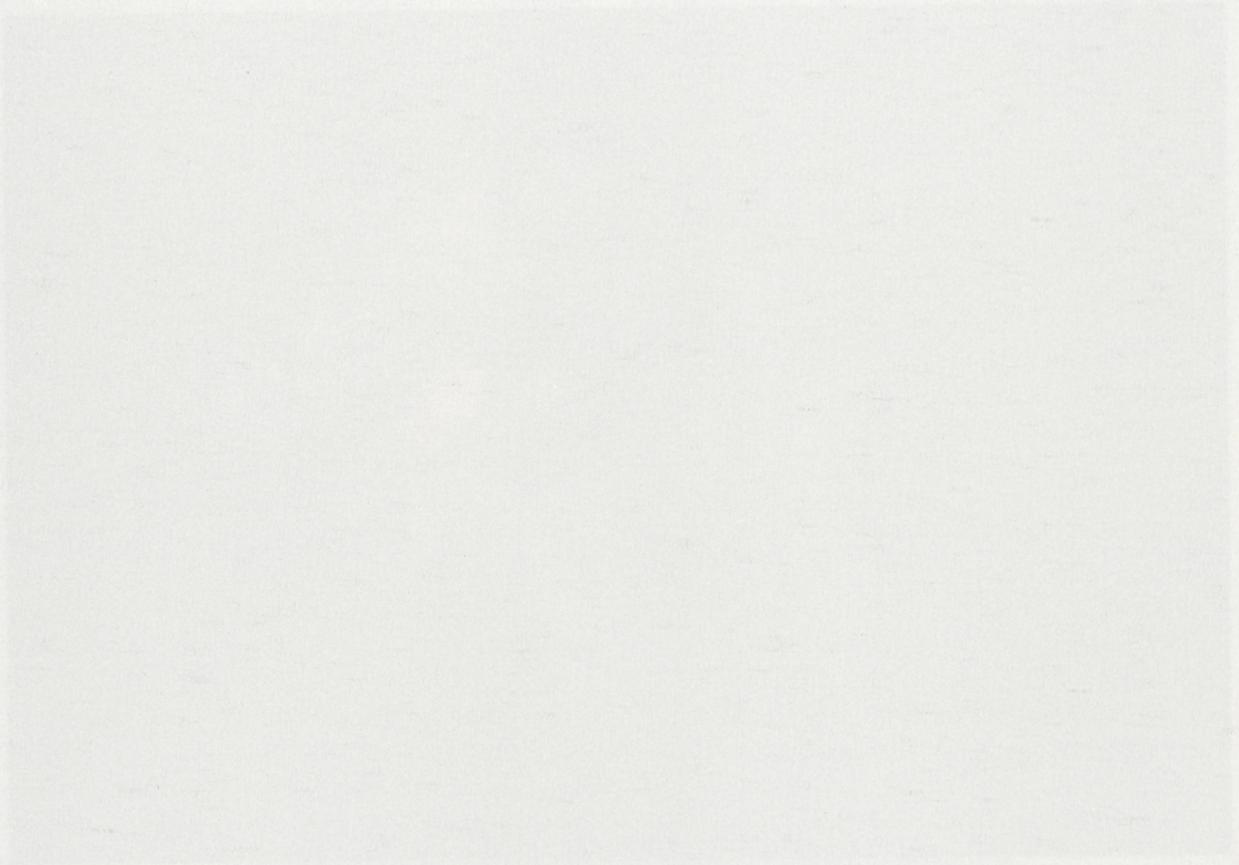


Der Zahnreißer



Gerrit van Honthorst: *Der Zahnreißer*, 1622, Öl auf Leinwand, 147×219 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Laokoon als Simulant

Gerrit van Honthorsts Der Zahnreißer in neuer Deutung

Um den bemitleidenswerten Kranken mit hell erleuchtetem Gesicht hat sich eine Gruppe von Zuschauern eingefunden, die mit großer Anteilnahme einer Zahnoperation folgen (Abb. 1, s. S. 201). Lichtregie und Gestik lassen den Patienten zum Zentrum der Komposition werden. Der Mund des Mannes steht weit offen, und wir erkennen mühelos die untere und Teile der oberen Zahnreihe. Vor Schmerz hat er die Augen nach oben verdreht, der rechte Arm ist emporgerrissen und muss von einem der Umstehenden festgehalten werden, um den Fortgang der Operation nicht zu behindern. Auch seine linke Hand hat sich zur Faust verkrampft, die nun auf der Lehne des Holzstuhls ruht. Angesichts des mächtigen Körpers wirkt der Schmerz durchaus beeindruckend. Mit diesen wenigen Worten ist der erste Eindruck eines Gemäldes von Gerrit van Honthorst beschrieben, das sich in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden befindet.

Dass wir es bei dem Operateur nicht mit einem Zahnarzt im heutigen Sinne zu tun haben, macht die Einrichtung des Raums deutlich. An den Wänden entdecken wir Spiegel, Scheren, Bürsten und weitere Utensilien, die das Zimmer als Badestube kennzeichnen. Es handelt sich hier also um einen Barbier oder Bader, zu dessen Aufgaben es zählte, Zähne zu reißen (Wasserfuhr 1977). Zusammen mit dem Patienten bildet er das Zentrum des Bildes. Um besser sehen zu können, hat er sich weit nach vorn gebeugt. Mit seiner Linken hält er den Kopf des Kranken, während er mit der Zunge im Begriff ist, einen Zahn zu ziehen.

Wir haben es mit dem Moment unmittelbar vor der Extraktion zu tun. Dies ist den Gesichtern der Zuschauer deutlich abzulesen, legt der Künstler doch Wert darauf, die Spannung der Personen genau zu charakterisieren. So hat er zur besseren Übersicht das Bildpersonal reliefartig

angeordnet. Es bildet einen Halbkreis, der die linke und rechte Bildhälfte miteinander verbindet. Neugierig wendet sich der ältere Mann am linken Bildrand dem Kranken zu und schaut ihm direkt in den Mund. Erwartungsvoll verfolgt er das Geschehen. Auch der Mann im Hintergrund nimmt großen Anteil. Er hat seine Augenbrauen in die Höhe gezogen und seinen Mund vor Erstaunen geöffnet. Von der älteren Frau daneben sehen wir nur ihre entsetzten Augen. Lediglich der Junge links scheint mit einigem Mitgefühl in Richtung des Kranken zu blicken.

Diesen Zuschauern auf der linken Bildhälfte, die alle ein wenig bäurisch wirken, werden der Barbier und sein Gehilfe auf der rechten gegenübergestellt, die sich durch vornehme Kleidungsstücke auszeichnen. Vor allem der Zahnreißer erscheint hervorgehoben, ist er doch mit einer goldenen Ehrenkette ausgestattet. Auch sein Gehilfe wirkt mit Barett und geschlitztem Wams durchaus elegant. Eine weiße Feder schmückt keck seine Kopfbedeckung und weist ihn als rechten Halldori aus. Um dem Barbier die Arbeit zu erleichtern, schützt er die Kerzenflamme mit seiner Linken vor möglichem Luftzug. Bei der Darstellung seiner Hand sei auf den Effekt des durchscheinenden Lichtes und die Spiegelung der Kerze im rückwärtigen Teil des Raumes hingewiesen. Kurios ist angesichts der schmerzhaften Operation die harmonische Farbgebung auf der rechten Bildhälfte, die aus einem ebenso warmen wie zarten Farbakkord von Rot-, Blau- und Brauntönen gebildet wird.

Das »Zahnreißerbild« wurde durch den Herzog von Buckingham bei dem Holländer Honthorst in Auftrag gegeben (Ekkart/Judson 1999, 210). Zudem kennen wir durch ein Sammlungsinventar seinen ersten Aufbewahrungsort, befand es sich doch »im Salon« des Herzogs

(ebd. 210). Der Auftraggeber war zugleich ein bedeutender Sammler und Kunstkenner des 17. Jahrhunderts. So wird man davon ausgehen dürfen, dass sich van Honthorst mit seinem Bild beim Herzog von Buckingham für weitere Aufträge empfehlen wollte. Schon mit den Bildmaßen von 147 auf 219 cm hat sich der Künstler für ein repräsentatives Galerieformat entschieden, das dem Besitzer ermöglicht hätte, das Gemälde anderen Werken seiner Sammlung zuzugesellen. Bereits in der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde van Honthorsts Genrebild nach dem Tod des Auftraggebers jedoch im Rahmen einer Auktion in Antwerpen an den Kaiser nach Prag verkauft und kehrte somit innerhalb von weniger als 30 Jahren nach seiner Entstehung auf den Kontinent zurück (ebd. 210).

