„Angeber haben mehr vom Leben“ oder „Lügen, wie ein Zahnarzt“

Zur Inhaltsdeutung von Quacksalberbildern in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts

von

WOLFGANG SCHUG

für

schwarz auf weiss

essayistisch | kritisch | divers

www.schwarz-auf-weiss.org

online seit: 15.09.2020

„Angeber haben mehr vom Leben“ oder „Lügen, wie ein Zahnarzt“

Zur Inhaltsdeutung von Quacksalberbildern in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts

Gliederung

1. Einleitung und Einführung in die Thematik

2. Zur Darstellung von Zahnärzten und Quacksalbern bei Vorläufern der Genremalerei

2.1. Hieronymus Bosch (1450-1516)

2.2 Lucas van Leyden (1494-1533)

3. Zur Niederländischen Genremalerei im 17. Jahrhundert

3.1. Kulturelle Voraussetzungen

3.2. Zur Geschichte der Inhaltsdeutung der niederländischen Genremalerei

4. **Erwin Panofskys Modell der ikonologischen Methode**

5. **Exemplarische Bildanalyse**

6. **Zusammenfassung**

8**.** **Abbildungen**

1. Einleitung und Einführung in die Thematik

Bilder medizinischen Inhalts waren in der niederländischen Malerei weit verbreitet, man denke nur an die Anatomiedarstellungen Rembrandts.[1] Im 17. Jahrhundert konnte sich in der niederländischen Genremalerei eine ganz eigene Bildgattung etablieren, die ärztliche Behandlungen zum Inhalt hat. So bildet auch das zahnärztliche Sujet keine Seltenheit innerhalb des erhaltenen Bildbestandes.

Damals herrschte besonders unter den Zahnbehandlern Neid und Zwist und jeder argwöhnte, dass bei bekannt werden ihres ohnehin geringen medizinischen Wissens die Kollegen sich dieses aneignen und man sich damit unliebsame Konkurrenz machen könnte. Daher fand sich kaum jemand bereit, eine auch nur annähernd ausreichende Lehrtätigkeit auszuüben. Die Zahnbehandlung, die in erster Linie in Extraktionen bestand, wurde für die breiteren Bevölkerungsschichten in erster Linie nicht von universitär ausgebildeten Chirurgen, sondern von Scharlatanen betrieben, von Quacksalbern, für die das Zähneziehen weniger eine medizinische Notwendigkeit, als vielmehr eine lukrative Jahrmarktsbelustigung darstellte. Es gab keinen anerkannten Ausbildungsweg oder vorgeschriebene Qualifikation zur Ausübung dieses Gewerbes. Jeder musste sich seine Kenntnisse selbst erwerben oder versuchen, sich von einem praktizierenden Dentisten irgendwie als Lehrling unterweisen zu lassen, was sich aus den oben genannten Gründen als schwierig erwies.

Die Tätigkeit der Zahnärzte hat in der Genremalerei dabei weniger zu realistischer Sachdarstellung geführt, sondern vor allem Karikatur und Satire herausgefordert.

Neben den auf den ersten Blick leicht zu durchschauenden Bildmotiven auf Genrebildern, ist es für den Interpreten besonders interessant, die versteckten, tiefer liegenden Bedeutungsinhalte zu untersuchen. Seit Erwins Panofskys Arbeiten zur Ikonographie und Ikonologie ist es in der Kunstwissenschaft üblich, vom so genannten „disguised symbolism“, der versteckten Symbolik auf Bildwerken, zu reden.[2] Der Autor hat mit diesem Begriff der „verkleideten Symbolik“ einen besonders prägnanten terminus technicus geprägt. Auf Panofsky werden wir im Rahmen der exemplarischen Bildinterpretation noch ausführlich zu sprechen kommen.

---

[1] Siehe hierzu: Wolf-Heidegger, C. / Cetto, A.M. (1967): Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung. Basel.

[2] Panofsky E. (1953): Die altniederländische Malerei. Ursprung und Wesen. Köln.

Auch auf den Werken niederländischer Genremalerei trifft man auf jene versteckten Bildelemente. Ein paar Beispiele mögen das bereits jetzt schon belegen:

- Fast auf jedem Bild mit zahnärztlicher Thematik wird auf das Prahlen der „Doktoren“ mit falschen akademischen Titeln und daraus resultierenden Befugnissen in Form höchst offizieller Urkunden, Diplome, Siegel und dergleichen hingewiesen.[3]

- Oft werden Quacksalberbilder durch die Figur eines Taschendiebes belebt, der den gepeinigten Patienten im Moment der größten Not im wahrsten Sinne des Wortes „beutelschneiderisch“ erleichtert. Übernommen wurde dieses Bildmotiv von den in der damaligen Zeit beliebten Darstellungen mit Falschspielern und Wahrsagerinnen, wie es exemplarisch Georges de La Tour (1593-1652) auf seinen Bildern „Der Falschspieler mit dem Kreuz-As“ und „Die Wahrsagerin“ zeigt. Bei letzterem wird ein Bürgersohn, der den Prophezeiungen einer alten Vettel lauscht, sogar von drei ihrer hübschen Gehilfinnen bestohlen.[4] Die Darstellung des „Beutelschneidens“ verwundert nicht, da Quacksalber damals traditionell mit den Begriffen Unvermögen und Betrug verbunden wurden, übten sie ihr Gewerbe doch zumeist im zwielichtigen Gefolge von Gauklern, umherziehenden Händlern oder Zigeunern auf Marktplätzen aus.[5] „Hy liegt als een Tandtrekker“, was übersetzt „er lügt wie ein Zahnbrecher“ heißt, war damals in den Niederlanden ein geflügeltes Wort. Das französische Äquivalent „mentir comme un arracheur de dents“ ist bis zum heutigen Tag im Französischen durchaus gebräuchlich.

Auch in der deutschen Sprache gibt es geflügelte Worte, die sich auf Zahnbrecher beziehen, z. B. „schreien wie ein Zahnbrecher“[6] und kennzeichnet einen Menschen, der seine vermeintliche Geschicklichkeit laut und eindringlich kundtut.

- Manchmal werden Darstellungen von Zahnoperationen zur Illustration der fünf Sinne herangezogen und versinnbildlichen den Gefühls- oder Tastsinn[7].

- An das stets drohende Lebensende im Sinne einer Vanitas-Allegorie verweisen die oft im Bild untergebrachten Totenköpfe.

---

[3] Vgl. Jan Steen: Der Zahnbrecher, abgebildet in Brown, C. (1984): Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert, S.70. Darmstadt.

[4] Abgebildet bei Rosenberg, H. / Lépinay F. (1974): Georges de la Tour. Leben und Werk, S. 27 und 31. Berlin.

[5] Vgl. Katalog Mönchengladbach (1998): Von Kavalieren, Dirnen und Quacksalbern. Mönchengladbach.

[6] Röhrich L. (1991): Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, S.1715. Freiburg.

[7] Zur Darstellung der fünf Sinne vgl. Kaufmann H. Die fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts in Tintelnot, H. (1943): Festschrift für Dagobert Frey, S. 133-157. Breslau. Putscher, M. (1971): Die fünf Sinne. In: Aachener Kunstblätter, 41, S. 152-173. Aachen.

Das Ziel des Artikels besteht darin, an einem beispielhaften Bild der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, solche versteckten Inhalte en detail herauszuarbeiten und dabei Rückschlüsse zu gewinnen, wie die zahnärztliche Profession damals gesellschaftlich wahrgenommen wurde. Dieser interessanten Fragestellungen ist in der kunstwissenschaftlichen und medizinhistorischen Forschung in dieser Form bislang nur wenig Bedeutung beigemessen worden und stellt demgemäß ein Forschungsdesiderat dar.[8] Zuvor werde ich zahnärztliche Behandlungen auf Bildern der altniederländischen Malerei betrachten, das kulturelle Umfeld beleuchten, in dem sich die Genremalerei entwickelte und das Interpretationsmodell erläutern.

2. Zur Darstellung von Zahnärzten und Quacksalbern bei Vorläufern der niederländischen Genremalerei

Bereits vor dem 17. Jahrhundert war der Bildgegenstand des Zahnbrechers beliebt. Allerdings weniger als eigenständiges Bild, sondern versteckt im Zusammenhang von Werken religiöser Kunst, wo genreartige Szenen sehr häufig im Bildhintergrund und in Nebenszenen gezeigt werden. Dennoch sind sie für die Entwicklungsgeschichte von großer Bedeutung. Bereits bei diesen frühen Beispielen werden wir den für die spätere Ikonographie der Zahnarztdarstellung im 17. Jahrhundert so typischen topoi, wie Betrug, Diebstahl, Wucher und Beutelschneiderei des Quacksalbers einerseits und das törichte und dumme Verhalten der von Zahnschmerz Geplagten andererseits begegnen.

[8] In ihrer Dissertation zum Thema geht die Autorin Maria Elisabeth Wasserfuhr fast gar nicht auf ikonographische Aspekte ein, sondern listet die entsprechenden Bilder eher katalogisierend auf. Vgl. Wasserfuhr, M. E. (1970): Zahnarztdarstellungen in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Köln.
Bedeutsamer in dieser Hinsicht ist hingegen die Arbeit von Carol Jean Fresia, in der die Autorin in einem breit gefassten kulturhistorischen Kontext sehr umfassend die Rolle der Quacksalber und Scharlatane unter Ausschöpfung vieler Quellen untersucht. Ihr Hauptinteresse liegt allerdings weniger bei Zahnarztbildern, als vielmehr bei sonstigen operativen Tätigkeiten. Dennoch sind die Ergebnisse ihrer Arbeit auch für das Verständnis von Zahnbrecherbildern von unschätzbarem Wert. Leider haben ihre Untersuchungen in der Literatur nicht die ihnen zustehende Beachtung erfahren. Vgl. Fresia C. J (1991): Quacksalvers and Barber-Surgeons: Images of medical practioner in 17th century dutch genre painting. Yale.

