

In: Mahayni, Ziad (Hg.): Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst.
Festschrift für Gernot Böhme; München 2002.

Hartmut Böhme

Erkundungen der Mundhöhle. – Zur Kunst von Anselmo Fox.

Gotthold Ephraim Lessing, so lernt jeder Germanist im Grundstudium, erachtete das ästhetisch Widrige als nicht kunstwürdig. Er bestimmte damit eine Empfindlichkeitszone, die nicht nur für das 18. Jahrhundert charakteristisch war. Unlängst ist Wilfried Menninghaus dem Ekel, als dem allgegenwärtigen Antipoden des ästhetischen Empfindens, in einer eigenen Studie nachgegangen.¹ Lessing wendete sich in seiner Schrift über "Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" (1766), in der er ein heikles Sujet, nämlich die Darstellung von tödlichem Schmerz diskutierte, nicht zufällig mehrfach dem Mund des sterbenden trojanischen Priesters zu. Er lobt den Bildhauer, daß er den verzerrenden Schmerzausdruck und das Schreien, die nach Lessing zu den selbstverständlichen Gesten der antiken Helden gehört hätten, ins ästhetisch Erträgliches gemildert habe. Das Schreien habe er ins Seufzen gewandelt:

"(...) nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellte. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. (...) nun ist er eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Öffnung des Mundes, – bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben

¹ Menninghaus, Wilfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung; Frankfurt am Main 1999.

werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung."
(V, 25)²

Der aufgerissene Mund ist für Lessing ein Verstoß gegen universale Regeln des Schönen, deren Geltung daran abzulesen sei, daß selbst mindere Künstler es vermieden hätten, "den Mund bis zum Schreien zu öffnen" (V, 26).

Insbesondere fordere der intransitorische Charakter der bildenden Kunst, den im Unterschied zu den Zeitkünsten herauszuarbeiten Lessings Absicht ist, eine Mäßigung in der visuellen Darstellungen von Affekteng und körperlichen Expressionen, um widrige und ekelhafte Wirkungen, wie sie aufgerissene Münder auslösten, gar nicht erst aufkommen zu lassen: So darf der Dichter Laokoon schreien lassen, der Bildhauer nicht (V, 32). Der bildende Künstler müsse die verzerrenden Kräfte des Schmerzes und anderer physischer Ausdrücke so darstellen, daß "der Einbildungskraft freies Spiel" gelassen werde. "Wenn Laokoon als seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören" (V, 28). Der in Stein verewigte Schrei hingegen ließe dem Betrachter keinen Raum der Gradation mehr, weswegen sein Interesse abnehme und sein Geschmack beleidigt würde. Im wilden Schmerz aufgerissene Münder weckten Ekel statt Mitgefühl und tun dem Betrachter indirekt jene Gewalt an, welche das Opfer erleide: und eben diese Gewalt untergrabe die Bedingung des Schönen, nämlich die Freiheit des Subjekts.

Was Lessing hier ausführt, gilt für die Kunst vieler Epochen, für die Ästhetik als Kunstlehre allemal. Noch Kark Rosenkranz ist es in seiner verdienstvollen Pilot-Studie "Ästhetik des Häßlichen" (1853) keineswegs um eine Rehabilitation des Häßlichen zu tun, sondern um eine ästhetische Analyse des Häßlichen als des *Negativs* des Schönen. Dessen Geltung bleibt unumschränkt. Nicht zufällig glaubt Rosenkranz dem Leser eine Art Höllenreise zumuten zu müssen: die Hölle ist der Ort des Häßlichen par excellence oder anders gesagt: das Häßliche ist die ästhetische Hölle.³ Und

² Zitiert nach Lessing, Gotthold Ephraim: Gesammelte Werke in 10 Bdn., hg.v. Paul Rilla. Bd. V, Berlin und Weimar 1968, S. 25 (fortan zitiert im Text als V = Bd. V + Seitenzahl).

³ Rosenkranz, Karl: Aesthetik des Häßlichen; Hg. v. Walther Gose u. Walter Sachs; Stuttgart 1968, S. 3f. – Natürlich ist Rosenkranz nicht der erste, der das Häßliche diskutierte, aber der erste, der es – in Nachfolge von Hegels "Ästhetik" – systematisierte. Vgl. Zelle, Carsten: Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der Asthetik in Europa. In: Vietta, Silvio / Kemper, Dirk (Hg.): Ästhetische Moderne in Europa. München 1998. – Michel, Paul: Formosa deformitas.

das nicht zuletzt, weil die Höllenbewohner, neben allen möglichen körperlichen Entstellungen und Verstümmelungen, sehr oft äußerst aufgerissene Münder zeigen und damit wiederholen, was die Hölle selbst ist: ein klaffendes Maul. Das ist auf vielen, auch hochrangigen Gemälden und Illustrationen zu sehen – woran zu bemerken ist, daß Lessings Regel, die bildende Kunst müsse aufgerissene Mäuler meiden, keineswegs immer oder in jeder Bildgattung galt.

Gleichwohl sind der Höllenschlund und die Schmerzgrimassen der Gemarterten eine indirekte Bestätigung von Lessings Doktrin. Denn das fletschende Höllenmaul und die klaffenden Schmerzmünder der Sünder gehorchen einer Ästhetik der Abschreckung: sie sollen kein Mitleid, sondern Abscheu erregen im Dienst der moralischen Abwendung von den Todsünden. Gerade die Fusion von drohendem Schlund mit Sünde und Strafe zeigten an, daß das zähnebewehrte, zu gieriger Verschlingung stets bereite Maul der Unort überhaupt ist. Der Weg, den die Sünder durchs geöffnete Höllenmaul nehmen, führt ins Innere der Hölle, die stets ein Körperinneres ist in aller seiner Düsternis und Wüstheit, in seiner zersetzenden und auflösenden Kraft, in seinem Schmutz und Gestank und seinem fürchterlichen inneren Feuer. Die Gemälde hingegen von frommen Märtyrern in ihrem Schmerz sind zwar drastischer als es Lessing empfohlen hätte, doch klaffende Münder und verzerrte Gesichtszüge zeigen sie so wenig wie Christus am Kreuz: denn ihr Schmerz ist nachahmenswert und soll, wie es Lessing vom angeblickten Schmerz wünscht, Mitleid wecken und nicht durch Häßlichkeit abstoßen.

Kein Wunder also, daß nach einer solchen Vorgeschichte auch in einer säkularisierten ästhetische Debatte das geöffnete Maul ein Tabu ist. Der Mundraum ist niemals ein Ort künstlerischer Erkundung gewesen. Gleichwohl gibt es, neben den Höllen-Bildern, zwei Überlieferungsstränge, in denen die Mundöffnung für die Kunst erlaubt werden konnte. Zum einen ist dies das Grotesk-Gesicht als Umkehrung des schönen Antlitzes (dies Genre praktizierten auch höchstrangige Maler wie z.B. Leonardo⁴); auch in der Satire bzw. Karikatur finden wir zuhauf Darstellungen von rüpelhaften Bauern, der Selbstkontrolle unfähigen Irrer, von lasterhaften oder unflätigen

Bewältigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur; (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 57), Bonn 1976. – Funk, Holger: Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert; Berlin 1983.

⁴ Vgl. Gröning, Maren: Groteske Köpfe. In: Fliedl, Ilsebill Barta / Geismar, Christoph (Hg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst; Salzburg, Wien 1992, S. 100-112.

