

Herausgegeben von
Uta Ruhkamp

In aller Munde

Das Orale
in Kunst und
Kultur

In Zusammenarbeit mit
Hartmut Böhme und Beate Slominski

HATJE
CANTZ

Inhaltsverzeichnis

8 / 9

Grußwort

10 / 11

Vorwort

12–25

**In aller Munde
Motivgeschichten
des Oralen**

Uta Ruhkamp

26–37

**Anthropologische und
kulturelle Dimensionen
des Mundraums**

Hartmut Böhme

62–69

**Maulschau und Schlunderkun-
dung. Wandlungen des Höllen-
schlunds zwischen Flandern und
Italien im 16. Jahrhundert**

Horst Bredekamp und Kolja Thurner

88–93

**Sinnlichkeit und Verfall
Zur Rolle des Oralen in der
Filmgeschichte**

Marcus Stiglegger

112–117

**Vorsicht ansteckend!
Pieter Bruegels d. Ä.
Der gähnende Mann
(K)eine Bagatelle**

Jürgen Müller

140–143

**Loses Mundwerk
Von Einhörnern,
geschmückten Zähnen
und dentalen Cyborgs**

Birte Hinrichsen

156–161

**Ästhetik und Magie
des Oralen
in der Kultur
indigener Völker**

Roland Garve

206–211

**Chacun à son goût
Zur Rolle des
Geschmacks in den
Künsten**

Karin Leonhard

232–235

**Die Welt, die in aller Munde ist,
oder: das „Es mundet“**

Harald Lemke

252–255

**Mundschenk – Mundraub
Die Erotik des Mundraums
und seine Wahrheit**

Olaf Knellessen

282–291

Der Schrei. Orale Manifestationen

Andreas Beitin

320–323

**Literarisches Symbol
und *telling object*: Zur narrativen
Funktion von Zähnen**

Ulrike Vedder

338–343

Von Mund zu Mund

Beate Slominski

IN ALLER MUNDE

Motivgeschichten des Oralen

38–61

Expeditionen in den Weltinnenraum

70–87

Rund um den Mund

94–111

Zähne zeigen

118–139

Zahnschmerz & -kommerz

144–155

Zahn & Zierde

162–177

Auf der Zunge

178–205

Lecken & Schmecken

212–231

Schlund & Schlingen

236–251

Vampirismus & Kuss

256–281

Schreien & Speien

292–319

Luft & Laute

324–337

Der Zahn der Zeit

346/347

Autor*innen

348/349

Dank

350

Fotonachweis

351/352

Impressum

In aller Munde

Motivgeschichten des Oralen

„The mouth is interesting because it is one of those places where the dry outside moves toward the slippery inside.“

JENNY HOLZER

Uta Ruhkamp

Lippen, Zunge und Zähne – Beißen und Reißen – Essen, Schmecken und Lecken – Singen, Pfeifen und Sprechen – Schreien, Speien und Spucken – Atmen, Hauchen und Rauchen – Lachen und Weinen, Tasten und Fühlen sowie Küssen, Lust und Leidenschaft, der Mund und seine Höhle sind eine äußerst reizvolle Körperzone, sie ist ein Alleskönner. Im eigentlichen wie im metaphorischen Sinne öffnen sich in der Bildgeschichte von Kunst und Kultur von Anbeginn bis heute allerlei Münder und Mäuler. Diesen thematischen Reichtum des Oralen systematisch nachzuzeichnen, bedeutet, sich auf eine Erkundungstour durch das Inventar und das komplexe Funktionspektrum der körpereigenen Mundhöhle zu begeben. Kapitel für Kapitel wird dabei deutlich, dass das Orale gleich eine ganze Reihe von Motivgeschichten geschrieben hat, welche die Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg und dieser Essay in komprimierter Form darstellen.¹

Ein Großteil der multifunktionalen Mundhöhle entzieht sich dem menschlichen Blick, was wohl schon immer einen Teil ihres Reizes für Kunst und Kultur begründet haben mag. Sie ist ein Ort des Ungewissen, das Tor zum Verborgenen, zum Körperinneren. Rainer Maria Rilke spricht gar von einer Welt: „Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: Weltinnenraum.“² Der metaphorische Weltinnenraum ist in der christlichen Ikonografie der Ort der Verdammnis, denn in der mittelalterlichen Vorstellung ist es die Hölle, die lodern im Erdinneren wartet. Dieses Erdinnere ist ein endloses Körperinneres, denn das infernale Zugangstor ist ein weit aufgerissenes Maul, aus dem ein vulkanartiges Feuer schlägt, wie die entsprechenden Holzschnitte in den Blockbüchern aus dem 15. Jahrhundert eindrucksvoll veranschaulichen (S. 40 und 40). Die Verdammten fallen in das Flammenmeer des Höllenschlundes, schwimmen, straucheln und schreien in ewigem Schmerz. Die alttestamentarischen Beschreibungen eines höllischen Rachens durch Jesaja (Jes 5,14) und Hiob (Hiob 41, 6–13), der dem flammenspeienden Leviathan eine Gestalt zu geben versucht, sowie die neutestamentarische Johannesoffenbarung (Off 20,10) mögen die bildgewaltigen Darstellungen des Höllenschlundes „befeuert“ haben.³ Ab dem späten Mittelalter sind die Hölle und ihr Schlund fester Bestandteil der Darstellungen des Jüngsten Gerichts, während das Bildsujet *Christus in der Vorhölle* den Erlöser zeigt, wie er Adam und Eva und die Propheten aus dem Höllenportal befreit. Das letztere der beiden Motive ist wie die Überlieferung von Jona und dem großen Fisch (Jona 1,1–2,11) einer der seltenen Bildmomente, in denen das Monster- oder Fischmaul Freiheit schenkt, statt zu verschlingen (S. 50 und 52). Im Buch des Propheten Jona heißt es, dass er von einem großen Fisch verschluckt und nach drei Tagen wieder ausgespuckt wird. Würdevoll und geläutert entsteigt Jona bei Jan Brueghel d. Ä. (1597/98, S. 50) dem Maul des Fisches – keine reißenen Zähne, keine ausladenden Gesten. Allein die aufgewühlte See spiegelt die emotionale Reise Jonas.

Mit der schier grenzenlosen Fantasie von Hieronymus Bosch und seinen Nachfolgern verändert sich im 15. und 16. Jahrhundert die Darstellung des Höllenrachens. Das weit aufgerissene Maul birgt nicht länger eine entflammte Höllensuppe samt Sündigern, sondern fungiert als eine Art Eingangstor, in dessen Umfeld sich eine Höllenlandschaft entfaltet. Diese apokalyptische, von Feuer hinterfangene Szenerie ist dicht von einem sadistischen Höllenpersonal besiedelt – fantastische, einfallreiche Peiniger mit unstillbarer Foltergier. Entscheidend ist: Im Zuge dieser Entwicklung verwandelt sich der tierische Höllenkopf in einen menschlichen.⁴ Das Gemälde *Christus in der Vorhölle* aus der direkten Nachfolge von Hieronymus Bosch (um 1520) unterstreicht diese zentrale Bedeutung durch die Positionierung des kieferlosen Kopfportals im Vordergrund (S. 42–43). Christus bricht lichtumhüllt durch eine Art Falltor in das Bildgeschehen ein. Dieselbe Eintrittsszene ist in Pieter Huys' Version des Bildsujets (um 1560) zu sehen, doch der überdimensionale Kopfprotagonist hat nun Hände, Arme und Beine.⁵ Mit Ersteren reißt er seinen Mund zu einem Portal auf, während sich das wahre Inferno der Qual in seinem Umfeld abspielt. Selbst um 1700 wirkt das Erbe von Bosch noch nach, denn Egbert van Heemskerck d. J. lässt den aufgrund seiner reformatorischen Thesen verurteilten Martin Luther auf einem skelettartigen Wesen in Richtung eines anthropomorphen Höllenmauls reiten, wo ein teuflisches Wachpersonal auf ihn wartet (S. 44–45).

