. Chr.: *Paulus* war ihr zufolge klein, kahlköpfig und von krummen Beinen, damit er nicht mit den idealisierten griechisch-mythischen Helden verwechselt wurde. Aber er besaß eine „edle(r) Haltung“, erkennbar an „zusammengewachsenen Augenbrauen und ein klein wenig hervortretender Nase, voller Freundlichkeit“ (Acta Pauli 3,3; Übersetzung [42]). Fern steht das dem heutigen Schönheitsideal, das zusammengewachsene Brauen ablehnt. Zugleich ignoriert es Lippen und Zähne. Das ist kein Zufall: Wo ein Mensch edel, gut und freundlich ist, übergeht die Antike die Zähne.

Nicht mehr weit ist der Schritt von da zur Entdeckung, wie zäh das kulturelle Gedächtnis alte Traditionen wahrte. Bis heute ist das Beißen anderer Menschen und das Knirschen mit den Zähnen verpönt. Das hat nicht allein medizinische Gründe (langdauerndes Knirschen beschädigt die Zähne). Der „edle“ Mensch drückt vielmehr in der Haltung des Gesichts aus, dass er sich dem Nächsten zuwendet, ihn nicht bedroht und niederbeißt.



**Abbildung 33** Thanatos (Tod), „Erkenne dich selbst“ (gnōthi sauton/ seauton), vermutlich 2. Jh. n. Chr., Fußbodenmosaik, Museum Nazionale, Rom.  
Abb. 33: [40].

## 4.6 Edles bändigt die Gewalt und adelt die Liebe

Der antike Mythos von *Perseus*, *Andromeda* und *Medusa* kombiniert die Linien von der dezenten Kraft des Helden, dem bösen Zähnefleischen des Unwesens und der das Lächeln kreierenden Macht der Liebe.

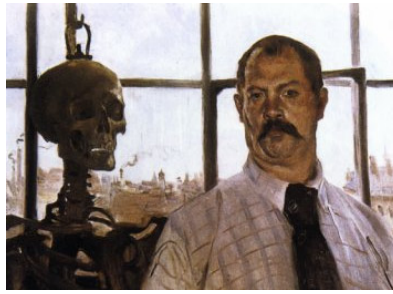
### 4.6.1 Die Enthauptung Medusas

Eine Selinunter Metope (Abb. 27a/b) erzählt die Grundgeschichte. *Medusa* (*Gorgo*, übersetzt „die Schreckliche“), ein Unwesen von jenseits des Meeres, bedroht den Menschen mit schauerlichen Zähnen und (andeutungsweise) schlangenumwundenem Haupt. Doch *Perseus*, der edle Held (auf der Metope neben ihr) besiegt sie. Er überwindet die hässliche, dämonische Bedrohung des Menschen und rettet *Andromeda* (die Frau hinter ihm).

Der Kontrast des edlen Helden und der edlen Jungfrau zum Unwesen gibt der Kunst den Maßstab vor: Das archaische Lächeln des *Perseus* verzerrt sich nicht einmal beim brutalen Schnitt mit dem tötenden Messer; sein Mund bleibt, weil sein Mord eine in antikem (vorchristlichem) Sinn edle Tat bildet, geschlossen. *Andromeda* bewahrt die Rolle der Frau (nach antikem, heute fragwürdigem Muster); sie greift nicht in die Handlung ein, begrüßt sie aber durch ihre Körperhaltung, und vielleicht lächelt



**Abbildung 34** Pieter Claesz (ca. 1597–1660), Vanitas Stilleben (1630), Öl auf Leinwand, 40 x 56 cm, Mauritshuis, Den Haag.  
Abb. 34: [http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Pieter\\_Claesz\\_002.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Pieter_Claesz_002.jpg), abgerufen am 14.4.2008.



**Abbildung 35** Lovis Corinth (1858–1925), Selbstbildnis mit Skelett (1896), Öl auf Leinwand, 66 x 86 cm, Städt. Galerie im Lenbachhaus, München.  
Abb. 35: [4; Photo des Museums].



**Abbildung 36** Tod und Künstler, 1920/21.  
Abb. 36: [45].

sie – selbstredend mit geschlossenem Mund –, weil sie sich in *Perseus* verliebt. *Medusa* dagegen bricht unedel zusammen; ihr Mund präsentiert sterbend kraftlos ihr tierisches, des Menschen nicht wert Gebiss.