Subjekten, obszönen Lüstlingen und hemmungslosen Weibern, sabbernden Alten und gierigen Freßwänsten. Sperrangelweite Mäuler, feiste Bäuche und gespreizte Beine mögen auch für die Bewohner des Schlaraffenlandes angehen, wo einem bekanntlich gebratene Tauben zur Gänze in den tunlichst geöffneten Mund fliegen. Wo orale Gier oder orale Aggression, enthemmtes Laster und besinnungsloser Rausch gezeigt werden, dürfen wir ins offene Maul der Unvernunft sehen. Das galt schon für die berauschten Bacchanten oder trunkenen Faune der Antike. Selbstredend geht es hier nicht um die ästhetische Erkundung des Mundraums, sondern um die Verwendung des klaffenden oder verzerrten Mundes als signifikatorisches Zeichen, das für Typen der moralischen Enthemmung oder Obszönität einsteht: *monstra in animo*.

Anders aber steht es um den zweiten Strang. Im Zuge der anatomischen Öffnung des Körpers seit der frühen Neuzeit finden sich zunehmend kunstvolle Abbildungen oder Wachsplastiken, bei den das Auge des Betrachters, gleichsam den Schnitten des Anatomen folgend, ins Körperinnere herabsteigt wie in eine unheimlich-wunderbare Unterwelt. Wie für jede Körperpartie gilt dies auch für den Kopf- und Rachenraum. Still liegen sie vor dem Auge: die präparierte Zunge, die geöffneten Zahnkränze, die den Blick ins Innere der Höhle freigeben, die enthäuteten Mundpartien und freigelegten Kinnladen, die nackten Organe des Kusses, die Muskelstränge des Kauens, der Mimik, des Lächelns, das Geflecht der Gesichtsadern, der Atem- und Speiseschlände, die großen Blutgefäße des Halses, die straffen Sehnen, die dem Kopf Stabilität und Beweglichkeit geben, die Gänge zwischen Nase und Mund, die Drüsen, das Zäpfchen, die Stimmbänder, – ach, all die fleischernen Gewebe und Muskeln, die das heilige Wort formen. Im späten 18. und 19. Jahrhundert treten die überaus veristischen Moulagen hinzu, jene faszinierend schrecklichen *trompes l'œils* der Medizin, die in die Schule der Kunst gegangen ist: zerfressene Münder, grausige Wucherungen im Rachen, gespaltene Gaumen, verfaulte Zähne, Geschwüre und syphilitischer oder tuberkulöser Fraß, der vom Mund ausgehend bis zum Ohr und Auge hochwächst, die Nase langsam zernagend und in ekelhafte Blasen und nässende Geschwulste verwandelnd, verkrebste Lippen und Kehlköpfe, deformierte Zungen. Nichts konnte so lebensecht wie das Wachs die Krankheiten des Mundraums demonstrieren. Der anatomisch-medizinische Blick öffnete den Mund, um einen Raum des Wissens zu erschließen. Der Medizin folgte und assistierte die Kunst der Plastiker und Abformer, die alle Pathologien, die den Mund besiedeln mochten, ins ewige Jetzt des offenbarten Inneren versetzten. In Schau-

Vitrinen sorgsam angerichtet, gebettet auf kleine Podeste, auf Seidentüchlein, in Rahmen gefaßt stellen sich dem wissensdurstigen, anästhetisierten Blick die fürchterlichsten Entstellungen des Mundraums dar wie Kunstwerke, Reliquien oder Trophäen der medizinischen Kolonialisierung eines dunklen, unbekanntem Kontinents. Daneben finden sich, in eigens gefertigten Schauschränken, eingetaucht in formalgefüllte Glaszylinder, die wie Vergrößerungslinsen wirken, die präparierten, enthäuteten Köpfe, zur Gänze oder halbiert, Rachenräume, Zungen, Hälse, Schlünde. Schon zu Lessings Zeiten, der darüber hinweggeht, als gäbe es keine anatomische Kunst, ist kein größerer Abstand denkbar als derjenige zwischen dem *ästhetischen Verbot*, auch nur den Mund an einer Plastik zu weit zu öffnen, und dem *wissenschaftlichen Gebot*, bis ins letzte alles von diesem Mundraum, der sich im Tode scheinbar für immer schloß, ans Licht zu ziehen und der Sichtbarkeit auszusetzen.⁵ (Abb. 1)

Eine verborgene Tradition der Mundöffnung findet sich schließlich in der Religionsgeschichte. Von der 3. bis 4. Dynastie bis in die spätrömische Epoche spielt in der ägyptischen Religion das Ritual der Mundöffnung eine bedeutende Rolle. Dabei werden gefertigten Statuen zum Zwecke ihrer Sakralisierung und Animation in einem aufwendigem performativen Prozeß rituell die Münder geöffnet, um dadurch die 'tote' Statue zu beseelen. Das Mundöffnungs-Ritual ist als ein wesentliches Element eingelassen in den komplexen Vorgang der Herstellung von Götter-Statuen. Es zeigt in der Grundlinie ein künstlerisch-handwerkliches Schema: vom Herausbrechen des Stein-Blocks, der Meditation vor ihm, dem Aufzeichnen des gerasterten Gitternetzes auf dem Block, in das dann die figurale Form eingetragen wird bis zum Herausarbeiten der skulpturalen Form mit dem finalen Mund- und Augenöffnen. Der Sem-Priester hat vor dem Block die Vision der Statue. Das

⁵ Zur Abbildungsgeschichte der Anatomie vgl. Anm. 7 sowie: Putscher, Marielene: Geschichte der medizinischen Abbildung. Bd. 2: Von 1600 bis zur Gegenwart; München 1972. – Stafford, Barbara Maria: Artful Science. Enlightenment, entertainment and the eclipse of visual education; New York 1994. – Dies.: Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine; Massachusetts 1991. – The ingenious Machine of Nature. Four Centuries of Art and Anatomie; Ausstellungskatalog Ottawa 1996. – Kleindienst, Heike: Ästhetische Anatomie aus Wachs. Ursprung – Genese – Integration; Diss. Marburg 1989. – Richter, Gottfried: Das Anatomische Theater; Liechtenstein 1977. – Choulant, Ludwig: Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf die anatomische Wissenschaft und bildende Kunst; Wiesbaden 1971. – Allmer, Konrad / Jantsch, Marlene: Katalog der Josephinischen Sammlung anatomischer und geburtshilflicher Wachspräparate im Institut für Geschichte der Medizin an der Universität Wien; Graz Köln 1965. – Pinet, Hélène: Anatomische Wachsplastiken. In: Kunsthalle Frankfurt (Hg.): Das Fragment. Der Körper in Stücken. Ausstellungskatalog; Bern 1990, S. 52–56. – Lemire, Michel: Artistes et mortels; Paris 1990.