Ganz ähnlichen Torturen muss sich der heilige Antonius unterziehen, der als Eremit in der Wüste dämonischen Verlockungen zu widerstehen hat. Das Bildsujet *Die Versuchung des heiligen Antonius* ist ikonografisch eng mit dem Motiv des Mundes und seinem Aggressionspotenzial verweben, sei es beispielsweise die entsprechende Tafel des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald oder die Grafik Pieter Bruegels d. Ä. (Abb. 1). Während die Verführer und Peiniger den Heiligen bei Grünewald mit scharfen Zähnen und monströsen Mäulern malträtierten, eine Motivvariante, die Max Ernst 1945 aufnimmt (Abb. 2), überträgt Pieter Bruegel d. Ä. in seiner Grafik die Idee des Höllenkopfes auf das Antonius-Martyrium.⁶ In der Grafik Bruegels d. Ä. quirlt die Zunge weit aus dem Mund heraus, wobei die Körperöffnungen als Tore fungieren, durch welche die Versuchungen und sündigen Gedanken eindringen, die das Herz verunreinigen.⁷ Dieser metaphorische Angriff auf das Kopffinnere gipfelt in Joos van Craesbeecks Gemälde *Die Versuchung des heiligen Antonius* (um 1650, S. 50), in welchem sich die Quälgeister in ganzen Scharen in das Mund- und Kopffinnere drängen.

Ähnlich wie die Höllenköpfe ist auch die römische *Bocca della Verità*, die 1485 das erste Mal urkundlich überliefert ist, eine „Kopfgestalt“, deren Mund als Ort der Wahrheitsfindung gilt. Das marmorne Gesicht an der Außenfassade der Kirche Santa Maria in Cosmedin soll der Legende nach über die Macht verfügen, durch einen potenziellen Biss über Wahrheit oder Lüge zu entscheiden. Im 18. Jahrhundert koppelt Michele Rocca den Moment der Veritas mit der Geschichte einer verdächtigen Ehebrecherin, die listig ihren Liebhaber anweist, sie kostümiert auf ihrem Weg zum „Maulentscheid“ zu küssen, sodass sie gefahrlos behaupten kann, nur vom Narren und ihrem Mann geküsst worden zu sein (S. 58–59). Rocca verleiht seiner *Bocca della verità* in Anlehnung an das römische Original menschliche Züge. Bis heute ist dieser antike Lügendetektor ein touristischer Magnet. Harun Farocki zeigt 2007 in seiner Filmarbeit *Übertragung* (S. 60), die profane und sakrale Rituale untersucht, wie Menschen durch physische Handlungen versuchen, spirituelle Ebenen zu erreichen, wenngleich der Mund der Wahrheit inzwischen wohl eher zu einem beliebten Foto- und Selfiemotiv geworden ist.

Rund um den Mund

Nähert man sich dem Mund von der anatomischen Seite, sind seine Lippen das erste sichtbare Element. Sie definieren die Form des Mundes, sind hochsensorisch und sinnlich. Gerade die weiblichen, meist roten Lippen verfügen über eine erotische Signalwirkung. Für Man Ray sind es die Lippen von Lee Miller (1932–34, S. 72–73), für Salvador Dalí die Lippen von Mae West (1935–1938, S. 74) und für Andy Warhol diejenigen von Marilyn Monroe (1962, Abb. 3), die sie zu Bildfindungen inspirieren. Man Rays bildfüllende Lippen, die surreal über dem Observatoire von Paris schweben, sind eine Hommage und zugleich ein Abschied von seiner Lebensgefährtin Lee Miller. In Anlehnung an sein Aquarell *Mae West's Face which May Be Used as a Surrealist Apartment* (1934/35) entwickelte Dalí ab 1937 im Auftrag von Edward James Sofavarianten der Lippen von Mae West. Andy Warhol separierte indessen im Todesjahr von Marilyn Monroe (1962) den Mund von seinem Porträt der Schauspielerin, das zur Ikone der Pop Art wurde und dem ein Werbefoto zugrunde liegt, das 1953 anlässlich des Films *Niagara* entstand. In seinem typischen massenmedialen Stil wiederholt Warhol den stilisierten Mund des gefeierten „Sexsymbols“ hundertachtundsechzig Mal auf einem Diptychon. Vierzig Jahre später reinszeniert David LaChapelle Warhols Marilyn-Porträt mit dem transsexuellen Fotomodell Amanda Lepore (2002, S. 70), deren durch zahlreiche Schönheitsoperationen geformtes Äußeres vor allem durch die stark vergrößerten Lippen besticht. In einer bewussten Selbstinzenierung wird hier der Kult um den roten Kussmund dem medial ausgelösten Schönheitswahn entsprechend ins Extreme getrieben – optische Identität als Konstrukt.

Mit einer ähnlich popkulturellen Werbetafelästhetik widmet sich Marilyn Minter seit den 1990er-Jahren aus einer feministischen Perspektive verwandten Konstrukten, um mit dem

männlich monopolisierten Blick auf die weiblichen Lippen zu brechen (S. 77, 162 und 184). Sie geht der Frage nach, was mit Bildern aus einem pornografischen Kontext, der Frauen degradiert, geschieht, wenn sie diese in ihre fotografischen und malerischen Bildwelten überführt. So spiegelt sie den männlichen Blickwinkel und verwandelt ihn zugleich in einen weiblichen, der ironisiert, aber die Lippen auch selbstbewusst fetischisiert. Diese Dekonstruktion der Lippen als Lustobjekt zeigt sich in anderer Form in Ana Mendieta's Serie *Glass on Body Imprints* bereits 1972 sowie in der Folge bei Pipilotti Rist in ihrer Videoarbeit *Open My Glade (Flatten)* aus dem Jahr 2000 (S. 83). Ihr Mittel zur Auflösung der dekorativen Rolle der Lippen und weiblicher Stereotypen ist die Deformation. Gesicht und Mund gegen eine Scheibe gepresst verwandelt sich bei Ana Mendieta beides in eine organische Masse, was nicht nur ihre Forderung nach körperlicher Selbstbehauptung, sondern auch ihr Ziel einer Entkörperlichung im Sinne der Auflösung von Geschlechtspezifität unterstreicht.⁸ Pipilotti Rist verstärkt diesen Entweiblichungseffekt durch das Verschmieren des Lippenstiftes und bricht mit dem Frauenbild samt seinem roten Mund als verkaufsförderndes Werbemedium. Wie aus einem gläsernen Gefängnis drängt sie mit dieser Botschaft in den öffentlichen Raum hinaus, als sie *Open My Glade (Flatten)* 2017 auf sechzig Bildschirmen auf dem New Yorker Times Square präsentiert.

Mit dem deformativen Potenzial des Mundes beschäftigt sich auch Bruce Nauman, als er Ende der 1960er-Jahre beginnt, mit dem eigenen Körper zu arbeiten. In *Pulling Mouth* von 1969 (S. 84) reißt er mithilfe seiner Hände seinen Mund in verschiedene Richtungen auf oder verformt ihn, wodurch eine interessante motivgeschichtliche Parallele zu Pieter Huys' *Höllenkopf* entsteht. „The idea of making faces had to do with thinking about the body as something you can manipulate. [...] That's really all the faces were about – just making a bunch of arbitrary faces.“⁹ Diese Spielarten des Mundes werden nicht erst mit den Foto- und Videoarbeiten von Bruce Nauman zum Motiv, sondern wurden beispielsweise von dem Bauhausschüler Kurt Kranz bereits 1931 fotografisch in Reihungen inszeniert (S. 83).