2.1. Hieronymus Bosch (1450-1516)

„Mit ihm beginnt in der Kunstgeschichte etwas völlig Neues. Ihm genügt es nicht, heilige Personen oder Geschichten entsprechend dem biblischen Text als das Anbetungswürdige vor Augen zu stellen. Er greift tiefer, er deckt gleichsam die subkutanen Schichten der menschlichen Existenz auf: für ihn ist das Böse der Urgrund, auf dem sich das Gute allenfalls erheben kann (...). Ähnlich wie ein Sebastian Brant, oder ein Erasmus von Rotterdam erlebt er die Verkehrtheit der Welt. Dämonen sitzen dem Mensch im Nacken, und überall wimmelt es von unheimlichen Kreaturen".[9] Zu diesen Bildern zählt auch die Darstellung eines Zahnarztes auf der Mitteltafel seines Triptychons, mit dem Namen „Der Heuwagen", das, um 1516 entstanden, im Prado Museum in Madrid verwahrt wird.[10]

Der geöffnete Altar bietet auf der linken Altarseite einen Blick ins Paradies, die rechte Seite zeigt dagegen die Hölle. Die Mitteltafel schließlich gibt den Blick frei auf den Titel gebenden Heuwagen, um den sich halbkreisförmig eine Vielzahl von Figuren anordnen. (Abb. 1). Der Wagen wird von Teufelsgestalten gezogen. Im Vordergrund zeigt Bosch ganz zentral in der Bildmitte einen Zahnarzt, der um seinen Hals eine Kette von extrahierten Zähnen trägt, die auf seine besondere Handfertigkeit verweist (Abb.2). Er steht hinter einer Frau, die, auf der Erde sitzend, den Kopf weit nach hinten gereckt und den Mund weit geöffnet hat. Mit der rechten Hand berührt der Arzt die Zähne der Frau. Hinter ihnen ist ein Tisch mit verschiedenen Gefäßen und eine Art Diplom mit Siegeln zu erkennen. Weitere Figuren bevölkern den Vordergrund, unter denen vor allem der Mann im Narrenkostüm neben der „Behandlungsszene" und eine Gruppe von Nonnen und ein feister Mönch ganz rechts hervorzuheben sind. Im Bildmittelgrund geht es grausam und sexuell enthemmt zu. Ein Mann wird von einem Rad des Heuwagens überrollt, kommt sprichwörtlich „unter die Räder", einem anderen wird der Hals durchgeschnitten; Mord und Totschlag, sowie sexuelle Ausschweifung und Perversion sind das alles beherrschende Thema. Die Dargestellten kämpfen mit aller Mitteln darum, etwas vom Heu zu erhaschen im Beisein sowohl der weltlichen Macht, man beachte den Mann mit Königskrone zu Pferd, als auch der kirchlichen in Gestalt des Papstes mit Tiara auf der linken

[9] Musper H.T. (1968): Altniederländische Malerei von Van Eyck bis Bosch, S. 39ff. Köln.
[10] Abgebildet: Katalog Rotterdam (2001): Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk, S. 21. Stuttgart.

Bildseite. Auf dem Heuwagen thront ein Liebespaar, das den Klängen eines Lautenspielers lauscht, flankiert von einem Engel und von einem Teufel. In einer Wolke erscheint der segnende Jesus und beobachtet das bizarre Treiben auf der Erde.

Gehen wir ganz kurz auf die Bedeutung des Heus ein - es ist ein treffliches Beispiel für Panofskys Begriff der „versteckten Symbolik". „Heu war im 15. und 16. Jahrhundert im niederländischen Volksglauben eine vielseitig verwendbare Metapher für die „Nichtigkeit" materieller Güter, nach denen jeder strebt. Heu konnte im 15. Jahrhundert folgende Assoziationen beim Betrachter wecken: irdisches Gut, Habgier, Nichtigkeit, Vergänglichkeit und Betrug. Durch Menschen, die sich um jeden Preis des Heus bemächtigen, konnte die Jagd auf materiellen Besitz und Sinnenfreuden verständlich dargestellt werden (...). Auf seinem Gemälde stellt Bosch dar, wie sehr der Mensch – unabhängig von Standes- und Landeszugehörigkeit – vom Streben nach unwürdigen irdischen Gütern besessen ist, darin aber zugleich Opfer des teuflischen Betrugs und der Versuchung wird".[11]

Interessant ist in diesem bizarren Zusammenhang das Auftreten des Zahnarztes an exponierter Stelle im Bildvordergrund. Auch er hat sich voller Gier und Raffsucht die Taschen mit Heu voll gestopft, und strebt nach materiellem Besitz. Es ist ein frühes Beispiel dafür, dass die Figur des Zahnbrechers in einem negativen Kontext auftaucht. Es ist nicht auszuschließen, dass es Bosch war, der als erster die Bildtradition des nach Reichtum gierenden und seine Mitmenschen betrügenden Zahnarztes bildlich formulierte. Sein gewaltiges Triptychon ist insgesamt gesehen eine einzige Metapher für den törichten Lauf der Welt. In ihr findet auch der Zahnarzt seinen rechten Platz.

Im Museum von Tallinn befindet sich die Kopie eines Bildes von Bosch, das eventuell von Pieter Brueghel d. J. zwischen 1550 und 1575 angefertigt wurde, mit der Darstellung der „Vertreibung der Händler aus dem Tempel".[12] (Abb.3). Auf der linken Seite sieht man in einer Nebenszene einen Zahnarzt bei seiner Arbeit, der einen soeben entfernten Zahn einer Gruppe von Schaulustigen zeigt. Er ist im Freien vor einer Stadtmauer tätig. In einen roten Mantel gehüllt, eine große Geldbörse an seinem Gürtel tragend, beugt er sich über seine Patientin, die in jammervoller Geste auf dem Boden sitzt. Rechts hat der Quacksalber seine Utensilien ordentlich auf

[11] Ebd. S. 134 ff.
[12] Ebd. S. 132.

einem Tisch aufgereiht. An einem langen Stock befestigt, hängt ein Plakat, das in der für Bosch typisch derben Art einen Mann wiedergibt, der, den blanken Hintern zeigend, seine Notdurft verrichtet. Der „Beschiss“, den der Scharlatan am Publikum begeht, könnte nicht deutlicher gezeigt werden. Zuvorderst steht ein Bauer mit einer Gans im Sack, den er auf dem Rücken trägt. Der einfältige Mann, dessen Gesichtsausdruck nicht eben von Intelligenz zeugt, ist vom faszinierenden Schauspiel, das ihm dargeboten wird, so beeindruckt, dass er nicht merkt, wie ein hinter ihm Stehender, der womöglich mit dem Zahnarzt im Bunde steht, den Geldbeutel stehlen will. Ein anderer versucht dies vergebens zu vereiteln.
Es ist dies ein frühes Beispiel für das Beutelschneiden, das uns auf vielen Werken des 17. Jahrhunderts besonders auf Zahnbrecherbildern immer wieder begegnen wird. Bosch kann als bedeutender Vorläufer der Genremaler betrachtet werden. Besonders wichtig ist, dass er als einer der ersten den Vorgang des Beutelschneidens der Taschendiebe mit zahnärztlicher Tätigkeit in Verbindung bringt. In der für ihn typischen Art Ist der moralische Zeigefinger immer erhoben. All dies ist aber immer noch in einen religiösen Kontext eingebunden.

2.2 Lucas van Leyden (1494-1533)

Anders als auf großformatigen Gemälden war es auf dem Gebiet der kleinformatigen Graphik durchaus erlaubt, das Thema des Zahnbrechers als eigenständiges Bild darzustellen, wie das Beispiel von Lucas van Leyden zeigt.[13] (Abb.4). Das Blatt zeigt einen Zahnbrecher, wie er, im Beisein einer Frau, eine Zahnuntersuchung bei einem Patienten durchführt. Auf der linken Seite hat der Zahnarzt seine Utensilien auf einem sorgfältig gedeckten Tisch aufgestellt und diverse Instrumente, Tiegel und geöffnete Säckchen ausgebreitet. Hinter dem Tisch ragt eine Stange empor, an der ein gesiegeltes Diplom befestigt ist. Der Zahnarzt steht hinter dem Tisch. In ein prachtvolles Gewand mit pelzverbrämtem Kragen gehüllt und aufwändiger Kopfbedeckung, wird er bei der Ausübung seiner Tätigkeit dargestellt. Der von ihm behandelte Patient, als einziger in Ganzfigur und unverdeckt wiedergegeben, gehört wohl dem einfachen Bauernstand an: Seine Beinkleider sind in einem

[13] Abgebildet: Katalog Braunschweig (1978): Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, S. 109. Braunschweig.

jammervoll verschlissenen Zustand, und statt festen Schuhwerks trägt er ganz einfache, an den Seiten aufgesprungene Stoffschuhe. Wie oft in Darstellungen des Themas dient auch hier ein armer, einfältiger Bauer als williges Opfer des Zahnarztes. Als Zielscheibe des Spotts hat er in der niederländischen Kunst überhaupt eine lange Tradition und lässt sich in vielen Bildbeispielen nachweisen.[14]
Auffällig bei der Gestalt des Bauern ist die besondere Betonung des Geschlechtsteiles unter dem Wams in der Form einer so genannten „Schamkapsel", wie sie besonders für Landsknechte typisch war.[15] Es mag sich bei unserem Bauern vielleicht um einen ehemaligen Landsknecht handeln, wofür auch das Schwert an seiner Seite spricht. Das Schwert in der Scheide war in der niederländischen Malerei seit je ein beliebtes Phallus-Symbol[16], was, bedeuten mag, dass vom Patienten beim zu erwartenden Schmerz vermeintlich männliche Tugenden wie Mut und Tapferkeit abverlangt werden. Wie dem auch sei, steht der Mann in labilem Kontrapost, das linke Spielbein nach hinten gebeugt, mit verkrampfter linker Hand vor dem Zahnarzt in Erwartung seines Schicksals. Mit der rechten Hand hält er sich verzweifelt an einem Tuch fest. Während der so geplagte Patient abgelenkt ist, nutzt die hinter ihm stehende Frau die Situation aus und greift ihm unbemerkt in die Geldbörse. Sie scheint mit dem Zahnarzt gemeinsame Sache zu machen. Lucas van Leyden hat mit seiner Version des Zahnarztes stilbildend auf die nachfolgenden Generationen gewirkt. Er hat das Bildmotiv des Diebstahls weiter verfeinert, durch den Verzicht auf alles Beiwerk und durch die Beschränkung auf nur drei Personen die Komposition wesentlich vereinfacht und damit die Trias von Zahnarzt, Patient und weiblichem Konterpart geschaffen. Sein Kupferstich dürfte, wie damals üblich, als Musterblatt in den Werkstätten als Vorlage für andere Künstler gedient haben.

