

Sabine Flach

Das Auge

Motiv und Selbstthematization des Sehens in der Kunst der Moderne

«As the eye, such the object» (William Blake, 1808)

Das Auge wird im Verlauf der kulturellen und wissenschaftlichen Parzellierung des Körpers als ein besonders repräsentatives Organ positioniert. Es entwickelt sich innerhalb der daraus entstehenden Genealogie der Sinne zum Leitsinn. Im Unterschied zu Sinnen wie dem Tastsinn oder dem Geschmackssinn, die dem privaten Bereich eines Subjekts zugeordnet werden, beansprucht das Auge Öffentlichkeit. Durch diesen öffentlichen Charakter übernimmt das Auge sowohl Kontroll- als auch Selbstkontrollfunktionen. Der Sehprozess ist dabei jedoch kein rein objektiver Vorgang, sondern in das Sehen gehen auch die subjektiven Phantasien, Erinnerungen und Vorstellungen ein und erzeugen auf diese Weise ein je individuelles, perspektivisches Bild der Umwelt. Sehen ist also ein physiologischer Vorgang ebenso wie ein durch individuelle und soziale Differenzen markierter historisch-kultureller Prozess. Das Auge ist damit Repräsentant der Exzentrizität des Sehens, dem immer eine genuine Aufschlusskraft innewohnt.

Gleichzeitig entwickelt jede historische Epoche ein spezifisches Verhältnis zu den Sinnen und explizit auch zum Gesichtssinn, wie Walter Benjamin konstatierte: «Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändern sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung»¹. Dabei ist jedoch nicht nur sie geschichtlichen Prozessen unterworfen, sondern – wie Max Horkheimer zeigte – ebenso sind die Tatsachen, «welche die Sinne uns zuführen, [...] in doppelter Weise geschichtlich präformiert: Durch den geschichtlichen Charakter des wahrgenommenen Gegenstands und den geschichtlichen Charakter des wahrnehmenden Organs.»² Beide Autoren verweisen damit auf die grundsätzliche kulturelle und soziale Disziplinierung der Sinne. Diese Veränderung sinnlicher Wahrnehmung trifft – zumindest für die abendländische Kultur – insbesondere das Sehen, das sich als kulturell und historisch variabel erwiesen hat. Denn, wie Ralf Konersmann die Veränderungen sehender

Wahrnehmung diagnostizierte, «wenn wir vom Sehen sprechen, dann meinen wir damit einen jederzeit selektiven Deutungsvorgang, an dem Erkenntnis und kulturelle Umgebung unmittelbar beteiligt sind»³.

Sehen ist in eine lange Tradition eingebunden, die bestimmt ist durch rivalisierende Positionen und bedeutungsgeschichtliche Zäsuren. Besonders die sprachgeschichtliche Entwicklung von Begriffen, die in Zusammenhang zu setzen sind mit der Erkenntnis oder dem Wissen, zeichnet sich durch einen engen Bezug zu einer visuellen Metaphorik aus, wie beispielsweise die wortgeschichtliche Verwandtschaft von Idee (idéa) und Sehen (eidénai) belegt.⁴

Die Sinne erfahren im Verlauf der Ausdifferenzierung der Kulturtechniken eine deutliche Hierarchisierung, wobei dem Sehsinn eine dominante Position zukommt, da er als Garant außerordentlicher Erkenntnis gilt. Im Gegensatz zum geschriebenen oder gesprochenen Wort steht die Visualität für eine erhöhte Präsenz, Authentizität und Eindringlichkeit.⁵ Mit dem Sehen verbindet sich die Vorstellung eines permanenten Wissenserwerbs, der als ein Prozess der ständigen Veränderung und Verschiebung von Sichtbarkeitsgrenzen fassbar wird. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert kann man für die Wahrnehmung jedoch auch von einem «despotism of the eye»⁶ sprechen und damit einen Topos benennen, der durch die Technisierung des Bildes und die Verbreitung medialer Technologien fortlaufend bestätigt wird. Die «Kritik des Sehens»⁷ formuliert einen «Panoptismus» und «Okularzentrismus», wobei im Zentrum der Auseinandersetzung die Ersetzung des direkten Sehens durch künstliches Sehen steht. Ergebnisse dieser Entwicklung sind der voyeuristische oder auch der industrialisierte Blick, in dem «voir» (Sehen) und «savoir» (Wissen) nun mit einer weiteren Konstante der abendländischen Kultur, der Macht (pouvoir)⁸, zur Deckung gebracht werden.

Mit der Fokussierung eines Menschen oder Objekts zeigt sich zum einen das zielgerichtete, instrumentelle Sehen, zum anderen die Fähigkeit des Sehprozesses zur Vergegenständlichung. Sehen stellt «Fernnähe» her, das heißt, der Gesichtssinn kann die Distanz zwischen den zu erblickenden Dingen überbrücken und gleichzeitig in der Wahrnehmung erhalten; darin besteht die Fähigkeit des Gesichtssinns zur Abstraktion.

Diese wird durch eine generelle Tendenz zu Disziplinierungsprozessen intensiviert, sodass das Auge innerhalb dieser Entwicklung nicht nur eine generelle Öffentlichkeit verlangt, sondern eindeutige Kon-

trollfunktionen übernimmt. Daraus folgt, dass die innerhalb einer Epoche entwickelten je spezifischen Verhältnisse zum Gesichtssinn in Verbindung mit einer Kontrollleistung des Auges eine «Politik des Sehens» hervorbringen. Das Auge erfüllt innerhalb dieser Entwicklung zwei dominante Funktionen: Einerseits bildet sich ebenjener – durch Michel Foucault vielfach beschriebene – distanzierte und überwachende Blick heraus, der das Sehen noch einmal instrumentalisiert und funktionalisiert. Nach seiner Analyse werden Sozialverhältnisse ebenso wahrgenommen. Andererseits entsteht ein diametral entgegengesetzter Prozess, in dem das Sehen auf Kontrolle verzichtet und sich einem «Appetit des Auges» überlässt. Dieses Auge sieht dann bis dahin nicht gesehene Bilder, die es umso mehr affizieren, je unvermittelter und schneller der Sehprozess sich entwickelt. Mit dieser Beschleunigung der Bilder und des Sehgenusses setzt ein Schockeffekt ein, der im Anschluss die für das Auge konstitutive Fähigkeit zur Distanz zusammenfallen lässt.⁹ Diesem Entzug der Distanz entgegenzuwirken hat den kontrollierenden Blick überhaupt erst durchsetzen können. Durch Objektivierungstendenzen sollte der Begehrensstruktur des Sehens entkommen werden.