Zähne zeigen

Wenn sich der Mund öffnet, zeigen sich die Zähne. In der Mitte des 20. Jahrhunderts verlassen sie den Mund und gewinnen als Gebiss oder Prothese an künstlerischem Eigenwert, zunächst vor allem als *Objet trouvé*. „Croquer la vie à pleines dents“ ist eine französische Redensart und bedeutet, das Leben in vollen Zügen auszukosten. Arman bezieht sich auf den ursprünglichen Sinn dieser Worte und versammelt 1960 in seiner *Accumulation La vie à pleines dents* (S. 97) gebrauchte Dentalprothesen. Seinem typischen Formalisierungsprozess entsprechend säubert er diese und präsentiert sie in einem Holzkasten, den er mit einer Scheibe verschließt, sodass ein ästhetisches „Allover“ aus Teilprothesen auf schwarzem Grund entsteht. Trotz der Entkontextualisierung bleibt der Eindruck von Absenz, von einer menschlichen Spur, welche die Prothesenträger*innen hinterlassen. Den Vergänglichkeitsaspekt, den er durch die humorvolle, nahezu sarkastische Titelgebung bricht, akzeptiert Arman als gegeben. Er zitiert hierzu Ambrose Bierce: „Humour is the politeness of despair“, und erklärt: „I don't feel that kind of despair, the presence of death can be found in my work. But not with an attitude of despair – rather with one of calm acceptance.“¹⁰ Im Gegensatz zu Arman verzichtet Daniel Spoerri auf den neutralisierenden Verfremdungsschritt, als er 1961 einen Verkaufsstand für gebrauchte Zahnprothesen auf dem Pariser Flohmarkt Saint-Ouen erwirbt. Das Verkaufsschild gibt dem Werk seinen Titel *Achat de vieux dentiers* (S. 96), während ein kleiner Zettel dazu einlädt, die Gebisse anzuprobieren. Als Blasinstrument fügt die Trompete am oberen Teil des Zauns dem Gebissensemble eine humorvolle Note hinzu und verweist auf eine weitere Fähigkeit des oralen Raumes. Wenngleich auch in Spoerri's Werk die Frage nach dem Verbleib der Gebissränder*innen präsent ist, verfügt es für ihn auch über einen gesellschaftsdokumentarischen Wert, zeugt es doch von einer skurrilen Handelsform, die 1961 bereits

abklang.¹¹ Noch im gleichen Jahrzehnt ist Richard Hamilton durch *The Critic Laughs* (1968/71, S. 98) schon im Zeitalter der elektrischen Zahnbürste angekommen. Hamilton beschäftigt sich in den 1960er-Jahren mit den marktführenden Designprodukten der Firma Braun. Als er von seinem Sohn ein aus Zucker geformtes Gebiss als Souvenir geschenkt bekommt, setzt er dieses als Kopf auf seine elektrische Braun-Zahnbürste, wie auf der Lithografie von 1968 zu sehen ist. In der von René Block initiierten Edition ersetzt Hamilton den Markennamen durch seinen eigenen. Die Zahnbürste wird zum Hamilton-Produkt, allerdings mit einem Titel, der auf eine vorausgegangene Arbeit von Jasper Johns Bezug nimmt, *The Critic Smiles* von 1959 (Abb. 4), eine bezahnte Zahnbürste, welche die Relevanz kunstkritischer Bewertungen humorvoll infrage stellt.

Jenseits des *Objet trouvé* entwickeln sich dentalmedizinische Kunststoffe und künstliche Zähne von Richard Hamilton über Rona Pondick bis hin zu Fabian Marcaccio, Anselmo Fox oder Mithu Sen zum künstlerischen Material. Rona Pondick arbeitet seit Mitte der 1980er-Jahre mit Körperfragmenten. Dabei geht es ihr um die Involvierung der Vorstellungskraft der Betrachter*innen in den Rezeptionsprozess ihrer Arbeiten, da sie nicht an einem Narrativ, sondern an der Kreation von Projektionsflächen interessiert ist. In diesem Sinne kippt das Fragmentarische in ihrer Installation *Little Bathers* (1990/91, Abb. 17 / S. 101) ins Surreale, als sie das „Gesicht“ einer anthropomorphen Masse aus fünfzehnhundert pinken Kopfbällen auf einen breit verzerrten Mund mit gelblichen Zähnen reduziert. „It was around 1990. Someone took me to see a show of Renoir's *Bathers* and I hated it. There's this use of pink and it's supposed to be seductive and sensual and it put my teeth on edge...I thought, 'I'm going to do a piece that captures this' and that's where *Little Bathers* came from.“¹² Das sprichwörtliche Gefühl des Unbehagens (teeth on the edge) löst bei Rona Pondick einen motivischen Verwandlungsprozess aus, der die bildgeschichtlich tradierte männliche Darstellungslust am weiblichen Körper in eine absurd-bedrohliche Form überführt. Die mögliche sexuelle Deutungsebene der *Little Bathers* im Sinne der von Sigmund Freud beschriebenen Kastrationsangst (Vagina dentata) ist jedoch nur ein Aspekt unter anderen: „Ich interessierte mich für symbolische und metaphorische Lesarten von Zähnen. Wir essen mit unseren Zähnen, sie sind ein Zeichen für Appetit, und es gibt viele sexuelle Lesarten. Sie sind ein Teil von uns, wir lassen sie zurück, wenn wir sterben.“¹³

Rona Pondick fasst hier eine Art Universalcharakter der Zähne zusammen, den Mithu Sen in ihrer Generation um einige Ebenen erweitert. So verbinden diese für sie nicht nur Mensch und Tier, sondern lösen darüber hinaus Geschlechter- und Herkunftsgrenzen auf. Ihre Zahnlandschaft *Phantom Pain 2* (2018, S. 95) greift mit ihrer runden Form die Idee von Unendlichkeit auf. Mithu Sen setzt Zähne wie ein Alphabet ein, das eine universale Sprache formuliert, die keine Verständigungsbarrieren kennt. In diesem Sinne ist der titelgebende Phantomschmerz nicht nur ein persönlicher, sondern ein gesellschaftlicher Schmerz, der noch nachwirkt, obwohl seine Ursache „behaben“ ist.

Lippenbekenntnisse

Neben den Augen ist der Mund der wichtigste mimische Ausdrucksträger des Gesichts, denn durch seine Form und Öffnung kann er Gefühlsregungen wie Lachen, Lächeln, Weinen, Schreien, Staunen, Müdigkeit, Anspannung und Glück vermitteln. Sie lassen sich an den Mundwinkeln ablesen.¹⁴ Charles Bell geht 1806 davon aus, dass Gott den Mund erschaffen habe, rein um menschliche Emotionen auszudrücken.¹⁵ In dieser Hinsicht kommt den über fünfzig Charakterköpfen von Franz Xaver Messerschmidt eine entscheidende Bedeutung zu, zumal sie zur Zeit der Studien von Johann Caspar Lavater oder Franz Anton Mesmer entstanden sind, als das Gesicht als Spiegel der Seele und des Charakters analysiert wurde.¹⁶ Der weit aufgerissene Mund der Skulptur *Charakterkopf – Der Gähner* (um 1753, S. 104) lässt die Zähne, die Zunge und auch das Gaumenzäpfchen sichtbar werden. Die Zunge ist leicht angehoben,



Abb. 1 Matthias Grünewald, *Versuchung des heiligen Antonius* (Detail), ca. 1512–1516, Öl auf Holz, dritte Schauseite rechts des Isehnheimer Altars, Musée d'Unterlinden, Colmar

was für einen gähnenden Menschen eher untypisch ist, sodass die formale Nähe zum Schrei und zum Bildtypus der *Animala dannata* um so größer ist, wenn man die gleichnamige Skulptur von Gian Lorenzo Bernini (1609, S. 284) zum Vergleich heranzieht.¹⁷ Die Büste *Innerlich verschlossener Gram* (nach 1770) kehrt indessen die Mundwinkel nach unten, während es sich bei dem Kopf *Der Künstler, so wie er sich lachend vorgestellt hat* (1777–1781, Abb. 3) um eine nahezu vorbildlose Selbstdarstellung im befreiten Zustand eines strahlenden Lachens handelt.