---

[14] Zur Darstellung von Bauern in der bildenden Kunst vgl. Raupp, H. J.: (1986): Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst von 1470-1570. Niederzier.
[15] Vgl. Felhlig, U. / Brost, H. (1983): Kostümkunde. Mode im Wandel der Zeiten, S 94. Leipzig.
[16] Das Schwert trifft man in diesem Zusammenhang auch sehr oft bei Darstellungen „Fröhlicher Gesellschaften", wo erotische Anspielungen zwischen den Geschlechtern eine wichtige Rolle spielen, so etwa auf einem Bild von Willem Buytewich. Abgebildet: Katalog Hamburg (2004): Der Zauber des Alltäglichen – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen von Frans Hals bis Jan Steen, S. 82. Zwolle.

3. Die niederländische Genremalerei im 17. Jahrhundert

3.1. Kulturelle Voraussetzungen[17]

Es erscheint uns heute erstaunlich, dass ein so kleines Land wie Holland im 17. Jahrhundert auf dem Gebiet der Wirtschaft, der Wissenschaft und nicht zuletzt der bildenden Kunst eine so führende Rolle innerhalb Europas spielte. Nach der Loslösung von der spanischen Fremdherrschaft im Jahre 1587 erfolgte eine rasante ökonomische und künstlerische Entwicklung. Gerade die Kleinheit des Landes, zusammen mit dem dichten Netz von Wasserwegen ermöglichte einen bequemen Warentransport und auch einen raschen Austausch künstlerischer Ideen von einer Stadt zur anderen, wie er sonst in Europa nicht möglich war. So blieb Holland einerseits ein Land der Bauern und Fischer, anderseits erblühten die Städte durch den Handel in nie gekanntem Ausmaß.
Als die führende wirtschaftlich starke Oberschicht etablierte sich der Kaufmannsstand, der in den Städten, allen voran Amsterdam, die bedeutendste Rolle spielte. Die niederländische Geschichte des 17. Jahrhunderts enthält den Beweis, dass der Absolutismus nicht die einzige Staatsform gewesen ist, welche dem Geiste des Zeitalters und seinen Interessen entsprach. „Hier, in Holland, hat ein städtisch-föderatives Staatsgebilde (...) glänzend bestehen können (...). Es traf sich, dass sämtliche anderen Staaten damals durch kritische Verhältnisse außerstande waren, ihre ganze Wucht in die Waagschale Europas zu werfen. Das Deutsche Reich geht dem Dreißigjährigen Krieg entgegen, Frankreich hat die Krise der Religionskriege noch nicht überstanden, England sieht nach Elisabeths Tod den kommenden Verfassungsstreit schon aufsteigen“.[18]

Nicht nur das politisch-wirtschaftliche, sondern auch das künstlerische Leben spielte sich in den Städten ab. Unter ihnen war Amsterdam die größte und wichtigste. Aber auch in den kleineren Orten, wie Haarlem, Leiden, Utrecht oder Rotterdam blühte die Kunst, was die dort ansässigen Malerschulen bezeugen. Diese verschiedenen

[17] Zum tieferen Verständnis ist immer noch die Untersuchung von Huizinga von hohem Wert. Huizinga L.(1932): Holländische Kultur des 17. Jahrhunderts. Jena.
[18] Ebd. S. 16.

Kunstzentren entwickelten häufig einen lokalen Stil, bevorzugten eine besondere Malweise oder bestimmte Sujets. So war Leiden für eine meist kleinformatige Feinmalerei berühmt, mit Gerard Dou als Protagonist. In Utrecht orientierte sich ein Künstlerkreis um Gerrit van Honthorst am drastischen Stil Caravaggios mit seinen dramatischen Hell-Dunkel Effekten.[19] In Antwerpen wiederum waren derbe Bauernszenen sehr beliebt, wie die Bilder von Adrian Brouwer belegen.

Als Kunstkäufer traten vor allem die zu Wohlstand gekommenen reichen Kaufleute in Erscheinung. Sie bildeten eine Art städtischer Aristokratie, die ihre Häuser mit Bildern schmückten. Ein wirtschaftlich prosperierendes Bürgertum wirkte sich so äußerst positiv auf den Kunsthandel aus. Es ist für uns heute kaum vorstellbar, wie allgegenwärtig Bilder in den damaligen Niederlanden waren. Historien, biblische Geschichten und antike Mythen, vor allem aber Genreszenen, Stillleben, Landschaften und Seestücke füllten die Magazine der Kunsthändler und zierten die Wände der Bürgerhäuser: Ein ganzes Land wollte illustriert und dekoriert sein. So bilderlos die Kirchen waren, privatim konnten es dem Bürger in Amsterdam oder Rotterdam der Gemälde nicht genug sein.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts sowohl in sozio-kultureller, als auch politisch-ökonomischer Hinsicht ideale Rahmenbedingungen herrschten, welche die Grundlage für eine einzigartige Kultur legten. Ihren Gipfelpunkt erreichte sie in der bildenden Kunst mit den Gemälden von Giganten wie Rembrandt und Rubens. Nicht aus dem Auge verlieren sollte man dabei die Werke der Genremaler, die, losgelöst von religiösem oder mythologischem Narrativ das Alltagsleben der Menschen, allerdings nicht ohne Hintergedanken, in all seinen Facetten darstellten, wie im Folgenden dargelegt wird.

[19] Zum Einfluss Caravaggios auf die Utrechter Malerschule siehe Von Schneider (1967): Caravaggio und die Niederländer. Amsterdam.

3.2. Zur Geschichte der Inhaltsdeutung der niederländischen Genremalerei

„Von allen Gattungen der abendländischen Malerei wird die Genremalerei am wenigsten verstanden, in erster Linie, weil sie so tief in den alltäglichen Belangen unserer Kultur verwurzelt ist. Assoziationen über die Bedeutung einer vergangenen Kunstepoche bleiben immer unvollkommen, besonders aber wenn eine Kunstgattung sich selbst zu erklären scheint. Der Naturalismus der holländischen Kunst ist beredt, aber möglicherweise irreführend. Die holländischen Maler haben ein vielfältigeres Bild ihres Landes, ihres Besitzes und ihrer Tätigkeiten hinterlassen als irgendein anderes Volk. In welchem Ausmaß allerdings dieses reizvolle und scheinbar leicht zu deutende Abbild einer Gesellschaft dieser schmeichelt oder sie nüchtern wiedergibt, hängt mit einer der schwierigsten Fragen in der Kunstgeschichte überhaupt zusammen, nämlich der Frage nach dem Realitätsgrund des holländischen Realismus. Die Beobachtungsgabe des Holländers dieser Zeit sucht ihresgleichen, aber seine Naturtreue ist kaum ein Selbstzweck. Dieser Naturalismus stand im Dienst einer tiefen Wirklichkeit“.[20]

In der Forschung, besonders im 19. Jahrhundert, war man lange Zeit der Meinung, dass die Künstler auf den Genrebildern ein zwar ausschnittartiges, aber dennoch sehr getreues Spiegelbild ihrer Umwelt liefern wollten. Die Bilder des Alltags seien lediglich aus purer Freude an der Welt entstanden. Man schätze das Lebensnahe und naiv Lustige der Darstellungen sehr. Als Vertreter dieser Auffassung soll der französische Kunsthistoriker und Romancier Eugène Fromentin (1820-1876) genannt sein. Er unternahm 1875 eine Reise durch Holland und Belgien, die ihm vielerlei Anregungen gab zu seinem Buch „Les Maîtres d’autrefois“.[21] In dieser Schrift befasst er sich ausführlich auch mit der Genremalerei. Sie erscheint ihm als unmittelbarer und natürlicher Ausdruck der damaligen Wirklichkeit. Im Gegensatz zu seiner eigenen Umgebung meint er, in der holländischen Kunst das Idealbild einer in sich geschlossenen harmonischen Gesellschaft zu erkennen. Stil und Methode der holländischen Malerei bestünden einzig und allein darin, die Umwelt auf einfache und

[20] Sutton P.C. im Katalog Berlin (1984): Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei, S. 9. Berlin.
[21] Zu Fromentins Reise vgl. Kultermann U. (1981): Geschichte der Kunstgeschichte, S. 211-213. Frankfurt.

natürliche Weise abzubilden. Diese durch den aufkommenden Impressionismus geförderte Einschätzung hielt sich ziemlich lange, bis man Mitte des 20. Jahrhunderts erkannte, dass hinter den so scheinbar realistischen Darstellungen sehr oft ein weiterer Sinn steckte. Für die Zeitgenossen war dieser leicht zu entschlüsseln: Man wusste die Bilder bis ins letzte Detail zu „lesen“. Wir heutigen Betrachter müssen diesen Sinn hingegen erst mühsam ergründen, was manchmal schwierig ist.