Der Prozess des Sehens ist immer bereits determiniert durch soziale, kulturelle und politische Koordinaten. Diese Abhängigkeit von unterschiedlichen Faktoren, die sich zudem in der historischen Perspektive als (begrenzt) variabel erweisen, bezieht sich nicht nur auf das Sehen, sondern ebenso auf das diesen Prozess ausführende Organ – das Auge. Sehen ist also weder ein rein natürlicher noch ein spontaner Vorgang, sondern historisch und kulturell bedingt. Damit ist das Auge immer auch das Organ, welches höchster Kritik in der Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts ausgesetzt ist. Beispielhaft dazu seien die Analysen der «Privilegien des Auges» von Paul Virilio genannt, der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine «bedrohliche Industrialisierung des Sehens» konstatiert und als Folge eine «Automatisierung der Weltwahrnehmung» diagnostiziert.¹⁰ Für Virilio besteht ein «kulturelle[r] Zwang zu sehen, wobei das Sichtbare im Zeitalter des bewegten Bildes «überbelichtet» wird und dieses Verfahren anscheinend an die Stelle der im Schriftzeitalter üblichen «Unterbelichtung» tritt.» Als Folge äußert er die Befürchtung, «daß wir uns gewissermaßen mit einer Pathologie der unmittelbaren Wahrnehmung auseinandersetzen müssen, die alles oder beinahe alles den jüngsten Fortschritten der photo-kinematographischen und video-infographischen *Sehmaschinen* verdankt.»¹¹

Die geschichtlichen Veränderungen, die das Sehen betreffen, wirken

auf Prämissen und Fundamente des Denkens ein. Als Reflex ist eine facettenreich ausgebildete Geschichte des Augenmotivs erwartbar, die sich deutlich in den Exponaten der bildenden Kunst ablesen lässt. Sie betrifft über die Kunst und ihre Geschichte hinaus all jene Bereiche von Kultur und Wissenschaft, in denen Modelle visueller Wahrnehmung eine Relevanz zeigen.¹²

In der Folge sollen auf der Grundlage der bereits skizzierten Thesen zwei Denklinien verfolgt werden: Einerseits werden explizit die Positionen in dem von Hal Foster herausgegebenen Band *Vision and Visuality*¹³ zugrunde gelegt, die besagen, dass in der Analyse des Augenmotivs und des Sehprozesses sich die Ambivalenz und auch die Vieldeutigkeit zivilisationsgeschichtlicher Prozesse spiegeln. Diese lassen sich u. a. an einer unterschiedlichen Verwendung in der bildenden Kunst ablesen. Implizit ist diesem Gedanken die Folgerung, dass nicht nur die ästhetischen Artefakte selbst, sondern auch die wissenschaftliche Disziplin der Kunstwissenschaft diese Sehprozesse analysiert und durch sie in ihrem jeweiligen Blickwinkel auf die Kunst auch wesentlich beeinflusst ist.

Darüber hinaus soll die These von der Determinierung des Sehens aufgegriffen und in Zusammenhang mit den technischen Medien gebracht werden, die als Stimulatoren und Substitute des Augenmotivs verstanden werden.¹⁴ Diese Bedeutung des Augensurrogates soll exemplarisch für die Dominanz des Gesichtssinns in der zeitgenössischen Kunst an ausgewählten Beispielen des amerikanischen Videokünstlers Tony Oursler dargestellt werden. Zum einen, weil in seinem Werk die sinnliche Wahrnehmung sowie die körperliche Erscheinung eine konstitutive Rolle spielen; zum Zweiten – und das macht die Wahl dann evident –, weil die Analyse der Blickbeziehungen und des Sehens (in) der Mediengesellschaft als Paradigma zeitgenössischer Kunst angesehen werden kann, die Sehen mit Medialität gleichsetzt.

Eine Untersuchung unter diesen Prämissen zeigt, dass in der zeitgenössischen Kunst das Augenmotiv genutzt wird, um auf bildkünstlerischer Ebene eine Diskussion über die Bedeutung der Wahrnehmung, des Sehens und des Blicks zu führen, wie sie zeitgleich auch in der Theorie diskutiert wird.

Das Auge als Motiv in der bildenden Kunst

Die Diagnose des Sehens als einer epochenspezifischen Sinnestätigkeit, für die Benjamin und Horkheimer plädieren und die um ihre technische Organisation zu erweitern wäre, gilt insbesondere für die Kunstwissenschaft. Nicht nur, weil sie als das Zentralorgan der Sammlung und Darstellung dieser Veränderungen angesehen wurde, sondern es gilt das Diktum, dass die Kunst selbst allein im Sehen besteht. Die Geschichte der Kunst formuliert explizit die Abhängigkeit des Sehens von epochalen Determinanten. Grundlage dieser These ist die Überlegung, dass eine Untersuchung des Sehens von den Dokumenten ausgehen muss, in denen sich das menschliche Sehen im Laufe der Jahrhunderte fixiert und tradiert hat.