Auf einer ersten Ebene zeugt die Darstellung der Zahnarztszene aus der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister vom souveränen Umgang des Künstlers mit der anspruchsvollen Helldunkelmalerei, bei der ausschließlich auf künstliche Lichtquellen zurückgegriffen wird. Das Gemälde präsentiert uns alle Abstufungen, die zwischen Hell und Dunkel liegen, und zeigt uns eine Handlung, die wir in den Randbereichen mehr erahnen, als wir sie wirklich sehen können. Der Künstler führt die Malerei an die Grenzen des Darstellungsmöglichen und demonstriert selbstbewusst seine technischen Fähigkeiten im Umgang mit Kunstlicht.

Honthorsts Tendenz zum »Kunststück« war schon den Zeitgenossen aufgefallen. In Italien hat er den Ehrennamen »Gherardo delle notti« erhalten, weil er es zu großer Meisterschaft bei Nachtszenen mit künstlicher Lichtquelle gebracht hatte (SKD 2006, 101–102). Auch mit dem Dresdner Bild gelang es dem Maler, kunstvolle Lichteffekte anzubringen und den Raum selbst als Bedingung eines Wirklichkeitskontinuums aufzulösen. Zudem ist in dem Gemälde keine einzige der Figuren in Gänze zu erkennen. Im Gegenteil führen das Verhältnis der Figuren zu den Bildgrenzen wie auch das Schlaglicht und die Schatten zu einer Fragmentierung der Körper. Besonders auffällig sind ferner die auf unterschiedliche Weise erleuchteten Hände des Patienten und des jungen Gehilfen. Sie verhalten sich in optischer Hinsicht umgekehrt proportional zueinander. Wir sehen die Hände einmal von innen und einmal von außen, einmal vor hellem und einmal vor dunklem Hintergrund, einmal als räumlichen Gegenstand vor dunkler Fläche und einmal als Fläche vor räumlichem Kontinuum. Dieser abrupte

Wechsel von Raum und Fläche ist auch in Bezug auf den Mann am linken Bildrand zu beobachten. Während sein Gesicht auf der rechten Seite plastisch hervortritt, bildet sich am Hinterkopf und Rücken der Verschattung wegen eine dunkle Profillinie, die einen Kontrast zu den dahinter befindlichen Personen markiert, sodass sich auf paradoxe Weise eine dunkle Fläche vor den dreidimensionalen Raum schiebt.

Entscheidend jedoch ist van Honthorsts Talent, in bildnerischer Hinsicht eine spannende Geschichte zu erzählen. Sowohl dramaturgisch als auch psychologisch lässt sich die hier erzeugte Spannung kaum noch steigern. Als Betrachter bleiben wir davon nicht unberührt. Unser



Abb. 2 Gerrit van Honthorst: *Die Anbetung der Hirten*, 1622, Öl auf Leinwand, 164 × 190 cm, Wallraf-Richartz Museum, Köln

Blick mag nirgendwo verweilen, sondern kehrt immer wieder zu der hell erleuchteten Hauptszene zurück. Aufgeregt fiebern wir dem Ausgang der Operation entgegen. Keinen Moment wollen wir verpassen, vor allem nicht jenen, da dem Patient der Zahn endlich aus dem Mund gerissen wird. Diese Zuspitzung der Bilderzählung ist augenfällig. Mehr noch, wir haben den Eindruck, jenem Moment beizuwohnen, welcher der Erlösung von den Schmerzen unmittelbar vorausgeht.

Die Vorbildfunktion der Malerei Caravaggios für eine solche Bildrhetorik ist offensichtlich (Ebert-Schifferer 2012). Nicht nur formal in Hinblick auf die Helldunkelmalerei, sondern auch inhaltlich in Bezug auf dessen frühe Genrestücke, die Kartenspieler, Wahrsager

oder musizierende Knaben repräsentierten (Müller 2010). Van Honthorsts Darstellung einer Zahnarztszene kann somit als typisch für die Bildästhetik der Utrechter Caravaggisten bezeichnet werden. Dabei gilt es zu betonen, dass mit der formalen Ästhetik des Helldunkels kurioserweise nicht zwingend inhaltliche Entsprechungen einhergehen, werden doch sowohl Genrestücke als auch christliche Themen von Caravaggio und den Caravaggisten auf diese Weise dargestellt.

Dies wird offenbar, wenn man van Honthorsts Darstellung der *Anbetung der Hirten* (Abb. 2) hinzuzieht. Hier bedarf es keiner künstlichen Lichtquelle mehr, soll doch das Eigenlicht des Christusknaben vergegenwärtigen, dass wir es mit dem Messias zu tun haben. Vergleicht man beide Gemälde, so fällt auf, dass der fromm betende Hirte vorn links dem alten Mann in der Zahnarztszene durchaus ähnelt. Auch die Anlage der Kompositionen ist vergleichbar. Wie schon im Zahnarztbild sehen wir uns als Betrachter aufgefordert, uns dem Geschehen anzunähern und den im Gemälde angelegten offenen Halbkreis zu schließen. Warum aber erscheint bei dem Holländer der Übergang von der Historien- zur Genremalerei als derart fließend?

Ein Blick auf das Gesamtwerk van Honthorsts offenbart, dass der Künstler mit einem überschaubaren Repertoire von Typen und Gesten arbeitet, die er geschickt zu kombinieren weiß. Dies gilt auch für die Kleidung der Personen, die wir als Atelierrequisiten erachten dürfen. Ein solcher motivischer »Fundus« hat in der Ökonomisierung des Arbeitsprozesses seine Grundlage. Freilich lässt sich eine solche Ökonomisierung für viele Maler im 17. Jahrhundert beobachten. Dies ändert nichts daran, dass die Ähnlichkeit beider Gemälde insofern verwundern muss, als hier jeweils genau dieselben künstlerischen Mittel für ein profanes und ein sakrales Thema verwendet wurden.

In der Forschungsliteratur hat das Zahnarztbild des Holländers relativ wenig Beachtung gefunden.¹ Am intensivsten hat sich Judson mit dem Bild beschäftigt, dem wir wichtige Hinweise verdanken (vgl. Ekkart/Judson 1999, 210–212). Er deutet das Gemälde als eine Allegorie des Tastsinns (ebd., 211). In diesem Zusammenhang stellt er fest, dass der Schmerz des Patienten durch seine mit Gewalt festgehaltene Hand, seine aufgerissenen Augen und die zerfurchte Stirn besonders deutlich werde. Darüber hinaus thematisiere das Bild den Betrug (vgl. SKD 2006, 101/2). Betrogen werde der einfältige Patient, der sich

von einem Quacksalber behandeln lasse, und der ältere Mann am linken Bildrand, der gerade um seinen Geldbeutel erleichtert wird, worauf bereits Annaliese Mayer-Meintschel (SKD 1985, 211) im Rahmen ihres Eintrags im Dresdner Bestandskatalog hingewiesen hatte. Zudem führt Judson aus, dass die Darstellung des Beutelschneidens im Zusammenhang mit Zahnarzt Darstellungen eine lange Tradition in der niederländischen Kunstgeschichte habe und in diesem Kontext auf das niederländische Sprichwort »ze hebben me daer een getrokken« (»Da haben sie mir einen gezogen«; Ekkart/Judson 1999, 211) verweisen könnte. Darüber hinaus verweist er auf das