Es ist das Verdienst einer Reihe von Wissenschaftlern, dem vermeintlich leicht zu verstehenden Realismus der niederländischen Malerei einen tieferen Sinn beigemessen zu haben. Hans Kaufmann beschäftigte sich beispielsweise als einer der ersten mit der Darstellung der fünf Sinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Er konnte nachweisen, dass Bilder, auf denen musiziert wird, mit dem Gehörsinn in Zusammenhang stehen, oder, dass Darstellungen mit Operationen am Kopf, an der Schulter oder am Fuß mit dem „Gefühl“ assoziiert wurden.[22]

Eine Reihe von Jahren tat sich auf dem Gebiet der Inhaltsentschlüsselung nicht besonders viel, bis Eddy de Jong und seine Utrechter Schule in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts in besonderer Wise emblematische Illustrationen und beschriftete Werke der Graphik zur Interpretation von Genrebildern heranzogen. Als Höhepunkt ihrer Forschung wurde in Amsterdam 1976 eine große Ausstellung mit dem Titel „Tot Lering en vermaak“ (Zur Belehrung und zum Vergnügen) veranstaltet. Es war die bis dahin wichtigste Schau zum Thema der Bilddeutung in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts.[23] In Braunschweig gab es zwei Jahre später eine ähnlich gelagerte Ausstellung.[24]

Eine allzu einseitige auf ikonologische Aspekte abzielende Deutung der Genrebilder hat aber auch zu kritischen Stimmen Anlass gegeben: “Die Korrektur, welche die jüngere Forschung an der Meinung des 19. Jahrhunderts anbringen konnte, ist gewiss historisch berechtigt und auch kunsthistorisch wertvoll. Nur sollte man sich davor hüten, das Kind mit dem Bade auszuschütten und zugunsten der wieder

[22] Vgl. Anmerkung.7, S 133-156.
[23] Katalog Amsterdam (1976):Tot lerning en Vermaak. Betekenissen van hollanse genrevorstellingen uit de zeventiende eeuw. Amsterdam.
[24] Katalog Braunschweig (1978): Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Braunschweig. Hier findet man auch den Aufsatz von de Jong von 1976 in deutscher Übersetzung.

aufgefundenen literarischen Anlässe, emblematischen Motive und Anknüpfungen an das Schauspiel die Bildwelt der Bauern-, Sitten- und Gesellschaftsmaler nur als Jagdgrund für ikonologischen Spürsinn, als Bilderrätsel aufzufassen. Das hieße (...), sich des Genusses zu berauben, den diese Bilder dem bereiten, der sich nicht nur mit Gelehrsamkeit, sondern mit der ganzen elementaren Erfahrung seines Wesens erfasst."[25] Es ist schwierig, die beiden widerstreitenden wissenschaftlichen Ansätze zur Charakterisierung der niederländischen Genremalerei, Darstellung versteckter Bedeutungsinhalte einerseits, naive Beschreibung der Welt andererseits, zu vereinbaren. Peter Hecht hat diesen Spagat versucht: „Im 17. Jahrhundert existierte vieles nebeneinander, das sich nicht ohne weiteres auf einen Nenner bringen lässt. Die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts war weder Staats- noch Kirchenkunst mit einem festgelegten Programm, sondern eine Kunst, die auf dem freien Markt für die unterschiedlichsten Kunden funktionieren musste. Das Vergnügliche an ihr war kein Problem, aber die „Bedeutung" variierte."[26]

Es lässt sich also resümieren, dass über einen langen Zeitraum hinweg die Auffassung überwog, die Genremalerei sei bloßes Abbild der Wirklichkeit ohne irgendwelche Hintergedanken. Erst in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts begann man in ersten Ansätzen versteckter Bedeutungsinhalte auch auf diesen Bildern zu erkennen. Diese Phase kulminierte etwa vierzig Jahre später in den Untersuchungen von de Jong und seinen Schülern, wobei zunehmend auf den Hintersinn der Bilder jener Zeit geachtet wurde, um möglichst hinter jedem Element in der Welt des Sichtbaren in den Bildern eine moralische Bedeutung zu entdecken. In letzter Zeit wurde aber auch Kritik an dieser zu einseitig auf den Inhalt des Kunstwerks gerichteten Herangehensweise geübt.[27]

---

[25] Hubala, E. (1990): Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 17. Jahrhunderts. S. 48. Frankfurt.
[26] Hecht, P.: Das Vergnügliche erkennt man leicht, aber nicht die Bedeutung im Katalog Frankfurt: Der Zauber des Alltäglichen (2004), S. 20ff.
[27] Nicht unerwähnt sollen in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Svetlana Alpers sein, die in der niederländischen Malerei einer einzigartigen visuelle Kultur verwirklicht sieht, die den Zweck verfolgt, der intensiven „Sehlust" der damaligen Zeit Ausdruck zu verleihen. Vgl. Alpers, S. (1998): Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln. In dieser Arbeit übt sie Kritik an der Herangehensweise von de Jong, S. 375ff.

4. Erwin Panofskys Modell der ikonologischen Methode

Wir müssen nun wieder auf den Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892-1968) zu sprechen kommen. Nach seinem Studium wurde er 1921 in Hamburg zunächst Privatdozent und im Jahre 1926 schließlich Professor ebenda. 1933 zwang man ihn im Zuge der Judenverfolgung zur Aufgabe seiner Lehrtätigkeit, und er emigrierte in die Vereinigten Staaten, wo er ab 1935 in Princeton bis zu seiner Emeritierung im Jahre 1962 lehrte.
1937 hielt Panofsky eine Vorlesungsreihe, die 1939 erstmals in Buchform unter dem Originaltitel „Studies in Iconology“ erschien.[28] An frühere Arbeiten anknüpfend hat der Autor in diesem Werk ein für die Kunstgeschichte neuartiges, nämlich systematisches Interpretationssystem geschaffen, das dank seiner Praktikabilität und Klarheit Weltruhm erlangte und auch in späteren Versionen, nur noch geringen Umarbeitungen unterzogen wurde.[29] Diese Methode einer strikt systematischen Herangehensweise der Bildinterpretation fand sofort viele Nachahmer.

Im Folgenden soll Panofskys Methode der dreistufigen Beschreibung und Inhaltsdeutung in aller gebotenen Kürze vorgestellt werden, da sie von mir später an einem Bildbeispiel angewandt wird. Nach Panofskys Auffassung gibt es drei Stadien des Verstehens des Inhalts eines Kunstwerks, wobei zu beachten ist, dass in der Praxis alle drei mehr oder weniger miteinander verflochten sind und ineinander übergehen können. Er nennt für jede Stufe den Gegenstand der Interpretation, er bezeichnet den Akt der Interpretation und benennt überdies die für den Interpreten notwendige Ausrüstung, sowie ein Korrektivprinzip, mittels dessen man die Richtigkeit der Interpretation kontrollieren kann.

[28] Panofsky E. (1939/1980): Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln.
[29] So etwa im Sammelband „Meaning in the Visual Arts“ von 1955, der 1978 auf Deutsch unter dem Titel: „Sinn und Deutung in der bildenden Kunst“ erschien. Köln.

	Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Kontrollprinzip der Interpretation *(Traditionsgeschichte)*
I	*Primäres* oder *natürliches* Sujet – (A) tatsachenhaft, (B) ausdruckshaft –, das die Welt *künstlerischer Motive* bildet	*Vorikonographische Beschreibung* (und pseudoformale Analyse)	*Praktische Erfahrung* (Vertrautheit mit *Gegenständen* und *Ereignissen*)	*Stil*geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen *Gegenstände* und *Ereignisse* durch *Formen* ausgedrückt wurden)
II	*Sekundäres* oder *konventionales* Sujet, das die Welt von *Bildern, Anekdoten* und *Allegorien* bildet	*Ikonographische Analyse* im engeren Sinne des Wortes	*Kenntnis literarischer Quellen* (Vertrautheit mit bestimmten *Themen* und *Vorstellungen*)	*Typen*geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte *Themen* oder *Vorstellungen* durch *Gegenstände* und *Ereignisse* ausgedrückt wurden)
III	*Eigentliche Bedeutung* oder *Gehalt,* der die Welt *›symbolischer‹ Werte* bildet	*Ikonographische Interpretation* im tieferen Sinne (*Ikonologische Interpretation*)	*Synthetische Intuition* (Vertrautheit mit den *wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes*), geprägt durch persönliche Psychologie und *›Weltanschauung‹*	Geschichte *kultureller Symptome* oder *›Symbole‹* allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen *wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes* durch bestimmte *Themen* und *Vorstellungen* ausgedrückt wurden)

Panofskys Dreistufenmodell der Bildinterpretation[30]

Stufe 1: Die vorikonographische Beschreibung

Die erste Interpretationsstufe in Panofskys Modell zielt auf die Beschreibung dessen ab, was man bei einer ersten Betrachtung des Kunstwerks sieht und empfindet. Dieses erste Stadium besteht in nichts anderem, als der Klärung und Beschreibung der künstlerischen Motive. Um diese erste Schicht zu verstehen, bedarf es nichts anderem, als der praktischen Erfahrung und der Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen. Panofsky nennt diesen ersten Schritt die „Vorikonographische Beschreibung“. Die notwendige Ausrüstung für die Interpretation ist die praktische Erfahrung.

[30] Ders. (1939/1980) S. 41.

Stufe 2: Die ikonographische Analyse

Die zweite Stufe besteht in der Klärung der sekundären oder abgeleiteten Bedeutung. Der Sinn der ikonographischen Bedeutung liegt nicht offen zutage. Allein mit der Alltagsvertrautheit ist ihr nicht beizukommen. Daher muss man, um den Inhalt der Sujets, der Symbole und Allegorien zu verstehen, Kenntnisse besitzen, wie sie etwa durch antike Mythen, die Bibel, Heiligenlegenden oder die Geschichte vermittelt werden.

Panofsky nennt diesen Akt der Interpretation die „Ikonographische Analyse“. Als notwendige Ausrüstung für die Interpretation wird die Kenntnis literarischer Quellen, die Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen vorausgesetzt. „Für den Europäer ist die Darstellung einer Gruppe von Menschen, die an einem gedeckten Tisch sitzen und den Worten eines bärtigen Mannes im Zentrum des Bildes lauschen, die Darstellung des „Abendmahls“. Für einen Ureinwohner Australiens wäre es die Darstellung eines Mahls, dessen Teilnehmer aus irgendeinem Grunde stark erregt sind. Somit ist die ikonographische Analyse ein höheres Stadium der Erkenntnis als die präikonographische Wahrnehmung.“[31]

Stufe 3: Die ikonologische Interpretation

Die dritte und nach Meinung Panofskys höchste Stufe des Eindringens in ein Kunstwerk berührt dessen Wesen oder Inhalt. „Um dorthin zu gelangen, kann man nicht allein die Ergebnisse der präikonographischen Beschreibung (erstes Stadium) und der ikonographischen Analyse (zweites Stadium) verwerten, und auch beider Synthese bleibt unzureichend, vielmehr muss man nunmehr die wesentlichen Tendenzen des geistigen Lebens des Menschen kennen, d.h. die Weltanschauung (der Epoche oder der Persönlichkeit), die Philosophie, die religiösen Anschauungen, das politische Leben, die soziale Situation, kurz den gesamten kulturgeschichtlichen Zusammenhang, unter der das Kunstwerk entstand, all das, was Erwin Panofsky nach Ernst Cassirer ‚Symbole der Zeit’ nennt.“ [32] Die Ausrüstung des Interpreten ist

---

[31] Panofsky E. (1939/1980): Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, S.31. Köln.