Netz der Gitterlinien auf dem Block wird kryptographisch als Spinnennetz gefaßt, mit dem das Gesicht/die Gestalt gefangen wird (darum heißt das Netz auch 'Gesichtsfängerin'). Gefangen deswegen, weil es sich oft um das Gesicht eines (umherschweifenden) Toten oder eines Gottes handelt. Insgesamt stellt das Ritual in nuce eine Kreativitäts-Theorie der Bildhauerei dar. Diese ist, da es um Götterbilder geht, ein heiliger Akt, bei dem die Statuen konsekriert und lebendig werden. Kultische Reinigung und Sakralisierung der gesamten Lokalität, in welcher sich die Statuenherstellung abspielt, ist vonnöten. Dabei werden erstaunlich ausdifferenzierte theatralische Szenen performiert, mit Wechselreden und Regieanweisungen. Auch das Bekleiden, Beschenken und Schminken der Statuen kommt regelmäßig vor – ganz ähnlich wie bei der späteren griechisch-römischen Ur-Mythe der Bildhauerei, der Pygmalion-Erzählung.⁶ Hier zum ersten Mal finden wir, und zwar gerade, um den kreativen Prozeß der Bildwerdung zu krönen, eine positive Wertung der Mundöffnung. In sie fährt der Geist des Toten oder des Gottes ein und belebt den Körper der Statue. Ein geschlossener Mund ist ein Zeichen des Todes; dieser schlosse den Transitraum des Lebens für immer, wenn nicht der Mund geöffnet würde. Sicherlich sind dies die kryptischen Hintergründe der Urszene der Bildhauerei bei Pygmalion: weil sie in der Ästhetik nicht erkannt wurden, verfiel der geöffnete Mund der Statue einem Tabu, wie es Lessing bündig formulierte. Damit verlor sich das mythische Wissen, daß gerade die Mundhöhle eine erstrangige Herausforderung der skulpturalen Kunst ist, wenn es dieser um ihre Selbstsituierung an der Grenze von Leben und Tod geht.

* * *

Für die ästhetische Theorie und die künstlerische Praxis blieb die Mundhöhle in Europa also ein Anathema. Sie war, ähnlich dem Körperinneren, von Ekel besetzt. Daran hat sich auch in der modernen Kunst nicht viel geändert. Jene empfindsame, also im Wortsinn ästhetische Übergangszone zwischen Außenwelt und Körperinnerem, die Mundhöhle, ist ein ästhetisches Niemandsland. Der Schweizer Künstler Anselmo Fox

⁶ Vgl. dazu die materialreichen Studien von Otto, Eberhard: Das Ägyptische Mundöffnungsritual; 3 Bde. Wiesbaden 1960. – Fischer-Elfert, Hans-W.: Die Vision von der Statue in Stein; Heidelberg 1998. – Den Zusammenhang mit dem Pygmalion-Mythos hat erkannt: Assmann, Aleida: Belebte Bilder: Der Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst. In: Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur; Freiburg 1997, S. 63–89.

(*1964 in Mendrisio/ Tessin), der seit 1994 in Berlin lebt, widmet in den letzten Jahren viele seiner Projekte dieser ebenso intimen wie unvertrauten Körperzone, die zwischen ästhetischem Ekel-Tabu und medizinischer Panopsie doppelt entfremdet und mithin fremd geblieben ist. Die vielfachen Praktiken der Körperkunst und -performance, die Entdeckung des menschlichen Leibes als künstlerisches Material, die oft stupenden Arbeiten auf oder mit der lebenden menschlichen Haut, mit Blut, Sperma, Urin, Kot, die rituellen Schlachtperformances, die Expositionen von Fleisch an 'heiligen' Orten, die vielfachen künstlerischen Auseinandersetzungen mit Verletzungen und Wunden, Verstümmelungen und Zerstückelungen, schließlich auch die gelegentlichen Verbindungen zwischen Kunst und Anatomie⁷ – all diese in den letzten Jahrzehnten zu beobachtenden künstlerischen Untersuchungen und Inszenierungen des Körpers bilden einen unverzichtbaren Hintergrund für die Experimente von Anselmo Fox. Dennoch sind die Formensprache, die medialen Transformationen und die Semantiken, die Anselmo Fox für den Mundraum entwickelt, das Ergebnis eines eigenwilligen künstlerischen Weges.

Beginnen wir mit einem der letzten Projekte unter dem Namen "Incorporazione" (1998). Anselmo Fox interessiert sich primär für den Mundraum als sensiblem Empfindungs- und Handlungsraum auf der Schwelle zwischen Intimität und Öffentlichkeit. "Incorporazione" nun ist ein Projekt zur Darstellung von Küssen – einem in der Malerei wie im Film konventionalisierten Thema. Es wird dort durchweg aus einer Beobachterperspektive gezeigt: zwei Menschen schließen, meist sich umarmend, die Münder aneinander. Dies sagend, ist wenig gesagt. Denn dem Beobachter ist von den Küssenden gerade das nicht gegeben, was den Kuß ausmacht, nämlich die Empfindungen des Küssens. Die Küssenden empfinden im Kuß sich selbst *und* den anderen. Denn wie jeder taktile Kontakt ist auch der Kuß zugleich Selbstberührung und Fremdbberührung. Beides ist dem Beobachter nicht gegeben und erst recht nicht die im Spiel der Lippen und Zungen empfundene Lust, das Begehren, sein Zögern, seine Steigerung, sein Rhythmus, seine zarte oder heftige, saugende oder

⁷ Seit der berühmten Ausstellung "L' âme au corps. Arts et sciences 1793-1993" (Ausstellungskatalog Paris 1993) hat es immer wieder Versuche gegeben, in einzelnen Projekten oder in ganzen Ausstellungen die seit der Renaissance so vitale Verbindung zwischen Kunst und Medizin in Erinnerung zu rufen, zuletzt im Martin Gropius Bau Berlin die Ausstellung "Theatrum Naturae et Artis" (Bredekamp, Horst, Brüning, Joachim & Weber, Cornelia {Hg.}: Theater der Natur und Kunst. Theatrum Naturae et Artis. Aust-Kat.; Berlin 2000).

eindringende Bewegung. Doch auch den Küssenden ist nur die eigene Empfindung evident, nicht diejenige des anderen, geschweige denn dessen mitlaufende Gefühle, Vorstellungen und Gedanken. Auch sehen sich die Küssenden nicht; sie haben zumeist die Augen geschlossen. Und selbst wenn sie, warum auch immer, sich dabei ansehen, sich mit Spiegeln umstellen oder gar dabei filmen würden: sie sehen dann zwar ihren Kuß, aber eben von außen. In der Regel gilt: wenn man den Kuß sieht, fühlt man ihn nicht; und wenn man ihn fühlt, so sieht man ihn nicht.

So führt diese Überlegung dahin, daß nicht nur beschreibende Wörter ein Kuß-Ereignis absolut nichtssagend repräsentieren, sondern daß die räumliche Geschlossenheit des Kusses ihn invisible macht: Münder *öffnen* sich, um sich aneinander zu *schließen* und bilden damit im absoluten Sinn eine räumliche Enklave, eine Kuß-Höhle. Dies schafft eine ganz einzigartige Empfindungs-Intimität, an die keine Beobachtung, keine Kunst, und auch nicht die Selbst-Beobachtung heranzureichen vermag.

Eben dies bildet den Ausgang für die eigentümliche Experimental-Anordnung von "Incorporazione". Anselmo Fox will zwar nicht das Unmögliche, die Kuß-Empfindung darstellen – sie bleibt das unberührbare, niemals mediatisierbare Geheimnis unserer Körper –, aber er will den Innenraum des Kusses sichtbar machen. Es versteht sich, daß es dabei nicht um den Eros, sondern nur um die Darstellung des inneren Kuß-Raumes gehen kann. Dazu nehmen zwei Probanden zahnärztliches, schnell härtendes Abgußmaterial in den Mund und küssen sich anhaltend: dabei entsteht die dreidimensionale Darstellung zweier Mundinnenräume mit abgeformten doppelten Zahnkränzen, Gaumen, Zungen (als Hohlkörper), aneinandergespreßten Lippen, mit einem Loch an der Stelle, wo die beiden Zungen sich berührten. Während der gesamte Mundhohlraum zu dichter Materie sich verfestigt, bildet die Stelle der Zungenberührung einen Durchgang; dieser ist der Durchschlupf von einem Mundraum in den anderen (Abb. 2 und 3###).

