

# 1 Sense-Scapes in Sammlungen, Museen, Galerien, Ausstellungen. Auf der Spur von Duft und Berührung in Kunst und Design

Ruth Mateus-Berr

## Einleitung

*Auf der Spur* von Dingen sein, bedeutet zu forschen, ihnen nachzuspüren, um ihrer habhaft zu werden. In diesem Beitrag werden Kunst- und Designausstellungen, die olfaktorische und haptische Elemente explizit oder implizit zum Einsatz brachten, dargestellt und folgende Fragen untersucht: Wie wurde und wird Haptik und Olfaktorik mit welcher Zielsetzung und in welcher Form ausgestellt? Inwieweit waren Sinneskomponenten überhaupt Elemente der Museen und Sammlungen? Welche Bedeutung hatten die Sinne innerhalb der museologischen Tradition? Wann und warum kam es zu einem Ausschluss bestimmter Sinne? (So wurde z. B. auch der multisensorische Karneval ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus feudalem Kontrollinteresse in die Literatur und in den Ballsaal transferiert; Bachtin 1996, 59). Warum sind wir zwar zunehmend vernetzt und hybrid, aber trennen gleichzeitig Sinne und Zusammenhänge? Die Unmöglichkeit, sinnliche Erfahrung sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption zu trennen, beschreibt Manfred Wagner treffend:

*„Jedwede Kunstaussübung, gleichgültig in welchem Medium, in welcher Epoche oder in welcher Gesellschaft ist untrennbar an die menschlichen Sinne geknüpft. Dies in der Produktion, weil es um den Transfer irgendwelcher Gehalte an die Sinne geht, dies in Rezeption, weil nur mit den Sinnen die ausgesandte Information aufgenommen und damit verstanden werden kann“ (Wagner 2009, 799).*

## Die Problematik der sinnlichen Wahrnehmung

Abgesehen von der Geschichte und Philosophie der Sinne, die sie hierarchischen Präferenzen und Wertigkeiten unterwarf, ist es in Anbetracht dieser Studie auch von Bedeutung, physiologische Elemente der Wahrnehmung in Erinnerung zu rufen. Haptik und Olfaktorik haben in dieser Untersuchung einen besonderen Stellenwert, sie sind Fokus dieser Forschungseinrichtung. Diese Arbeit stellt aber nur ein „Zoom“ dar, ein genaueres Hinsehen, um die Aufmerksamkeit auch auf die bisher oft vernachlässigten Sinne zu richten. Tatsächlich lassen sich die sinnlichen Wahrnehmungen von ihrer Rezeption nicht trennen (vgl. Wagner 2009, 799).

### *Olfaktorik*

Gerüche werden bei Ausstellungen eindeutig sinnlich wahrgenommen, man kann sich ihnen auch nicht entziehen. Es gibt jedoch einige Gründe, warum man nichts oder wenig riecht: Besucher, die unter Anosmie leiden, also den Geruchssinn verloren haben, können an dem sinnlichen Erlebnis „Riechen“ und der damit verbundenen Erinnerung nicht teilnehmen. Die Geruchsempfindung der Menschen kann auf Grund von Erkältungen, Erkrankungen der Nase, Entzündungen oder Allergien, bei neurodegenerativen Erkrankungen, wie Alzheimer und Parkinson, vermindert sein (Bei Parkinsonpatienten wird etwa zur Erstellung der Diagnose mit Geruchsstoffen wie Leder, Zimt und Pfefferminz gearbeitet; Hatt, Dee 2008, 253.). Beim Krankheitsbild der Kakosmie kann es nach einem Verlust des Geruchssinnes zu einer Geruchswahrnehmungsverschiebung kommen: Die Betroffenen riechen nur unangenehme Dinge. Auf Grund von Unfällen oder anderer Leiden kann es auch zu einer Hyposmie kommen (verminderte Riechfähigkeit). Im Alter nimmt die Geruchsempfindung ebenso ab: Mit 35–44 Jahren braucht man mitunter höhere Duftkonzentrationen, bei über 80-Jährigen beträgt das Riechvermögen nur noch 20 %, bei 90-Jährigen 10 % (Hatt, Dee 2008, 249–256). Kettenraucher, die mehr als 20 Zigaretten pro Tag rauchen, verfügen über einen eingeschränkten Geruchssinn. Bei Ausstellungen ist der Umstand zu beachten, dass sich unsere Nase schnell an Gerüche adaptiert. Die Problematik bei der Ausstellung olfaktorischer Komponenten liegt also in der persönlichen Wahrnehmung, Dosierung, Speicherung und Freisetzung der Geruchssensenz.