[32] Libman, M. in: Kaemmerling E. (Hrsg.) (1966/ 1979): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme, S. 305. Köln. Hier heißt es: „Ernst Cassirer versteht unter „Symbolischer Form“ jede Energie des Geistes, durch welche ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und in diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns die mythische Welt und die Kunst als

die Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes, geprägt durch persönliche Psychologie und Weltanschauung.

5. Exemplarische Bildanalyse

Ein exemplarisches Zahnbrecherbild wird im Folgenden genauer auf formale und inhaltliche Aspekte in Anlehnung an Panofskys Methode untersucht. Es handelt sich dabei um eine Zeichnung einer Zahnbehandlung von Lambert Doomer, die in den Sammlungen des Ashmolean Museum in Oxford aufbewahrt wird.[33] Sie steht stellvertretend für viele andere; gerade ihre Analyse ist wegen der Vielzahl von interessanten Bildmotiven im Kontext meiner Untersuchungen besonders erhellend.

je eine besondere symbolische Form entgegen". Zum Symbolbegriff vgl. Pochat, G. (1983). Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, S 128. Köln

[33] Lambert Doomer (1622/23-1709 war wahrscheinlich Schüler in Rembrandts Amsterdamer Atelier. Von seinem Werk hat sich nur wenig erhalten, vor allem Zeichnungen in der von ihm bevorzugten Sepiatechnik. Abgebildet bei Brown C. (1984): Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. S. 223. Darmstadt.

Stufe 1: Vor- ikonographische Beschreibung

Die monochrome, sepia braune und fein ausgeführte Federzeichnung zeigt eine Figurengruppe, die halbkreisförmig um einen Tisch sitzt oder steht, der im Bildmittelgrund platziert ist und diagonal in den Bildraum führt. Der Tisch ist im Freien vor einer einfachen Hauswand aufgestellt. Auf der rechten Seite wird die Darstellung von einem Baum begrenzt. Auf der linken Seite erkennt man eine Mauer. Diese weist einen von Pilastern gerahmten und von einem Dreiecksgiebel überragten Portikus auf, der wohl als Zugangstor in die dahinter liegende Stadt dient, deren Silhouette mit Hausdächern und Kirchturm zu erkennen ist. Man kann die Figurengruppe insgesamt in drei Untergruppen gliedern. Den Zahnarzt mit dem Patienten und einer Frau auf der rechten Seite, eine Gruppe von sieben Personen, die, von einem Äffchen abgelenkt, das Geschehen im Vordergrund nicht beachtet und eine Dreiergruppe auf der linken Seite, die formal und inhaltlich auf den Zahnarzt und sein Tun gerichtet ist.

Die Dreiergruppe von Zahnarzt, Patient und Frau, die sofort den Blick des Betrachters fesselt, ist kompositorisch die Verlängerung der perspektivisch nach links hinten verkürzten Diagonalen des Tisches nach rechts vorne. Sie endet in der Darstellung eines Hundes bei der Verrichtung seines Geschäfts vor dem Baum. Interessant ist die Positionierung des Zahnbrechers sehr nah am vorderen Bildrand. Er sitzt auf einem Stuhl, hinter dem eine Truhe mit Krügen sichtbar ist. Die Truhe steht vor einer Wand, über der eine Art Reklametafel befestigt ist mit einer nicht genau zu identifizierenden Darstellung in der Mitte. Um diese sind verschiedene kleine Szenen angeordnet. Der mit seiner Arbeit zufrieden lächelnde und sehr konzentriert wirkende Arzt auf Doomers Zeichnung trägt ein prächtiges Kostüm mit modischem Kopfputz. Zu seiner Linken trägt er sogar einen Säbel, mit der rechten Hand arbeitet er mit einem Instrument im Mund des Patienten, mit seiner linken Hand hält er dessen Kopf fest, um seine Arbeit mit ihr zu unterstützen.

Der Patient ruht mit seinem Oberkörper im Schoss des Arztes. Mit dem Unterleib sitzt er auf einer Art Schemel, wobei sein linkes Bein fest auf der Erde ruht und das rechte halb gekrümmt in der Luft schwebt. Seine linke Hand ist zur Faust geballt, mit der Rechten hält er seine Mütze. Sein äußeres Erscheinungsbild mit gepflegtem Gewand, Strümpfen und festem Schuhwerk lässt auf einen eher wohlhabenden Bürger oder Bauern schließen. Für letzteres spricht der im Vordergrund stehende Korb mit Eiern oder Kartoffeln. Hinter den beiden steht eine elegante gekleidete

junge Frau, die mit ihrer rechten Hand ein Utensil zureicht. Es handelt sich bei dieser attraktiven und aufreizenden jungen Dame mit tief ausgeschnittenem Kleid um die Assistentin des Arztes, die ihn nicht nur bei der praktischen Arbeit unterstützt, sondern durch ihre äußeren Reize die männliche Kundschaft anlocken soll. Auf dem Tisch stehen in Reichweite diverse Gefäße und ein prächtiger Krug. Die Dreiergruppe wird überragt von einem Sonnenschirm in chinesischer Art, unter dessen Schatten es sich vortrefflich arbeiten lässt.

Hinter der Dreiergruppe hat Doomer sieben Personen um den Tisch herum angeordnet. Er leitet den Blick des Betrachters mit Hilfe des diagonal ausgerichteten Tisches in den Bildmittelgrund. Die dargestellten Männer, Frauen und Kinder beachten die Szene im Vordergrund überhaupt nicht. Sie sind vielmehr vom Spektakel fasziniert, welches sich am Ende des Tisches abspielt. Dort hat ein junger Mann seinen Kopf auf die Tischplatte gelegt, während ein kleiner Affe damit beschäftigt ist, in den Haaren zu wühlen. Die Umstehenden kann man aufgrund ihrer Kostüme verschiedenen sozialen Schichten zuordnen. Der stehende Mann hinter dem Tisch ist wohl ein umherziehender fahrender Händler, der auf den Märkten seinen Plunder verkauft, den er auf seinem Rücken mit sich herumträgt. Eine alte Frau, die neben ihm sitzt, gehört womöglich zu seiner Gesellschaft. Die Personen am Kopfende scheinen dem Stande des Bürgertums anzugehören, worauf die vornehmen Gewänder der Frauen, nebst Hauben und das Kostüm des Mannes mit schickem, an Rembrandt erinnerndem, Hut verweisen. Sie zeigen kein Interesse für das Geschehen im Vordergrund.

Die dritte Gruppe, die das Bild nach links abschließt, wird dominiert von einer alten Frau, die auf Krücken gestützt, ihren Blick auf Zahnarzt und Patient richtet. Sie ist durch diesen intensiven Blickkontakt mit der Gruppe im Vordergrund verbunden. Gleichzeitig ist ihre linke Krücke in perspektivischer Nähe auf den ausgestreckten rechten Fuß des Patienten bezogen. Ihr zerschlissenes Gewand und ihr insgesamt schäbiges Aussehen lassen vermuten, dass sie der Unterschicht zuzuordnen ist. Ihr hämisches Grinsen drückt eine gewisse Schadenfreude gegenüber der schmerzhaften Prozedur aus, auf die all ihre Aufmerksamkeit gerichtet ist. Sie weiß aus eigener Erfahrung, ihr zahnloses Lachen beweist es, was den armen Mann erwartet. Links hinter der Alten steht eine Bäuerin mit einem Korb im Arm und schaut

gebannt auf das Geschehen im Vordergrund. Erst auf den zweiten Blick zu erkennen ist ein kleiner Junge, der einer unaufmerksamen, vom Treiben des Affen abgelenkten, jungen Frau die Geldbörse abschneidet.

Stufe 2: Ikonographische Analyse

Der Betrachter des 17. Jahrhunderts verstand im Gegensatz zu uns die „Sprache der Bilder“ im Zusammenhang seiner Alltagserfahrung und seines ihm eigenen Weltverständnisses direkt. Diese sind allerdings nicht mehr unbedingt identisch mit den Unserigen. Wir müssen demnach mit Hilfe unterschiedlichster Quellen, der zeitgenössischen Literatur, Sprichwörtern, Emblemen und dergleichen versuchen, den für uns heute verborgenen Hintersinn in den Bildern wieder zu entdecken. Die Malerei des „Goldenen Zeitalters“, wie man das 17. Jahrhundert in den Niederlanden gemeinhin bezeichnet, ist von zwei Prämissen geprägt war. Einerseits von der puren Lust am Schauen, was man als „delectare“ bezeichnet. Anderseits wird immer der belehrende Zeigefinger erhoben, der auf die Nichtigkeit und die Endlichkeit alles Vergnügens hinweist: „docere“. So betrachtet stellt unser Bild nicht nur eine Gruppe von Menschen dar, deren Gemütsregungen wie Schmerz, Lachen oder Schadenfreude oder die detaillierte Schilderung ihres sozialen Umfeldes allein unsere Aufmerksamkeit erregen soll. Vielmehr hat der Künstler viel Symbolhaftes in die Darstellung eingearbeitet, das, für einen Menschen seiner Zeit ganz offensichtlich war, für uns heutige Betrachter allerdings manches Rätsel darstellt.