Durchaus in der Geste des Eindringens in den Körperinnenraum wie bei der Anatomie gewinnt Anselmo Fox auf diesem Weg eine Plastik, nämlich das Negativ des Kusses, oder, wie er es nennt, einen Kuß-Körper. Die Einmaligkeit einer Verschränkung zweier Münder ist so ins nunc stans der primären Form gebannt. Der Anblick ist nicht schön, so schön Küsse sein mögen. Man hat ein deutlich zweigliedriges, ja zweiflügliges, doch unregelmäßiges, irgendwie befremdendes, buchtiges, gebuckeltes Formgebilde vor Augen, überaus präzise mit winzigsten Poren, Faltungen, Gaumenriffelungen, Zahnnegativen, Lippenfältchen versehen. Kopf und

Körper der Küssenden sind absent; körperlich präsent ist das Negativ ihrer beider Mundräume. Nie war ein Kuß näher und ferner zugleich. Uneinfühlbar, fremdartig, unerotisch, kalt, auch abstoßend und doch auf seltsame Art neugiererregend, faszinierend: man wiegt das Mundinnere zweier Menschen in der Hand, wendet es hin und her, sieht durch den Hohlraum der Zunge, durch das Loch hindurch in die andere Zunge hinein – und erinnert sich an das "Widrige", über das Lessing anlässlich geöffneter Münder spricht. Hier sind wir *im* Mund.

Dies ist die erste Stufe der Bearbeitung. In einem Video hält Anselmo Fox den Kuß fest, in super slow motion. Wir sehen ein offenbar innig, mit geschlossenen Augen sich küssendes Paar. Die Köpfe füllen das Bild. Die Frau beginnt sich langsam aus dem Kuß zu lösen – sie öffnet ihren Mund und führt ihren Kopf rückwärts: und nicht ohne Schaudern sieht man die Abformung ihres Mundinnenraumes aus dem Mund des unbeweglich verharrenden Mannes ragen. Sie hält an und blickt auf den Mann und den Körper ihres eigenen Kusses, der monströs aus dem Mund des Mannes wächst. Der Mann neigt, wie zur Aufforderung, ein wenig seinen Kopf zur Seite – und schon nähert sich der Frauenkopf; sie öffnet den Mund überweit und einverleibt sich das ragende Kuß-Gewächs, bis ihr Mund paßgerecht auf der Form einrastet. Die Münder sind um den Kußkörper geschlossen – innen am 'Loch' der Verbindung mögen die Zungen sich wirklich berühren –: und wir sehen wieder ein sich innig küssendes Paar. Alles in fürchterlicher Langsamkeit. Diese Szene wiederholt sich immer wieder, ein endloses Ritual, jedesmal mit winzigen Abweichungen, in allmählich zunehmender rhythmischer Dichte, als nähme die Heftigkeit der Küsse zu. Immer wieder nimmt die Frau gleichsam ihren eigenen Kuß in den Mund, der als fremdartiges Gewächs, als Hybridform, aus dem Mund des Mannes ragt. Immer erneut der Eindruck eines zärtlichen Paares, wenn der Kuß-Körper in ihrem Mund verschwunden ist und die 'Ikone' des Filmkusses wiederhergestellt ist. – Neben dem Screen, der als Endlos-Schleife, das Kuß-Ritual zeigt, steht auf einem Wandbrett ein wassergefülltes Aquarium, in welchem die Alginat-Form des Kusses der beiden Liebenden wie ein medizinisches Präparat präsentiert wird. Am glücklichsten, wenn die Lufteinschlüsse der Alginat-Form genug Auftrieb geben, um den Kuß frei im Wasser schweben zu lassen. Dies gelingt immer nur temporär, weil osmotische Prozesse für ein Entweichen der winzigen Luftmengen aus dem Alginat sorgen. (Abb. 4).

Anselmo Fox arbeitet in allen Projekten an unterschiedlichen medialen Zuständen und Präsentationen desselben Phänomens, hier also des Kusses

oder der vielen abgeformten Küsse. So werden die Zungenkuß-Abformung geröntgt. Die Röntgenaufnahmen werden in der seltenen Heliogravure-Technik bzw. Platinotypie zu Fotos im Format der Kino-Breitleinwand verwandelt: einmal so, daß die küssenden Mundhöhlen in Schwarz-Grautönen auf weißem Grund, zum anderen umkehrt als Weiß-Töne auf schwarzem Grund schweben. Die feste dreidimensionale Materialität des Negativ-Kußkörpers hat sich in zarteste, federleichte Schattierungen verwandelt, in wolkig unregelmäßige Form- und Flügelgebilde, fremdartige Meeres- oder Luftwesen, die kaum noch an die gleichsam zahnmedizinische Objektivierung der Kuß-Alginat-Abformungen erinnern: als habe die mediale Transposition dem Kuß sein Geheimnis zurückgegeben. Von der Abformung in medizinischem Platinat wird sodann eine Gipsform gewonnen. Von ihr wiederum werden 0,3 mm dünne Positive der küssenden Zungen in Blattgold abgenommen. Zwei federleichte Hohlzungen – ohne jeden leiblichen Umgebungsraum – berühren sich an den Spitzen und sind so zu einem Kuß-Körper verbunden. Jede noch so winzige Pore und Geschmacksknospe der Zungen (der einzige frei endende Muskel des menschlichen Körpers), ihre äußerst muskulöse Kompaktheit bei aller feinfühligem Hautstruktur liegen vor Augen – in Gold, präsentiert in einer kleinen Glasvitrine: die Memorial-Reliquie eines unwiderbringlichen Augenblicks.

Von besonderer Akkuratess ist das Objekt "Incorporazione IV", das sich erst im Prozeß seiner De- und Remontage erschließt. Vor dem Betrachter liegt ein unregelmäßig weich gerundeter, teils knochen-, teils hautfarbener Körper aus gehärtetem Gips. Über ihn hinweg laufen Nähte, die wie Schädelnähte wirken; andererseits fühlt man sich an einen extrahierten Uterus erinnert. Oder ist es ein versteinertes, etwas deformiertes Ei eines Großvogels wie dem Strauß? (Abb. 5 und 6) Doch eigentlich ahnt man nicht, worum es sich handeln könnte und spürt nichts als die angenehm glatte und handschmeichlerische Form. Die Naht-Fugen laden zur näheren Untersuchung ein. Man öffnet die Form und erblickt unversehens in zwei Mund-Hohlräume mit Zähnen, Lippen, Gaumen, Zungen, die sich küssen. Die Fugen folgen präzise den anatomischen Raumverhältnissen der zungenküssenden Münder. Man erkennt im Inneren weitere Fugen und zerlegt die Mundräume in weitere Teile, bis das gesamte Doppelmund-Kuß-Ensemble gleichsam anatomiert und zerstückelt auf dem Untergrund ausgebreitet liegt. Dies also sind die 'Bausteine' eines Kusses. Sie können nun, wie bei einem dreidimensionalen Puzzle, in einem elementaristischen

Verfahren wieder synthetisiert werden, bis der Kuß erneut in seiner uterinen Hülle verschlossen und unsichtbar geworden ist.