### *Haptik*

Haptik wird hier im Bezug auf Ausstellungsobjekte in dem Moment wesentlich, in dem man tatsächlich etwas berühren darf oder soll. Der Wandel vom *begreifenden* Individuum zum Voyeur vollzog sich aus Gründen, die in diesem Beitrag dargestellt sind, und befindet sich derzeit abermals in einem Paradigmenwechsel. In der Kunst mag die Verwendung neuer oder anders eingesetzter Materialität eine taktile Interaktion ersehnen, die jedoch im Ausstellungskontext nicht gewünscht oder vorgesehen ist. Ein visuell-taktil provoziertes Reiz muss unter Kontrolle bleiben. Demnach werden in der Untersuchung besonders Dinge hervorgehoben, die interaktive, partizipative Absichten verfolgen, weniger digital als analog. Im Design berührt man üblicherweise das Objekt und exploriert es. Im Ausstellungskontext darf man jedoch auch hier häufig nicht berühren, nicht besitzen, nicht mit dem Körper erfahren. Demnach werden hier Arbeiten hervorgehoben, die sinnliche Erfahrung implizieren oder auf die neue, eventuell verschüttete Erfahrung zurückgreifen. Auch im Design ist der partizipatorische Ansatz bereits im Prozess gegeben. Den Endverbraucher/User zu vertreten, ist eine bevormundende Haltung. Den individuellen, nicht fiktiven User einzubeziehen, wenn es sein muss mit *Foquismo*, deutet auf zukunftsorientierte Gestaltungsweisen. Foquismo ist ein Begriff aus der Revolutionstheorie Che

Guevaras: Das unbedingte Ziel des Foquismo ist die Schaffung einer neuen Ordnung in sozialistischer, terroristischer Art. *Foco* ist die Avantgarde einer proletarisierten Elite, die agiert, um eine Reaktion eines repressiven Staates herauszufordern. Diesen Begriff führte Max Borka in den Designdiskurs ein und bezieht sich auf die „totalitäre Designindustrie“ als Gegner. Er sieht die Zukunft des Designs im zivilen Ungehorsam verschiedenster *Focos*, die sich ihrer Verantwortung in der Gesellschaft bewusst sind, die sich mit politischem, sozialem und ökologischem Gewissen konfrontieren und denen es um *Befreiung* von der totalitären Designindustrie geht. Er ist der Überzeugung, dass das neue Design keine Probleme lösen, sondern viele Fragen stellen wird (Denn eine einfache Frage kann bereits ein Designprojekt darstellen.). Es wird aufmischen und irritieren, sich mit der Kunst verbinden und sich verweigern (Groys) und sich in den Dienst des Menschen stellen. Es wird ein *Design for need & the real world* (Papanek) (Borka 2009, 175–186).

Grundsätzlich stellt sich die Problematik, dass Exponate, die zwar ursprünglich haptisch und olfaktorisch *gemeint* waren, in nachfolgenden Ausstellungen dann lediglich als eingefrorene Fotografie oder als Film dargestellt werden und ihre sinnliche Komponente damit gänzlich verlieren.

Die Haptik im künstlerischen Kontext kann sein: der taktile Kontakt des Künstlers mit einem Objekt oder seinem eigenen Körper, die taktile Aktion zwischen Künstler-Objekt-Besucher, die Raumwahrnehmung des Besuchers allein oder auch die taktile Interaktion eines Künstlers, die digital wiedergegeben wird.