Bei der Zeichnung handelt es sich vom ikonographischen Standpunkt aus gesehen um eine für die Malerei des 17. Jahrhundert in den Niederlanden grundsätzlich typische Quacksalberdarstellung. Als Motiv hat sie den umherziehenden, vagabundierenden Zahnbrecher oder Zahnreißer zum Inhalt, der außerhalb der Stadt seinem Handwerk nachgeht. Das Zähneziehen war ein für die Patienten besonders schmerzhafter Teilaspekt der damaligen ärztlichen Kunst. Doomer greift etliche schon fast stereotyp zu nennende Motive auf, die ich im Folgenden näher betrachte und mit dem mir bekannten Bildmaterial in Zusammenhang bringen möchte.
In der damaligen Zeit galten die ärztlichen Künste der Quacksalber als das schiere Gegenteil von akademischer Qualität und Empathie, wie sie etwa durch die Chirurgen und Wundärzte verkörpert wurden. Von ihnen unterschieden sie sich vor

allem dadurch, dass sie umherwandern mussten und es ihnen nicht erlaubt war, sich in Gilden zu organisieren und in Städten zu arbeiten. Einen solchen, nicht sesshaften Zahnbrecher schildert Doomer auf seiner Zeichnung. Er ist darauf angewiesen, dass er das Aufsehen der Menschen erregt. Dies versucht er durch seine prächtige Kleidung, seine auffallende Assistentin, eine in die Augen fallende Reklametafel, und durch exotische Requisiten zu erreichen.

Besonders angeregt wird das Interesse der Menschen auf der Zeichnung von einem Affen. Diese dem Menschen in vielerlei Hinsicht so ähnlichen Tiere tauchen auf einer Menge von Bildern dieser Art auf. Der Affe erfüllt auf dem Bild eine mehrfache Bedeutung. Zunächst ist er ein wichtiges Hilfsmittel, eine Art früher Werbeträger, um die Menschen zur improvisierten „Zahnarztpraxis“ unter freiem Himmel herbeieilen zu lassen. Das Tier verhält sich nicht passiv, sondern wird beim Durchsuchen der Haare eines jungen Mannes gezeigt.

“Mich laust der Affe“ mag auch in den damaligen Niederlanden ein durchaus verbreitetes Sprichwort gewesen sein, um Erstaunen und höchste Verwunderung auszudrücken. Diese Redewendung beruht auf der Beobachtung, dass sich die Affen selbst oder auch gegenseitig eifrig das Fell zu durchsuchen pflegen. Es hat dabei den Anschein, als ob sie Läuse oder Flöhe entdeckten und diese dann voller Genuss verzehren. In Wirklichkeit suchen sie aber nur nach den kleinen, salzhaltigen Hautschuppen im Fell ihrer Artgenossen oder in den Haaren von Menschen, wenn sie Gelegenheit dazu haben. Diese bot sich immer dann, wenn Gaukler oder Quacksalber mit ihren Affen im Kreis einer staunenden Menge erschienen. Man ließ den Affen Kunststücke vorführen oder hatte ihn einfach auf seinem Schoß sitzen. Wenn dann der Affe plötzlich auf den Rücken oder auf die Schulter eines Zuschauers sprang, um sofort bei Ihm nach Läusen, d.h. den Schuppen auf dem Kopf zu suchen, war der Betroffene natürlich sehr erschrocken und peinlich berührt zur Schadenfreude und zum Spott der Umstehenden.

Die Menschen auf der Zeichnung sind tatsächlich so von der Szene fasziniert, dass ihnen die Zahnoperation im Vordergrund vollkommen zu entgehen scheint. Der Zahnarzt geht seiner Tätigkeit weitgehend unbeachtet nach, das Wimmern des Patienten bleibt von der Mehrzahl ungehört. So erfüllt der Affe als Bildmotiv eine doppelte Funktion: Anlocken potentieller Patienten und Ablenken vom schmerzhaften Geschehen.

Wenn Affen auf niederländischen Genrebildern auftauchen, schwingen allerdings auch immer noch weitere Bedeutungsebenen mit. In der traditionellen Volksüberlieferung steht der Affe beispielsweise stellvertretend für die niederen Triebe des Menschen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass er oft angekettet ist. Der Affe ist das Symbol von Sünde, Begierde und Sinnlichkeit. Solche Konnotationen wurden beim Beschauer auch immer dann geweckt, wenn das Tier auf Darstellungen „Fröhlicher Gesellschaften“ gezeigt wird. Hierbei handelt es sich um das bereits erörterte Zusammensein von jungen Leuten beiderlei Geschlechts mit eindeutig amourösem und erotischem Unterton.

Beim Affen hat den Menschen immer aber auch die Fähigkeit erstaunt, seinesgleichen zu imitieren. So hat etwa Peter van der Borcht (1545-1608) eine Zahnbehandlung in Kupfer gestochen, bei der alle Rollen von Affen übernommen werden.[34] Auch dies ist in einem negativen Zusammenhang zu sehen. Im so genannten „Physiologus“, einem populärwissenschaftlichen Buch, das im Mittelalter und auch später sehr weit verbreitet war, heißt es über den Affen: „Das Tier ist zur Nachahmung sehr geneigt und bösartig. Was es den Menschen machen sieht, das tut es auch in gleicher Weise“.[35] In der ihm angeborenen Triebhaftigkeit symbolisiert der Affe auf einer weiteren Ebene Sünde und Sinnlichkeit. „In der abendländischen Kunst hat sich der Affe als Symbol einsetzen lassen, wobei ihm gerade das Menschenähnliche zum Verhängnis wurde. Hierbei haben einander zwei Konzeptionen überlagert: einerseits die unserer heute mehr oder weniger selbstverständlichen evolutionistischen Auffassung entgegenlaufende Vorstellung vom Menschen als Krone der Schöpfung am Beginn der Geschichte und seiner Vertreibung aus dem Paradies; andererseits das zunehmende Interesse an den Erscheinungen der Wirklichkeit. Die Hierarchie des Lebens führte im Analogieschluss von Gott über Adam zu Eva und dem Affen als gefallenem Menschen, d.h. zunächst teuflischem, später sündigem Wesen, noch später bei zunehmender Beobachtung zum Bild eines Genusssucht ergebenen und damit auf das wahre, ewige Glück verzichtenden Narren. Man hängte den Affen an die Kette, weil er disziplinlos nicht

[34] Abgebildet bei Proskauer, K. (1967): Iconographia Odontologica. S. 24. Hildesheim.
[35] Treu U. (Hrsg.) (1981): Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung, S. 91. Berlin.
Zum dämonischen Aspekt bei Darstellungen mit Affen vgl.: Schmidt H. und M. (1981): Die vergessene Bildsprache christlicher Kunst. S.31, 32 u.34. München. Kretschmer, H. (2011): Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, S. 25ff. Stuttgart.

freiwillig Triebverzicht übt (...).[36] Der Affe auf unserem Bild hat somit mehr als nur eine Bedeutung. Er kann symbolhaft für den Narren stehen, der sich vom Quacksalber behandeln lässt, andererseits kann er auch auf die Sünden hinweisen, die in seiner direkten Nähe vor sich gehen, nämlich die diebische Handlung des Beutel schneidenden Jungen, der vielleicht mit dem Quacksalber im Bunde steht.

Überhaupt ist der Diebstahl und besonders das „Beutelschneiden", wie bereits erörtert, seit alters her mit Quacksalber – und Zahnbrecherbildern eng verbunden. Wie erklärt sich dies? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir das soziokulturelle Umfeld ein wenig näher beleuchten, in dem sich die Quacksalber damals bewegten. Zu den nichtsesshaften und von der Gesellschaft besonders verachteten randständigen Menschengruppen der damaligen Zeit gehörten auch die Zigeuner, die auf den Jahrmärkten ihre Künste anboten und dabei besonders für das Voraussagen der Zukunft bekannt waren.
So zeigt ein Gemälde Jan Miense Molenaers (1610-1668) eine Gruppe wahrsagender Zigeuner in einem Dorf[37] (Abb. 5). Am linken Bildrand ist eine alte Zigeunerin im Profil zu erkennen, die einem (betrunkenen?) Bauern die Zukunft aus der Hand liest. Im selben Moment wird ihm von einem kleinen Jungen das Geld aus der Börse gestohlen. Im Mittelgrund droht einem gut gekleideten Paar, das den Einflüsterungen einer anderen „Wahrsagerin" lauscht, das gleiche Schicksal. Die Szene auf der rechten Bildseite ist ebenso von besonderer Bedeutung. Hier sieht man, zwar im Schatten, aber dennoch deutlich, einen Mann, der seine Notdurft verrichtet und einen anderen, der ebenso schamlos uriniert.[38] Zwischen diesen beiden Gruppen sitzt dominant im Bildvordergrund eine junge Frau mit einem Kind im Schoß, die, mahnend den Zeigefinger der rechten Hand in Richtung Bauer erhoben und damit auf dessen tumbes Verhalten aufmerksam macht. Eine derartige Zusammenschau des vulgären Verhaltens der Bauern mit dem törichten Verhalten des adretten Ehepaars, das es eigentlich besser wissen sollte, nutzt Molenaer, um den gehobenen Schichten den moralischen Finger vor Augen zu führen. Durch den engen Kontakt mit fahrendem Volk, Gauklern, Zigeunern, Wahrsagern und anderen

[36] Kunsthistoriker (1984). Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes. S 14-17. (http// www. Zaunschirm.de/affe,htlm) (16.03.2006).
[37] Abgebildet im Katalog Hamburg (2004): Vergnügliches Leben – Verborgene Lust. S.147. Zwolle.
[38] Zum Derben und Deftigen bei Molenaer vgl. Westermann, M.: Jan Miense Molenaer in the comic Mode. Katalog Raleigh (2002): Jan Miense Molenaer: Painter of the Dutch Golden Age. S 43-61. New York.

am Rand der damaligen Gesellschaft Stehenden kamen auch Zähne ziehende Kurpfuscher in den Verdacht, neben mangelnden fachlichen Könnens, den Leuten nicht nur im übertragenen Sinne, sondern buchstäblich, das „Geld aus der Tasche zu ziehen“. Unter diesem Vorurteil leidet die Zahnärzteschaft zum Teil noch bis heute, was mancher Beitrag in den Medien bezeugt.