#### 4.6.2 Die Adellung Medusas durch die Liebe

Wenig später veredelt ein anderer Bildtyp *Medusa*, womöglich begründet durch den großen Künstler *Phidias* (Abb. 28). Die Zähne *Medusas* verschwinden dort für einen flüchtigen Betrachter (sie werden, obwohl gut herausgemeißelt, im Schatten versteckt), und die giftigen Schlangen umgeben ihr Haupt wie Locken. *Goethe* sah in dieser „*Medusa Rondanini*“ „ein wunderbares Werk“, das „den Zwiespalt zwischen Tod und Leben, zwischen Schmerz und Wollust“ ausdrücke [15]. Denn *Medusa* stirbt nun, weil sie ihrerseits (nach einer Nebengestalt der Sage) *Perseus* zu lieben beginnt und deswegen ihre dämonische Gewalt verliert. Der edle Schmerz der Liebe ist ihr mehr wert als ein unedles Leben [8, 10, 48]. Dem geschlossenen Mund der edlen Liebe *Andromedas* tritt der leicht geöffnete Mund der gefährlichen Liebe zur Seite (in diesem Fall gefährlich für das weibliche Wesen, ein wichtiger Unterschied zu der in die Fluten lockenden Nymphe aus der Spätantike, die wir eingangs besprochen).

#### 4.6.3 Der verlorene Schreck Medusas

Die Antike ließ sich vor allem durch den Schrecken *Medusas* faszinieren. Immer wieder finden wir ihr Bild auf Schilden und Panzern, damit ihr Blick und beißender Mund die Feinde lähme. *Sigmund Freud* versuchte, das sexuell zu aktualisieren. Er verglich *Medusas* Entauptung mit der Kastration, ihr Haar mit der weiblichen Schambehaarung, und postulierte einen „Kastrationschreck“, der sich ergebe, „wenn der Knabe, der bisher nicht an die Drohung glauben wollte, ein weibliches Genitale erblickt“ [14]. Diese Deutung bewährte sich nicht [24a, 52]. Verfolgen wir deshalb hier nicht die Spur zu sexuellen Ängsten und der *Vagina dentata*, einem Ableger aus der angesprochenen sexuellen Konnotation der Zähne (dazu vgl. einen Abschnitt im späteren Kapitel über das 20. Jh.), sondern die Hauptlinie mit der Liebe *Andromedas*: *Edward Burne-Jones*, der bedeutendste englische Präraffaelit, stellt die gerettete *Andromeda* in einem Gemäldezyklus (Abb. 29a/b) neben *Perseus* und lässt sie mit ihm zusammen in einen Brunnen schauen (so entging man laut Sage dem versteinernen Blick *Medusas*). Oberhalb des Brunnens blickt *Andromeda*, wie die Antike es vorgibt, ernst. Aus dem Brunnen jedoch schaut ihr die moderne Verwandlung entgegen; sie öffnet den Mund und lächelt mit einem

Schimmer weißer Zähne. Die antike Sage begründet hier die „moderne“ Liebe zwischen dem Helden (nach wie vor ohne sichtbare Zähne) und der liebreizenden Frau. Für uns tritt unversehens zugleich zutage, dass die heute beliebte rot-weiße Ästhetik des Frauenmundes einer Rollenverteilung zwischen Held und Jungfrau aus dem 19. Jh. entspringt.

*Medusa* bleibt die unglückliche Dritte im Bunde. Gleichfalls im Spiegel verwandelt, schaut aus ihr der Ernst des Todes. So steht sie nun für den Tod, der unabweislich alle Freuden der Liebe begleitet, wie jung immer die Liebe ist. Sie mahnt die Liebe, vor dem Tod und angesichts des Todes zu leben. Unter aller Zeitgebundenheit *Burne-Jones'* leuchtet eine dauerhaft wesentliche Pointe auf.