In der Kunstgeschichte hatte es das Lachen schwerer als etwa das Weinen oder der Schrei.¹⁸ Im alten Testament heißt es bei Lukas: „Selig, die ihr jetzt weint, denn ihr werdet lachen“ (Lukas, 6,21). Erst ab dem 13. Jahrhundert beginnen die Seligen in der Bildgeschichte vermehrt zu lächeln wie etwa *Die Klugen Jungfrauen* der Paradiesvorhalle des Magdeburger Doms (Abb. 6). Leon Battista Alberti stellt das Lachen und Weinen 1435 im Rahmen der Historienmalerei als gleichwertig dar und bezieht sich hierbei auf die Affektenlehre der Antike.¹⁹ In der Neuzeit beschäftigen sich Künstler wie Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, und Jusepe de Ribera mit Affektstudien, die vor allem Schmerz- und Schreidarstellungen zugutekommen. Das Lachen ist vor allem in der Genremalerei zu finden, insbesondere der niederländischen. Mit dem seligen Lachen haben diese Darstellungen jedoch nichts gemein, sondern sie sind meist moralisierender und klassifizierender Natur, denn jovial-törichte Ausgelassenheit war niederen Klassen vorbehalten, die sich dem Alkoholkonsum, Liebeleien oder sonstigen Freuden hingaben. Dieser Kategorie wird beispielsweise *La Bohémienne* (1625) von Frans Hals zugeschrieben, eine junge Frau mit einladendem Dekolleté und verführerischem Lächeln. Ist ein Lächeln in gehobenen Pariser Kreisen im 17. Jahrhundert noch gezwungen, verächtlich oder bitter, ist es in der Epoche der Empfindsamkeit um 1750 bereits süß, lieblich, angenehm, freundlich und tugendhaft.²⁰ Der preussische Hofkünstler Johann Gottfried Schadow hat sich in seinem grafischen Werk ein Leben lang mit multiethnischen Physiognomiestudien beschäftigt, die zusammengefasst ein lehrstückerhafter Atlas des Menschen sind. Im Jahr 1825 entsteht ein Blatt, auf dem er sich dem Lachen in allen Lebensaltern widmet (S. 103).



Abb. 2 Max Ernst, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, 1945, Öl auf Leinwand, 109 x 129 cm, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

Im 19. Jahrhundert oszillierte die diagnostizierte Hysterie, die für zahlreiche Frauen zur Einweisung in die Nervenheilanstalt führte, zwischen Weinen und Lachen. Sam Taylor-Johnson's Videoarbeit *Hysteria* (S. 105) von 1999 veranschaulicht diesen fließenden Übergang, verzichtet dabei jedoch paradoxerweise auf jeglichen Ton. Sie legt den Fokus auf die expressive Aktivität des Mundes, der immer wieder erneut den Kippmoment zwischen Freude und Schmerz zeigt. Diesem Gegensatzpaar widmet sich auch Francesco Clemente mit der Arbeit *Smile Now Cry Later* (1998, S. 106–107), indem er die Gesichter seiner Figuren auf einen halbmondartigen Mund reduziert, dessen Winkel er nach oben oder unten zeigen lässt. Gleichzeitig suggeriert das Bild mit der Aufforderung „smile now“ und „cry later“ die kommunikative Ebene des Mundes. Das gleichlautende Sprichwort entstammt der Tätowierung eines Freundes Francesco Clementes, das zum Genuss des Lebens anregt. Von Messerschmidt über Schadow, Taylor-Johnson bis hin zu Clemente oder den Masken der *Acts of Appearance*-Serie von Gauri Gill (2015–fortlaufend, S. 108 und 175) entwickeln sich die mimischen Fähigkeiten des Mundes zur Form, die im Grunde die abstrahierten Ausdrücke der Smiles der 1980er- und die Ende der 1990er-Jahre erfundenen Emojis unserer digitalen Kultur spiegeln.

Zahnschmerz & -kommerz

Ohne Zähne kommen wir auf die Welt, schmerzhaft ist die erste Zahnung, und dies nur, um die „erlittenen“ Milchzähne gleich wieder zu verlieren. Es folgt der lebenslange Kampf um den Zahnerhalt. Erste Hinweise auf Apollonia von Alexandria als Schutzpatronin gegen das Zahnleiden finden sich im 13. Jahrhundert, viele Jahrhunderte später wird sie die Schutzheilige der Zahmedizin und 1634 heiliggesprochen. Die von Eusebius von Caesarea im Jahre 325 n. Chr. geschriebene und vollendete Kirchengeschichte (*Historia ecclesiastica*) enthält die früheste Aufzeichnung des Martyriums der Apollonia (Buch 6, Kapitel 41). Im Zuge der Christenverfolgung in Alexandria im Jahr 249 n. Chr. wurden ihr durch Hiebe auf den Kiefer die Zähne herausgebrochen. Selbst als ihr mit dem Scheiterhaufen gedroht wurde, blieb sie ihrem Glauben treu und stürzte sich in die lodernen Flammen. Im Laufe der Jahrhunderte wurde aus dem Herausbrechen ein schmerzhaftes Ziehen jedes einzelnen Zahns. Francesco Granacci stellt den schmerzvollen Moment ihres Martyriums dar, den er durch die Ortlosigkeit seiner Szene unterstreicht (1530, S. 120). Verbreiteter ist das Porträt Apollonias mit ihren Attributen Zange und Zahn, wie etwa bei Rogier van der Weyden (um 1445–1450, S. 122) oder Francisco de Zurbarán (ca. 1636, S. 121). Andy Warhol überführt das Bildmotiv in das 20. Jahrhundert, als er 1984 eine druckgrafische Serie produziert, für die er eine Darstellung der heiligen Apollonia von Piero della Francesca (ca. 1455–1460, Zuschreibung) verwendet (Abb. 7, 8).

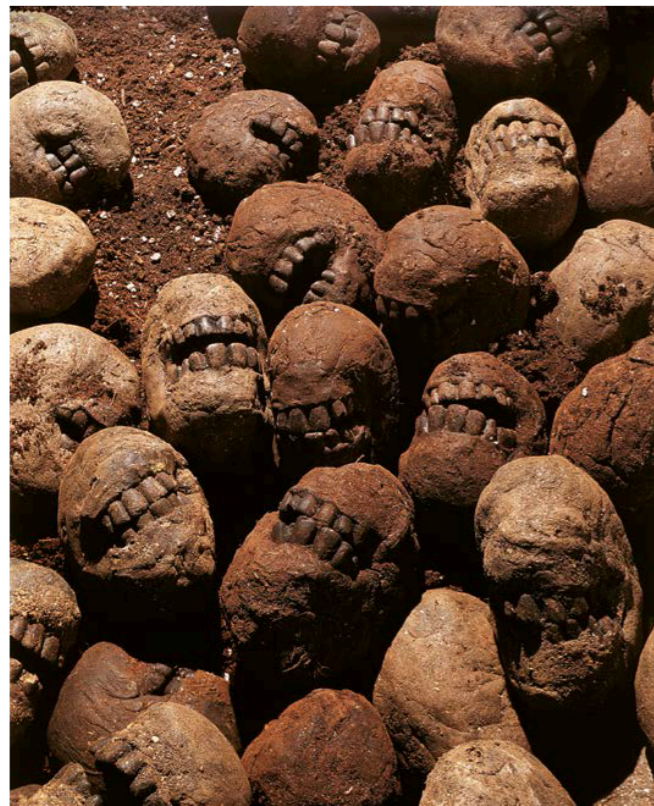


Abb. 16 Rona Pondick, *Dirt Head* (Detail), 1997. Erde, Wachs, Thermoplastik, 400-teilig (Unikate), je 7,6 x 7,6 x 8,9 cm, Courtesy die Künstlerin, Galerie Thaddaeus Ropac, London / Paris / Salzburg, Marc Straus, New York, und Sonnabend Gallery, New York



Abb. 17 Rona Pondick, *Little Bathers* (Detail), 1990/91. Plastik, 500-teilig (Unikate), je 6,4 x 12,1 x 10,2 cm, Marc and Livia Straus Family Collection, New York

sofern sie nicht wie bei Joe Tilson in Form von Wörtern integriert und zur Schrift wird. Vox ist jedoch der lateinische Begriff für Stimme und so setzt Tilson in seiner Arbeit *Vox Box* (1963, S. 309) Ausrufezeichen in den geöffneten Mund und verweist doppelt auf die verbale Macht des Mundes. Da er mit einer unmittelbar vorausgehenden Arbeit (*Bocca*, 1961) auf die römische *Bocca della Verità* rekurriert, scheint diese Anlehnung auch in *Vox Box* gegeben, wengleich er sich auf einen Sprachroboter aus dem Science-Fiction-Film *The Man from planet X* (1951) bezieht, der mittels einer Box Sprache empfängt und übersetzt.