So konnte Heinrich Wölfflin die Kunstgeschichte als eine «allgemeine Seh- und Darstellungsgeschichte» konzipieren, die stilistische Wandlungen der Kunst in Abhängigkeit zu Veränderungen dominanter Sehformen darstellt:

Jeder Künstler findet bestimmte «optische» Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser «optischen Schichten» muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.¹⁵

Wölfflin entwirft die Geschichte der Kunst als eine Folgeordnung von epochal abhängigen Sehkonzeptionen und geht davon aus, dass «jede Generation in einem anderen Stile sieht»¹⁶, sodass er die Idee einer «Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens» skizzieren konnte, da sich «Sichtbarkeit» – nach seiner Ansicht – «für das Auge»¹⁷ stets nur unter bestimmten, historisch wandelbaren Formen konstituiert. Insofern ist die Frage nach dem Sehen eng mit der Frage nach den Bildern verknüpft, da sie sich im Wechsel der Zeiten verschiedenen Ordnungen des Sehens unterwerfen. Bilder – so Gottfried Boehm – «dokumentieren die Struktur, Reichweite und Grenze eines jeweiligen Blicks.»¹⁸

Dieser Blick findet sich in den Dokumenten der Kunst, die seine Geschichte im Augenmotiv wiedergeben. Die Macht des Auges wurde auf religiösen Gegenständen ebenso dargestellt wie an Waffen, Häusern, Kleidern, auf Geräten und Tempeln.¹⁹ Malerei und Graphik zeigen ikonographische Ausformungen der mythologischen Bedeutung des Augenmotivs. Das Auge begleitet eine Vielzahl von apotropäischen Gesten

und Ritualen. Künstlerische Darstellungen des Auges zeigen daher häufig die Dämonie des Blicks, etwa des Hauptes der Medusa wie auch im Sujet des Perseus, der den tödenden Blick der archaischen Mächte besiegt. Die Ikonographie behandelt das Auge jedoch nicht nur als Motiv, sondern entwickelt ebenso Regeln zur Vermeidung der Dämonie des Blicks, wie verschiedene Pathosmotive zeigen. So kennt etwa die byzantinische Kunst eine Konvention, die es verbot, Personen oder Wesen, «welche üble Kräfte versinnbildlichen und deren Blick dem Beschauer gefährlich werden könnte»²⁰, *en face* darzustellen.

Parallel zur Geschichte der personalen Individualisierung lässt sich eine zunehmende Differenzierung von individualisierenden und psychologisierenden Blicken als künstlerische Themen zeigen.²¹ Seit dem späten 19. Jahrhundert vollzieht sich innerhalb dieses Paradigmas eine Autonomisierung des Sehens, als dessen Folge weniger das Auge als Motiv dargestellt als vielmehr das Sehen selbst gezeigt wird. «Observer, c'est créer le réel»²², benennt Paul Valéry diesen bedeutungsgeschichtlichen Einschnitt. Katalysiert wird dieser durch die Erkenntnisse der Sinnespsychologie und -physiologie sowie der Farbtheorie, die ihren Einfluss auf den Impressionismus und den Neo-Impressionismus zeigt. Diese künstlerischen Arbeiten, die ihre Wirkung aus dem Zusammenhang eigentlich referenzloser Elemente – wie etwa Punkten, Strichen oder Farbformen – beziehen, verdeutlichen die Produktivität des Auges.²³ Sehen wird also als Prozess verstanden. Gleichzeitig ist die sinnliche Erfahrung als solche bereits strukturiert, artikuliert und organisiert. Somit bleibt die Ästhetik zurückgebunden an eine genuine Aisthesis.

Die Determination der Seherfahrung wird für die bildende Kunst darüber hinaus durch kunsttheoretische Überlegungen fokussiert, die den Prozess des Sehens als einzige Bestimmungsgrundlage der ästhetischen Arbeit bestimmen. Als Beispiel mag hier die Theorie von Konrad Fiedler²⁴ gelten, der den Sehsinn isolierte, nicht nur aus dem Verbund der anderen Sinnesvermögen, sondern auch aus demjenigen des *sensus communis*.²⁵ Boehm diagnostiziert die Ursache dieser Spezialisierung des Sehens «vermutlich im Verlust einer sicheren Referenz [...], welche dasjenige, was das Auge *sieht*, mit demjenigen, was die Realität *ist*, ehedem verbunden hatte. Dieser spezifisch moderne Befund lässt sich, seit der Romantik, in vielen kulturellen Feldern erheben.»²⁶

Deutlich wird diese Thematisierung des Sehens in der bildenden Kunst an Arbeiten, die durch die technischen Medien zu sehen geben,

was vormals nicht sichtbar war; diese diskutieren gleichzeitig die neuen Bedingungen des Sehens. Damit verändern sich ästhetische Kategorien und ihre Umsetzung. Der künstlerische Prozess benutzt technische Medien, die als Dokumente veränderter Formen des Sehens visualisiert werden, wie beispielsweise die Bewegungsfotografien von Edward Muybridge oder Étienne-Jules Marey zeigen. Mit der konkreten Thematisierung des Sehprozesses durch mediale Praktiken findet nicht nur eine Erweiterung der visuellen Erfahrung statt, sondern das Auge selbst erlebt als künstlerisches Objekt eine Renaissance. Auffällig ist an der Geschichte des Augenmotivs, und explizit in diesem Zusammenhang, dass das Auge in seiner Funktion als ikonologisches Zeichen entgegen der anthropologischen Erscheinung oft nicht als Paar, sondern als singuläres Objekt dargestellt wird. Zusätzlich werden die kulturellen Auswirkungen der Veränderungen des Sehens durch technische Medien diskutiert, wie ein Interesse an der Darstellbarkeit etwa von Voyeurismus und Skopophilie zeigt. Deutlich wird dies zunächst in den Werken des Surrealismus, in dem das Augenmotiv, häufig fehlend oder verstümmelt, eine herausragende Rolle spielt.²⁷

Einher mit dieser okularen Virulenz geht auch die radikale Auslöschung dieses Sinnes, wie der Schnitt durch die Pupille in *Un chien andalou* (1928) zeigt. Diese mit lakonischer Ruhe ausgeführte Gewalt verweist auf die Kritik des Sehens und ist der für das 20. Jahrhundert paradigmatische Angriff auf das Auge. Für Peter Weiss markiert dieser Schnitt eine Zäsur in der Geschichte des Sehens. Folgt man seiner Argumentation, so wurde mit dieser schockierenden Brachialität ein Ende herbeigeführt «mit allem, woran sich ein intellektuell-verspieltes Publikum bislang ergötzt hatte. In einer drastischen Attacke ist das Auge, das etwas Schönes, etwas Interessantes erwartete, aufgeschlitzt worden. In Aktion gesetzt werden sollte jetzt das zentrale Nervensystem»²⁸.