### 4.7 „Erkenne dich selbst“: die Zähne des Schmerzes und des Todes

#### 4.7.1 Der Schmerz

Noch haben wir den Reigen der Antike nicht voll durchschritten. Der ernsteste Moment des Lebens, der Todesschmerz, zwang *Medusa*, den Mund zu öffnen. Sollte der Schmerz dann nicht auch bei Helden zu adeln sein? Der Vasenmaler *Sosias* fängt die Spannung in eine intime homerische Szene ein (Abb. 30): *Achill* verbindet den verletzten Freund *Patro-*

klos in einer fast erotischen Geste, während dieser sich abwendet, damit nicht sichtbar wird, wie er im Schmerz den Mund zur weißen Zahnreihe öffnet. Andere Bildtypen gehen weiter:

#### 4.7.2 Das Sterben

Die Laokoongruppe in den Vatikanischen Museen wagt den Schritt zur Qual des Sterbens (Abb. 31a/b): Im Todeskampf öffnet *Laokoon*, der Priester Trojas, leicht die Zähne. Er bäumt sich noch einmal auf und verliert darin doch den Adel nicht. Der Künstler macht hier den Biss im Todesschmerz zu einer seltenen, doch wichtigen Facette der Kunstgeschichte.

Seit Entdeckung der Laokoongruppe studieren Künstler an ihr, was eine edle Haltung im Tod bedeute. *Peter Paul Rubens* (Abb. 32a/b) überträgt dabei die Tiefe des Kunstwerks in die lineare Fläche und erleichtert so, die Konturen von Mund und Zähnen wahrzunehmen. Vergessen wir dabei allerdings nicht, woran diese Konturen erinnern: Der Mund öffnet sich, weil der Mensch stirbt. Im letzten, versuchten Biss zerbricht die Kraft des Lebenden, der sich vergeblich gegen den Tod aufbäumt. Kurz gesagt, der edle *Laokoon* darf Zähne zeigen, weil das seine letzte Tat im Leben ist und den geschlossenen Mund im aktiven Leben nicht tangiert.

#### 4.7.3 Totenkopf und Gerippe

Vollkommen zeigt die Zähne erst das Gerippe. Bis dahin verstecken Lippen und Zahnfleisch sie. Die klassische Antike führt daraufhin Gerippe und Totenkopf in die Kunst ein (Abb. 33; ein wichtiges Exemplar aus Pompeji in [25c]). Der Bildtypus bleibt selten. Aber vor Augen tritt mit ihm das Memento mori („erinnere dich ans Sterben“): Mensch, erkenne dich selbst („gnôthi seauton“); erkenne, dass du sterblich bist. Deine Zähne stehen am Ende für den Tod (vgl. [26]).

Dass die antike Grabkunst diesen Typus nicht mag, liegt auf der Hand. Der Tod soll nicht obsiegen. Wie man dem Menschen nach dem Tod das Kinn hochbindet, damit sein Antlitz trotz der Niederlage gegen den Biss des Todes zu gelassener Ruhe finde, weißeln oder malen die Künstler das Totenporträt der antiken Grabkammern und Sarkophage mit geschlossenem Mund. Ich kenne

kein Medaillon auf antiken Särgen und keine spätantike Mumientafel, die damit bräche. Die ägyptischen Mumientafeln wählen in der Regel sogar, die Tendenz verstärkend, ein Jugendporträt: Der bzw. die Tote soll jung und schön ins Jenseits übergehen. Die Kunst überdeckt damit gezielt die Einsicht, dass der Tod alles bestimme und ans Licht bringe (vgl. *Lukrez*, *De rerum natura* III 71, V 214), zugunsten des Lebens.

#### 4.7.4 Ein letzter Ausblick

Die Antike vererbt den Bildtypus des Gevatters Tod und des Memento mori an die europäische Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Den Tod der Straßburger Münsteruhr und seine jüngste Rezeption lernten wir schon kennen (s. *Dtsch Zahnärztl Z* 63, 391–403 [2008], Kapitel 1). Ebenso könnten wir die Totentänze oder Requisiten des Stillebens nennen. Überall fletscht der Tod die Zähne und gemahnt den Menschen an seine Nichtigkeit („Vanitas“; Abb. 34 zeigt ein Beispiel von *Pieter Claesz*).

*Lovis Corinth*, der uns schon begegnete, wählt den Tod daraufhin am Anfang der modernen Kunst zum Nachbarn. 1896 setzt er dem Gerippe optimistisch das Leben einer großen Stadt (hinter dem Fenster) entgegen. Der Tod muss seinen Mund schließen (Abb. 35). 25 Jahre später, wenige Jahre vor dem Tod des Künstlers, wandelt sich die Szene. Der Tod öffnet seinen Mund zum schwarzen, verschlingenden Loch und greift mit der skelettierten Hand nach dem Menschen. Die Uhr läuft ab (s. die Armbanduhr vorn an der Hand; Abb. 36).