Anselmo Fox nähert sich der Stimme von der physischen Seite und formt mit seiner Bronze *portavoce* (2000, S. 314), was übersetzt Stimmträger bedeutet, das Innere der Mundhöhle ab, um die Betrachter*innen in ihre Tiefe bis zu den Stimmbändern blicken zu lassen. Kemang Wa Lehulere lässt indessen sein Gebiss abformen und vervielfachen, um sich in *Once Bitten, Twice Shy* (2016, S. 310) kritisch zum Zustand des südafrikanischen Schulsystems zu äußern. In einzelnen Kästen, die aus alten Schulbänken zusammengesetzt sind, halten diese Gebissduplikate jeweils eine vergoldete Version der südafrikanischen Verfassung zwischen den Zähnen. Sie fungieren als symbolischer Fürsprecher für die erhoffte Freiheit und den Frieden der Regenbogennation, bleiben jedoch stumm, worin die eigentliche Gesamtaussage der Installation liegt – ein stiller Vorwurf an die Post-Apartheid-Regierung und ihr Versagen.

Natalia LL beschäftigt sich in den zwölf Fotografien von *Word* (1971, S. 312) mit der Aussprache von jeweils einem Buchstaben, die in der Summe ein Wort ergeben, das bis heute nur sie selbst kennt. Durch die Wiederholung der Bildserie entsteht eine vierundzwanzigteilige Arbeit, eine Form visueller Poesie, die im Grunde mit dem Lippenlesen verwandt ist. Diese non-verbale Sprachuntersuchungsform findet in den 1960er- und 1970er-Jahren ihre vertonte Entsprechung in der Videokunst. Bruce Nauman filmt in seiner Arbeit *Lip Sync* (1969, S. 317) mit einer um 180 Grad gedrehten Kamera eine Nahaufnahme seines Mundes, wodurch ein befremdliche Sprechsituation entsteht. „... I made a series of videotapes, in which I used the camera as a mirror by watching myself in the monitor. There was one tape called *Lip Sync* that had the image upside-down and the sound of the repeated text, ‚Lip sync,‘ going alternately in and

out of synchronization with the lip movement.“⁵⁸ Drei Jahre später verfasst Samuel Beckett das Stück *Not I* (1972), das im selben Jahr im Forum Theatre im Lincoln Center in New York Premiere feierte. Der Monolog wurde im London Theatre (1973) und in der BBC-Filmversion (1977) von Billie Whitelaw vorgetragen, wobei die inszenatorische Revolution darin lag, dass sowohl auf der Bühne als auch im Film allein ihr Mund beleuchtet wurde, wodurch dieser zum eigentlichen Hauptdarsteller mutierte. Typusverwandt ist in diesem Sinne die Videarbeit *Open Book* (1974, S. 316) von Vito Acconci, bei der es sich um die Nahaufnahme seines Mundes handelt, den er während des Sprechens offen zu halten versucht, sodass die Inhalte seines Monologes zwar schwer verständlich sind, die Verbalisierungsaktivität des Mundes aber wie ein offenes Buch „lesbar“ wird. Er versichert: „I’m not closed, I’m open. Come in... You can do anything with me. Come in. I won’t stop you. I can’t close you off. I won’t close you in, I won’t trap you. It’s not a trap.“ Mit der zunehmenden Austrocknung des Mundes erschwert sich der Sprechakt, sodass Acconci sich für das gelegentliche Schließen des Mundes bei den Betrachter*innen entschuldigt, als ob er sein Versprechen nicht einlöst. Nicht zuletzt zeigt sich auch bei Tony Oursler, der in den 1980er-Jahren das Video vom Screen befreit und auf humanoide Objekte projiziert, ein solcher Fokus, beispielsweise in Werken wie *Voidvoid* (2009, S. 318). In der Mitte eines großen schwarzen Flecks, hinter dem sich ein Monitor befindet, gibt auch hier ein Mund in Nahaufnahme leise Töne von sich.

Der Zahn der Zeit

Ein Leben lang nagt an uns der Zahn der Zeit. Zähne definieren unsere Lebensabschnitte vom ersten bis zum letzten Zahn. Louis-Léopold Boilly erfasst diese dentale Lebensklammer 1826 mit zwei kleinen Gemälden, die eine intime Familiensituation zeigen, *La Première Dent* und *La Dernière Dent* (S. 326). Vorsichtig steckt die Mutter in dem ersteren der beiden Gemälde den Finger in den Mund des Säuglings, um den ersten Zahn zu ertasten. Die gesamte Aufmerksamkeit der Figurengruppe ist auf diesen Moment gerichtet. Genauso verhält es sich bei dem Pendant des Diptychons, in welchem der Mund einer Greisin als Bildzentrum konzipiert

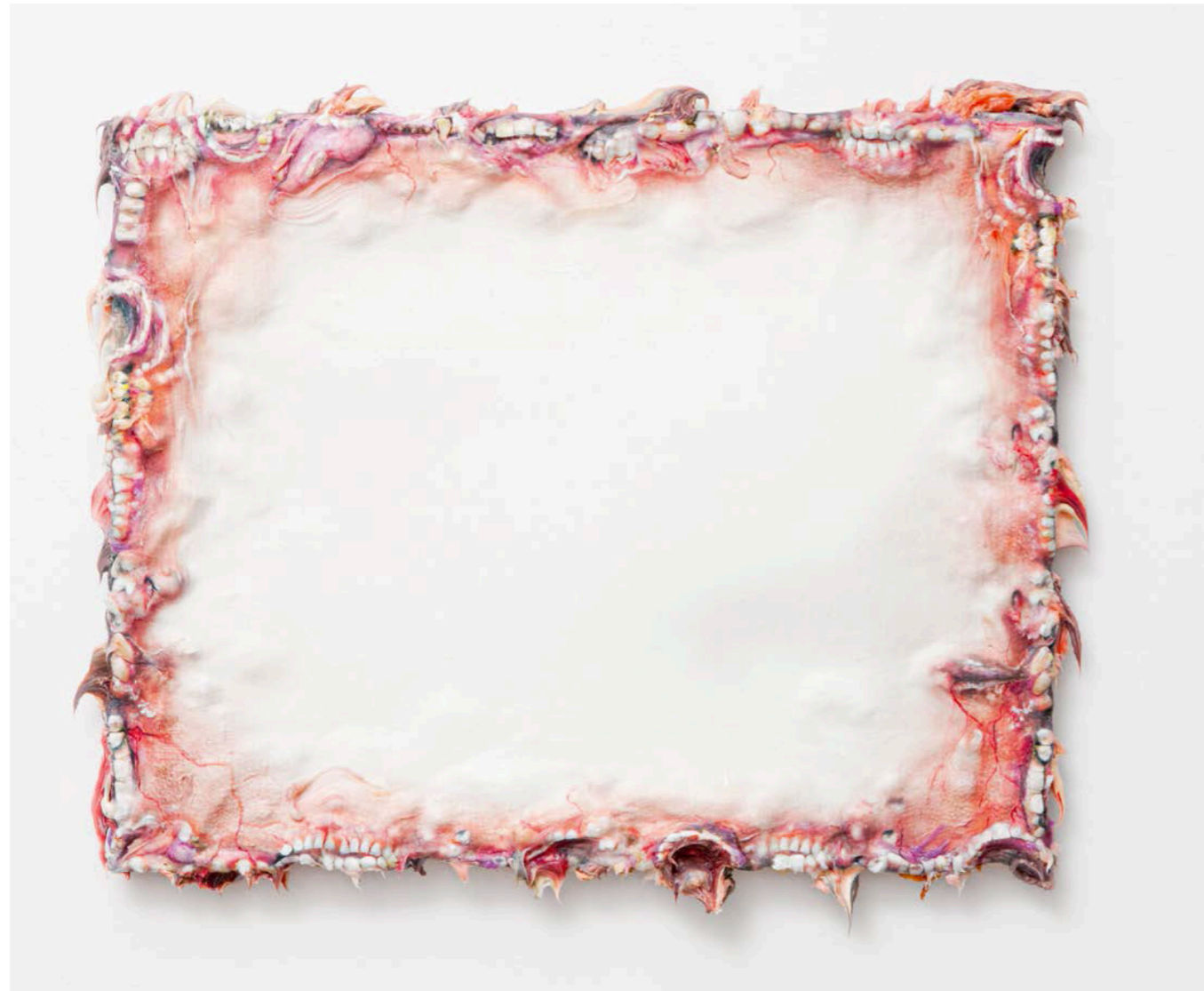
ist, die sich in die zahnlose Mundhöhle fasst, während sie in der anderen Hand ihren letzten Zahn hält. Umringt von allen Generationen bildet sich der Lebenskreislauf nicht nur im Dialog mit dem zweiten Tableau, sondern auch innerhalb des Bildes ab.