Eine besondere Bedeutung erhält die Darstellung des Auges durch die technischen Künste, wie etwa die Fotografie, den Film oder die Videokunst, da die Kamera in bildkünstlerischen Prozessen die Funktion des Augenersatzes übernimmt. Als bedeutsam wird das Verhältnis von Auge und Körper thematisiert, indem u. a. die Ersetzung des Hautkontaktes durch den Augenkontakt dargestellt wird. Damit wird auf das Sehen als Ersatz von taktile Erfahrung verwiesen. Gleichzeitig wird die Distanz des Augensinns als eine seiner genuinen Eigenschaften zum herausragenden Sujet künstlerischer Produktion. Kaja Silverman weist hierbei besonders den medialen Technologien eine Schlüsselrolle zu:

Daß Subjektivität und Welt sich widerspiegeln und darüber erst begründen, ist also kein Merkmal unserer Epoche. Epochenspezifisch sind die Bedingungen, zu denen das geschieht: Die Darstellungslogik, die unseren Blick auf die Objekte bestimmt, und die Gestalt, die wir selbst annehmen, sowie der Wert, den ein inzwischen komplexer organisiertes visuelles Feld diesen Darstellungen beimißt. Dabei scheinen drei Technologien eine Schlüsselrolle zu spielen, die mit der Kamera eng verknüpft sind: Standfotografie, Film und Video.²⁹

Ein Prozess des Sehens setzt ein, der weniger vom Subjekt selbst bestimmt wird als vielmehr durch die technischen Substitute des Auges. Der Videokünstler Gary Hill beschreibt diese Entwicklung: «Das Sehen ist nicht mehr die Möglichkeit, etwas zu sehen, sondern die Unmöglichkeit, nichts zu sehen.»³⁰

Die technischen Medien dominieren also das Verständnis des Sehprozesses. Gleichzeitig symbolisieren sie – stigmatisch für die zeitgenössische Kunst – das künstlerische Sehen und fungieren als Augenersatz. In der zeitgenössischen, medial orientierten Kunst wird sowohl das Sehen als prozessualer Verlauf dargestellt als auch das Auge als konkretes Objekt vorgestellt. Es geriert zum Körperersatz, indem es isoliert wird, um somit gleichzeitig auf die Dominanz des Sehens zu verweisen. Dieser Einsatz als *pars pro toto* soll im Folgenden an Arbeiten des Künstlers Tony Oursler exemplifiziert werden.

Die skopischen Regime des Tony Oursler

Für das videographische Werk des Künstlers Tony Oursler³¹ wird die These Martin Jays, der das Auge als den «master sense of the modern era»³² identifizierte, evident. In den Installationen herrscht ein radikales skopisches Regime, in dessen Mittelpunkt die subjekt-determinierenden Faktoren des Blicks und des unablässigen Sehens stehen. Die Thematisierung der Mechanismen von Konstruktion und Dekonstruktion persönlicher Identität durch Blickregime werden dabei weniger durch die Mächtigkeit des Blicks einer Person dargestellt als vielmehr im unablässigen Sehen und Beobachten durch technisch erzeugte Blickkonstellationen. Oursler untersucht in seinem Werk, wie intensiv Sehen und Wahrnehmen beeinflusst werden können. Referenz dieser Manipulation innerhalb seiner Arbeiten sind mediale Techniken. Sehen wird nicht nur zum Thema, indem das Auge durch eine Videokamera ersetzt

Abb. 1: Tony Oursler *Dummi Behind the Wall* (1991)



wird, sondern findet damit auch eine Metapher für den permanent kontrollierenden, überwachenden Blick.

In Ourslers inszenierten Pathologien des Blicks wird nicht nur den komplexer organisierten visuellen Feldern einer medienorientierten Gesellschaft Raum gegeben, sondern es werden gleichzeitig jene Implikationen visualisiert, die das Unbehagen an der geschaffenen Kultur ausmachen: die variantenreich auftretende Skopophilie. Die dargestellte Schaulust und der voyeuristische Blick, die die Bilder zu sehen begehren, lassen sich in Bildern oder Objekten nieder, die ihrerseits vom Begehren nach dem Blick gekennzeichnet sind. Oursler verbindet in seinen Arbeiten Themen der Überwachung und Blickreflexionen mit den Interaktionsformen medialer Konstruktionen. Sein Interesse wird dabei geleitet von der substituierenden Funktion, die Massenmedien gegenüber dem visuellen Sinn einnehmen. Zentrale Aussagen gewinnen die Bedeutungsverdichtungen und -verschiebungen, die sich durch eine Überlagerung von subjektzugehörigem Sinn und medialem Substitut ergeben können.