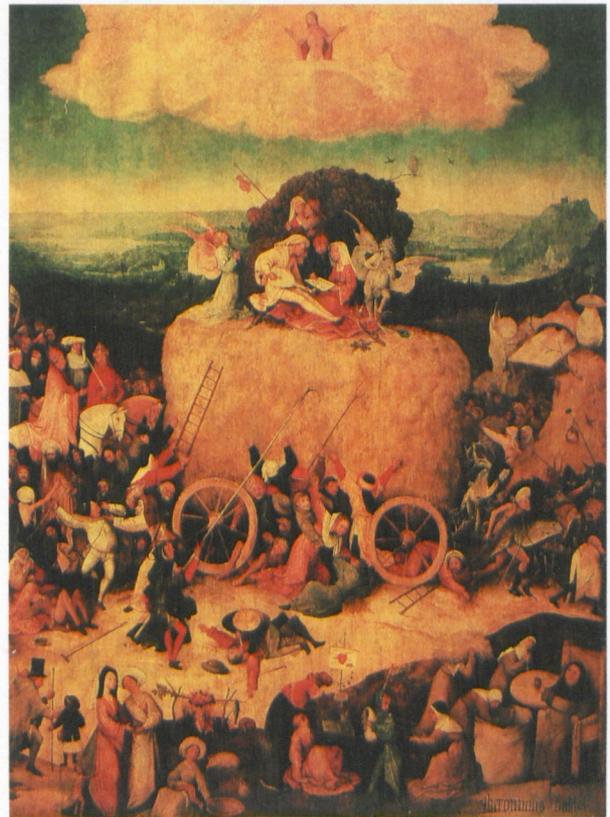


Abb. 3 Hieronymus Bosch: *Heuwagen-Triptychon* (Mitteltafel), um 1500, Öl auf Holz, 135×100 cm, Museo del Prado, Madrid

im 17. Jahrhundert gängige Sprichwort vom verlogenen Zahnreißer (»Hy liegt als een tandtrekker!«, ebd., 211). Im Unterschied zu Judsons Deutung soll im Folgenden gezeigt werden, dass es bei van Honthorsts Genrebild nicht nur um eine Allegorie des Tastsinns und des Betrugs, sondern auch um eine Reflexion kunsttheoretischer Kategorien geht. Ich möchte deutlich machen, dass es die

Aufgabe eines solchen Genrebildes sein kann, ästhetische Konventionen der Kunsttheorie in Frage zu stellen. Dann wäre die Darstellung alltäglicher Handlungen nur ein Vorwand für eine subtile Form der Metamalerei (Müller 1999, 82–89). Genremalerei dürfte dann nicht mehr nur in Abgrenzung zur Historie verstanden werden, sondern als kritische Reaktion auf die traditionell höher stehende Kunstform.

Mundus vult decipi – Zahnreißer, Quacksalber, Schmerz und Affekt

Wenn man van Honthorsts Gemälde mit Zahnarzt-darstellungen des 16. Jahrhunderts vergleicht, ist man erstaunt, wie sehr hier ein Thema der Genrekunst zum Historienbild aufgewertet wird. Dies geschieht zum einen durch das große Bildformat, zum anderen durch die anspruchsvolle Ästhetik des Hell-Dunkels, die eigentlich der Dramatisierung bedeutender Ereignisse dienen sollte. Schließlich ist die überzeugende Affekt-darstellung zu nennen, die nicht nur den Patienten im Zentrum, sondern alle dargestellten Personen betrifft. Um diesen Bruch von Genre und Historie angemessen beurteilen zu können, seien wenige Zahnarzt-darstellungen zum Vergleich hinzugezogen. Solche Darstellungen waren durchaus populär und können auf die Kunst eines Hieronymus Bosch zurückgeführt werden.

So sei auf ein Detail aus dem um 1500 entstandenen *Heuwagen-Triptychon* verwiesen (Abb. 3). Am vorderen Bildrand ist eine Zigeunerin zu sehen, die in betrügerischer Absicht aus der Hand liest, sowie Mönche und Nonnen, die sich bei einem Gelage dem Laster der Gula ergeben. Auch eine Zahnoperation ist zu erkennen, die von einem Quacksalber durchgeführt wird. Die Szenen insgesamt verdeutlichen den sündhaften Zustand der Welt. Um dies zu betonen, hat Bosch der Mitteltafel am vorderen Rand einen Dudelsackpfeifer beigegeben, dessen tönender »Missklang« uns über den wahren Charakter der dargestellten Laster aufklärt. Eine andere frühe Darstellung des Motivs findet sich bei Leonhard Beck, der in einem um 1520 entstandenen Holzschnitt (Abb. 4) ebenfalls das Zahnreißen vor Augen führt. Die Inszenierung des Motivs fällt dabei deutlich komischer aus. Wie schon Bosch durch den Dudelsackpfeifer liefert auch Beck einen Kommentar zur Zahnarzt-szene, ist der Fahne des »Zahn- arztes« doch eine defäkierende Person eingeschrieben.

Der Betrachter wird folgern müssen, dass es sich bei der Operation um »Beschiss« handelt. Schließlich sei ein Kupferstich (Abb. 5) von Lucas van Leyden hinzugezogen. Während der Zahnreißer bei der Arbeit gezeigt wird, schneidet seine Gehilfin dem Patienten den Geldbeutel ab, wodurch die Szene als Betrug charakterisiert wird.



Abb. 4 Leonhard Beck: *Der Zahnreißer als Marktschreier*, 1520, Holzschnitt, 28,6 × 22,2 cm, Kunstsammlung der Veste Coburg, Coburg

Gerade das Beutelschneiden stellt ein wiederkehrendes Detail vieler Operations-Szenen dar.

Schon die wenigen Vergleiche machen deutlich, dass zwei Formen von Zahnarzt-darstellungen zu unterscheiden sind. Zum einen gibt es seit dem Mittelalter Berufsdarstellungen in illustrierten Handschriften, in denen Bader, Ärzte oder Zahnärzte auftreten, die bei typischen Verrichtungen dargestellt werden, ohne dass damit eine Wertung einhergehen würde. Zum anderen verweisen die vorgestellten Beispiele von Zahnreißern auf den Kontext des Quacksalbers, der mit seinen betrügerischen Handlungen ein leichtgläubiges Publikum verführen will.² Gerade in der Anfangszeit der Genremalerei existieren zahlreiche Darstellungen falscher Ärzte und absurder Operationen. In ihnen wird dem Betrachter vor Augen geführt, dass die Dummheit nirgends so intensiv blüht

wie im Reich eingebildeter Krankheit – der Scharlatan gehört zum Hypochonder wie der Betrüger zum leichtgläubigen Menschen.

Ob nun eine Zahnoperation, das Steinschneiden oder Wahrsagen in Form des Handlesens dargestellt wird – all diese Themen können durch das Beutelschneiden oder ein anderes negatives Element ergänzt und so zum Sinnbild einer betrügerischen Welt werden, womit dem Betrachter deutlich wird, dass die ganze Welt betrogen sein will.

Bei diesen frühen Genrebildern, die kritisch mit dem »Ärztstand« umgehen, handelt es sich um Mundus-Allegorien. Die Personifikationen mittelalterlicher Kathedralplastik mit ihren verführerischen Gestalten der Frau Welt und ihres Fürsten sind zu Genreszenen mit »Trickbetrüger« geworden, die nun über ein Repertoire unterschiedlicher Techniken verfügen, ein leichtgläubiges Publikum »auszunehmen«. Mit diesem motivischen Wandel geht zugleich ein Wechsel des Mediums einher, insofern es nicht mehr Skulpturen sind, sondern Malerei und Druckgraphik, die sich des Themas der betrügerischen Welt annehmen. Damit eröffnet sich den Künstlern die Möglichkeit zu bildlicher Reflexion, werden der Betrug des Quacksalters und der Betrug des Malers doch parallelisiert. Künstler identifizieren sich von nun an in ironischer Form mit dem Betrüger, um die illusionistische Qualität ihrer Malerei als Schein zu denunzieren.

Doch bevor wir dem weiter nachgehen wollen, sei zunächst die Frage nach konkreten Vorbildern für van Honthorst gestellt. Schon Judson hat auf eine Zahnarzt-darstellung (Abb. 6) von Theodor Rombouts verwiesen, die vermutlich nur wenig später als jene van Honthorsts entstanden ist und sich heute im Prado zu Madrid befindet. Bei diesem Vergleich fällt auf, wie viele Motive zwischen beiden Bildern übereinstimmen. Die erhobene Hand des Patienten stellt ein solches wiederkehrendes Detail dar. Darüber hinaus hat sich der Hirte bei van Honthorst zu einem interessierten Zuschauer mit Brille bei Rombouts gewandelt, während rechts ein junger Mann an einem Tisch Platz genommen hat, auf dem alle Utensilien zur Operation ausgebreitet sind. Im Unterschied zu van Honthorst handelt es sich bei Rombouts allerdings nicht um eine Nachtszene, sondern wir haben es mit dem typischen »Kellerlicht« eines Caravaggio zu tun. Dieser Vergleich ist insofern wichtig, als wir erkennen, dass für beide Bilder ein gemeinsames Vorbild vorauszusetzen ist. So sei auf ein Gemälde aus dem Umfeld Caravaggios verwiesen, das

trotz seiner minderen Qualität von einigen Forschern für ein authentisches Werk des Mailänder Malers erachtet und heute im Florentiner Palazzo Pitti aufbewahrt wird (vgl. Marini 2001, 332; Schleier 1971, 85–102). Meines Erachtens findet sich hier das Vorbild für den Patienten, dessen sich van Honthorst und Rombouts bedient haben.