Dieses Spiel von Augen und Tastsinn erinnert daran, daß der Kuß auf einer anderen sensorischen Matrix gespürt wird als der des Auges. Erneut wird deutlich, daß das Auge und damit die Bildkunst dem Kuß denkbar fern steht. Mechanismen des Verbergens und Entbergens, von Unsichtbarkeit und Sichtbarmachung, von Ganzheit und Zerstückelung, von Geheimnis und Öffentlichkeit werden in diesem Spiel des Hantierens reflexiv inne. Die taktil vorgehende Demontage und Remontage demonstriert, daß – in welcher medialen Transformation auch immer – die Intimität des Küssens nur um den Preis ihrer Zerstörung offenzulegen ist. In eigentümlicher dialektischer Verkehrung zeigt gerade der analysierte und synthetisierte Kuß seine letzte Unberührbarkeit. Wir sehen und hantieren mit einem mortifizierten Kuß, der uns um so mehr entgeht, je mehr wir Ein-Sicht in ihn gewinnen. Dies ist ein alter Effekt der anatomischen Kunst: man gewinnt Einsicht nur in Totes – oder: das Wissen erzeugt sich über Töten. Der spielerisch ästhetische Umgang, zu dem die schmeichelnde Ausgangsform verlockt, erweist sich als Abkömmling des anatomischen Experiments, das sein Wissens-Regime nur auf Getötetem errichten kann. Man ahnt, daß der Kuß wahrhaft an seinem Ort ist, wenn er verschlossen wird, in seiner ei-förmigen Umantelung aufbewahrt und gewahrt wie eine Reliquie ins Reliquiar gebettet ist.

Die Raumumstülpungen, welche Anselmo Fox als charakteristisches Verfahren für die ästhetische Recherche der Mund-Kaverne zu entwickeln hatte, lassen sich besonders eindrucksvoll am Projekt "Il Portavoce" (2000) ablesen (Abb. 7). Zugrundeliegt ihm das in der Malereigeschichte durchaus vertraute Motiv des Schreies bzw. Rufes. Fox schließt die zu einem Schalltrichter geformten Hände um den weit zum Rufen geöffneten Mund und bildet Mindinneres, Lippen und die Innenseite der um den Mund gehaltenen Hände mit Alginat ab: von dieser Ausgangsform gewinnt er über Silikon und Gips ein Positiv, das wiederum mithilfe eines elektrolytischen Galvano-Bades den Ausgang bildet für feinste Kupfer bzw. Silberniederschläge, die eine hauchdünne und hyperpräzise plastische Darstellung der Mund-Hand-Raumverhältnisse des Schreies liefern. Dadurch ergibt sich eine äußerst befremdliche Blick-Erfahrung: man kann von der einen Seite der Plastik gleichsam von außen durch den Handtrichter in den rufenden Mund hineinsehen, während man von der anderen Seite in den Innerenraum des rufenden Mundes schaut: doch dieses Innere ist die Innenseite der Außenseite. Dieses Hin- und Herspringen zwischen zwei unvereinbaren Blickmöglichkeiten desselben Vorganges, von denen die eine

auch noch real unmöglich ist – wie soll man in den Hohlraum einer Zunge sehen können? oder auf die Innenseite der Haut? – führt zu großen räumlichen Irritationen. Denn Außen und Innen geraten eigenartig ins Schweben dadurch, daß sie gleichsam nur an ihrer Berührungsfläche dargestellt sind. Eben dadurch wird der Mund als Liminalraum von Außen und Innen, als Ein- und Ausgangsraum, als Transit vielfältigen, materialen, phonetischen und symbolischen Verkehrs erfahrbar. Der um die Plastik leere Raum ist der Raum des Fleisches und des Körpers.

* * *

Angefangen hatte alles mit einer Untersuchung des Kauens (1994-6). Das Projekt "Kaukörper" markiert den Beginn der Arbeit am Schwellenraum des Mundes, der Erkundung der Kontaktgrenze von Körperinnenwelt und objekthafter Außenwelt. Der Mundraum ist die Vorkammer der Verdauung nicht nur, der Testraum des Schmeckens und Kostens, der Lustrraum gastrosophischer und sexueller Genüsse, sondern auch – neben dem mit ihm verbundenen Nasenraum – die Austauschzone des Atems und damit elementarer Lebenserhaltung. Ferner aber ist die Mundhöhle auch der Produktionsraum einer eigenen akustischen Welt des Schmatzens, Malmens, Schnalzens, Knirschens, Gurgelns, Schnarchens, Schlüpfens, Zischelns, Sabberns; Ort der lautsemantischen, aber präverbale Expressionen des Seufzens, Stöhnens, Hechelns, Schreiens, Ächzens, Kreischens, Jaulens, Hustens, Krächzens. Und schließlich ist er der Entstehungsraum des wunderbaren, evolutionsgeschichtlich gar nicht zu überschätzenden Universums der menschlichen Sprache mit ihrem medialen Träger, der Stimme, die auch noch, mittels des Gesanges, die Welt der Musik eröffnet. Kein Zweifel: der polyfunktionale Mundraum, der zwischen basalen Lebensvorgängen des Essens und Atmens und semantisch höchst differenzierten Phonemen, zwischen amorphem Geräusch und vollendeter Musik mühelos hin- und herwechselt, verrichtet eine unschätzbare Arbeit an der Kultivierung des Menschen. Ohne weiteres bewältigt er so entgegengesetzte Matrizen wie die des materialen Einverleibens und der extrovertierenden Verkörperung von Bedeutungen. Er gibt die Grundform aller Ästhetik (den guten Geschmack) her und das basale Medium aller Kommunikation. Dieses Wunderwerk der evolutionären Selbstkonstitution des Menschen, seltsam im Schatten der Hand und des Hirns und erst recht des Geistes und Seele stehend, ist nicht nur aller anthropologischen Schätzung wert, sondern eben auch sorgsamster künstlerischer Erkundung.

Anselmo Fox nennt sein Kaukörper-Projekt, in dem es um die räumliche Darstellung des Kau-Vorgangs geht, "La lingua della lingua". Eine optimale Masse bot dafür ein türkischer Kaugummi-Typ. Die Form-Metamorphosen, die die Kaugummis im Mund erfuhren, hält Fox durch Kunststoff-Guß fest und dokumentierte so die Arbeit der Zähne, ihr Mahlen, Wälzen, Beißen, aber auch das Spiel der Zunge, wenn diese sich in die Kaumasse eingräbt und so "Zungentaschen" bildet, die Fox ebenfalls in vielen Varianten abformt und fixiert – gleichsam solitäre Küsse, wie man die Zungentaschen als Vorform des Kußprojektes nennen kann. Einem Kinderspiel entnimmt Anselmo Fox die Idee, gut durchgekaute Kaugummis zu großen Ballons aufzublasen und diese, samt ihrer im Mund verbliebenen Restmasse, die von Zähnen und Lippen 'gebildet' wird, in Kunststoff-Hohlgüssen zu dokumentieren. In Ausstellungen, wie 1996 in der Akademie der Künste Berlin, werden so hunderte Kau- bzw. Blas-Dokumente in einem Raum auf der Erde angeordnet, seltsame dreidimensionale snap-shots von Mundarbeiten. Auf einem TV-Schirm sehen wir den Künstler in slow motion beim Kauen, während hochempfindliche Mikrophone die Kaugeräusche übertragen. Sie erfüllen den Raum der befremdlichen *natures mortes* der Kaukörper mit einem Klangteppich schmatzend-malmender Geräusche. Auf dem Bildschirm das ernste Gesicht des Künstlers, dessen dunkle Augen unverwandt den Betrachter anblicken, während die untere Gesichtspartie von der mahlenden Bewegung des Kauens in steter Unruhe ist: bis in das Gesicht eine merkliche Anspannung einzieht, die Lippen sich nach außen schürzen, etwas Weißes aus dem Mund dringt, die Augen sich leicht zusammenziehen, während das Gesicht anschwillt und die weiße Masse zwischen den Lippen sich kugelig auszustülpen beginnt, bis sie ballonartig die untere Gesichtspartie überdeckt und mit einem explosionsartigen Knall auseinanderplatzt. Der wieder kauende Mund zieht die Ballonfetzen langsam wieder ins Mund-Innere hinein und der Vorgang wiederholt sich von neuem ("eat mine slowly", 1996). Der Mund als Skulpteur. Was in dieser Weise, als Film bzw. als eine Serie von Plastiken vor Augen (und Ohr) tritt, sind festgehaltene Objektivationen von ephemeren Prozessen, die uneinsehbar in der Mundhöhle, unterstützt von den Lippen sowie vom Atem, vor sich gehen. (Abb. 8)