Noch schockierender verfährt *Paul Delvaux* (1897–1994). Seine verlockend erotische Venus empfängt den Tod als Liebhaber (Abb. in [11]; <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=279>). Und in seinen Darstellungen der Kreuzigung ab 1951 (eine Abbildung in [http://www.elpais.com/fotografia/cultura/Crucifixion/1951-1952/elphotcul/20080130elpepucul\\_5/les/](http://www.elpais.com/fotografia/cultura/Crucifixion/1951-1952/elphotcul/20080130elpepucul_5/les/); <http://carbularte.blogspot.com/search?q=Delvaux>), malt er ausschließlich Skelette. Jesus, der biblisch Mensch wurde, um den Tod zu überwinden, erliegt dort dem Tod. Mehr noch, in der Bildfassung, die er auf der Biennale in Venedig 1954 vorstellte ([17]), verdrängt die dunkle Höhle im Mund der

Skelette die einzelnen Zähne. Nicht einmal der Biss im Todeskampf erhält dort mehr Gewicht.

Ist dies ein eindringlicher Verweis, wie viel stärker das Leben sein muss, um den Menschen Zukunft zu gewähren, oder Resignation aufgrund der Erfahrungen des 20. Jh.s? So oder so findet das „gnôthi seauton“, „erkenne dich selbst“, im künstlerischen Spiel mit der Mund- und Zahnpartie ein erschreckendes Fanal. Der Kunst sind die Zähne des Todes nicht minder wichtig als die der Liebe.

## 4.8 Ergebnis

Nach der frühen Kunst und den alten Hochkulturen haben wir nun die Antike durchschritten, und wieder entlässt uns der Durchgang mit Irritationen. Denn die klassische Antike baut auf den frühen Entscheidungen der Kulturgeschichte auf und klärt deshalb das Darstellungsschema der abendländischen Kunst in einem prägnanten Gefälle:

Nur „was schön ist, ist der Liebe und der Freundschaft wert“ (Theognis I 17). Die Mundhöhle mit den Zähnen gehört nicht dazu. Sie wirkt vielmehr bedrohlich. Lediglich im Ausnahmefall ist dem edlen Menschen zu erlauben, dass er Zähne zeigt, in harter Arbeit, im Schmerz, zum Erweis von Macht und exzeptionell – bei der Frau – zum selbstbewussten Blick in die Zukunft. Ansonsten schließt edle Schönheit den Mund.

Der offene Mund und sichtbare Zähne verweisen umgekehrt nur selten auf den Reiz der Schönheit, häufiger auf erotische Schwäche, schlimmerenfalls auf Angriffe gegen das Leben und die Schönheit, auf Niedrigkeit, Gewalt, Magie, Leid und Tod. Das Lächeln mit sich öffnendem Mund verfällt also hoher Ambivalenz (vgl. [3]). Von einer Ästhetik der Zähne können wir, wenn man so will, nur in Verbindung mit einer Anti-Ästhetik des Bisses sprechen.

Manchmal erlaubt dieses Gefälle Sublimierungen von großer Dauer. Einige haben wir angesprochen, angefangen bei der wilden Schönheit der Frau und bis hin zum Bild des Todes. Nennen wir ein letztes Beispiel, nun aus einem dritten Lebensbereich: Die Antike reflektierte wieder und wieder die zerstörerische, böse Macht des Wortes,

mit der Menschen einander verletzen. Homer schuf, um diese Macht zu bändigen, die Wendung vom heiligen „Gehege der Zähne“, durch das keine verfehlten Worte dringen sollen (Odyssee 1,64f. u.ö.), bis das Leben durch es entfleucht (vgl. Ilias 9,408f.). Sein Sprachbild sank in der Neuzeit zur ironisierten

Metapher ab (vgl. Tucholsky, „Dem Gehege der Zähne“, 1924). Dennoch verdient es wie all die anderen beschriebenen Motive Beachtung: Der Mensch vergesse nicht, dass er in Wort und Tat zum bösen Biss neigt und das der Steuerung bedarf, damit die Schönheit sich durchsetze. **DZZ**

#### Korrespondenzadresse

Prof. Dr. Martin Karrer  
Kirchliche Hochschule Wuppertal  
Missionstr. 9a/b  
42285 Wuppertal  
Tel.: 02 02 / 2 82 01 75  
Fax: 02 02 / 2 82 01 01  
E-Mail: karrer@uni-wuppertal.de