Im Werkmittelpunkt steht das Auge, vielmehr der Einsatz des Blicks innerhalb von Kommunikations- oder Interaktionsprozessen. Zur Darstellung gelangt die ihm innewohnende Dialektik, sowohl Medium der «Innenschau» als auch nach außen gerichteter Blick zu sein. Inszeniert wird der Blick eines Individuums mittels medialer Technologien – zunächst, indem Oursler die für sein Werk konstitutiven *Dummies* und *Dolls*³³ anstelle eines Gesichts mit einer Videokamera ausstattet, wie am Beispiel des *Dummi Behind the Wall* (Abb. 1). Menschliches Sehen und Wahrnehmen wird dargestellt durch eine Gestalt, deren Körper

einer anthropomorphen Wahrscheinlichkeit gemäß zusammengesetzt ist. Der Sehprozess wird durch eine Videokamera repräsentiert, die unablässig alles in ihrem «Blickfeld» sich Ereignende aufzeichnet, jedoch dem Rezipienten keinen Blick zurückgibt. Es fehlt dieser Figur zur Vollendung zum menschlichen Simulacrum das zentrale Element des Anthropomorphismus: der Kopf, das Gesicht und damit die Fähigkeit zum reflektierten Sehen. Der Vergleich mit dem menschlichen Sehen und Wahrnehmen kann hier also noch nicht vollständig erfüllt werden, denn, wie der Künstler selbst bemerkt: «I noticed that as soon, as you get away from the head, it's much more difficult for people, to relate to them.»³⁴

Auf eine weitaus größere Konkretisierung des menschlichen Alter Ego und seiner Fähigkeit zum reflektierten Sehen zielt Oursler mit den Figuren, bei denen auf bleiche ballonartige Kissen Gesichter projiziert werden, um durch die so entstandene Ähnlichkeitsrelation für den Rezipienten Begegnungen mit einem irritierend phantastischen Realismus zu ermöglichen. Oursler erreicht mit diesen Figuren eine variantenreiche Darstellung des Gesichtssinns, die dem Pandämonium von Blicken und Bildern gleicht, die in der Romantik zu einer Dissoziierung und Dezentrierung des Subjekts geführt haben.³⁵ Es wird nicht nur die Macht des Blicks exponiert, auch die Darstellung der Paranoia durch Blickregimes gelingt Oursler, in dessen Folge er seine Figuren auch als «the most paranoid» bezeichnet.

Die Angst vor dem Unterworfensein unter den durchleuchtenden und verfolgenden Blick thematisiert der Künstler in der 1992 realisierten Arbeit *The Watching*, mit der er während der *documenta IX* das Treppenhaus des Museum Fridericianum besetzte (Abb. 2). In diesem unwirtlichen Raum erzeugte er für die Besucher auf jeder Etage das unangenehme Gefühl der permanenten Beobachtung und Überwachung. Materialer Teil dieser Strategie war die Präsenz der Dummies, deren Gesichter – wie etwa das des *F/X Plotters* – die Besucher mit ihrem drohenden Blick direkt zu fixieren scheinen. Entgegen dieser nahe liegenden naturalistisch-illusionistischen Belebtheit des Blicks ist er jedoch bereits substituiert – durch die Sicht der Videokamera, die somit das aufgezeichnete Gesicht bzw. das Sehen ersetzt und als Augensurrogat fungiert. Der reale Blick einer Person soll durch sein Simulacrum ersetzt werden, wie Oursler in technischen Schritten erläutert: «vom Realen zum Aufgezeichneten zum Projizierten zum Simulierten»³⁶.



Abb. 2: Tony Oursler *F/X Plotter* (Detail aus *The Watching*, 1992)



Abb. 3: Tony Oursler *Hanging Figure - Poor Mans Simulacra* (Detail aus *The Watching*, 1992)

Eine konkrete Beobachtung des Rezipienten findet durch eine weitaus weniger auffällige Figur statt. In der Anatomie *Hanging Figure - Poor Mans Simulacra* (Abb. 3) fällt der durch eine Videokamera ersetzte Kopf auf. Diese Kamera kann nun die Bewegungen der Besucher im Treppenhaus verfolgen und scheint sie damit ganz offensiv visuell zu bedrängen. Gesteuert wird diese Kamera über einen Monitor in einem Kontrollraum, in dem weitere Besucher Platz nehmen können, um die Kamera – also das Gesichtsfeld der Figur – zu steuern. Der Blick durch diesen Monitor zeichnet nicht nur die Besucher im Treppenhaus auf und kontrolliert damit diese Situation, sondern den Besuchern des Kontrollraums wird der Eindruck vermittelt, dass sie selbst die Sicht der Kamera steuern, es also quasi ihr eigenmächtiger Blick ist, mit dem sie die weiteren Besucher der Installation überwachen. Dieser erweist sich jedoch als Illusion, denn sie sehen nur, was durch den zuvor geregelten bzw. zugeteilten Blick der Kamera möglich ist, oder wie Oursler es selbst beschreibt: «The surveillance simulacra (the remote control ca-

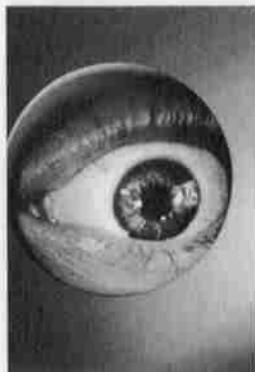


Abb. 4: Tony Oursler *Criminal Eye* (1995)

mera) can be controlled from within the installation. It allows the participant to see through the eyes of the figure.»³⁷ Damit wird die für den Besucher suggerierte Situation, zu überwachen, ohne kontrolliert zu werden, zu einer Blickfalle, denn sie sehen nur, was sie sehen sollen. Ihnen wird somit eine Funktion innerhalb eines komplexen Blickensembles zugewiesen, die charakteristisch für die moderne mediale Sehwelt ist und die Herta Wolf als eine Konstellation bezeichnete, in der der Rezipient zu einem «Augenwirt» oder «Augenschmarotzer» wird.³⁸ Ging eine Analyse der erkenntnisvermittelnden Tätigkeit des Gesichtssinns bislang immer davon aus, dass ein Subjekt mit seinen eigenen Augen sieht, so wird mit der Einführung dieser Begriffe intendiert, dass man sich «in die Augen des anderen einschaltet und man hinter den Augen eines anderen sitzt.»³⁹