* * *

Aus diesen anfänglichen Kau-Projekten entwickelte Anselmo Fox weitere Variationen von "La lingua della lingua": so wurden z.B. 1999 im Kunsthaus Aarau/CH Serien von großformatigen Farb-Fotos gezeigt, die den Künstler sowie eine befreundete Afrikanerin frontal und in 90-Grad-Kehre seitlich

porträtieren. Durchaus erinnert diese Anordnung an Fotokarteien von kriminologischen Archiven. (Abb. 9) Die natürliche Physiognomie ist eigenartig entstellt und nicht ohne leichten Schauer registriert der Betrachter die Ursache: aus den Mündern der Porträtierten wachsen verschiedene, und zwar originale, Tier-Zungen heraus, von Säugern, Vögeln und Fischen. Diese Hybrid-Bildungen verwandeln die Porträtierten zwar nicht gerade in Monstren, wohl aber wecken die physiognomischen Entstellungen ein Gespür für die wundersame Abstimmung zwischen körpereigener Zungenform und Mundhöhle. Die Tierzungen im Menschenmund lösen aber auch die Lessingsche Widrigkeit aus; sie entsteht durch die Gattungskreuzung, durch die Berührung zweier ebenso verwandter wie fremder, jedenfalls intimer Schleimhäute und schließlich durch die Begegnung von Lebendigem und Totem. Vegetarier wird es würgen; Gastrosophen mögen an angeblich besonders feine Vogelzungen-Ragouts denken; in jedem Falle liegt die Assoziation an die Persionen des Tier-Essens nahe (worüber seit der Antike geklagt wird). Doch nicht nur das.

Der etwas kryptische Titel der Poträts "Interfaziale Reliquieninventur" erinnert auch an seltsame Praktiken der Reliquienverehrung, bei denen das In-den-Mund-Nehmen von geheiligten Körperfragmenten als segensreiches Heiltum galt. Man mag auch an archaische Rituale denken, bei denen es um die Einverleibung oder umgekehrt die Austreibung eines Tier-Dämons geht. Damit stellt sich eine weitere Ideenverbindung zu den Poträts her: gelegentlich liegt die Tierzunge wie eine Oblate im Mund des Menschen und schon sind wir nicht sicher, ob die Tierzungen-Menschenmund-Synthese nicht Bestandteil eines Opfer-Rituals sein könnte, wie es nicht nur archaischen Kulturen, sondern auch dem Christentum vertraut ist: dies ist das heilige Gott-Essen⁸, das als uraltes theophages Muster dem christlichen Abendmahl zugrundeliegt und selbstverständlich in theriophagen Opferkulturen weit verbreitet war. Die durch die Fotos ausgelösten emotionalen Pendelbewegungen zwischen Abscheu und heiligem Schauer entspricht, nebenher gesagt, aufs genaueste der Doppelnatur des Heiligen, bei welchem nicht nur Fascinosum und Tremendum, sondern auch das

⁸ Kott, Jan: Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien; München 1991. – Böhme, Hartmut: Transsubstantiation und symbolisches Mahl. – Die Mysterien des Essens und die Naturphilosophie. In: Zum Naturbegriff der Gegenwart. Kongreßdokumentation zum Projekt "Natur im Kopf" Stuttgart 1993; 2 Bde. Stuttgart 1994, Bd. 1, S. 139–158.

Abscheuerregende und das Erhabene zusammengehen.⁹ Der Titel "Interfaziale Reliquieninventur" erinnert also nicht ohne Grund an Kulte, die für viele Religionen basal sind. Darum mag die Serie nicht zufällig durch Fotos einer Afrikanerin und eines Europäers zusammengestellt worden sein.

Nahe liegt schließlich auch hier die erotische Welt und ihre Abseiten: denn wo immer auch eine fremde Zungen im eigenen Mund ist, dort ereignet sich Küssen. Man soll nicht vergessen, wie verbreitet das Küssen zwischen Mensch und Tier ist. Es ist eine diese Tatsache pervertierende Aktion, wenn hier in Mensch- und Tierzunge sich Lebendiges und Getötetes begegnen, als sei im Innersten des Begehrens etwas Tödliches verborgen. Wenn wahr ist, was die Kleist'sche Penthesilea, nachdem sie zusammen mit ihren Hunden den geliebten Körper Achills mit den Zähnen – wie in einem dionysischen Zerstückeropfer – zerfleischt hat, in fürchterlicher Klarsicht sagt, daß nämlich Küsse und Bisse sich für den reimen, der "recht von Herzen liebt" (24. Auftritt), – dann mögen diese Fotos auch an den tödlichen Exzess gemahnen, bei dem das Begehren das Begehrte im Wortsinn ver-zehrt. Nichts ist wahrer als dies.

* * *

Aus dem Kaukörper-Projekt entwickelte sich 1997 eine Arbeit, der man nicht ohne unheimliche Gefühle begegnen kann. Man betritt einen Raum, dessen Boden von etwa fünfzehn lebensgroßen Menschenköpfen bedeckt ist. (Abb. 10) Es sind Hohlgüsse aus Kanauberwachs in gelblich-weißem Haut-Ton. Es ist immer dasselbe Gesicht, das des Künstlers selbst. Die Augen sind stets, oft krampfhaft geschlossen, glatter Schädel, genaueste Wiedergabe von Ohren, Nase, Kinn und Wangenpartien: doch nicht dieser wachsbleiche Verismus der Köpfe ist es, was erschreckt, sondern die Behandlung der Mundpartien: mal ist der Mund aufs äußerste geöffnet und man schaut in die genauestens abgeformte Rachenhöhle; mal ist das Gesicht entspannt und reglos wie bei einer Totenmaske; mal ist dem in die Quere gezerrten Mund ein breiter Keil eingeschoben, der 20cm herausragt; mal bricht aus dem geöffneten Mund ein riesige Kalbszunge, dann wieder eine Lamm- oder Schweinezunge; oder ein in der Zahn-Medizin gebräuchlicher Mundspanner reißt die Lippen aufs äußerste auseinander und legt das Gebiß vollständig frei. Alles besteht aus dem gleichen, todfahl wirkenden

⁹ Vgl. dazu Otto, Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen; 26.–28. Aufl. München 1947; sowie: Colpe, Carsten: "Heilig (sprachlich)". In: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, hg. v. H. Cancik u. B. Gladigow, Bd. 2, 1990, S. 74–99.