## Literatur

1. Andreae B: Skulptur des Hellenismus. Aufnahmen von A. Hirmer und I. Ernstmeier-Hirmer. Hirmer, München 2001, 98f und Tafeln 58–59
2. Andronicos M: Die Museen Griechenlands. Herder, Freiburg 1992, 174 (Gesamtbild), 175 (Ausschnitt)
3. Baconsky T: Le rire de Pères. Essai sur le rire dans la patristique Grecque. Théophanie, Paris 1996
4. Bonafoux P: Der Maler im Selbstbildnis. Skira, Genf 1985, 68
5. Buettner N u.a. (Hg.): Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften. Hirmer, München 2004, 292
6. 6a Brandt H: Wird auch silbern mein Haar. Eine Geschichte des Alters in der Antike. Beck, München 2002, 137–142  
6b A.a.O., 67  
6c A.a.O., 189f.  
6d A.a.O., 142
7. Busch P: Das Testament Salomos. Die älteste christliche Dämonologie, kommentiert und in deutscher Erstübersetzung, TU 153. de Gruyter, Berlin / New York 2006, 172, vgl. 177f.
8. Buschor E: Medusa Rondanini. Kohlhammer, Stuttgart 1958
9. 9a Charbonneaux J u.a.: Das Hellenistische Griechenland 330–50 v. Chr., Universum der Kunst 18. Beck, München 1988, 185  
9b A.a.O., 320. Eine andere Replik befindet sich im Thermenmuseum Rom  
9c A.a.O., 320. Eine andere Replik befindet sich im Themenmuseum Rom  
9d A.a.O., 476  
9e A.a.O., 330, Abb. 362
10. Danforth Belson J: The Medusa Rondanini. A New Look. Am J of Archeology 84 (1980), 373ff.
11. Delvaux P: La Venus dormida, Delvaux, 13 de marzo – 14 de junio, 1988. Fundación Juan March, Madrid 1988, 59
12. Dover KJ: Greek Homosexuality. Harvard Univ. Pr., Cambridge, Mass. 1989, 125f.
13. Durando F (Hg.): Das antike Italien. Verlag Karl Müller, Köln 2001, 284
14. Freud S: Das Medusenhaupt (1940). In ders.: Gesammelte Werke XVII. Fischer, Frankfurt a.M. 1972, 47f.
15. Goethe JW von: Italienische Reise, Zweiter Aufenthalt in Rom von Juni 1787 bis April 1788, Weimarer Ausgabe I 32, Weimar 1906. Repr. dtv, München 1987, 322
16. Grant M (Hg.): Die Welt der Antike. Kulturgeschichte Griechenlands und Roms. Droemersch Verlagsgesellschaft, München/Zürich 1964, 253 (Tragödienmaske aus dem Petit Palais)
17. Hammacher-van den Brande R (Hg.): Paul Delvaux, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 1989, 79
18. Hellenkemper Salies G (Hg.): Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, Bd. 1, Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1,1. Rheinland-Verlag, Köln 1994, Tafel 17, Beschreibung 484ff.
19. Helm R (Einleitung und Übersetzung): Catull, Gedichte. Reclam, Stuttgart 1963, 49f.
20. Herzer J, Maier C: Hoheslied. In Kraus W, Karrer M (Hg.): Septuaginta Deutsch. Übersetzungsband. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart Januar 2009
21. Hippokrates zugeschrieben, Peri Hierês Nosou (Über die Heilige Krankheit), Abschnitt 1 u.ö. (Quelle im Internet)
22. 22a Hoffmann-Axthelm W (Hg.): Die Geschichte der Mund-, Kiefer- und Gesichtschirurgie. Quintessenz, Berlin u.a. 1995, 16–26  
22b A.a.O., 23
23. Hypo-Kulturstiftung (Hg.): Kleopatra – Ägypten um die Zeitenwende. Philipp von Zabern, Mainz 1989, 168
24. 24a Karenberg A: Amor, Askulap & Co. Klassische Mythologie in der Sprache der modernen Medizin. Schattauer, Stuttgart/New York 2005, 89f  
24b A.a.O., 49
25. 25a Karrer M: Ethik und Ästhetik – Perspektiven für die Zahnmedizin. Dtsch Zahnärztl Z 54 (1999), 424–437, hier 429–430  
25b A.a.O., 428f  
25c A.a.O., 426
26. Karrer M: Das schöne Gesicht: Ästhetik, Reiz und Grenzen der Gestaltung, teamwork 9 (2006), 372–380, hier 380
27. Kiesewetter H: Den Römern auf den Zahn gefühlt. Römische Grabfunde aus Troia liefern Anthropologen überraschende Einblicke in die Zahnmedizin der Antike. In: Abenteuer Archäologie 2 (Heft 3/2005), 60–65
28. Krug A: Heilkunst und Heilkult. Medizin in der Antike. Beck, München 1993
29. 29a Künzl E: Medizin in der Antike. Aus einer Welt ohne Narkose und Aspirin. Theiß, Stuttgart 2002, 42, 73f.  
29b A.a.O., passim  
29c A.a.O., 72 Abb. 93  
29d A.a.O., 15 Abb. 10
30. Langer A: Wilhelm Leibl. Rosenheimer Verlagshaus, Leipzig 1961
31. Lässig HE, Müller RA: Die Zahnheilkunde in Kunst- und Kulturgeschichte. Dumont, Köln 1999, 21–30
32. 32a Laubscher HP: Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik. Philipp von Zabern, Mainz 1982, Tafel 1 und 2  
32b A.a.O., Tafel 27. Dort Abbildungsverweis auf New York, Metropolitan Museum of Art (Nr. 38) – Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1909  
32c A.a.O., Tafel 29
33. Liddell HG, Scott R, Jones HS: A Greek-English Lexicon. Clarendon Press, Oxford 1951, 331f. („brychein“)
34. Lücke H-K, Lücke S: Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg 2002, 325–344
35. Meyer H: Rezension zu Andreae [1] im Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 7 (2004), 1041–1049, hier 1044f.
36. Ostarhild H: Wenn Meisterwerke Zähne zeigen. Über das Lachen in der Kunst. Legat-Verlag, Tübingen 2002, 97
37. Pfisterer-Haas S: Die bronzenen Zwergentänzer. In: [18], 483–504
38. Popa IC: Celsus, „De medicina“ über Zähne, Mundhöhle, Gesicht und Kieferknochen (Medizinischer und philologischer Kommentar). Logos, Berlin 1999
39. Porter R: Die Kunst des Heilens. Eine medizinische Geschichte der Menschheit von der Antike bis heute. Spektrum, Heidelberg/Berlin 2000
40. Reiser M: Erkenne dich selbst! Selbsterkenntnis in Antike und Christentum, TThZ 101 (1992), 85
41. Schlott K: Die Kabirengefäße. In Gerda Henkel Stiftung Jahresbericht 2004, Düsseldorf 2005, 24–25, hier 25
42. Schneemelcher W, Kasser R: Paulus-akten. In: Neutestamentliche Apokry-