Abb. 5 Lucas van Leyden: *Der Zahnreißer*, 1523, Kupferstich, 11,7 × 7,4 cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

Ob man das Florentiner Bild im 17. Jahrhundert jedoch als authentisches Werk Caravaggios ansah und ob es gar in betrügerischer Absicht hergestellt wurde, bedürfte weiterer Recherchen. Darüber hinaus sei nicht vergessen, dass van Honthorst selbst eine zweite Zahnarztszene (Abb. 7) dargestellt und dabei das Motiv des Beutelschneidens variiert hat. In diesem Fall handelt es sich um eine Tageslichtszene, die sich auf einem Markt ereignet. Eine gutgläubige Hausfrau wird um eine ihrer beiden Enten erleichtert, während sie inständig für das



Abb. 6 Theodor Rombouts: *Der Zahnreißer*, um 1627/28, Öl auf Leinwand, 119 × 221 cm, Museo del Prado, Madrid
Abb. 7 Gerrit van Honthorst: *Der Zahnreißer*, 1627, Öl auf Leinwand, 137 × 200 cm, Musée du Louvre, Paris

Heil des Kranken betet. Der Patient kommt uns nun bekannt vor, hat er doch wie in der Dresdner Fassung und bei Rombouts die Hand emporgerissen und scheint lediglich um 90 Grad gewendet worden zu sein.

Doch kehren wir zu van Honthorst's Dresdner Bild zurück, um der Frage nachzugehen, wie der Maler darin das Thema des Betrugs umsetzt und inwiefern seiner Behandlung eine Kritik an der italienischen Kunsttheorie eingeschrieben ist. Den Ausgangspunkt muss die Beobachtung bilden, dass die Grenze zwischen einem Genre- und einem Historienbild in van Honthorst's Zahnreißer-Darstellung fließend erscheint. Es sind dieselben künstlerischen Mittel, ja es scheint sogar dasselbe Bildpersonal zu sein, das lediglich von einem Spielort zum nächsten wechseln muss, um aus einer Zahnarztoperation eine Anbetung der Hirten werden zu lassen.

Ohne Zweifel ist das schmerzverzerrte Gesicht des Patienten als Mittelpunkt der Komposition zu erachten. Dies ist gewiss nicht zufällig, denn es stellt ein Privileg der Historienmalerei dar, Pathos darstellen zu dürfen. Entsprechend galt die überzeugende Repräsentation physischen Leidens in jener Zeit als das wichtigste künstlerische Anliegen. Mit der Einteilung der Malerei in Gattungen geht seit der italienischen Renaissance eine deutliche Hierarchisierung malerischer Aufgaben einher. Mit Leon Battista Alberti's Schrift *Della Pittura* aus dem Jahre 1435 wird die Historienmalerei als höchste Aufgabe der Kunst erachtet. Alberti spricht im zweiten Buch seines berühmten Traktats davon, dass das größte Werk des Malers das Geschichtsbild sei (Alberti 2007, 163). Folgt man dem Italiener, so kann ein Geschichtsbild nur dann das Gemüt des Rezipienten bewegen, wenn die in ihm vorgeführten Menschen starke Affekte zeigen (vgl. Kirchner 2007). Konsequenterweise kommt Alberti in der Folge auf Körperhaltungen und Posen zu sprechen, bei denen wir auf die Gemütsbewegungen rückschließen können. Der Theoretiker formuliert ein Ideal, bei dem es der Historie obliegt, uns mit bedeutenden Ereignissen und Handlungen zu konfrontieren, ohne dass zwischen christlichen und mythologischen Themen unterschieden würde. Freilich konnte Alberti die Genremalerei noch nicht kennen.

Entscheidend ist, dass die Wirkung im Anschluss an Horaz über eine Art sympathetischer Ähnlichkeit erklärt wird: Wir lachen mit den Lachenden und weinen mit den Weinenden, wie es sinngemäß in der *Ars*

poetica formuliert wird (*ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent humani voltus*, Horaz 2005, v.101f). Die Theoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts setzen diese Tradition fort und privilegieren eine Gattungshierarchie, welche die Historienmalerei der Landschafts-, der Porträt-, Stillleben- oder Genrekunst als überlegen erachtet.

Bei dieser Hierarchie stand die Dichtungslehre des Aristoteles' Pate, der in seiner *Poetik* feststellt, dass die Tragödie die Menschen als moralisch besser zeigen würde, während die Komödie deren Laster in realistischer Form ausbreite (Raupp 1983). Angesichts eines Historienbildes sollen wir erkennen, wie wir sein müssten, während wir in einem Genrebild entdecken, wie wir wirklich sind. Diese Auffassung hat zur Konsequenz, dass die Schilderung dramatischer Ereignisse und Affekte zu den vornehmsten Aufgaben eines Künstlers – und zum Genre der Historienmalerei – gehören.

Karel van Manders Laokoon

Um die Frage der Affektdarstellung für van Honthorst angemessen beurteilen zu können, müssen wir auf Karel van Manders *Schilder-Boeck* aus dem Jahre 1604 zurückgreifen, dem wichtigsten Kunsttraktat, der den niederländischen Malern zu Beginn des 17. Jahrhunderts zugänglich war. Das Opus magnum besteht aus einem theoretischen Lehrgedicht, einer Vitensammlung der antiken und modernen Maler und schließlich einem Ovid- sowie einem allegorischen Kommentar (Müller 1993, 15–17). Damit stellt van Mander den Künstlern eine Enzyklopädie zur Verfügung, die keine Frage unberücksichtigt lässt. Hier soll lediglich das sechste Kapitel des »Grondt« interessieren, das der Darstellung der Affekte gewidmet ist.

Das Grundaxiom van Manders ist, dass kein Mensch so standhaft sei, dass er sein Gemüt und seinen Körper vollkommen beherrschen könne (van Mander 1916, VI 1). Immer lassen die äußeren Gliedmaßen auf innere Leidenschaften schließen, so dass man Gesicht und Gesten als physiognomische Zeichen innerer Zustände bezeichnen könnte. Dieses Kapitel ist für die holländischen Künstler des frühen 17. Jahrhunderts insofern entscheidend, als es die wichtigste volkssprachliche Quelle darstellt, die auf das Problem der Affektdarstellung eingeht. Affekte angemessen darzustellen, so lernt der Leser, ist die große

Aufgabe der Historienmaler. Der Körper wird dabei als »natürliches« Zeichen erachtet. Er wird zum Symptom des Seelenzustands.

Van Mander beschreibt gelungene Beispiele antiker Kunst und schildert die Gesichtsausdrücke, die von den Affekten Wut und Leidenschaft hervorgebracht werden. Dabei wird für den Leser deutlich, dass Gesicht und



Abb. 8 Marco Dente: *Laokoon*, 1520–25, Kupferstich, 42,9×32,7 cm, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

Augen der Schlüssel zur Darstellung von Affekten sind (ebd. VI, 10). Der Zeichencharakter des Körpers liefert die Basis für eine gelungene Affektdarstellung in der Kunst. Van Mander betont, wie sehr uns die Augen über Verliebtheit und die Hände über Schmerz Auskunft erteilen würden (ebd. VI, 19). Der flämische Maler erwähnt aber auch, wie schwierig die angemessene Darstellung der Affekte sei, so dass viele Maler unbeabsichtigterweise Leidende wie Lachende und umgekehrt aussehen lassen würden.

Alle diese Hinweise hat Gerrit van Honthorst in seinem Gemälde angemessen berücksichtigt. Der sich aufbäumende Körper des Patienten ist beredtes Zeugnis seines empfundenen Leidens. Das Gesicht ist schmerzverzerrt, der rechte Arm emporgerissen, die Linke unwillkürlich zur Faust geballt. Mehr noch, durch die Einbeziehung

der Reaktion der Zuschauer erkennen wir die Pein des Patienten in ihren Gesichtern und Gesten gespiegelt.