In den folgenden Beispielen wird hauptsächlich auf die tatsächliche taktile Interaktion Künstler-Objekt-Besucher eingegangen, beispielsweise war bei der Ausstellung *Tropicália* in der Kunsthalle Wien (2010) Lygia Clarks Interaktion mit Materialien und Menschen in einem Film nachvollziehbar, am haptischen Erlebnis selbst konnte man jedoch nicht teilhaben.

## **FORSCHUNGSMETHODE**

Haptische (Bücher) und virtuelle Literatur (WorldWideWeb), Ausstellungsbesuche (Feldstudien), Integration von Studierenden in die Forschungsarbeit (Feldstudien, Aktionsforschung, etc.) sowie eigene künstlerische Arbeit.

### **1. SINNLICHE ERSCHEINUNGSFORMEN IN AUSSTELLUNGSRÄUMEN**

- 1. Materielle Umgebung und Ambiente eines Ausstellungsraumes**
- 2. Kunstwerke, die durch ihr Material weitere Sinneseindrücke als Nebenaspekt produzieren**
- 3. Kunstwerke, die mit Absicht olfaktorische oder haptische Komponenten einsetzen**

## ad 1. Materielle Umgebung und Ambiente eines Ausstellungsraumes (Olfaktorik, ein Beispiel)

„Some places have a scent that is all their own, more singular than any image of them.“ (Burr 2006)

### Heeresgeschichtliches Museum Wien. Ein Beispiel

Studierende der Universität für angewandte Kunst haben die Ausstellungsräumlichkeiten besucht und versucht raumeigene Gerüche zu verorten und zu beschreiben. Thomas Lidy, ein Student der Kunst- und Designpädagogik, wählte das Heeresgeschichtliche Museum Wien für seine Recherchen und entwarf ein Smellscape grafisch anhand des Grundrisses des Museums. Die graue Farbe im Orientierungsplan hat er in unterschiedlicher Farbintensität eingesetzt. Dies soll den Betrachtern die Geruchsnoten in ihrer jeweiligen In-

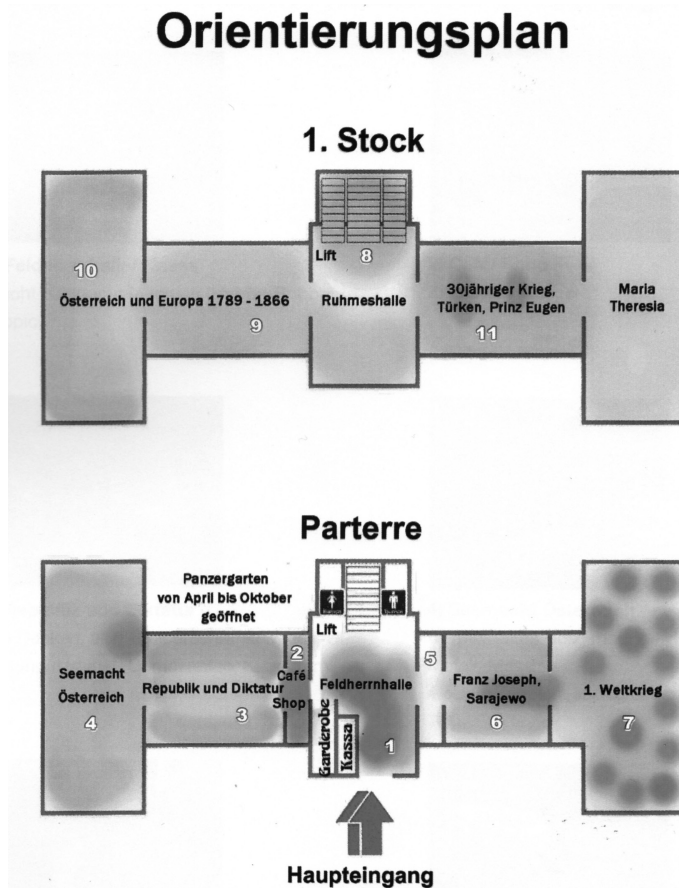


Abbildung 1: Grafik: Thomas Lidy.