- phen in deutscher Übersetzung, Bd. 2: Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes. Mohr, Tübingen 1989, 193–243, hier 216
43. Schubert C: Der hippokratische Eid. Medizin und Ethik von der Antike bis heute. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, bes. 8–13 (Fassungen des Eides) und 122 (Abb. des Arztlehrvertrags)
44. Schuster P-K (Hg.): Goya. Prophet der Moderne. DuMont, Köln 2005, 195
45. Schuster P-K u.a. (Hg.): Lovis Corinth. Prestel, München 1996, 372
46. 46a Varone A, Lessing E: Pompeji. Terrail, Paris 1995, 196  
46b A.a.O., 183  
46c A.a.O., 130
47. Vierneisel K, Kaeser B (Hg): Kunst der Schale – Kultur des Trinkens. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München 1990, 452
48. Vierneisel-Schlörb, B: Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jh. v. Chr., Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II. Beck, München 1979, Nr. 7
49. Will R: Zähne, Menschen und Kulturen. Eine Dokumentation aus Jahrtausenden, Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte Mitteleuropas 31. Beier und Beran, Weißbach 2001
50. Wohlers M: Heilige Krankheit. Epilepsie in antiker Medizin, Astrologie und Religion (MThSt 57). Elwert, Marburg 1999
51. 51a Zanker P: Die trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten. Fischer, Frankfurt a.M. 1989  
51b A.a.O., 68
52. Zaslow RW: Der Medusa-Komplex. Die Psychopathologie der menschlichen Aggression im Rahmen der Attachment-Theorie. Z für klinische Psychologie und Psychotherapie 30, 162–180 (1982)
53. 53a Ziegler C, u.a.: Museen der Welt: Der Louvre. Ägypten, Vorderer Orient, Klassische Antike. Beck, München 1993, 245  
53b A.a.O., 269