Van Mander hebt unter den vielen Beispielen angemessener Affektdarstellung wie schon Vasari (Vasari 1906, Bd. 4, 10–11) vor ihm die Laokoon-Gruppe hervor und erwähnt sie explizit in der Vita des Romanisten Frans Floris (van Mander 1991, 174). Es kann also kein



Abb. 9 *Il Dolore*, Holzchnitt, in: Cesare Ripa: *Iconologia*, Rom 1603, S. 102

Zufall sein, wenn van Honthorst mit dem schmerzgeplagten Patienten, dem alle Aufmerksamkeit der Umstehenden gilt, auf die Mittelfigur (Abb. 8) dieser berühmten Skulpturengruppe (van Mander 1991, 334) anspielt. Der zum Schrei geöffnete Mund, das bärtige Antlitz, die emporgerissene Rechte und die zur Faust zusammengesetzte linke Hand rekurren auf das antike Vorbild.

Dies ist nicht besonders originell, entspricht der Maler doch damit nicht nur den Standards flämischer, sondern auch italienischer Kunsttheorie, die in zahlreichen Schriften die antike Skulpturengruppe als unübertreffliches Vorbild anpreisen. Antonio Francesco Doni, Giorgio Vasari, Ludovico Dolce, Giovanni Andrea Gilio, Giovanni Paolo Lomazzo, Antonio Possevino u. a. empfehlen die Laokoongruppe im Ganzen, aber auch en détail als nachahmenswertes Vorbild (vgl. Settis 1999). Spätestens

im Jahre 1604 wird die Mittelfigur (Abb. 9) der antiken Laokoongruppe in Cesare Ripas *Iconologia* als Sinnbild des Dolore (Ripa 2003, 114) kanonisiert. Unabhängig davon zirkulierten zahlreiche Reproduktionsstiche (Schleier 1976, 123). So ist van Honthorsts Vorgehen nur konsequent. Er nutzt das Motiv des trojanischen Priesters im Sinne eines Exemplum doloris (Ettliger 1961). Und das mit gutem Grund, haben wir es doch mit einem schmerzgeplagten Patienten zu tun.

Dass extreme Affektdarstellung als Ausweis formaler Meisterschaft gelten kann, macht ein Blick auf ein Selbstbildnis von Gianlorenzo Bernini (Abb. 10) deutlich, das eine verdammte Seele darstellt. Die Skulptur entspricht den kunsttheoretischen Normen maximaler Affektdarstellung: der zum Schrei geöffnete Mund, die aufgerissenen Augen, die Runzeln rund um die Augen, die hervortretenden Adern. Selbst die Haare stehen dem Verdammten zu Berge. Indirekt erleben wir auf diese Weise das Grauen mit, das sich im Gesicht des Mannes spiegelt und ihm vor Augen steht. Offensichtlich will der Bildhauer den größtmöglichen Schrecken zum Ausdruck bringen. Gleichzeitig handelt es sich um das Kunststück eines Virtuoso, der seine Meisterschaft in der Darstellung der Affekte und damit seine Fähigkeit in der Bewältigung allergrößter *Difficoltà* demonstriert (Summers 1981, 177–185).

Bildironie

Auch in van Honthorsts Gemälde bildet das schmerzverzerrte Gesicht des Patienten den Mittelpunkt der Komposition. Aber es darf bezweifelt werden, ob der Maler dies wirklich ernst gemeint hat. Im Gegenteil stellt er zwei rhetorische Fragen: Ist jeder Schmerz nobel und eines Tragöden würdig? Erwächst aus der glaubwürdigen Schmerzdarstellung wirklich der höchste Rang in den Künsten? Es gilt zu prüfen, ob sich der Niederländer nicht in Wirklichkeit über das falsche Pathos italienischer Kunst lustig macht, die glaubt, über das Herbeizitieren eines antiken Vorbildes schon Großes geleistet zu haben. In diesem Zusammenhang sei ein weiterer Scherz zur Kenntnis genommen. Van Honthorst hat für seinen im Profil dargestellten Bauern, der dem Patienten neugierig in den Mund schaut, auf ein Bildnis (Abb. 11) Michelangelos zurückgegriffen, das den berühmten Künstler im Profil zeigt. Dies hat eine gewisse Berechtigung, denn schließlich war Michelangelo während der Auffindung der Laokoongruppe im Jahre

1506 anwesend und hat wie kein anderer Künstler in seinen Werken auf das antike Vorbild zurückgegriffen. Dass dieser Scherz mit dem Kryptoporträt des berühmten Bildhauers durchaus Verbreitung gefunden hat, macht das Gemälde von Rombouts deutlich, der mit dem gaffenden

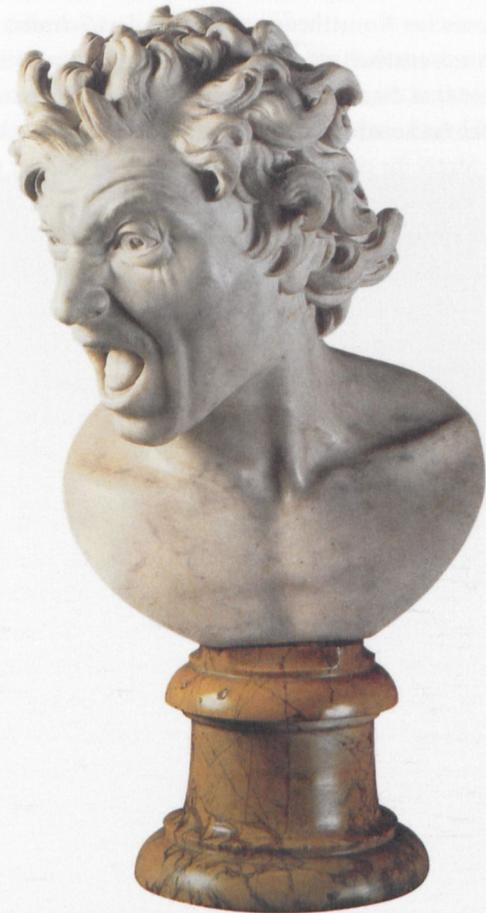


Abb. 10 Gianlorenzo Bernini: *Die verdammte Seele (Anima dannata)*, 1619, weißer Marmor, H 38 cm, Palazzo di Spagna, Rom

alten Mann auf der linken Seite auf jenen Künstler anspielt, der für die Laokoon-Rezeption entscheidend war.

Doch auch für die Kunst des Barock ist die Verwendung des Laokoon-Motivs insofern von großer Bedeutung, als die Kunsttheorie der Gegenreformation die Darstellung von Heiligen und Märtyrern als höchste Aufgabe der Malerei definiert hatte. Entsprechend empfehlen alle italienischen Theoretiker die Figur des trojanischen Priesters als Vorbild für die Darstellung von Märtyrern und tragischen Helden. Giovanni Paolo Lomazzo etwa rät, die Mittelfigur der antiken Figurengruppe zu

verwenden, um Prometheus darzustellen, dem vom Adler die Leber herausgerissen wird.

Van Honthorst macht sich darüber lustig und inszeniert im Gegensatz dazu ein ironisches Spiel, das aus dem trojanischen Priester einen Zahnarztpatienten werden lässt. Der holländische Maler widerspricht den Forderungen klassischer Kunsttheorie und zeigt, dass Schmerz mitnichten automatisch als edel und läuternd zu erachten ist. Damit setzt er die mit dem Decorum gegebene Hierarchie von ›hoch und niedrig‹ außer Kraft und nutzt ein hoch stehendes Motiv für einen niederen Gegenstand (Müller 1999, 90–125; 2011). Mehr noch, er macht sich einen Spaß daraus, diese Forderung skeptisch zu bewerten, liefert er doch eine extreme Schmerzdarstellung, die sich allerdings nicht auf einen würdigen Gegenstand wie einen katholischen Märtyrer bezieht, sondern auf eine zahnärztliche Operation.