tensität vermitteln. Auf den ersten Blick kann man hier auch erkennen, dass es sich um einen diffusen, kaum wahrnehmbaren einheitlichen Geruch handelt. Bei der Analyse ist zu beachten, dass Gerüche natürlich immer vorerst subjektiv beschrieben werden können. Die einzelnen Räume hat er visuell mit je einem Foto sowie assoziierten Gerüchen verbal beschrieben.

In der *Feldherrenhalle* im Kassa-Bereich konnte er einen Frucht-Kaugummi-Geruch (alias Hubba-Bubba) wahrnehmen sowie den Geruch des Teppichs. Im *Café- und Shopbereich* roch es nach Zigaretten und Kaffee. Der Saal *Republik und Diktatur* roch nach alten Decken, einem alten Kleiderschrank, Metall, Öl, Schuhputzmitteln, Gummireifen und abermals Kaugummi. Der Raum mit der *Seemacht Österreichs* hatte den Duft von warmem, altem Holz, Metall und Messing. Im oberen Bereich roch es nach Teppich. Hier war es stickig, der Raum sauerstoffarm. In der Sonderausstellung zu *Multimedia und TV* konnte er lediglich Lärm, aber keinen Geruch wahrnehmen. Im *Franz-Joseph, Sarajewo Saal* roch es nach Parkettbodenlack, Messing und abermals Kaugummi. Im Raum zum *1. Weltkrieg* roch es nach Schuhputzmittel und Metall, in der *Ruhmeshalle* nach feuchtem Stein, im *Saal zu Österreich und Europa 1789–1866* konnte er Tabak sowie staubigen Stoff wahrnehmen. *Der Raum zum 30-jährigen Krieg und Maria Theresia* roch süß nach Honig, nach einem neuen Parkett und Humidor (Lidy 2007). Manche dieser wahrgenommenen Gerüche entstammen den Materialien der Umgebung, andere werden von Besuchern oder den Aufsehern (Kaugummi?) verbreitet. Die Vermittlung über den Geruch ist hier mitunter nebensächlich, außer er erinnert subjektiv an etwas Bestimmtes. Thomas Lidy führte Gespräche mit anderen Besuchern, die jedoch das Museum relativ geruchsneutral empfanden, sofern sie sich nicht auf den Geruchssinn konzentrierten. Auch die Anleitung zur Benutzung des Museums wurde vom Studierenden analysiert. Diese besteht primär aus Text und bietet zusätzlich einen Audio-Führer an.

Nach dieser einschlägigen Untersuchung stellt sich die Frage, was mit den Exponaten in diesem Museum vermittelt werden soll, in welcher Form dies stattfindet und welche Zielgruppe hier erreicht werden soll.

Bei der Analyse der sinnlichen Wahrnehmung im Museum stellt man auch die grundsätzliche Frage nach der tatsächlichen Vermittlung, die ein solches Museum anstrebt. In diesem Museum (Architekten: Ludwig Foerster, Theophil Hansen 1850–1856) ist die Geschichte der Habsburgermonarchie vom Ende des 16. Jahrhunderts bis 1918 und die Geschichte Österreichs nach dem Zerfall der Monarchie bis 1945 ausgestellt, bei der die Ereignisgeschichte im Vordergrund steht. „Militär- und Kriegsgeschichte, Technik und Naturwissenschaft, Kunst und Architektur verschmelzen im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien zu einem einzigartigen Ganzen.“ (Heeresgeschichtliches Museum 2010). Den Krieg als Ereignisausstellung zu gestalten, erfolgte auch bei der **Deutschen Kriegsausstellung 1916 in Berlin und dem Internationalen Maritimen Museum Hamburg 2008**. Gemeinsam war beiden Ausstellungen, dass sie wenig Kontext boten – und dass sie die