Wie in den Kapiteln zu Zahn und Zierde und zum Zahnschmerz dargestellt, waren Zahnerhalt und -ersatz eine Frage von sozialem Status. Das berührende, Bartolomé Esteban Murillo zugeschriebene Werk *Altes Höckerweib* (um 1643, S. 324) zeigt eine alte Frau, die, mit ihrer Ware ausgestattet, von ihrem harten Leben gezeichnet aus dem Bild herausschaut und den Blick auf den schlechten Zustand ihrer verfallenden Zähne freigibt. Damals wie heute sind Zähne der Indikator unserer Lebensumstände, wie nicht zuletzt zwei Fotografien (1997/98) aus Boris Mikhailovs *Case History*-Serie verdeutlichen, welche den desaströsen Zustand der Zähne von zwei Männern zeigen, die zu den gesellschaftlichen Opfern des Einzuges des Kapitalismus nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion im russischen Kharkov wurden. Ob zu Lebzeiten oder postmortal; unser Gebiss charakterisiert uns, enthält unsere DNA und dient der forensischen Zahnmedizin. Daniel Spoerri verarbeitet in seiner Arbeit *Identifizierung durch Gebiß* (1971) die

Geschichte einer ermordet aufgefundenen Frau, deren prägnantes Gebiss veröffentlicht wurde, sodass sie binnen weniger Tage anhand von diesem identifiziert werden konnte.

Der Schädel und seine Zähne sind das stärkste Symbol der Vergänglichkeit und Hauptmotiv zahlreicher Vanitas-Darstellungen, denn sie überleben uns. Aelbert Jansz. van der Schoors *Vanitas Stilleben* (1640-1672, S. 336) zeigt gleich sechs Schädel und einen Unterkieferknochen aus verschiedenen Perspektiven, die Einblicke in alle Bereiche der Mundhöhle samt ihrem verbliebenen Inventar bieten und wie eine Anatomiestudie wirken. Mit Rona Pondicks Installation *Dirt Head* entsteht 1997 (Abb. 16, S. 337) eine zeitgenössische Entsprechung zu diesem Vanitas-Motiv, mit der die hier skizzierten Motivgeschichten des Oralen und die Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg schließen, die mit einer metaphorischen Reise ins Erd- und Körperinnere begannen. Ihre *Little Bathers* haben sich nun in vierhundert Erdgesichter verwandelt, die sich in dem monumental Erdhaufen, auf dem sie liegen, aufzulösen drohen. Evoziert die Installation vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte einerseits Holocaustbilder, erzeugt das breite Grinsen ihrer Erdgesichter andererseits eine humorvolle Note, die sie unsterblich wirken lässt.

