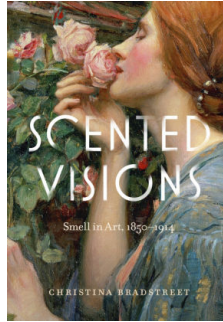


# CHRISTINA BRADSTREET, *SCENTED VISIONS. SMELL IN ART, 1850–1914*

Perspectives on Sensory History, University Park, PA: Penn State University Press 2022, 290 Seiten mit 42 Farb- und 32 s/w-Abb., ISBN 978-0-271-09251-5 (Hardcover).



Rezensiert von  
Christian Sauer

Mit ihrer Untersuchung zum Motiv des Riechens und der Darstellung von Gerüchen in der Kunst zwischen 1850 und 1914 knüpft Christina Bradstreet an aktuelle Fachdiskurse an, wie sie vor allem im englischsprachigen Raum geführt werden. Sinneswahrnehmungen werden in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit verstärkt in den Blick genommen und als bewusste, durch Erziehung und soziokulturelle Praxen, Verfahren und Regelwerke, Medien und Dispositive geprägte Tätigkeiten diskutiert. Der programmatisch gewählte Titel *Scented Visions* kennzeichnet Sehen entsprechend als intermodalen Vorgang und spielt auf die Faszination für synästhetische Phänomene im ausklingenden 19. Jahrhundert an.

Bradstreet versammelt eine Vielzahl von Gemälden und bettet sie in ein spannungsreiches Geflecht, das literarische und kunsthistorische Bezüge ebenso berücksichtigt wie zeitgleiche Debatten der Medizin, Psychologie oder Urbanistik. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt dabei auf der viktorianischen Malerei, die die Autorin durch Beispiele aus der europäischen und nordamerikanischen Kunst ergänzt, ohne diese aber in derselben Tiefe zu analysieren.

Geht es um die Darstellung von Gerüchen beziehungsweise des Riechens, so stehen KünstlerInnen vor der schwierigen Auf-

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#2-2023, S. 343–347

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.2.96046>



gabe, ein unsichtbares, ephemeres Phänomen visuell zu fassen. Die Kunstgeschichte hat hier verschiedene Lösungen entwickelt: allegorische Darstellungen, der Verweis auf Attribute, die Darstellung körperlicher Reaktionen oder die metonymische Evokation olfaktorischer Phänomene durch die Wiedergabe der Geruchsquellen im Bild. Bradstreet gliedert ihre Untersuchung in zwei Hauptteile, die sie mit „Seeing Smell“ sowie „Decoding Smell“ überschreibt. Diese Zweiteilung in die Analyse ikonografischer Darstellungsmuster einerseits und die Hermeneutik von Gerüchen andererseits wird allerdings methodisch immer wieder unterwandert.

Bereits in der Einleitung thematisiert die Autorin unter Rückgriff auf Kant und Darwin die historisch gewachsene Dichotomie der Sinne, wonach Sehen als epistemischer, männlicher Sinn dem als irrational und subjektiv geltenden, weiblich konnotierten Geruchssinn gegenübergestellt wird. Entsprechend konzentriert sich die Ikonografie des Riechens in der viktorianischen Malerei auf die geschlechtsspezifische Darstellung sinnlicher Weiblichkeit, oftmals kombiniert mit einer westlich geprägten Vorstellung „orientalischer“ Erotik, Krankheit, Tod und Trauer. In all diesen Darstellungen spielen olfaktorische Evokationen eine wichtige Rolle, um ein ganz bestimmtes Frauenbild zu illustrieren.

*The Fallen Angel* (1. Kapitel) setzt ein mit einer Analyse von George Frederic Watts' Porträt *Ellen Terry ('Choosing')* (1864). Hier klingt leitmotivisch bereits eine Vielzahl der inhaltlichen Kategorien an, auf die Bradstreet im weiteren Verlauf immer wieder zurückgreift. Watts zeigt Ellen Terry im Profil, die Augen sinnlich geschlossen, während sie mit der rechten Hand eine üppig blühende, rote Kamelienblüte zu sich zieht, um an ihr zu riechen. In der linken Hand hält sie, auf Höhe ihres Herzens, ein paar Veilchenblüten. Das Bild lässt sich zunächst als Kritik am Gesichtssinn lesen: Während die Kamelie als überzüchtetes Produkt nach nichts riecht und nur an den Gesichtssinn appelliert, verströmen die unscheinbaren Veilchen einen betörenden Geruch, gehen aber optisch unter. Das Auge allein ist nicht in der Lage, die tatsächlichen Qualitäten zuerkennen, es braucht auch den Geruchssinn, um ein Urteil zu fällen und nicht der optischen Verführung zu erliegen. Diesen moralisierenden Unterton nimmt auch die zweite Lesart auf. Sie thematisiert den voyeuristisch verstandenen männlichen Blick, der die junge Frau taxierte und ihrer Schönheit erliegt, während diese unwissend agiert, sich aber selbst in sinnlichen Genüssen verliert. Die folgenden Ausführungen setzen bei der Symbolik der Blumen an und kreisen um den in Parenthese gesetzten Untertitel des Gemäldes, *Die Entscheidung*. Entscheidet sich die junge Frau für das bescheidene Veilchen und damit für ein häusliches Leben, oder lässt sie sich von der geruchslosen Kamelie blenden, die spätestens seit Alexandre Dumas' *Kameliendame* (1848) für den ausschweifenden Lebensstil der Halbwelt steht?