negativen Seiten des Krieges nicht zeigten (Lange 2008). Pseudosakrale Inszenierungen von Helden, Erinnerungen und Reliquien, inszenierte Stimmungsbilder bietet auch das Heeresgeschichtliche Museum Wien, zum Beispiel mit dem *Originalauto* vom Attentat auf den Thronfolger am 28.6.1914, in dem vor einiger Zeit noch Puppen als Franz Ferdinand und Ehefrau Sophie saßen (mit Blutspuren). Der überwiegende Teil der Ausstellung ist technischer Art, jedoch bezieht sich das Museum selbst auf den historischen Bereich der Kriegsführung. Der Student vermutet zu Recht, dass es sich hier wohl eher um eine Relikte-Sammlung handelt, als um eine Intention der historischen Aufarbeitung und Reflexion zu Krieg, Mord und Tod. Die historischen Originale, die mit dem Duft des „Alten“ und „Muffigen“ verbunden werden, haben wohl eine Funktion von Reliquien. Unter Reliquien versteht man „Zurückgelassenes, Überreste“, die Körperreste eines Heiligen, den Überrest seiner Kleidung, seiner Gebrauchsgegenstände oder Marterwerkzeuge als Gegenstand religiöser Verehrung (Drosdowski, Müller, Scholze-Stubenrecht 1989, 661). Damit wird eine kriegerische Auseinandersetzung heroisiert und nicht kritisch reflektiert. Thomas Lidy überlegte sich – und damit wird auch erklärt, wozu eine solche Untersuchung dienlich sein kann – eine didaktische Intervention mit Geruch. Gerüche wie Angstschweiß, Rauch, Schwefel (Intention: Hinweis auf Gefahr!), gestocktes Blut, Fäkalien, Verwesungsgeruch (Intention: Hinweis auf: Abschreckung!) sollten zur Reflexion und zur negativen Wahrnehmung von Krieg führen. Dadurch, dass sich jedoch die menschliche Nase aus evolutionären Gründen an Gerüche schnell gewöhnt,<sup>2</sup> hätte dies keinen dauerhaften didaktischen Effekt, außerdem würden bei Angst und Gefahr auslösenden Gerüchen die Menschen die Flucht ergreifen.<sup>3</sup> Zudem sind Gerüche kulturell und individuell unterschiedlich.

2 Die Beschreibung dieses Phänomens (1) wird in der Wissenschaft Adaptation genannt. Die Adaptation entsteht physiologisch durch Abschalten des Ionenkanals in der Zellmembran der Nervenzellen für Natrium- und Kalziumionen aus dem Nasenschleim. Mit zunehmender Duftkonzentration schließt sich dieser Ionenkanal. Zusätzlich wirkt der Botenstoff cAMP, der für das Öffnen des Ionenkanals zuständig ist, und über ein Vermittlungsprotein an den Riechrezeptoren Adaptation verursachen kann. Hunde und Nachtfalter überwinden die Adaptation mit einem Trick zur Senkung der Geruchskonzentration in der Luft: Sie schlagen einen Zickzackkurs ein (Hatt, Dee 2008, 58–61).

3 Und auch die zweite Überlegung (2) ist korrekt: Riechen wir Gefahr, wird ein Fluchtverhalten eingeleitet und dies wäre vermutlich kaum die Intention einer didaktischen Vermittlungsarbeit in einem Museum.