Mit dem Objekt *Criminal Eye* (Abb. 4) findet innerhalb der thematischen Konzentration auf das Sehen in Ourslers Werk insofern eine Veränderung statt, als nun das Auge konkret im Werk vorhanden ist. Oursler verdichtet damit zugleich die den Arbeiten intendierte Aussage, denn das Auge steht nun konkret als *pars pro toto* des Menschen. Die Bedeutung des Sehens wird dargestellt, indem die Darstellung einer Person auf ein sehendes Auge reduziert wird. Für diese Objekte projiziert Tony Oursler auf eine Fiberglaskugel eines seiner fernsehenden Augen. Die Projektion ist nicht statisch, der Betrachter dieser Arbeit kann also sehen, dass dieses Auge sieht. Es blickt ihn jedoch nicht an, sondern verweist auf eine weitere mediale Technik, das Fernsehbild. Dargestellt wird also die Medialisierung des Gesichtssinns, die zu einschneidenden



Abb. 5: Tony Oursler *Pentagram, I Saw What You Did, TV Eye* (Detail, 1997)

Veränderungen des Sehens führt. Ausgeschlossen und verweigert wird das «Chiasma des Sehens»: Die Kreuzung der Blicke, also den anderen sehend selbst gesehen zu werden und sich somit als Sehenden zu empfinden, wird in diesem Blick nicht erfüllt – der Betrachter dieses Auges sieht den Blick bereits besetzt durch das Fernsehbild.

Verwiesen wird demnach auf eine mediale Welt, die den Blick lenkt. Wichtig ist nicht die Darstellung eines Auges, sondern die Visualisierung dessen, was Augen innerhalb medialer Bilderfolgen sehen.⁴⁰ Das Auge als solches ist für Oursler zu keiner signifikanten Aussage fähig, denn – wie er sagt: «Ich entdeckte, daß das Auge als Organ unfähig ist, Emotionen auszudrücken; diese sind in dem das Auge umgebenden Gesicht beheimatet»⁴¹. Der thematische Fokus seiner künstlerischen Ästhetik zielt demnach auf die Darstellbarkeit dessen, was diese Augen sehen. Damit wird die Intimität des Blicks öffentlich. Gleichzeitig findet sich der Betrachter dieser Augen mit der Situation konfrontiert, an einer heimlichen, privaten Atmosphäre zu partizipieren. Seine Funktion gegenüber dem Objekt wird die des Voyeurs. Diese Öffentlichkeit des Blicks ist auch für die Arbeit *Pentagram, I Saw What You Did, TV*

Eye (Abb. 5) relevant, in der sich eine Radikalisierung in der ästhetischen Verwendung des Auges findet. Erstmals sind mehrere Augen – und die in ihrem Blick bereits vorgegebenen Bilder – miteinander kombiniert. Alle Augen werden von verschiedenen Personen dargestellt und sehen Unterschiedliches, das heißt, dass es dem Betrachter möglich ist, an der Intimität verschiedener Sehprozesse zu partizipieren. Er sieht jedoch nicht nur, dass diese Augen bereits etwas erblickt haben, sondern auch die Reaktion auf das Erblickte.

Die für das Sehen konstitutive Auswahl aus dem visuellen Umfeld wird für den Rezipienten doppelt inszeniert. Das Auge erhält somit eine dialektische Funktion. Zum einen wird die Selbstreferenz, der die Blicke dieser Augen unterliegen, evident. Zum anderen jedoch wird die Darstellung dieser videographierten Blicke durch die Betrachtung des Rezipienten quasi obsessiv, indem mehrere Beobachterebenen aufeinander prallen. Die Perspektive der Rezipienten auf die Augenobjekte ist dabei keineswegs ihrer eigenen Auswahl überlassen, sondern ihr Blick wurde von Oursler kontrolliert, bevor die Rezipienten die Augen überhaupt sehen – der Standpunkt wird von ihm unmerklich vorgegeben. Er positioniert den Betrachter innerhalb der Blickrichtung der Augen und lässt ihn – in der qualitativen Reduktion seines Standpunkts – die Position und den Status eines Voyeurs einnehmen. «The eye is a mechanism that works like a little theatre or camera, which are pretty much the same thing – it's just a question of which way the light is going.»⁴² Die Kongruenz zwischen menschlichem Auge und seinem Simulacrum wird damit für das Werk Ourslers evident.

Die Darstellung des Auges ist immer mit kulturellen Konstituenten verknüpft, das heißt, das Auge ist untrennbar mit der Geschichte des Sehens verbunden. Daran schließt die Tatsache an, dass sich der ikonographische Zuschnitt des Augenmotivs bzw. der von ihm abgeleitete Prozess des Sehens in der Kunst zu dem Zeitpunkt ändert, da es eine Zäsur in der kulturellen Funktionszuschreibung des Auges gibt. Eine besondere Brisanz gewinnt die Darstellung von Augen innerhalb der medialen Kunst. Diagnostizierte Thomas Macho für die Gegenwartskunst generell eine Tendenz zu einer «facialen Bilderflut»⁴³, so ließ sich am Beispiel der Werke des Videokünstlers Tony Oursler zeigen, dass diese These durchaus pointiert und verstärkt werden kann, bis hin zu der Feststellung, dass Leiblichkeit und Gesichtssinn reduziert werden auf das Auge selbst bzw. sein mediales Substitut. Damit wird die Bedeutung der Videokunst sinnfällig, denn *video* heißt: Ich sehe.