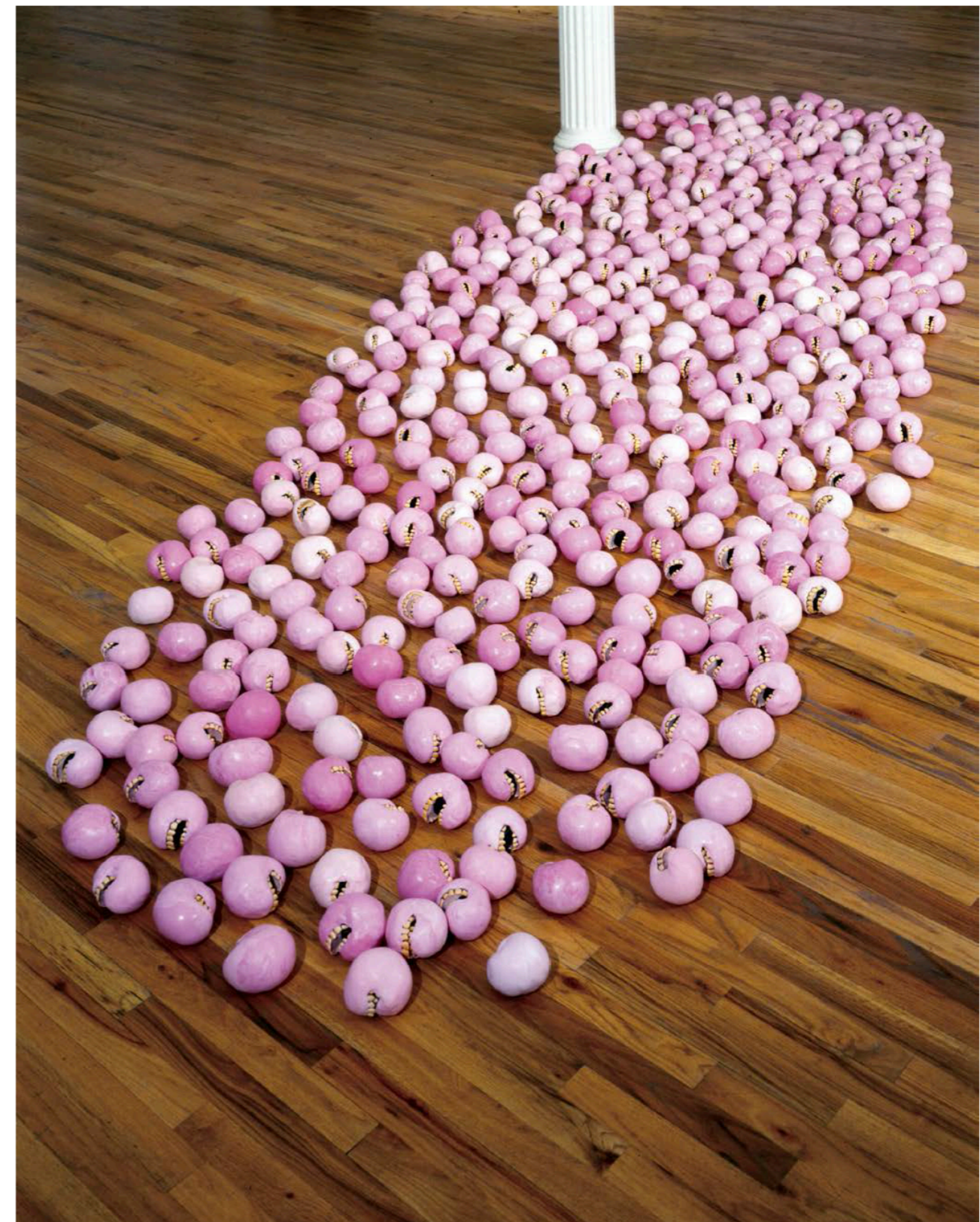
- 1 Hartmut Böhme und Beate Slominski haben die wissenschaftliche und kulturgeschichtliche Dimension der Mundhöhle in den folgenden Grundlagenpublikationen erstmals dargelegt. Vgl. Hartmut Böhme und Beate Slominski (Hg.), *Das Orale. Die Mundhöhle in Kulturgeschichte und Zahnmedizin*, München 2013; Hartmut Böhme u. a. (Hg.), *Das Dentale. Faszination des oralen Systems in Wissenschaft und Kultur*, Berlin 2016.
- 2 Rainer Maria Rilke, *Werke*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1996, S. 113, Fhv. i. O.
- 3 Bereits um 1000 beginnt sich dieses Motiv in nordeuropäischen Handschriften zu verbreiten. Vgl. Michael Philipp, „Die Hölle im Kopf, der Kopf in der Hölle. Zu einem Motiv der Bosch-Nachfolge“, in: *Verkehrte Welt. Das Jahrhundert von Hieronymus Bosch*, hg. von Franz Wilhelm Kaiser und Michael Philipp, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum Hamburg, München 2016, S. 61–75, hier S. 61.
- 4 Michael Philipp beschreibt die Hölenköpfe als Schockelement. Ebd., S. 64 und 66f.
- 5 Infrarotaufnahmen haben gezeigt, dass es Überlagerungen von Figuren im vorderen Bildbereich gibt. Vgl. Michael Philipp, „Abgründe – Monster der Unterwelt“, in: Hamburg 2016 (wie Anm. 3), S. 107–119, hier S. 114.
- 6 Max Ernst überführt die grünwaldsche Interpretation des Bildthemas 1945 in den Surrealismus, während Jeanne Mammen Buddha bereits 1903 dämonischen Versuchungen aussetzt, vgl. Abb. 2 und S. 57.
- 7 Vgl. Philipp 2016 (wie Anm. 3), S. 70.
- 8 Vgl. hierzu Julia Bryan-Wilson, „Gegen den Körper. Interpretationen von Ana Mendias Werk“, in: *Ana Mendia. Traces*, hg. von Stephanie Rosenthal, Ausst.-Kat. Hayward Gallery London; Museum der Moderne Salzburg, Ostfildern 2014, S. 26–37.
- 9 Christopher Cordes, „Talking with Bruce Nauman“, in: Robert C. Morgan (Hg.), *Bruce Nauman*, Baltimore / London 2002, S. 285–309, hier S. 294.
- 10 Zit. n.: Jill Carrick, *Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde. Topographies of Chance and Return*, Surrey / Burlington 2010, S. 89–91.
- 11 Ebd., S. 90.
- 12 Zit. n.: Rona Pondick, *Works 1986–2001*, hg. von Barbara Wally u. a., Ausst.-Kat. Galerie Thaddaeus Ropac Paris; Sonnabend Gallery New York; Galleria d’Arte Moderna Bologna u. a., New York 2002, S. 58.
- 13 Zit. n.: Rona Pondick, *Works / Werke 1986–2008*, Ausst.-Kat. Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg; Galerie Thaddaeus Ropac Paris / Salzburg; Sonnabend Gallery New York, Salzburg 2008, S. 12.
- 14 Vgl. die Beiträge von Andreas Bettin, Jürgen Müller und Horst Bredekamp / Kolja Thurner, S. 282–291, 112–117 und 62–69.
- 15 Charles Bell, *Essays on the Anatomy of Expression in Painting*, London 1806.
- 16 Zur Anzahl der Köpfe vgl. Mária Pözl-Malková, *Franz Xaver Messerschmidt. Monografie und Werkverzeichnis*, Wien 2015, S. 114–128.
- 17 Ende des 18. Jahrhunderts wird der Kopf als *Gähner* bezeichnet. Vgl. Maraike Bücking, „Der Gähner“, in: *Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt*, hg. von dies., Ausst.-Kat. Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt, München 2006, S. 158–160, hier S. 154ff. Zur motivischen Nähe von Gähnen und Schreien vgl. den Beitrag von Jürgen Müller, S. 112–117.
- 18 Vgl. Beitrag von Andreas Bettin, S. 282–291.
- 19 Vgl. Ulrich Rem, „Zur Geschichtlichkeit des Lachens im Bild“, in: August Nitschke u. a., *Überraschendes Lachen, gefordertes Weinen*, Wien u. a. 2009, S. 641–676, hier S. 667.
- 20 Zur Pariser Revolution des Lächelns vgl. Colin Jones, *The Smile Revolution in Eighteenth-Century Paris*, Oxford 2014, S. 1ff.
- 21 Vgl. hierzu Richard Barnett, *Mut zur Lücke. Kunst- und Kulturgeschichte der Zahnheilkunde*, Köln 2018, S. 44f.
- 22 Ebd., S. 90f.
- 23 Vgl. Beitrag von Roland Garve, S. 156–161.
- 24 Vgl. ebd.
- 25 Vgl. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/7009/> [21.7.2020].
- 26 Peter Weibel, *Mediendichtung*, Wien 1982, S. 55.
- 27 „Teresa Margolles“, *Narcopolitics*, 23. Februar 2011, online: <http://narcopolitics.blogspot.com/2011/02/teresa-margolles.html> [24.7.2020].
- 28 Vgl. Beitrag von Hartmut Böhme, S. 26–37.
- 29 Vgl. Orna Guralnik, „Being and Having an Identity: Catherine Opie“, in: *Studies in Gender and Sexuality*, 14, 3, 2013, S. 239–244, hier S. 241–243.
- 30 Ein häufiges Motiv ist darüber hinaus der nach Wahrheit hungernde Philosoph, der von einem Milchstrahl aus den Brüsten der Wahrheit genährt wird.
- 31 Cesare Ripa, *Iconologia*, Padova 1625, S. 94–95 [Übers. ins Deutsche durch die Autorin].
- 32 Vgl. Jenelle Porter, „Anti-Tapestry“, in: Donna Wingate und Marc Joseph Berg (Hg.), *Second Languages. Reading Piotr Uklański*, Ostfildern 2014, S. 46–61, hier S. 54ff.
- 33 Vgl. hierzu Kathrin Baumstark, „Entscheidungen – Tugenden und Laster“, in: Hamburg 2016 (wie Anm. 3), S. 121–141, hier S. 121f.
- 34 „Bernhard Martin: Ein Leben ohne Abgründe wäre uninspirierend“, *Art Berlin*, o. J., online: <https://www.artberlin.de/bernhard-martin/> [27.7.2020].
- 35 Vgl. Regina Deckers, „Der Drache in Mythologie und Kunst“, in: *Monster. Fantastische Bilderwelten zwischen Grauen und Komik*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2015, S. 61–85, hier S. 67.
- 36 Vgl. Daniel Burger, „Die Bestie Mensch im Wollspelz. Werwölfe als monströse Gestaltwandler“, in: Nürnberg 2015 (wie Anm. 35), S. 305–315, hier S. 305f.
- 37 Vgl. ebd., S. 306.
- 38 Vgl. Birgit Ulrike Münch, *Wo seyd ihr Kinder, wo? Spielarten des Kinderfresser-Motivs zwischen Mythologie, Schwarzer Pädagogik und unerfüllter Mutterschaft*, in: Nürnberg 2015 (wie Anm. 35), S. 293–303, hier S. 293.
- 39 Vgl. Beitrag von Hartmut Böhme, S. 26–37.
- 40 Vgl. Beitrag von Marcus Stiglegger, S. 88–93.
- 41 Vgl. Stanislaw Przybyszewski, *Das Werk des Edvard Munch*, Berlin 1894, S. 17–20.
- 42 Vgl. Beitrag von Hartmut Böhme, S. 26–37.
- 43 Vgl. Veronika Schmeier, „Vom Zombie zum Dandy. Die erstaunliche Karriere des Grafen Dracula“, in: Nürnberg 2015 (wie Anm. 35), S. 255–279, hier S. 264.
- 44 Vgl. Anna Großkopf, „Kuss und Kunst. Eine Einführung“ in: *Kuss. Von Rodin bis Bob Dylan*, hg. von Tobias Hoffmann und Anna Großkopf, Ausst.-Kat. Bröhan-Museum Berlin, Köln 2017, S. 8–53, hier S. 17.
- 45 Zur Geschichte des Schreimotivs vgl. die Beiträge von Andreas Bettin und Jürgen Müller, S. 282–291 und 112–117.
- 46 Vgl. Doris Gerstl, „Engel und Teufel. Apriori von Schönheit und Hässlichkeit“, in: Nürnberg 2015 (wie Anm. 35), S. 415–427, hier S. 423ff.
- 47 Vgl. Katrien Lichtert, „Master of emotions“, in: *Adriën Brouwer. Master of Emotions*, hg. von dies., Ausst.-Kat. Museum Oudeaarde en de Vlaamse Ardennen, Amsterdam 2018, S. 79–97, hier S. 83ff.
- 48 Vgl. Beitrag von Andreas Bettin, S. 282–291.
- 49 David Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, München / New York 1997 [1992], S. 49f.
- 50 Vgl. Margit Brehm, „Keep trying to get in not OUT“, *Paul Thek. The Context of American Art 1964–67*, in: Harald Falkenberg und Peter Weibel (Hg.), *Paul Thek. Artist’s Artist*, London 2009, S. 70–81, hier S. 76ff.
- 51 Christian Marclay in: Rahman Khazam, „Jumpcut Jockey“, in: *The Wire*, 195, Mai 2000, S. 28.
- 52 Vgl. Peter Weibel, „Franz Erhard Walther oder die performative Wende der Skulptur“, in: Peter Weibel (Hg.), *Franz Erhard Walther. Objekte benutzen*, Köln 2014, S. 5–18, hier S. 13.
- 53 Zit. nach: Ebd., S. 12.
- 54 Vgl. Martin Creed u. a. (Hg.), *Martin Creed. Works*, London 2010, S. XVII.
- 55 Vgl. Marcus Terentius Varro, *De re rustica*, I, 1.
- 56 Arturo Schwarz, *Man Ray: The Rigour of Imagination*, London 1977, S. 209.
- 57 „Where does it all end? Sarah Lucas interviewed by Jan van Adrichem“, in: *Parkett*, 45, 1994, S. 86–89.
- 58 Cordes 2002 (wie Anm. 9), S. 295.