Dass diese Art von Bildwitz über das Problem der Affektdarstellung nicht ungewöhnlich ist, sollen zwei Vergleiche belegen. Zunächst sei ein berühmtes Selbstbildnis von Pieter van Laer (Abb. 12) angeführt, auf welchem sich der Maler als Adept schwarzer Magie darstellt. Als der herbeigerufene Teufel wirklich erscheint, ist es um seine Contenance geschehen und er macht eine fürchterliche Schreckensgrimasse. Dem Anspruch nach geht es darum, das Entsetzen angesichts dieser übersinnlichen Erscheinung zum Ausdruck zu bringen. Dass es sich hierbei jedoch um einen Scherz handelt, belegen die aufgeschlagenen Noten eines dreistimmigen Kanons, die den Betrachter ins Bild einbeziehen und davon sprechen, dass der Teufel keinen Spaß versteht.

Ebenso witzig ist eine François Verwilt (Abb. 13) zugeschriebene Darstellung der Operation eines Steinschneiders, der besonders altertümlich dargestellt wird, als würde er einem Bild von Quentin Massys entspringen. Auch hier wird die unsinnige Operation mit einer außergewöhnlich überzeugenden Affektdarstellung zusammengebracht. Dabei liegen auf der Schale, die von einem Gehilfen gehalten wird, schon mehr Steine, als in den Kopf des Patienten passen würden, was uns die Absurdität des gesamten Unterfangens verdeutlicht. Solche Scherze über das falsche Pathos italienischer Kunst führen weit in das 16. Jahrhundert zurück und zeigen, dass die Überzeugungen der klassischen Kunsttheorie im Norden schon seit der Reformationszeit kritisch bewertet wurden. Man denke bloß an Darstellungen von Quacksalbern durch Jan Sanders van Hemessen oder Pieter Bruegels *Gähnenden Mann* aus Brüssel.

Alle gezeigten Künstler erlauben sich in ihren Bildern insofern einen Scherz, als sie die extreme Affektdarstellung als das entscheidende Mittel der Historienmalerei auf einen niederen Kontext übertragen. Sie bringen Hohes



Abb. 11 Hieronymus Wierix: *Bildnis des Michelangelo Buonarroti*, 1565/1615, Kupferstich, 9,8 × 9,8 cm. Graphische Sammlung, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

und Niederes in einem Bild zusammen. Damit ist für den Betrachter ein doppelter Erkenntnisgewinn verbunden. Erkennen wir doch zum einen, dass die niederländischen Künstler mit den italienischen Künstlern gleichziehen vermögen, deren Arroganz in Bezug auf die Historienmalerei sprichwörtlich ist (vgl. Müller 1993, 41–47).



Abb. 12 Pieter van Laer: *Magische Szene mit Selbstbildnis*, o. J., Öl auf Leinwand, 112,8 × 78,8 cm, Sammlung des Prinzen Dragonetti-Torre, Aquila

Die genannten Nordeuropäer inszenieren ex negativo ihre künstlerische Souveränität. Sie können es bezüglich der Schmerzdarstellung mit den berühmten italienischen Vorbildern aufnehmen: Wir müssten bei van Honthorsts

Zahnarztszene lediglich den Kontext verändern, und aus dem vermeintlich gepeinigten Jecken würde ein katholischer Märtyrer.

Zum anderen wird die italienische Kunsttheorie insofern in Frage gestellt, als das Mittel der Affektdarstellung als falsches Pathos offenbart wird. Nicht jede Schmerzdarstellung führt automatisch zur Läuterung des Betrachters. Was die Bauern oder Hirten bei van Honthorst dazu bringt, der Operation beizuwohnen, ist schiere Sensationslust. Es macht ihnen offensichtlich Spaß, die Auswirkungen des Schmerzes zu beobachten, ohne selbst Schmerz empfinden zu müssen. Die probate Formel, dass wir mit den Lachenden lachen und mit den Weinenden weinen, scheint in diesem Fall nicht zuzutreffen. Die Zuschauer werden von dem dargestellten Ereignis nicht im Sinne der Katharsis geläutert, sondern zum Opfer ihrer Schaulust.

In gewisser Hinsicht wird auch der Betrachter von diesem Spiel nicht ausgenommen. Van Honthorst legt die unlauteren Absichten des Rezipienten als Gaffer offen. Warum dauert es so lange, bis wir den Betrug des Beutelschneidens erkannt haben? Dies hängt nicht nur mit der starken Verschattung dieser Szene zusammen, sondern auch damit, dass sich unser Blick nicht von der hell erleuchteten Hauptszene trennen will. Es ist, als wollten wir nichts verpassen, und als könnte im nächsten Moment der Zahn aus dem Mund des Patienten gerissen werden. Diese Zuspitzung der Bilderzählung fällt ins Auge und überführt uns unserer eigenen Sensationslust.

Gerade das Spiel mit Licht und Schatten bietet die Möglichkeit, eine zweite Handlung zu verbergen. Täuschen und Enttäuschen können in der Helldunkelmalerei eine untrennbare Verbindung eingehen. Unser Blick oszilliert zwischen der Haupt- und den Nebenszenen, bis wir den Diebstahl entdeckt haben. Damit verändert sich der Charakter der Hauptszene: Wir können uns nicht länger der Illusion hingeben, alles zugleich zu sehen. In dem der Fokus unserer Aufmerksamkeit durch das Licht auf das Gesicht des Leidenden gesetzt wird, tritt zunächst alles andere in den Hintergrund. Erst wenn wir den Betrug entdeckt haben, werden wir zu Entdeckungen animiert, die uns die beiden Jungen als mögliche Komplizen des Barbiers erkennen lassen.

Van Honthorst schreibt seinem Bild damit zwei Themen zugleich ein. Aber worin besteht überhaupt das eigentliche Thema? In der dramatischen Operation oder dem Betrug des Beutelschneidens? Was der Maler mit

seinem Bildentwurf propagiert, ist die Relativität der Wahrnehmung. Ein Bild in der Tradition nordeuropäischer Genremalerei, der auch Caravaggio folgt, erstellt einen scheinhaften Eindruck, zu dem wir keine Metaebene einnehmen können. Wir werden ins Innere des Bildes versetzt, damit uns ein außerbildlicher Maßstab fehlt. Der Schein ist unaufhebbar.

Die unaufhebbare Nähe des Betrachters zum Bildinhalt ist ein konstitutives Element dieser Ästhetik. Wir sind Zeugen und wohnen dem Ereignis unmittelbar bei.



Abb. 13 François Verwilt (zugeschrieben): *Die Steinoperation*, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 48,8 × 37 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Damit hängt die Vorliebe für Halbfiguren zusammen, über deren Verhältnis zum Raum wir unzureichend informiert sind. Darüber hinaus existiert eine effiziente Blickregie. Die Reihenfolge, in der sich die Gegenstände im Bild dem Betrachter erschließen, ist präzise kalkuliert. Zeigen und Verbergen gehen eine untrennbare Verbindung ein. Schließlich steigt die Präsenz des Abgebildeten durch die Verknappung oder Zuspitzung von Zeit. Plötzlich ist der wichtigste Erzählmodus caravaggesker

Erzählungen. Wir sind mittendrin! In alledem ist ein doppeltes Anliegen erkennbar. Einerseits wird für den Betrachter die Evidenzerfahrung des Bildes gesteigert, andererseits besteht die Möglichkeit semantischer Inversion: Alles stellt sich am Ende als anders heraus, als wir es zunächst vermutet haben. Van Honthorsts Kunst zielt auf Umkehrung.

Fraglich bleibt jedoch, ob das, was dem Betrachter vor Augen geführt wird, überhaupt die Darstellung wahrhaften Schmerzes ist. Dafür sprächen sicherlich die zusammengekniffenen Beine, die hochgerissenen Arme sowie die weit aufgerissenen Augen des Patienten. Betrachtet man diesen jedoch genauer, so fällt auf, dass der linke Arm des Patienten nicht, wie man es bei empfundenen Schmerzen annehmen würde, die Lehne des Stuhles fest umklammert, sondern im Gegenteil locker auf dieser ruht. Hinzu kommt, dass die rechte Hand des Patienten nicht zur Faust geballt ist, was eine natürliche Gegenreaktion auf körperliche Leiden darstellen würde.