An der Stigmatisierung, ja geradezu Kriminalisierung der Zahnbrecher war nun aber in nicht unerheblichem Ausmaße auch die universitär ausgebildete Ärzteschaft und die ständisch strukturierte, in Gilden organisierte, Gruppe der offiziellen Chirurgen beteiligt. „Die „medicina practica“ fahrender Wundärzte und Zahnzieher wurde bereits in der Flugblatt- und Illustrationsgraphik des 16. Jahrhunderts satirisch attackiert. Ihnen unterstellte man Gewinnsucht und betrügerisches Verhalten, die Ausnutzung ihrer Kundschaft, meist alter Leute, die dem marktschreierischen Anpreisen ihrer vermeintlichen Heilkünste naiven Glauben schenkten (...). Hintergrund dieser Polemik gegen die fahrenden Scharlatane waren standespolitische Auseinandersetzungen seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert. Die Frage (...) , ob es sicherer sei, dass man sich hinsichtlich der Heilbehandlung eher praktischen als theoretischen Ärzten anvertrauen solle, wurde wegen des praktischen, auf „experimentum“ (Erfahrung) gegründeten Heilerfolgs, auch von Theologen mehr zugunsten der Praktiker entschieden. Von den „physici“, die sich als humanistisch gebildete Gelehrte begriffen, wurden daher zur Behauptung ihres Status die ungebildeten Wundärzte denunziert, und das Mittel dazu war der Vorwurf nicht nur sachlicher Unkenntnis, sondern vor allem des betrügerischen Verhaltens und des Täuschens“.[39]

Von Leonard Beck gibt es eine Graphik aus dem Jahr 1523, auf welcher ein Zahnbrecher bei der Arbeit gezeigt wird. Hinter ihm prangt wieder einmal eine „Reklametafel“, die den Beschiss des Arztes auf die wohlbekannte Art wiedergibt. Eine ähnliche Szene vermag man auf Doomers Zeichnung bei genauem Hinschauen auf der Tafel zu erkennen, die hinter dem Zahnarzt an einer Bretterwand befestigt ist. Doomer zügelt allerdings Molenaers Zigeunerdarstellung dahingehend, dass er die Rolle der, ihre Notdurft verrichtenden Bauern einem Hund auf der rechten Bildseite überlässt.

[39] Schneider, N. (2004): Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit, S. 179-180. Berlin.

Wichtig bei der Popularisierung solcher Vorbehalte waren in den Niederlanden Werke der Literatur, besonders diejenigen des volkstümlichen Schauspiels. Es war sehr verbreitet, während der Karnevalszeit, bei Kirmestreiben oder bei Jahrmärkten kleine Theaterstücke aufzuführen, in welchen Quacksalber auf die altbekannten Art und Weise karikiert wurden.[40] Sicher wurden im Umkreis solcher Vergnügungen auch bekannte Redewendungen geboren wie „Hy liegt als een tandtrekker", er lügt wie ein Zahnbrecher. Eine wichtige Institution in den damaligen Niederlanden waren die „rederijker", die Mitglieder von Rhetorikschulen, vergleichbar den mittelalterlichen Meistersingerschulen in Deutschland. Sie waren besonders an der Verbreitung von Theaterstücken volkstümlichen Inhalts interessiert. Zu ihnen später mehr.

Ein Wort noch zur Gruppe der beiden Zuschauer auf der linken Seite. Besonders ins Auge fällt die alte Vettel, die auf Krücken gestützt und mit schadenfrohem Grinsen, auf den Zahnbrecher und seinen Patienten blickt. Auch behinderte Menschen zählten in der damaligen Gesellschaft, noch mehr als heute, zu den Außenseitern und besonders verachteten Randgruppen der Gesellschaft. In einer Zeit, da ein „soziales Netz" moderner Prägung noch nicht existierte, mussten auch sie versuchen, durch Betteln, ihr Auskommen zu finden.[41] Ihr Erscheinen auf Quacksalberbildern erstaunt deshalb nicht.

Die Rolle schadenfroher und lachender Zuschauer wird, wenn überhaupt, oft unschuldigen Kindern übertragen. Viel häufiger als schadenfrohe und hämisch lachende Personen erscheinen auf Zahnarztbildern allerdings Menschen, die ihr Mitgefühl und Empathie ausdrücken. Bei Jan Steens Bild des Zahnbrechers hat eine im Profil wiedergegebene Frau auf der linken Seite diese Rolle übernommen: sie wohnt mitleidig, die Hände zum Gebet gefaltet, dem Geschehen bei.[42]

Stufe 3: Ikonologische Interpretation

Bei der dritten Stufe der Interpretation stellt sich die Frage, welches die tiefere Bedeutung der Darstellung ist, die der Künstler in seinem Werk zum Ausdruck bringen will. Es ist wichtig und interessant herauszuarbeiten, warum der Künstler sein Werk so und nicht anders geschaffen hat und welche besonderen kulturellen, sozialen und historischen Bedingtheiten das Thema der zahnärztlichen Behandlung

[40] Vgl. Fresia a.a.O. S. 218-238.
[41] Zur Rolle von Bettlern vgl. die Arbeit von Irsigler/Lassotta a. a, O. S. 11-93; Ebenso Meier, F. (2005): Gaukler, Dirnen, Rattenfänger. Außenseiter im Mittelalter, S 18-42 und 55-78. Ostfildern.
[42] Abgebildet bei Baron P. u. A. (1986): L'art dentaire à travers la peinture. S. 153. Paris

auf Doomers Darstellung beeinflusst haben. Zur Beantwortung dieser Fragen werden verschiedene Aspekte wieder aufgegriffen, die bereits zuvor angesprochen wurden, vermehrt um neue Gedanken, die das Kunstwerk im Sinne Panofskys als Dokument seiner Zeit begreift.

Für die Tatsache, dass gerade im 17. Jahrhundert Zahnarztdarstellungen einen solchen „Boom“ erlangten, gibt es verschiedene Erklärungsversuche. Es ist eine bekannte Tatsache, dass die Unternehmungen der großen Handelsgesellschaften in Südamerika und in der Karibik den Zuckeranteil in der Ernährung des durchschnittlichen Niederländers haben immens ansteigen lassen. Dieser erhöhte Zuckerkonsum, in Verbindung mit einer schlechten Mundhygiene, hat sicherlich zu einem starken Kariesanstieg in der Bevölkerung geführt, sodass die Zahnärzte in der damaligen Gesellschaft durchaus ihr Auskommen fanden. Da die bildende Kunst auch immer als Reflex und Spiegel ihrer Zeit angesehen werden muss, ist es nur allzu verständlich, dass Künstler dieses Thema nur gerne aufgriffen, zumal es die Möglichkeit zu Darstellung besonders drastischer Gefühlsausbrüche bot.[43]

Eine sehr wichtige Quelle, aus der die Künstler bei ihrer Beschäftigung bei Zahnarztdarstellungen schöpfen konnten, war wie oben bereits erwähnt, die zeitgenössische Literatur, vor allem die der beliebten Possenspiele, welche auf den Marktplätzen dargeboten wurden.[44] Die Possen, über die am meisten gelacht wurde, waren Burlesken, oder wie es im Niederländischen heißt „Kluchten“. „Kluchtenstücke nannte man die, in der Malerei so beliebten Darstellungen komischer ländlicher Szenen (...). Zu den ewig belachten Typen der geprellten Bauern, die vom Quacksalber betrogen werden, kommen noch andere hinzu aus dem Stand der Geistlichkeit und Soldateska. Von beiden hatte man manches zu dulden gehabt und hielt sich nun durch Lachen schadlos (...). In der niederländischen Malerei ist die Bereitschaft, solche anschaulichen Typen in den ikonographischen Bestand aufzunehmen, meist ziemlich groß gewesen.“[45]

Darüber hinaus ist es sehr wahrscheinlich, dass auch italienische Theatergruppen durch das Land zogen und ihre grotesken Szenen darboten, wobei eine

[43] Überhaupt spielt die Darstellung des Schmerzes in der gesamten Kunstgeschichte in allen Bildgenres eine ganz wichtige Bedeutung. Vgl. Schug, W. (2012): Grundmuster visueller Kultur. Bildanalysen zur Ikonographie des Schmerzes. Wiesbaden.

[44] Zu den Possenspielen vgl. Gudlaugsson S. (1938/1975): Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts. Würzburg.

[45] Ebd. 28-29.

Vermischung der populären Figur des „Dottore“ der Commedia dell’arte mit den Quacksalbern der holländischen Schauspiele stattfand. Eine weitere wichtige Inspirationsquelle für die bildende Kunst waren ohne Zweifel die Aktivitäten der ebenfalls bereits angesprochenen Rederykerkammern“. „Neben den Schützengilden waren diese Rhetorikvereinigungen der wichtigste Kulturfaktor im bürgerlichen Leben der damaligen Zeit. Gerade sie besaßen als gesellige Zentren für das Zusammentreffen aller ideellen Bestrebungen die höchste Bedeutung.“[46] Es war üblich, dass ihre Mitglieder an Festtagen bei Kirmes oder zu Kirchweihfesten Stücke aufführten, „Tafelspele“ genannt, bei denen man sich über allerlei gesellschaftliche Gruppen lustig machen konnte. Ihr Einfluss auf die bildenden Künstler dürfte groß gewesen sein.[47]

Ein sehr beliebtes „Tafelspel“ war beispielsweise das von „Meester Kackadoris“. Kackadoris (man beachte den anspielungsreichen Namen) ist der Prototyp des cleveren Scharlatans, der sich über die Naivität und Gutgläubigkeit seiner bäuerlichen Patienten lustig macht. Nicht nur in Possenspielen wird der Quacksalber denunziert, sondern auch in wissenschaftlich-medizinischen Texten, die nicht für Laien bestimmt waren, wird der betrügerische und geldgierige Charakter der Scharlatane aufgezeigt. Ich denke es ist klar geworden, dass die Künstler ihr Motiv nicht einfach aus der Luft gegriffen haben, sondern, es ist augenscheinlich, dass die damalige Literatur in all ihren Ausprägungen, sei es als Farce der Commedia dell’arte, sei es als Possenspiel der Rederyker die Künstler beeinflusst haben.