Das zweite Kapitel, *Art and Stench*, bildet den inhaltlichen Gegenpart: nun sind es Gestank und übler Geruch, der die Bildwelten prägt. Vor dem Hintergrund politischer Debatten um die

urbanistische Erneuerung Londons (Edwin Chadwick, *The Sanitary Condition of the Labouring Population of Great Britain*, 1842) und den Ausbau eines modernen Kanalsystems, das die Bürger vor schädlichen Miasmen schützen sollte, versammelt die Autorin eine Vielzahl unterschiedlicher Bilder, in denen Übelgerüche thematisiert werden. Einmal mehr wird die moralisierende Deutung von Gerüchen deutlich, wenn Künstler wie Spencer Stanhope (*Thoughts of the Past*, 1859) oder Dante Gabriel Rossetti (*Found*, 1853) Prostituierte vor dem Hintergrund der stinkenden Themse zeigen. Gestank und die üblen Körpergerüche ungewaschener oder kranker Leiber werden zum sozialen Ausschlussmerkmal: Riechen ist nicht zuletzt, wie Georg Simmel bereits 1907 in seiner *Soziologie der Sinne* festhielt, ein „dissoziierender Sinn“.

Die enge Verschränkung von Malerei und Dichtung, die sich durch die gesamte Untersuchung zieht, prägt auch *Smelling Pictures* (Kapitel vier). Hier geht Bradstreet zunächst auf rezeptionsästhetische Fragen ein und vergleicht die bildliche Evokation von Gerüchen mit olfaktorischen Metaphern in zeitgleicher Prosa und Dichtung. Als Kronzeugen zieht sie unter anderen den Maler Charles Courtney Curran sowie den Physiologen Alexander Bain heran, die beide die geruchliche Imagination als intellektuelle Leistung eines empfindsamen Publikums thematisierten. Sie verfolgt diesen bis in die frühe Neuzeit reichenden Lebendigkeitstopos und seine Implikationen jedoch nicht weiter. Stattdessen rekonstruiert sie facettenreich die medizinhistorische Debatte um den pathologischen Aspekt der „viktorianischen Hyperästhesie“ (S. 103), der sich nach damaliger Überzeugung vor allem bei Frauen in nervlicher Überreizung bemerkbar machte. Ärzte wie Max Nordau verurteilten die Fähigkeit, Gerüche zu imaginieren, als Atavismus und deuteten sie vielfach als Symptom einer hysterischen Veranlagung. Hinzukam die sexuell stimulierende Wirkung von Düften und ihre Fähigkeit, innere Bilder und Halluzinationen auszulösen. Die Stimme Sigmund Freuds, der in *Das Unbehagen der Kultur* (1930) das Riechen marginalisiert und in den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) bewusst unter den Tisch fallen lässt, fehlt im Kanon Bradstreets. Sie verdeutlicht, auch wenn sie den im Buch präsentierten Meinungen widerspricht, die hohe Relevanz des Riechens und von Geruchsphänomenen im damaligen Diskurs.

Immer wieder kommt Bradstreet auf die Verschränkung von Gerüchen und weiblicher Identität zurück. So sind es nicht nur Frauen, die auf Düfte besonders stark reagieren oder deren moralische Gesinnung durch olfaktorische Codes als tugendhaft oder lasterhaft kommentiert wird. Vor allem Blumen dienen als beliebtes Attribut, um weibliche Erotik zu repräsentieren oder sie olfaktorisch zu unterstreichen. In Gemälden von Charles Courtney Curran, John William Waterhouse oder Léon Henri Marie Frédéric wird die Rose zu einer inhaltlich oszillierenden Metapher für Weiblichkeit, bei der sowohl die Optik der noch leicht verschlossenen Blütenknospe als auch ihr Duft eine wichtige Rolle spielen. Der Deutungsbogen reicht dabei von Verweisen auf Jungfräulichkeit und eheliche

Treue bis hin zu erwachender sexueller Lust und Selbstbefriedigung, wenn das Riechen an Rosen metaphorisch als Anspielung auf Masturbation gedeutet wird (S. 185–186).