Wenn wir uns an die Wiedergabe des Patienten in François Verwilt's *Steinschneider* erinnern, so erscheint die Darstellung von Schmerz bei van Honthorst als viel zu schön, um sie als Abbildung von echtem Schmerz – der eigentlich hässlich ist, wie Verwilt zeigt – anzusehen. In diesem Sinne gewinnt der Rückgriff auf Laokoon eine zusätzliche Bedeutung, preisen italienische Kunsttheoretiker den Laokoon doch als wahrhafte Darstellung von Schmerz und Leiden. Die Übernahme des antiken Motivs in eine Zahnarzt-Darstellung durch den Holländer macht jedoch die Schwäche des Vorbildes deutlich, handelt es sich bei dem Laokoon doch um eine idealisierte Wiedergabe von Schmerz, wie sie gerade in der Historienmalerei bevorzugt wurde. Van Honthorst zeigt, dass sich eine ästhetisierte Darstellung von Schmerz eben nicht dafür eignet, wahrhaftes Leiden adäquat wiederzugeben.

Ein weiteres Detail spricht dafür, dass der Schmerz des Patienten nur gespielt ist: Mag es auch im ersten Moment so wirken, als seien die Augen des Behandelten vor Qual weit aufgerissen, erkennt man bei genauerem Hinsehen, dass er auf den Zahnarzt und dessen Gehilfen schaut. Mehr noch, der Gehilfe lächelt freundlich zurück, was uns in Anbetracht des Leidens doch wundern sollte. Eine Verbindung zwischen diesen drei Personen wird durch ihren Blickkontakt und ihre Mimik nahegelegt. Der Verdacht kommt auf, dass der vermeintliche Patient, der betrügerische Zahnarzt, sein Assistent und der Dieb gemeinsame Sache machen. Van Honthorst hat

ein Bild des Betrugs und der Leichtgläubigkeit entworfen. Die dargestellten Bauern sind einfach reinzulegen, weil ihre Erwartungen und Wünsche vorhersehbar sind. Die Betrüger müssen noch nicht einmal besonders listig sein. Es reicht, wenn jemand »Ach« und »Weh« schreit und mit Armen und Händen herumfuchelt, um ihre Aufmerksamkeit zu binden. Ein letztes Argument gegen die Echtheit der Schmerzen sind die für den Betrachter sichtbaren Zähne des Patienten, die tadellos aussehen.

Wolf-Dieter Stempel (1976, 212–213) hat Ironie als eine besondere Form des Komischen definiert, die auf einer Konstellation von Ironiker – Adressat – Publikum basiert. Der Ironiker ahmt die Verhaltens- oder Handlungsweisen des Adressaten nach und identifiziert sich somit scheinbar mit ihm. Durch Überziehung der Eigenschaften des Adressaten weist der Ironiker diesen zurück und distanziert sich von ihm. Dieser so entstandene Gegensatz stellt den Adressaten vor dem Publikum bloß und gibt ihn der Lächerlichkeit preis – das Umschlagen von Imitation in Bloßstellung erzeugt einen Witz.

Das Lachen über den Adressaten solidarisiert das Publikum ex negativo mit dem Ironiker, der seinen Geltungsanspruch deutlich macht. Der anfangs Überlegene wird zum Unterlegenen, der die Bloßstellung aufgrund der indirekt erfolgten ironischen Handlung nicht einmal widerrufen kann. In erkenntnistheoretischer Hinsicht bieten ironische Verfahren die Möglichkeit zur Entlarvung falscher Autoritäten (Müller 1999, 90–125). So kommt Ironie immer dann zum Einsatz, wenn man es mit Normen und vermeintlich unverrückbaren Idealen und Wahrheiten zu tun hat. Im Falle van Honthorsts handelt es sich dabei um die Überzeugungen der italienischen Kunsttheorie des Cinquecento.

Das Bild des Holländers stellt eine Reflexion über die Möglichkeiten der Malerei dar. Das Genregemälde ironisiert das Heroische und Erhabene. Es stellt falsche Autorität in Frage und kritisiert diese insofern, als Autoritäten nicht selten benutzt werden, Unmoralisches zu tun oder zu kaschieren. Indem es uns die betrügerische Absicht der Malerei selbst vor Augen führen will, kommt die Wahrheit hier nicht ans Licht, sondern bleibt im Schatten verborgen. Wir können noch nicht einmal sicher sein, ob der Patient seine Schmerzen nur spielt oder wirklich empfindet. Denn nur das Gefühl vermag Aufschluss darüber zu geben, ob es wirklich weh tut. Das Bild ist in dieser Hinsicht nicht überprüfbar, der Schein nicht aufhebbar.



Abb. 14 Gerrit Dou: *Der Quacksalber*, 1652, Öl auf Leinwand, 112×83 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Dass im Rahmen der Genremalerei alle Ironie zu Selbstironie werden muss, belegt ein prominentes Beispiel von Gerrit Dou. Dessen *Quacksalber* (Abb. 14) aus dem Jahre 1652 zeigt einen Dorfplatz, auf dem sich viele Menschen eingefunden haben, um den Reden und Versprechungen eines medizinischen Scharlatans zu lauschen. Die Szene insgesamt ereignet sich zwischen



Abb. 15 Gerrit van Honthorst: *Der fröhliche Geiger*, 1623, Öl auf Leinwand, 108 × 89 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

einem abgestorbenen und einem Laub tragenden Baum im Mittelgrund. Der Himmel erscheint hochdramatisch und Unheil verkündend. Und doch hat Dou das menschliche Personal mit einer gewissen Beiläufigkeit inszeniert. Ein Marktbauer bringt auf einer Schubkarre seine Waren zum Markt und scheint kaum Notiz von dem bunten Treiben zu nehmen. Unter den Zuhörern befinden sich Kinder. Bei einzelnen Figuren spielt der Künstler auf die Fünf-Sinne-Ikonographie an. So achte man etwa auf die Frau, die einem Kind den Hintern abwischt, was uns auf den Geruch verweist.

Ohne hier weiter auf die Ikonographie der Darstellung einzugehen, sei darauf hingewiesen, dass der Künstler Dou nicht nur einen Quacksalber, sondern auch sich selbst darstellt. Er lehnt mit einer Palette »bewaffnet«

aus einem großen Fenster und blickt auf den Betrachter. Über die Lichtregie steuert der Maler unsere Aufmerksamkeit, und so entdecken wir den Maler erst am Ende, nachdem wir das bunte Treiben der Menschen zur Kenntnis genommen haben. Schon Erik Jan Sluiter hat darauf hingewiesen, dass der Künstler mit dem Quacksalber im Bunde steht (Sluiter 1993, 72–74). So wie jener falsche Arzneien anpreist, so betrügt der andere durch malerische Illusion, inszeniert der Künstler doch Kabinettstücke perfekter Naturwiedergabe. Dabei wiederholt Dou im Bild sogar jenes Fenstermotiv, das für seine Gemälde so typisch ist und von ihm immer wieder als innerbildlicher Rahmen genutzt wurde. Dass sich auch van Honthorst im Dresdner Gemälde als Schwindler inszeniert haben könnte, legt ein physiognomischer Vergleich mit seiner Darstellung (Abb. 15) eines *Lustigen Geigers* nahe, das aus dem Zahnreißer einen Musikanten hat werden lassen. Für die These des Selbstbildnisses spräche zudem wie schon beim »Quacksalber« die Inszenierung des Bildhaften, bei der Bild und Fenster identisch werden. Wenn sich Dou neben einem Quacksalber und van Honthorst als betrügerischer Zahnreißer darstellen, machen sie in ironischer Weise ihre Kunst zum Thema.

Für die Überlieferungsgeschichte der Genremalerei ist das Klischee des lasterhaften Künstlers aufschlussreich. Denn die an italienischer Kunsttheorie gebildeten Humanisten im Norden haben in Bezug auf die Genremaler immer vom Bildgegenstand auf das mangelnde theoretische Niveau der Ausübenden geschlossen und die topische Selbstinszenierung verschwiegen. So leitet Karel van Mander die Biographie von Pieter Bruegel mit den Worten ein, dass jener ein Sohn einfacher Bauern gewesen sei, der keinerlei humanistische Kenntnisse besessen haben soll (Müller 1999, 11–18). Ähnlich wird auch Sebald Beham bei Joachim von Sandrart vorgestellt, der angeblich mit zwielichtigem Volk Umgang pflegte, um schließlich als Kneipenwirt in Frankfurt zu enden (Sandrart 1994, Bd. 1, 233). Die akademisch geschulten Schriftsteller und Maler halten die Genremaler und ihre Werke für zweitklassig, da sie sich den klassizistischen Normen entziehen. Bei dieser Abwertung der Genremalerei konnte es allerdings passieren, dass Theoretiker wie van Mander oder von Sandrart jene Künstler unterschätzten.