6. Zusammenfassung

Lässt man nun die Bildbeispiele vor seinem geistigen Auge Revue passieren, so wird deutlich, auf wie vielfältige Art die Künstler den Berufsstand des Zahnarztes zur Barockzeit in den Niederlanden dargestellt haben. Die zahnärztliche Profession als solche war damals noch im Werden begriffen und konnte sich demgemäß noch nicht auf eigenständige Traditionen berufen. Die zahnärztliche Behandlung wurde von einer Vielzahl unterschiedlichster heterogener Gruppen durchgeführt: Bader, Barbiere, Bartscherer, aber auch umherwandernde Quacksalber und Scharlatane

[46] Ebd. 37ff.
[47] Fresia a. a. O. S. 216ff.

boten ihre Dienste an. Alle samt gehörten sie den unehrlichen Berufen an. Diese Angehörigen von unehrlichen Berufen standen in der Ständegesellschaft weit unterhalb der Geistlichkeit, des Adels, der Bauern und Bürger. Dazu kam: Diese Menschen wurden im täglichen Leben geächtet und diffamiert. Sie durften kein städtisches Amt ausüben, keinen Grund erwerben und wurden nicht in Zünfte aufgenommen. Ferner waren sie nur beschränkt geschäftsfähig.[48] Erst in den kommenden Generationen entwickelte sich so etwas wie ein eigenständiger zahnärztlicher Beruf, dessen Entwicklung schließlich in einer anerkannten universitären Ausbildung im 19. Jahrhundert mit Staatsexamen und Approbation kulminierte.

Als Ausdruck einer vielfach noch mangelnden Selbst- Identität fällt bei den Bildern auf, dass zur Charakterisierung der Zahnärzte mit immer wiederkehrenden, schablonenartigen ikonographischen Motiven gearbeitet wird, die auch zur Kennzeichnung anderer sozialer Gruppen eingesetzt werden, deren Gemeinsamkeit darin bestand, dass sie am Rand der damaligen Gesellschaft lebten und mehr geduldet, als akzeptiert wurden. Viele dieser Motive waren in den zeitgenössischen Bildern nicht nur den Zahnbrechern zugeordnet, sondern finden sich auch bei anderen „verfemten“ gesellschaftlichen Außenseitern wieder, bei Zigeunern, umherziehenden Gauklern oder Bettlern. Der Zahnbrecher stand nur in sehr bescheidenem Ansehen. Die meisten Standeskollegen mussten sich damals mehr recht als schlecht durchschlagen, um ihr Auskommen zu haben.

Das bedeutendste der ikonographischen Motive auf den Bildern ist das des Beutelschneidens. Interessanterweise sind es immer Nebenfiguren, welche die Patienten oder Neugierige bestehlen. Nie der Quacksalber selbst. Inwieweit sie mit dem Zahnarzt zusammenarbeiten, bleibt meist unklar. Dennoch ist die Konnotation: Zahnarzt und Diebstahl auf diesen Bildern evident. Der Ruf der Zahnbrecher war wohl so schlecht, dass man ihnen und ihrem Umfeld verbrecherisches Tun unterstellte. Bei der Durchsicht anderer Bilder aus dem ärztlichen Bereich wird auf fast keinem ein Diebstahl gezeigt. Es scheint dies den Quacksalbern und Zahnbrechern exklusiv vorbehalten gewesen zu sein. Erstaunlich ist, wie lange solche Vorurteile im kollektiven Unterbewusstsein über Generationen hinweg weitergetragen werden. So wird in den Medien bis in unsere Tage oft das Bild des

[48] Meier a. a. O. S. 97.

profitgierigen, raffsüchtigen Zahnarztes verbreitet, der den Patienten das Geld aus der Tasche zu ziehen versucht.

Was bei der Betrachtung der Bilder insgesamt auffällt, ist die Art, wie die Zahnärzte damals versuchten, sich in Szene zu setzten. Die zahnärztliche Behandlung war regelrecht ein Schauspiel, bei welchem die Ärzte die Hauptpersonen abgaben. Der Ort der Zahnbehandlung, auch wenn er noch so schäbig war, bildete ihre Bühne. Nicht umsonst agieren viele Zahnbrecher auf theaterähnlichen Bühnenaufbauten. Es war ihnen jedes Mittel recht, das Interesse der Mitmenschen auf sich zu lenken. So wird die Inszenierungsqualität zu einer Leitkategorie ihrer Darstellung. Diese Selbstinszenierung in der Rolle des großen Heilkundigen und im Rahmen des veritablen Schauspiels einer „zahnärztlichen Behandlung“ begann bereits mit ihren Kleidern. Selten werden die Quacksalber in schäbiger oder gar zerrissener Kleidung wiedergegeben. Vielmehr tragen sie auffällige, der Mode der Zeit nicht unbedingt mehr entsprechende, phantasievolle Kostüme aus kostbaren Stoffen und auffällige, von weitem sichtbare Kopfbedeckungen: pelzbesetzte Mützen, Zylinderhüte, Schlapphüte mit Federn oder sogar orientalische Turbane zieren ihre Charakterköpfe. Oft schmückt eine goldglänzende Kette ihre Brust. Um noch weiter aufzufallen und, um sich von leidigen Konkurrenten zu unterscheiden, werden weitere Requisiten auf die Bühne gebracht: fernöstlich anmutende Schirme, kostbare Teppiche oder Gefäße mit geheimnisvollem Inhalt.

All dieser Vorbehalte zum Trotz, dürfen wir resümieren, dass die damaligen zahnärztlichen Kollegen ohne die Segnungen der Anästhesie mit ihren bescheidenen Mitteln und Kenntnissen der wichtigen Aufgabe, Menschen von unerträglicher Pein zu befreien, nachkamen. Auf der Mehrzahl der Bilder sind die Zahnärzte deshalb durchaus mit Sympathie und Respekt dargestellt, was insgesamt versöhnlich stimmt.

Abbildungen

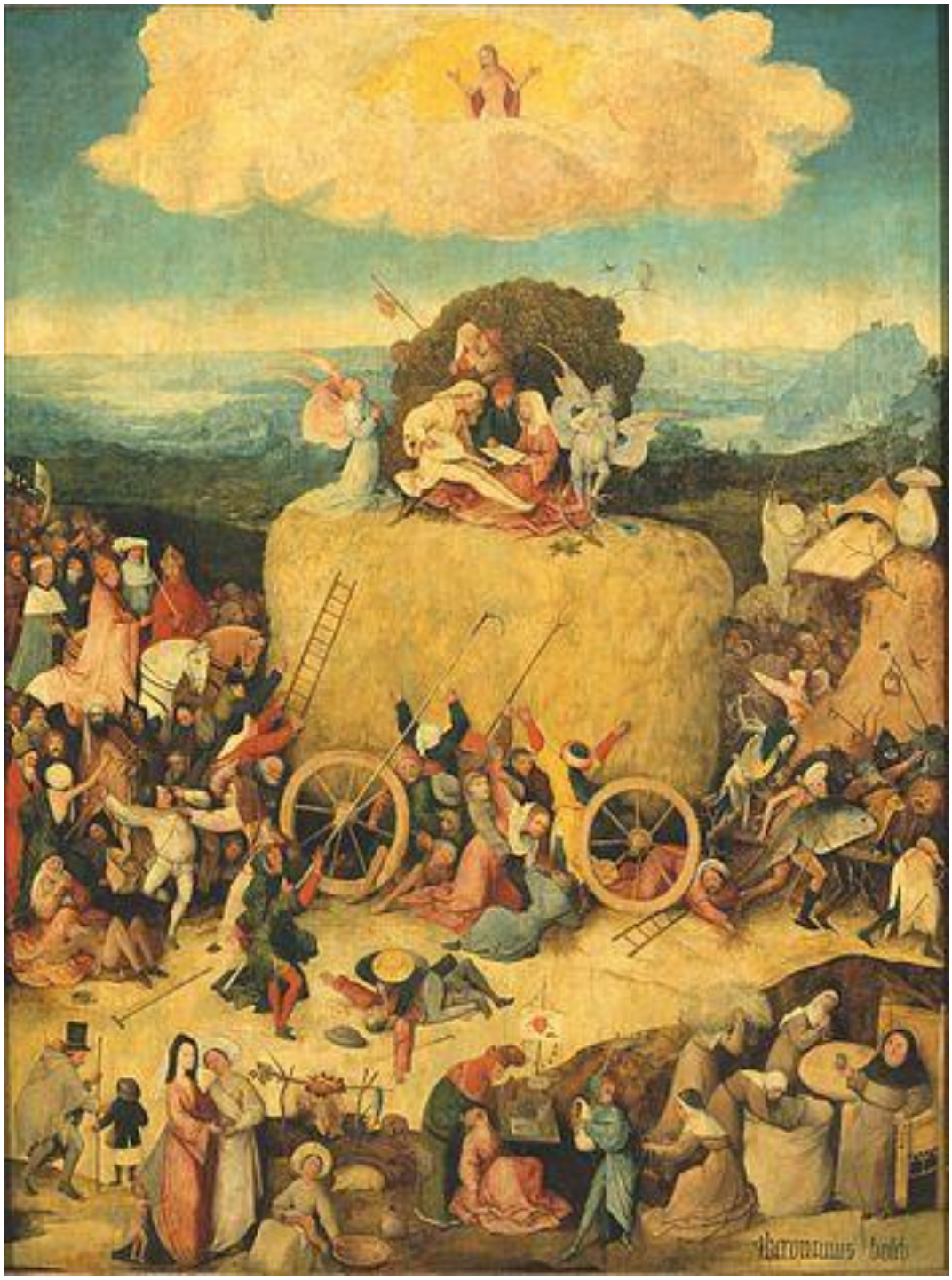

Abb.1: Hieronymus Bosch: Der Heuwagen (Mitteltafel), Katalog Rotterdam (2001): Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk, S. 21.

Abb.2: Der Heuwagen, Ausschnitt mit Zahnarzt

Abb.3: Breughel nach Bosch: Vertreibung der Händler aus dem Tempel, Katalog Rotterdam (2001), S. 132.

Abb.4: Lucas van Leyden: Der Zahnarzt, Katalog Braunschweig (1978): Die Sprache der Bilder, S. 109.

Abb.5: Jan Miense Molenaer: Wahrsagende Zigeuner im Dorf, Katalog Hamburg (2004): Vergnügliches Leben – Verborgene Lust, S.147.