### **Kurzexkurs: Geschichte der Museen und Sammlungen Europas und ihr Sinnlicher Bezug**

Dieser Exkurs erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und auch die Beispiele sind eine subjektive Auswahl der Autorin. Es handelt sich um einen kurzen historischen Abriss, um die Bedeutung sinnlicher Wahrnehmung in Ausstellungsräumen besser nachvollziehen zu können. Obwohl wir an der Schwelle einer Materialrevolution von der Nanotechnologie bis zum Quantencomputer stehen, gibt es seit ca. 15 Jahren eine relativ junge Forschung, die sich mit der analogen (versus digitalen) Sinnlichkeit beschäftigt, und Ausstellungen mit Objekten und Installationen, die haptische und olfaktorische Sinne thematisieren. In diesem Exkurs werden weiters besondere Ausstellungen zu den Sinnen der letzten Jahre besprochen und in Folge dann zu spezifischen Themenbereichen zeitgenössische Standpunkte dargestellt.

Das Sammeln von Objekten ist eine ureigene menschliche Eigenschaft und wurde seit der Antike zum Statussymbol verschiedener Personen und Gesellschaften, aber auch als Beleg und Bewusstsein einer Zeit, einer Epoche, wie es Manfred Wagner beschreibt:

*„(...) die Kunst als Beleg des Bewusstseins einer Zeit, einer Epoche anzusprechen, als Einfrierung des Gegenwärtigen, als Symbolisierung des Wissens, als oft nonverbale Anschauungsform der Welt in visueller, akustischer, seltener haptischer oder von Geschmacksnerven abhängiger Art.“ (Wagner 2009, 300, 872).*

Ursprünglich traten Originale den Besuchern mit ihrer Aura entgegen. In geschützten, „sakralen Räumen“ (Dech 2003, 11) wurde den Besuchern vor allem Nicht-Alltägliches vor Augen geführt. In diesen Räumen konnte man vor dem *Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (Benjamin 2006) die Aura der Objekte tatsächlich wahrnehmen.

Vor rund 500 Jahren entstanden die ersten Sammlungen als Vorläufer der Museen. Im abendländischen Europa waren die frühesten Orte der Aufbewahrung kulturellen Reichtums die Schatzkammern, die von Kirchen und Klöstern verwaltet wurden. Ziel und Absicht ihrer Besitzer war es, Garantien für die Wirksamkeit des Glaubens und die Präsenz des Göttlichen zu bewahren. Zutritt hatten nur wenige aus dem Adel und Klerus und das Museum in dieser Funktion hatte primär die Aufgabe einer Institution, die Ordnung produziert (Pazzini 1990, 83). Reliquienverehrung war seit den Merowingern und durch das Christentum bekannt. Reliquiensammlungen waren während des gesamten Mittelalters im herrschaftlichen Umfeld präsent. In ihrer sakralen Dignität der Herrschaft und des Ortes ihrer Verwahrung und ihrer Kostbarkeit waren Reliquien Medien der Repräsentation und Kultobjekte. Reliquiensammlungen hatten bereits in der spätmittelalterlichen Religion die Aufgabe, öffentlich die liturgisch-zeremoniellen Muster, besonders im Bereich des Ablasswesens und der Herrschaftsrepräsentation (speziell bei Residenzbildung), darzustellen. Votive hatten im religiösen Ritus das magische Element als Äquivalenz und Heilung: Simi-