Wachs, auch Tierzungen, Mundspanner, Keil. Der Hals ist etwa in der Höhe abgeschnitten, wo er auf dem Rumpf aufsitzt: er ist offen und gibt den Blick in den Hohlkopf frei. Durch die unregelmäßige Verteilung der Köpfe auf dem Boden entsteht der Eindruck eines gespenstischen Laboratoriums, in welchem der Künstler in fortgesetztem Selbstversuch zwischen Folter und Experiment, Medizin und Kunst geradezu obsessionell alle Figurationen probieren wollte, welche mit dem (eigenen) Mundraum möglich sind.

Mit Beklemmung fühlt man sich an die ungeheure Serie von Bronze-Köpfen (ab 1770) erinnert, die Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) im Studium extremer Physiognomien der Nachwelt hinterlassen hat.¹⁰ Im Falle von Anselmo Fox erzeugen das Material des leichenblassen, gleichwohl lebendig wirkenden Kanauberwaxes, die veristischen Köpfe in ihren mannigfachen Mund-Entstellungen und grotesken Hybriditäten, die Verstreuung der Köpfe auf den Boden den Eindruck, als beträte man die verlassene Kammer einer Tortur oder von abnormen medizinischen Experimenten. Gibt es eine auf die Kopf- und Mundzone bezogene paranoische, sadistisch-masochistische Phantasie, die hier zu einer Art Para-Noesis sublimiert wird? Jedenfalls haben wir die spielerisch-kindlichen Experimental-Serien mit den Kaukörpern und Buble gum-Ballons (die strukturell ähnlich wie die mudentstellten Kopfplastiken im Raum verteilt wurden) hinter uns gelassen und befinden uns auf der anderen, ästhetisch düsteren Seite des Mundhöhlen-Projekts: in Blaubarts letztem Zimmer, in denen die fürchterlichen Geheimnisse des Mundes präpariert auf ewig aufbewahrt liegen.

* * *

Passend zu einem internationalen wissenschaftlichen Kongress über "Körperteile" im Haus der Kulturen der Welt (Berlin 2000) legte Anselmo Fox einen zahnfleischfarbenen, etwa 60 cm breiten Wachsfalz um eine der betongrauen Rundsäulen und besetzte diesen Wachskranz mit 25.000 maroden Zähnen: diese hatte er von der Sammelstelle der Berliner Zahnärzte erhalten.

"Wer öffnet die Türen seines Rachens? Seine Zähne verbreiten Schrecken", heißt es bei Hiob (41,6). Von nahem wirkte dieses Kreisband aus toten, zerfressenen, plombierten, schmutzig verfärbten, löchrigen, zermahlenden Zähnen unheimlich, ein Tremendum. (Abb. 11) Man erinnert sich an die

¹⁰ Vgl. dazu Kris, Ernst: Ein geisteskranker Bildhauer des achtzehnten Jahrhunderts; in: ders.: Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Frankfurt/M. 1977, S.116-144. (zuerst 1933).

martialen Nagelplastiken des 1. Weltkrieges, wo gegen Entgelt jeder Deutsche einen Nagel auf einen hölzernen Bismarck oder Ritter einschlagen konnte, bis der gesamte Körper mit einem Nagelharnisch umkleidet war: so kamen Millionen Reichsmark für das Kriegsministerium zusammen. Jeder Nagel ein Opfer der Heimatfront für den 'Wehrwillen'.¹¹ In Afrika findet man ähnliche Nagelfetische. Und nun dieser Zahngürtel um eine Betonsäule: auch er wirkt wie ein befremdlicher Fetisch, Opfertgabe für einen exotischen Kult, Trophäe eines unbekanntenen Krieges. Vermutlich aber stehen hinter 25000 gezogenen Zähnen einschließlich ihrer vorangegangenen Behandlung nur viele Millionen Mark medizinischer Kosten. Und ungezählte Schmerzen, Eitelkeiten, Laster. Gewiß sind derartige Assoziationen, die an unseren Waren- und Schönheitsfetischismus (makellose Zähne haben ihren Preis), aber auch an die Pathologie unserer Ernährung gemahnen, angesichts der Zahn-Skulptur von Anselmo Fox erlaubt.

Versenkt man sich aus der Nähe in diese Vielfalt der Zahnformen und ihre Verunstaltungen, so beschleicht einen ein Thomas-Mann-Gefühl: man erinnert sich, wie dieser Autor vielfach zur Charakteristik von Decadents, von Kränkelnden und Moribunden die kranken Zähne eingesetzt hat, die einem hier tausendfach entgegenblecken. Bei Thomas Mann sind es Vorzeichen des Todes. Und tatsächlich ist der Zahnkranz auch ein miniaturisiertes, mattgelb schimmerndes Gräberfeld mit goldenen und amalgamen Einsprengseln. Jeder Zahn einzeln bestattet, und alle zusammen ein endloser Zug des Verfalls, ein Mememto Mori, das gerade hier, an dem härtesten Material, das unser Körper zu erzeugen vermag, umso eindrücklicher wirkt. Zum Totentanz braucht es nicht der Gerippe, sondern, wie ein pars pro toto, genügt hier die Parade der Zähne.

Und noch etwas: man erkennt, daß der Künstler auch als Archäologe tätig ist. Nicht ohne Grund sind es die Zähne, die in der Paläoanthropologie eine bedeutende Rolle spielen, um Aufschluß über Körperform und Lebenspraxis unserer hominiden Vorfahren zu gewinnen. Blickt man auf das Zähne-Feld von Anselmo Fox, so erkennt man darin auch ein spurensicherndes Archiv unserer Zivilisation, die sich in die Zähne eingefressen hat. Zu erinnern aber ist erneut auch an katholische Reliquienpraktiken, bei welchen Knochenplitterchen oder Zähne zu heiligen Materialien mutieren, welche auf die Gläubigen heilsam ausstrahlen. Bei Anselmo Fox werden Zähne in

¹¹ Vgl Diers, Michael: Nagelmänner. Propaganda mit ephemeren Denkmälern im Ersten Weltkrieg. In: Monumente: Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, hg.v. Michael Diers; Berlin 1993, S. 113–137.

Kunst verwandelt, ohne Aussicht auf Heil oder Heilung, Embleme des Verfalls und des Untergangs. Von ferne denkt man an das zähnebekränzte Höllenmaul, das alles in sich schlingt: Zähne als Inbegriff einer aggressiven Einverleibung, eines Malmens, Reißens und Knirschens, Inbegriff zerstückelnder Wut. Nun ungern will man wissen, daß unser Zahnraum die Übergangszone ist, durch die lebendige Nahrung hindurch muß, um uns am Leben zu halten. Wir leben vom Tod der anderen: auch das symbolisieren die Zähne als Ausdruck oraler Gier. Unser Mund ist für die Tiere die Hölle, durch die sie müssen. Aber auch: wir essen den Tod, so sagt Paracelsus.

Die bestürzendste Assoziation, die angesichts dieses Zähnefeldes ausgelöst wird, ist diejenige zu den Vernichtungslagern, wo die Häftlinge des Sonderkommandos den Toten ihre goldplombierten Zähne herausbrechen mußten: nichts blieb im System der KZs unverwertet.