Anmerkungen

- 1 Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M., 1977 S. 14.
- 2 Horkheimer, Max. *Traditionelle und kritische Theorie*. Bd. 6. Frankfurt a. M., 1992, S. 255 f.
- 3 Konersmann, Ralf. «Die Augen des Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens». *Kritik des Sehens*. Hg. v. dems. Leipzig, 1997 9–48, S. 40.
- 4 Vgl. dazu Konersmann (Anm. 3), S. 19. Konersmann erläutert noch weitere Beispiele, an denen sich die sprachgeschichtlich eng verbundene Genealogie von Sehen und Wissen zeigen lässt. So nennt Konersmann u. a. die Begriffe Reflexion, Spekulation, Idole, Visionen, Evidenzen, Theorie, Skepsis und Ereignis, die alle den «Sphären des Sehens» (S. 13) entstammen.
- 5 Vgl. dazu Konersmann (Anm. 3), S. 24 f.
- 6 Coleridge, Samuel Taylor. «Biographia Literaria». *The Collected Works*. Hg. v. Kathleen Coburn. Bd. 7. London u. New York, 1967 ff., S. 107.
- 7 Vgl. dazu den Titel der Publikation von Konersmann (Anm. 3).
- 8 Vgl. dazu Konersmann (Anm. 3), S. 39.
- 9 Vgl. dazu Kamper, Dietmar u. Christoph Wulf. *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt a. M., 1984.
- 10 Virilio, Paul. «Das Privileg des Auges». *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. Hg. v. Jean-Pierre Dubost. Leipzig, 1994. 55–72, S. 55 f.; vgl. dazu auch Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden u. Basel, 1996.
- 11 Virilio (Anm. 10), S. 56.
- 12 Vgl. dazu Boehm, Gottfried. «Sehen. Hermeneutische Reflexionen». *Kritik des Sehens*. Hg. v. Ralf Konersmann. Leipzig, 1997 S. 272 f. Auf dieser Grundlage soll in diesem Beitrag daher auch explizit keine Motivgeschichte des Auges in der bildenden Kunst qua Nacherzählung skizziert werden. Zum einen muss der mit einer Geschichtlichkeit und kulturellen Determination des Sehens verbundene Bedeutungswandel des Motivs Auge – sowohl im Hinblick auf die jeweils individuelle Verwendung durch einen Künstler als auch im Zusammenhang mit epochal, regional etc. unterschiedlichen Verwendungszusammenhängen – jeweils sorgfältig analysiert werden. Zum anderen erscheint mir eine summarische Reihung verschiedener Augenmotive für eine genaue Analyse des Augenmotivs in der bildenden Kunst wenig erhellend.
- 13 Foster, Hal (Hg.). *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. Seattle, 1988.

- 14 Vgl. dazu Kemp, Wolfgang. «Augengeschichten und skopische Regime». *Merkur* 45 (1991): 1162–1167.
- 15 Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Dresden, 1984, S. 18.
- 16 Riehl, Wilhelm Heinrich. *Das landschaftliche Auge. Kulturstudien aus drei Jahrhunderten*. 6. Aufl. Stuttgart u. a., 1903, S. 80.
- 17 Wölfflin (Anm. 15), S. 9ff.
- 18 Boehm (Anm. 12), S. 289.
- 19 Vgl. dazu beispielsweise Seligmann, Siegfried. *Die Zauberkraft des Auges und das Berufen*. Hamburg, 1922; Dagobert Frey. *Dämonie des Blicks*. Wiesbaden, 1953; Otto König. *Urmotiv Auge*. München u. Zürich, 1975.
- 20 Dagobert Frey zit. n. Mattenklott, Gert. *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*. Reinbek, 1983, S. 56.
- 21 Hartmut Böhme unterscheidet in dieser Entwicklung sichtbare und unsichtbare Blicke, wenn er schreibt: «Grausame Blicke, listige Spiegelungen, tödliche Blicke begleiten, ja bilden die Urgeschichte des Subjekts bis in die griechische Aufklärung, verschwinden dann aus der ›hohen‹ Kunst und Philosophie, strömen subkulturell weiter bis in die Renaissance, versickern langsam ins Unbewusste, tauchen wieder auf in der Romantik (und Neoromantik), bis sie von Freud in den analytischen Diskurs gezogen werden. Dies wäre sinnlos, lebte die archaische Konfiguration von tödlichem Blick, Spiegelung und Mord [...] nicht fort.» Hartmut Böhme. «Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts». Ders. *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M., 1988, 215–255, S. 234f.
- 22 Paul Valéry. *Cahiers IV*. Paris, 1958, S. 185.
- 23 Gottfried Boehm verweist darauf, dass sich diese Tätigkeit des Auges beispielsweise innerhalb der Malerei an verschiedenen thematischen und formalen Veränderungen ablesen lässt, vor allem aber an einem neuen Begriff des Bildes. «Er hat damit zu tun, daß es dem Betrachter nicht nur etwas zu sehen gibt, sondern das Sichtbare, unter jeweiligen Bedingungen, im Bilde selbst konstituiert wird. Die Selektionsprinzipien des Auges werden selbst sichtbar, ohne daß diese Bezüglichkeit den Verzicht auf Darstellung bedeuten müßte». Boehm (Anm. 12), S. 294.
- 24 Fiedler, Konrad. *Schriften zur Kunst*. Hg. v. Gottfried Boehm. München, 1991.
- 25 Für die Kunst des Modernismus forderte Clement Greenberg eine Rückkehr zur ›reinen Optikalität‹. Greenberg, Clement. «Modernist Painting». *The New Art. A Critical Anthology*. Hg. v. Gregory Battcock. New York, 1966.
- 26 Boehm (Anm. 12), S. 289.
- 27 Vgl. dazu den Aufsatz von Eager, Gerald. «The Missing and the Mutilated Eye