Seit ihren Anfängen will die Genremalerei eine Kunst der Täuschung sein und kokettiert mit dem Etikett der Schwindelei. In diesem Kontext spielen auch die Genremaler Rollen und präntendieren, Quacksalber zu sein und

zum einfachen Volk zu gehören. Es scheint kein Zufall zu sein, dass das Thema der Barbierstube von Plinius für den antiken Maler Peiraikos überliefert ist, der im 35. Buch der »Naturgeschichte« als »Schmutzmalers« bezeichnet und dafür gelobt wird, dass seine Werke höchstes Vergnügen bereiten und er besser bezahlt würde als andere Künstler für große Bilder (Plinius 2007, 112). Van Honthorst hätte dann mit seiner »Zahnoperation« ein antikes Bildthema zum Leben erweckt, von dem keine Ekphrasis überliefert ist, und auf anspielungsreiche Weise seine literarische Bildung gezeigt.

Vielleicht haben van Honthorst und Dou damit sogar Stellung gegenüber jener platonischen Anklage genommen, welche die Malerei als bloßen Schein verurteilt. Im *Staat* fällt Sokrates ein vernichtendes Urteil über die mimetischen Künste, indem er sie der »Gaukelei« bezichtigt (Platon 1989, St 598b; vgl. Panofsky 1960, 1–4). Gerade jene Genrebilder, die Zahnreißerei und Quacksalberei zum Thema haben, können vor dem Hintergrund platonischer Vorwürfe als Allegorien der Malerei verstanden werden: In ihnen bekennen sich die Maler ironischerweise zu Schein und Betrug. Der eigentlich negative Betrug wird ins Positive verkehrt, da dem Rezipienten im Laufe der Bildbetrachtung die Augen für das Betrügerische der Handlung wie der Kunst geöffnet werden.

Wenn in van Honthorsts Zahnarzt-Darstellung nichts ist, wie es scheint, dann wird die Idee einer zugänglichen Wahrheit in Frage gestellt. So hat es der Mensch in der visuellen Wahrnehmung nie mit der Wahrheit, sondern immer nur mit der Erscheinung zu tun. Es ist nicht zu entscheiden, ob der »Patient« wirklich die Schmerzen erleidet oder sie nur vorspielt. Der Sehsinn erlaubt uns, Dinge darzustellen und wahrzunehmen, aber nicht den Schmerz selbst zu empfinden. Die Überprüfbarkeit der Wahrheit ist so gesehen immer nur als ein Zusammenspiel von mehreren Sinnen zu leisten. Van Honthorst inszeniert ein Theaterstück. Der Künstler erlaubt sich einen Spaß mit uns, indem er die Malerei als Lügnerin auftreten und sie zugleich an der Hervorbringung der Wahrheit teilhaben lässt. Doch gerade weil das Gemälde nicht das Sein, sondern den Schein als Schein vorführt, spricht es die Wahrheit.

ANMERKUNGEN

- 1 Es gibt eine Reihe älterer Abhandlungen über Quacksalber und ihre Entwicklung hin zum angesehenen Mediziner sowie über die medizinischen Darstellungen in der klassischen Malerei, welche jedoch keine kunsthistorischen Deutungen bieten. Hervorzuheben sind hier: Jurina 1985 sowie Holländer 1950.
- 2 Eine kanonische Wirkung kommt dem 55. Kapitel aus Sebastian Brants 1494 erschienenem *Narrenschiff* zu. Vgl. Brant 2005, 286–288.

LITERATUR

- Alberti, Leon Battista (2007), *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt.
- Brant, Sebastian (2005/1494), *Das Narrenschiff*, hg. v. Joachim Knappe, Stuttgart.
- Ebert-Schifferer, Sybille (2012), *Caravaggio: Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München.
- Ekkart, Rudolf / Judson, Jay Richard (1999), *Gerrit van Honthorst 1592–1656*, Dornspijk.
- Ettlinger, Leopold (1961), »Exemplum Doloris. Reflections on the Laocoon Group«, in: *De Artibus Opuscula (XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky)*, hg. v. Millard Meiss, New York, S. 121–126.
- Holländer, Eugen (1950), *Die Medizin in der klassischen Malerei*, 4. Aufl., Stuttgart.
- Horaz (2005), *Ars poetica, (Die Dichtkunst), Lateinisch-Deutsch*, Stuttgart.
- Irlé, Klaus (1997), *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Münster.
- Jurina, Kitty (1985), *Vom Quacksalber zum Doctor Medicinae. Die Heilkunde in der deutschen Graphik des 16. Jahrhunderts*, Köln/Wien.
- Kirchner, Thomas M. (2007), »... le chef d'œuvre d'un muet ... – der Blick der bildenden Kunst auf die Affekte«, in: *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen*, hg. v. Klaus Herding/Antje Krause-Wahl, Taunusstein, S. 189–210.
- Mander, Karel van (1916), »Das Lehrgedicht des Karel van Mander. Text, Übersetzung und Kommentar«, in: *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte* 8, hg. v. Rudolf Hoecker, Haag.
- Mander, Karel van (1991/1617), *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander*, übers. u. hg. v. Hanns Floerke, Worms, (Reprint).
- Marini, Maurizio (2001), *Caravaggio »Pictor praestantissimus«. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Rom.
- Müller, Jürgen (1993), »Concordia Pragensis. Karel van Manders Kunsttheorie im Schilder-Boeck«, in: *Veröffentlichungen des Collegium Carolinum*, Bd. 77, München.
- Müller, Jürgen (1999), *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.*, München.
- Müller, Jürgen (2010), »Weitere Gründe dafür, warum die Maler lügen. Überlegungen zu Caravaggios »Handlesender Zigeunerin«, in: *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, hg. v. Steffen Haug, Köln, S. 156–167.
- Müller, Jürgen (2011), »Ein anderer Laokoon – Die Geburt ästhetischer Subversion aus dem Geist der Reformation«, in: *Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert*, hg. v. Beate Kellner, et.al., Berlin, S. 389–414.
- Panofsky, Erwin (1960), *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 2. Aufl., Leipzig.

- Platon (1989), *Der Staat. Über das Gerechte*, Übers. u. erl. von Otto Apelt, Hamburg.
- Plinius Secundus, Caius (2007), »XXXV. Buch. Von der Malerei und den Farben«, in: *Die Naturgeschichte des Caius Plinius Secundus*, hg. v. Lenelotte Möller / Manuel Vogel, Wiesbaden.
- Raupp, Hans-Joachim (1983), »Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, S. 401–418.
- Ripa, Cesare (2003), *Iconologia. Overo descriptione di diverse imagini cavate dall'antiquità et di propria invention*, Hildesheim.
- Sandrart, Joachim von (1994/1675), *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Nürnberg (Reprint).
- Schleier, Erich (1971), Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze – Zur Ausstellung im Palazzo Pitti, Sommer 1970, in: *Kunstchronik* 24, S. 85–102.
- Schleier, Reinhart (1976), *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*, Aschendorff.
- Settis, Salvatore (1999), *Laocoonte. Fama e Stile*, Rom.
- SKD (1985), *Gemäldegalerie Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke*, hg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), 5. Aufl., Dresden.
- SKD (2006), *Gemäldegalerie Alte Meister. Museumsführer*, hg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden (SKD), München/Berlin.
- Sluitjer, Eric Jan (1993), *De lof der schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou (1613–1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642*, Hilversum.
- Stammler, Wolfgang (1959), *Frau Welt: Eine mittelalterliche Allegorie*, Freiburg in der Schweiz.
- Stempel, Wolf-Dieter (1976), »Ironie als Sprechhandlung«, in: *Das Komische*, hg. v. Wolfgang Preisendanz / Rainer Warning, München, S. 205–235.
- Summers, David (1981), *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton.
- Vasari, Giorgio (1906), *Le vite dei più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori scritte da Giorgio Vasari*, hg. v. Gaetano Milanesi, Gaetano, 9 Bde. Florenz.
- Wasserfuhr, Maria Elisabeth (1977) *Der Zahnarzt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Köln.