Raymond Roussel (1877-1933) dagegen erzählt im 2. Kapitel seines Romans "Locus Solus" (1914)¹², einem der Grundtexte der künstlerischen Moderne, von einem surrealen Kunstwerk: aus zahllosen Zähnen wird ein Mosaik gebildet, das einen Träumer zeigt, dessen Phantasmen wiederum auch zu Zahnbildern geworden sind, figurenreiche Szenen darstellend. Darüber schwebt an einem Luftballon eine *Desmoiselle*, wie man in Frankreich jenes eiserne Gerät nennt, mit dem man Pflastersteine im Boden festrammt (was man wissen sollte, wenn man "Das große Glas" von Marcel Duchamps betrachtet¹³). Das Zahnmosaik und die Desmoiselle sind Teile einer wundersamen und ausschweifenden Maschinerie, die als Allegorie der surrealen Kunst überhaupt gelten kann. Es ist eine seltsame Sache, nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft, mit den Zähnen: so haben Wissenschaftler der Universität Kiel mitgeteilt, daß sie bald in der Lage wären, mit Hilfe osteogenetischer Proteine anstelle unserer verwitterter Zähne neue und schöne nachwachsen zu lassen. Kunst und Wissenschaft, so will es scheinen, vollenden die Natur.

* * *

Oder auch im Gegenteil. Wie Verzehr und Begehrt, Essen und Tod¹⁴ sich verschwistern, das nämlich demonstrieren die Arbeiten "zart-bitter" aus den Jahr 2000/1. Ahnungslos tritt man an verschiedene Schokoladen-Tafeln im

¹² Roussel, Raymond: Locus Solus; Frankfurt/M. 1977, hier: S.43-72.

¹³ Vgl. Szemann, Harald (Hg.): Junggesellenmaschinen/Les Machines Célibataires, Ausstellungskatalog; Venezia 1975, S. #

¹⁴ Vgl. dazu Hardt, Stefan: Tod und Eros beim Essen; Frankfurt/M. 1987.

400gr-Format heran, auf deren einzelnen Stücken in der Schrifttype der Lindt-Schokolade sich abwechselnd die Worte "zart" und "bitter" finden. Neben den gestapelten Blöcken finden wir einige zerbrochene Tafeln: doch was zunächst wie Schoko-Nuss aussieht, erweist sich als gelinder Schrecken: es sind nicht Nüsse, sondern Zähne, die in die Schokolade eingeschmolzen sind und nun aus der zerbrochenen Schokolade ragen. In der Gier nach Süßem verzehren wir uns, untergraben wir unsere Gesundheit, zerstören die Zähne und nähren den Tod. In der Synekdoché der Zähne ist der Tod anwesend. Die Zähne blecken aus der Schokolade, die nicht wir essen, sondern die uns ißt. – Zwei Jahre zuvor, 1998, hatte Anselmo Fox aus tausenden von Zähnen einen kreisrunden Kegel geformt, ein Totenmal. Im selben Jahr wird ein wassergefülltes Aquarium mit kranken Zähnen gefüllt. Von der Oberflächenspannung des Wassers getragen schweben darauf Plättchen von Blattgold, jenem Material, mit welchem die Löcher der kranken Zähne gefüllt werden.

Seltsame Erfahrungen macht, wer sich dem Mund von innen nähert und dieses Innere durch eine Art Rauminversion nach außen stülpt; stumm liegt vor uns der Schrei; öffnen sich die geschlossenen Küsse zu flügeligen Wesenheiten; Zähne brechen aus und bilden Totenfelder oder Pyramiden; von Zähnen und Zunge skulpturierte Kaukörper liegen dutzendfach zutage; es küssen sich Zungen im freien Raum und zeigen ihre empfindliche Haut in schimmerndem Gold; Tierzungen fahren in Menschenmünder ein oder schlüpfen aus ihnen heraus in unentzifferbaren Ritualen; enthauptete Köpfe, deren Mundtorturen archivalisch festgehalten sind, liegen verstreut im Raum; Kuß-Präparate schweben im flüssigkeitsgefüllten Gläsern; Zungenküsse werden als Reliquien geborgen und in Kavernen gehütet: – man wird sich nicht dem Bann dieser künstlerischen Bemundungen entziehen, die in vielfacher medialer Brechung und materialer Transformation einen eigenartigen Formenreichtum entfalten, durch den das Eigenste als Fremdestes uns ansieht. Immer sind Augen und Hand bei diesen Erkundungen eines Organs leitend, das indessen auto- und heterotaktil sowie phonetisch funktioniert. Es ist vielleicht die wichtigste Erfahrung dieses Projekts, daß die Leitorgane unserer Zivilisation das Zauberreich des Mundes immer nur in ihrer, nicht in seiner Logik zu erschließen vermögen. So fundamental die Bedeutung des Mundraums für die kulturelle Selbstbildung des Menschen ist, so sehr bleibt dieser meist geschlossene, immer nur für Transits schnell geöffnete Raum die unerreichbare Seite für die Zugriffsstrategien von Hand und Auge, die nicht nur unsere Zivilisation, sondern mit ihr auch die Künste dominieren. Vermutlich verstehen wir erst

durch die Selbstevidenzen des Mundraums, was Innen und Außen, Eigenes und Fremdes, Zärtlichkeit und Aggression, Abschließung und Öffnung, Grenze und Durchlaß, Bekömmliches und Abstoßendes, ja, in einem abgeleiteten Sinn, was Leben und Tod sind. Zu schweigen von vielen weiteren metaphorischen Transformationen von Mund, Zunge, Zähnen und Rachen, ohne die unsere Kultur kaum wüßte, was sie ist. All dies gibt der Mundraum nicht zu sehen, sondern zu spüren, in den Modi seiner (auto)sensorischen und phonetischen Klugkeit – bei freilich vorausgesetzter Selbstaufmerksamkeit, an der es zumeist mangelt. Die bildende Kunst, so zeigen die Mund-Werke von Anselmo Fox, reicht mit den sie prägenden Visualstrategien an die Erfahrungen des Mundes nicht heran, so wenig wie die Wissenschaft. Aber sie kann doch Aufmerksamkeit für die unverzichtbaren und kulturell weit verzweigten Leistungen des Liminalraums Mund wecken – und dabei neue und im wahrsten Sinn interessante ästhetische Formen und Experimente entwickeln.

Liste der Abbildungen:

1. Präparierter Hals und Rachenraum. Museo La Specula Firenze. Wachsplastik. Ca. 1770.
2. Anselmo Fox: Incorporazione I. Zungenkuß-Abformung. Lebensgross. 1998.
3. Anselmo Fox: Incorporazione I. Zungenkuß-Abformung. Lebensgross. 1998.
4. Anselmo Fox: Incorporazione I (Video) und Incorporazione II (Alginat, Wasser, Aquarium). 2000.
5. Anselmo Fox: Incorporazione IV (Zungenkuß-Abformung, 8teilig, Gips) 2000.
6. Anselmo Fox: Incorporazione IV (Zungenkuß-Abformung, 8teilig, Gips) 2000.
7. Anselmo Fox: Il Portavoce. Status in Silikon. 2000.
8. Anselmo Fox: La lingua della lingua. Kunststoffhohlguss. 1996.
9. Anselmo Fox: Interfazielle Reliquieninventur. Foto. 1999. (Detail)
10. Anselmo Fox: Kopf mit Mundspanner, Kopf mit Keil. Kanauberwachs. 1997/98.
11. Anselmo Fox: Wachsring mit menschlichen Zähnen (Detail). 2000.