- in Contemporary Art». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20.1 (1961): 49–61.
- 28 Weiss, Peter. *Avantgarde Film*. Hg. v. Beat Mazenauer. Frankfurt a. M., 1995, S. 40f.
- 29 Silverman, Kaja. «Dem Blickregime begegnen». *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Hg. v. Christian Kravagna. Berlin, 1997, 41–64, S. 42.
- 30 Gary Hill zit. n. Virilio, Paul. «Das Privileg des Auges». *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. Hg. v. Jean-Pierre Dubost. Leipzig, 1994, 55–72, S. 56.
- 31 Vgl. zur ausführlichen Analyse der Arbeiten Tony Ourslers: Flach, Sabine. «Körper-Szenarien». *Zur ästhetischen Funktion und Bedeutung des Körpers in Videoinstallationen*. München [im Druck]; dies. «The most paranoid. Puppen und Dummies im Werk Tony Ourslers». *Die Wiederkehr des Ungleichens. Zur Aktualität der Romantik*. Hg. v. Urte Helduser u. Johannes Weiß. Kassel, 1999, 199–218.
- 32 Martin Jay zitiert nach Kemp (Anm. 14), S. 1162.
- 33 So die Bezeichnung der menschenähnlichen Gestalten in Ourslers Werk.
- 34 «Tony Oursler and Tracy Leopold in Conversation with Louise Neri. In the Green Room». *Parkett* 47 (1996): 23.
- 35 Vgl. dazu ausführlich Flach 1999 (Anm. 31).
- 36 «Tony Oursler im Interview mit Christiane Meyer-Scholl». *Katalog: Matthew Barney, Tony Oursler, Jeff Wall*. Sammlung Goetz, München, 1996/97, 57–71, S. 60.
- 37 Tony Oursler zit. n. Katalog: Friedemann, Malsch (Hg.). *Tony Oursler*. Frankfurt a. M., 1995, S. 18.
- 38 Vgl. dazu Wolf, Herta. «Ein kleiner Versuch über das Sehen». *Ästhetische Erfahrung heute*. Hg. v. Jürgen Stöhr. Köln, 1998, 381–393.
- 39 Wolf (Anm. 38), S. 381.
- 40 Auch in den anderen Augen, die nach dem *Criminal Eye* entstehen, wie *Crying, Train, Sybil and ME, Fire* oder auch *Who's* (alle 1996), steht nicht die bloße Darstellbarkeit des Auges als Organ im Mittelpunkt der Arbeiten, sondern die in ihrem Blick intendierten Bilder, das, was sie sehen.
- 41 Oursler (Anm. 37), S. 60.
- 42 Oursler (Anm. 34), S. 27.
- 43 Macho, Thomas. «Gesichtsverluste. Faciale Bilderfluten und postindustrieller Animismus». *Ästhetik und Kommunikation* 94/95 (1996): 25–28.

Über die Herausgeber

Claudia Benthien, Dr. phil., Jahrgang 1965, ist Wissenschaftliche Assistentin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998 Promotion an der Humboldt-Universität, anschließend Postdoktorandin am Graduiertenkolleg «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin. 1996 Visiting Scholar an der Columbia University, New York; 2001 Fellow an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und am Warburg Institute, London. Tiburtius-Preis 1999 des Landes Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse (1999); Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik (Hg., zus. mit Irmela Marei Krüger-Fürhoff, 1999); Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle (Hg., zus. mit Anne Fleig und Ingrid Kasten, 2000).

Christoph Wulf, Dr. phil., Jahrgang 1944, ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Erziehungswissenschaft, Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie, des Sonderforschungsbereichs «Kulturen des Performativen» und des Graduiertenkollegs «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (zus. mit Gunter Gebauer, 1992; 2. Aufl. 1998); Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie (Hg.; 1997); Spiel – Ritual – Geste (zus. mit Gunter Gebauer, 1998); Anthropologie der Erziehung (2001); et al.: Das Soziale als Ritual (2001); mit Dietmar Kamper Herausgeber von zwölf Bänden unter dem Rahmenthema «Logik und Leidenschaft». Internationale, transdisziplinäre Studien zur Historischen Anthropologie; Mitherausgeber der «Zeitschrift für Erziehungswissenschaft» und der Reihen «Historische Anthropologie», «European Studies in Education», «Pädagogische Anthropologie», geschäftsführender Herausgeber von «Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie».

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

Körperteile

Eine kulturelle
Anatomie

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Rowohlt's Enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

Originalausgabe
Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Juni 2001
Copyright © 2001 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Umschlaggestaltung any.way, Walter Hellmann
(Abbildung: Théodore Géricault)
«Anatomische Fragmente» / Montpellier, Museum
Satz: Aldus und Optima PostScript, PageOne
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3 499 55642 1
Die Schreibweise entspricht den Regeln der neuen Rechtschreibung.

Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf

Einleitung

Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

Zerteilter Kopf

Inge Stephan

Das Haar der Frau

Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach

Das Auge

Motiv und Selbstthematization des Sehens
in der Kunst der Moderne 49

Gert Mattenkloft

Gehörgänge

Erkennen durch die Stimme 66

Kay Himberg

Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs 84

Claudia Benthien

Zwiespältige Zungen

Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum 104

Opaker Rumpf

Michael Oppitz

Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen

Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in
himalayischen Gesellschaften 133

Karl-Josef Pazzini

Haut

Berührungssehnsucht und Juckreiz 153

Philine Helas

Madensack und Mutterschoß

Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance 173

Christoph Wulf

Magen

Libido und Communitas – Gastrolatrie und Askese 193

Gerburg Treusch-Dieter

Leber und Leben

Aus den Innereien einer Kulturgeschichte 207

Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme

Erotische Anatomie

Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren
in Renaissance und Barock 228

Adrian Stähli

Der Hintern in der Antike

Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung 254

Edith Wenzel

Zers und *fud* als literarische Helden

Zum «Eigenleben» von Geschlechtsteilen
in mittelalterlicher Literatur 274

Doerte Bischoff

Körperteil und Zeichenordnung

Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung 293

Ann-Sophie Lehmann

Das unsichtbare Geschlecht

Zu einem abwesenden Teil des weiblichen
Körpers in der bildenden Kunst 316

Elisabeth von Samsonow

Die verrutschte Vulva

Entwurf einer neuen Organtheorie 339

Stefanie Wenner

Ganzer oder zerstückelter Körper

Über die Reversibilität von Körperbildern 361

Anna Opel

Szenen der Zerteilung

Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken 381

Bewegte Glieder

Kerstin Gernig

Skelett und Schädel

Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs 403

Katrin Deufert und Kerstin Evert

Der Torso im Tanz

Von der Destabilisierung des Körpers
zur Autonomie der Körperteile 423

Friedrich Weltzien

Der Rücken als Ansichtseite

Zur «Ganzheit» des geteilten Körpers 439

Burkhard Oelmann

Auslösen / Abtrennen

Fotografierende und fotografierte Hände 461

Anne Fleig

Sinnliche Maschinen

Repräsentationsformen der Beine in der Moderne 484

Gerhard Wolf

Verehrte Füße

Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils 500

Über die Autorinnen und Autoren 524