Fabian Marcaccio

Rage-Frame Paintant 2, 2009
Pigmentierte Tinte auf Leinwand, Aluminium, Alkyd, Farbe, Silikon
81 x 97 x 8 cm

Courtesy Galerie Thomas Schulte, Berlin



Rona Pondick

Little Bathers, 1990/91
Plastik, 500-tellig (Unikate)
Je 6,4 x 12,1 x 10,2 cm

Marc and Livia Straus Family Collection, New York

336



*** Aelbert Jansz. van der Schoor**

Vanitas Stilleben, 1640–1672
Öl auf Leinwand
63,5 x 73 cm

Rijksmuseum, Amsterdam

337



Rona Pondick

Dirt Head, 1997
Erde, Wachs, Thermoplastik, 400-teilig (Unikate)
Je 7,6 x 7,6 x 8,9 cm

Courtesy die Künstlerin, Galerie Thaddaeus Ropac, London / Paris / Salzburg, Marc Straus, New York, und Sonnabend Gallery, New York

Dank

Ein besonderer Dank gilt den folgenden Leihgeber*innen für ihre großzügige Unterstützung:

Albertina, Wien	Galerie Buchholz, Berlin / Köln	Kuckei + Kuckei, Berlin
Almine Rech Gallery	Galerie Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck / Wien	Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale)
Andreas Slominski	Galerie für Landschaftskunst, Hamburg	Kunsthalle Bremen
Ane Tonga	Galerie Gisela Capitain, Köln	Kunsthistorisches Museum Wien
Anselmo Fox	Galerie Jocelyn Wolff, Paris	Kunstmuseen Krefeld
Antje Engelmann	Galerie Peter Kilchmann, Zürich	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Artax Kunsthandel, Düsseldorf	Galerie Thomas Schulte, Berlin	Lehmann Maupin, New York / Hong Kong / Seoul und London
Barbara Steppe	Galleria Raffaella Cortese, Mailand	LENTOS Kunstmuseum Linz
Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie im Neuen Schloss Schleißheim	Georg Kargl Fine Arts, Wien	LETTER Stiftung, Köln
Bernd Dörken, Berlin	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg	LIECHTENSTEIN. The Princely Collections, Vaduz – Wien
Birgit Dieker	Gottfried Helnwein	Lisa Junghanß
Bogomir Ecker	Hall Collection	lokal_30, Warschau
Boros Collection, Berlin	Hamburger Kunsthalle	MACBA, Barcelona
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris	Harun Farocki GbR, Berlin	Marc and Livia Straus Family Collection, New York
Christian Keinstar	Hauser & Wirth	Martin Creed
Collection E. Righi, Bologna	Herlinde Koelbl	Martos Gallery, New York
Collection Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin, Paris	Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen	Mauritshuis, Den Haag
Collection of Mark Ginsburg, Berlin	Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel	Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau
Contemporary Fine Arts, Berlin	Internationales Museum der Reformation, Genf	Moritz Frei
Daros Latinamerica Collection, Zürich	Isabell Kamp	mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
David LaChapelle	Jeanne-Mammen-Stiftung im Stadtmuseum Berlin	Museen Böttcherstraße, Ludwig Roselius Museum, Bremen
Dentalhistorisches Museum, Zschadraf	Jeppe Hein GmbH, Berlin	Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister
Edition Block, Berlin	John Bock	Olbricht Collection
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel	Jonathan Meese	Oliver Mark
Fantich & Young	Kölnischer Kunstverein	
Franz Erhard Walther	Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin	

348

Pace Gallery, New York	The Holburne Museum, Bath	Renate Helnwein
Peter Stauss	The Roux Collection, Panama	Charlotte Herr
Peter Zizka	Thomas Demand	Johan Holten
Petra Rinck Galerie, Düsseldorf	Thomas Rehbein Galerie, Köln	Magdalena Holzhey
Piotr Uklanski	Tony Cragg	Ann-Kathrin Hubrich
PRISKA PASQUER, Köln	Ulrich Meister	Holger Jacob-Friesen
Privatsammlung Jennifer Sieglan	Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München	Till Krause
Privatsammlung Rößner	Universitätsbibliothek Heidelberg	Emanuel Layr
Raimund Kummer	Urs Fischer	Pia Meierkord
Robert Haiss	Ursula Hauser Collection, Schweiz	Bernd Müller
Rona Pondick	White Cube	Julien Permann
Sadie Coles HQ, London	ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe	Wiebke Petersen
Saint Honoré Art Consulting, Paris	sowie allen privaten Leihgeber*innen, die nicht genannt werden wollen.	Cem D. Pieczarek
Salon 94, New York		Sandra Pisot
Sam Taylor-Johnson		Johannes Pommeranz
Sammlung Garve	Folgenden Personen möchten wir unseren herzlichen Dank für ihre tatkräftige Unterstützung aussprechen:	Felicitas Rausch
Sammlung Gebrüder Kristen, Hamburg		Samantha Reichenbach
Sammlung Goetz, München		Rudolf Rieger
Shaun Stamp	Christian Auffarth	Laura Ritter
Smilez & Shine, Berlin	Sylvia Bandi	Thomas Scheibitz
Soy Capitán, Berlin	Laura Barth	Nina Schleif
Sprüth Magers	James Baskerville	Sebastian Schlichting
Staatliche Graphische Sammlung München	Paula Böke	Sarah Sonderkamp
Staatliche Kunstsammlungen Dresden	Maryse Brand	Jeffrey Sturges
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie	Esther Döring	Eloise Travaglini
Staatsgalerie Stuttgart	Eike Dürrfeld	Ernst Vegelin van Claerbergen
Städel Museum, Frankfurt am Main	Fiona Flaherty	Peter Weibel
Stadtgeschichtliches Museum Leipzig	Alissa Friedman	Ella Whitmarsh
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München	Christian Gerhartl	Anja Wiesmann
Stevenson, Cape Town / Johannesburg	Alexandra Gerstein	
Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf	Angus Granlund	
Stiftung Stadtmuseum Berlin	Nicole Hackert	Für die freundliche Unterstützung bei der Realisierung der Arbeiten von Anselmo Fox danken wir der Manufaktur Wohlfarth Schokoladen Berlin und dem Aargauer Kuratorium
Tate, London	Andreas Haesler	
Tbilisi Art Center Collection of John Dodelande, Paris	Justine Hauer	
	Nicola Hederich	
	Matthias Heitbrink	

349