Bradstreets Untersuchung profitiert von ihrer profunden Kenntnis zeitgleicher medizinhistorischer, psychologischer und soziologischer Diskurse, vor deren Hintergrund sie die Bilder analysiert und einordnet. Dabei wird deutlich, wie eng die Verbindung zwischen Malerei und Literatur ist. Zum Teil erschließt erst der Rückgriff auf die literarische Vorlage das Motiv des Riechens oder des Geruchs in seiner vollen inhaltlichen Tiefe. Fehlt diese oder ist der Bezug eher lose, so geraten Bradstreets Kategorien ins Schwimmen und verlieren an Kontur. Dies hängt auch damit zusammen, dass die Gemälde inhaltlich mehrdeutig sind und sich der schematischen Lesart, die Bradstreet vorschlägt, verweigern. Medientheoretische Reflexionen über die Verbindungen des Optischen mit dem Olfaktorischen und das Motiv des inneren Sehens, das vielfach durch die geschlossenen Augen im Moment des Riechens signalisiert wird, werden mehrfach angedeutet, jedoch nicht ausführlich thematisiert (S. 104, 109, 148).

Die Arbeit konzentriert sich mit wenigen Ausnahmen auf die englische Malerei zwischen 1850 und 1914. Einer Lesart von Geruch vor dem Hintergrund der bekanntlich hochgetriebenen geschlechtsspezifischen Stereotypen der viktorianischen Epoche folgend, stehen dabei hauptsächlich Frauendarstellungen im Mittelpunkt. Spannend wäre es, die Konstruktion dieser Stereotypen mit zeitgleichen Männerdarstellungen und der dort verwendeten Geruchscodierung abzugleichen. So stellt der von Zigarettenrauch umgebende Edvard Munch in seinem *Selbstporträt* von 1895 ein Paradebeispiel heterosexueller Männlichkeit dar, während Frank Holland Days *Hypnos* (1896) bewusst mit den Darstellungskonventionen spielt und sexuell ambivalent angelegt ist. Soziale Codierungen, wie sie die Porträts Marie Antoinettes (Élisabeth Vigée Le Brun, 1783) oder Kaiserin Eugénies (Edouard-Louis Dubufé, 1854) mit Hilfe von Rosen vornehmen, werden in den Folgejahren vielfach kopiert und dienen als beliebtes Motiv. Sie relativieren Bradstreets Interpretation entsprechender Frauendarstellungen als „gefallener Engel“ (S. 46), wie sie sie im Fall von Viktor Schramms *The Perfect Scent* (1897) vornimmt. Für die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den lange vernachlässigten Phänomenen des Olfaktorischen und seinen Diskursivierungen erschließt *Scented Visions* Neuland und stellt eine wichtige und fundiert recherchierte Quelle dar, die sich nicht zuletzt durch eine opulente Ausstattung auszeichnet.

Gerade die Debatte um die sogenannten *Smellscapes*, die den urbanen wie ländlichen Raum über seine olfaktorische Dimension zu erschließen sucht (zum Beispiel Victoria Henshaw, *Urban Smellscapes. Understanding and Designing City Smell Environments*, New York 2014) beziehungsweise unter dem Vorzeichen der Atmosphäre die olfaktorische Dichte zu einer räumlichen Dichte in Bezug setzt (unter anderen Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik*

als *allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001), profitiert von Bradstreets Darlegungen. Sie setzen die aktuellen Überlegungen zur Konstruktion geschlechtlicher, kultureller, sozialer oder ethnischer Identität in einen historischen Kontext und demonstrieren ihre Diskursivierungen. Inhaltlich greifen die Kategorien, die Bradstreet dem Buch zugrunde legt, Jonathan Reinarz' *Past Scents. Historical Perspectives on Smell* (2014) auf. Mit ihrem Fokus auf die viktorianische Malerei ergänzt sie dessen Ausführungen um die visuelle Komponente und in die Tiefe gehende Analysen. Lange galt der Geruchssinn als einer der Sinne, die sich epistemologisch am wenigsten eignen: zu subjektiv sind seine Wahrnehmungen, zu ephemere seine Gegenstände, zu wenig abstrahierbar die körperlichen Eindrücke. Im Zuge der *embodiment theories* bekommt aber gerade diese Verbindung zwischen den körpergebundenen Wahrnehmungen und der Frage nach Bewusstsein in seinen unterschiedlichen Ausprägungen eine immer größere Bedeutung. Wahrnehmung als eine aktive Form der Wissensgewinnung und Sichtbarmachung findet in olfaktorischen Phänomenen eines der noch am wenigsten erforschten Materialien der Kunstgeschichte. In ihnen bekommt das Formlose (*Formless. A User's Guide* (Ausst.-Kat. Paris, Centre Georges Pompidou), hg. von Yves Alain-Bois und Rosalind Krauss, New York 1997) eine neue Qualität. Die Schärfung des Bewusstseins für sinnlich vermitteltes Wissen rückt nicht nur den eigenen Körper als Ort ästhetischer Erfahrung in den Mittelpunkt der Betrachtungen, sondern sensibilisiert auch für historisch tradierte Identitätskonstrukte, die, wie Bradstreet dargelegt, ihre Wirkung bis in die Gegenwart zeitigen.