lia similibus evocantur oder similiar similibus curantur (Hahnemann 1796, Mauss 1989a, 101 ff). „Das Empfundene wirkt stärker als das Gedachte: Dass nur Gleiches durch Gleiches wahrgenommen werden kann, war die eine Theorie (Empedokles); dass nur Entgegengesetztes das Entgegengesetzte empfinden könne, behauptete eine andere (Anaxagoras). Einig waren sich alle über die Eindrucks-macht der Sinnlichkeit.“ (Ueding 2008, 81). Die religiösen Riten umfassten kinästhetische Aufgaben: Man musste zum Beispiel betend unter die Tischplatte des Altars kriechen, auf dem ein Reliquienschein aufgestellt war, „bestrich“ ihn mit der Hand oder küsste ihn (Tacke 2006, 404, Van OS 2001). Oft wurde auch Wasser oder Wein mit Elementen der Reliquienmaterialität berührt und folgend getrunken (Kühne 2000, 822). Man führte Reliquien auch bei kriegerischen Auseinandersetzungen mit. Der Patron des Heeres sollte den Sieg unterstützen (Kühne 2000, 828). Im Spätmittelalter setzte sich die *Schaufrömmigkeit* fort (durch Pest? Infektion? Sterbesakrament) und die haptischen und gustatorischen Rituale verschwanden. Das Anschauen der Hostie substituierte die Kommunion (Kühne 2000, 830). Die Reliquie wurde visualisiert und geschützt. Zugleich setzte die Entwicklung des Andachtsbildes ein. Die Orientierung auf das Taktile verschob sich im Spätmittelalter zum Bildmedium. Die Andachtsbilder fanden durch die Verbreitung des Holzschnittes Einzug in die Wohnbereiche (Kroos 2005, 435). Das haptische Ereignis der Berührung des Objektes war eine bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts übliche Form des Handelns bei einem Museumsbesuch. Die Körper (Museumsbesucher und Exponat) wurde durch das Medium der Materialität verbunden. Auch hier wirkte die Aura des Originals. *Verstehen durch Berühren* wurde bis zu dieser Zeit als ästhetische Voraussetzung und inhaltliche Auseinandersetzung verstanden, reines Ansehen von Exponaten hätte in der Zeit (bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts) als oberflächlich gegolten (Classen, Howes 2006, 207, 298). Dieses *Erlebnis* ist auch aus religiösen Ritualen und Erzählungen bekannt. Der christliche Patron der Taktilität ist der ungläubige Thomas, der die Auferstehung Christi erst bereit ist zu glauben, nachdem er ihn berührt hat (Joh 20,17; Anzieu 1996, 188). Ernst Furlinger schrieb über die Bedeutung dieser Berührungen in seiner Analyse „Verstehen durch Berühren“ zur interreligiösen Hermeneutik am Beispiel des nichtdualistischen Sivaismus von Kaschmir (Furlinger 2006). In seinem Vortrag über die *Göttin der Berührung* (die sivaistische hedonistische Patronin ist hier Shakti) im Jänner 2009 an der Universität für angewandte Kunst berichtete er über eine Einheit der sinnlichen Erfahrung im nichtdualistischen Sivaismus, die sinnliche Göttin Shakti und über die asketischen Traditionen der Advaita Vedanta, die Sinne als gefährlich erachteten, „als Kräfte, die uns an die illusionäre Welt aus Freuden und Leiden binden, und deshalb als Hindernisse auf dem Weg zum völlig transzendenten „Wirklichen“ jenseits der sinnlichen Welt. Die Sinne müssen bekämpft, kontrolliert und unterdrückt werden“ (Furlinger 2006). In verschiedenen Zeiten und Kulturen wurden die Sinne bekämpft. Es gab ihre Feinde und ihre Vertreter:

*„Entsprechend verwandelt sich das Geschehen der Wahrnehmung, wandelt sich um, lässt aus dem Sehen, Hören oder Fühlen eine Bescheidung werden, die sich behutsam zurückstellt in das, was geschieht, um sich allererst für das zu öffnen, was entgegenkommt.“ (Mersch 2002, 53)*

Die Aura kann nicht intentional vollzogen werden, sondern findet ihre Struktur im Responsiven, sie verbindet Asthetik mit Ethik (Mersch 2002, 53). Der belgische Graveur und Sammler Hubert Goltz besuchte auf seinen Reisen durch mitteleuropäische Länder zwischen 1526–1583 verschiedene Sammler aus unterschiedlichsten Milieus: Kirchenfürsten, Könige, gelehrte Ärzte, Juristen, Offiziere (Pomian 1998, 23 ff). Die erste und wichtigste Quelle der Museumstheorie und Museumskunde entstand durch Samuel Quiccheberg 1565 (Vieregg 2008, 26). Die ersten Privatsammlungen entstanden erst in der Renaissance und wurden von Königen und Adeligen errichtet, mit der Bemühung um eine humanistisch-rationalistische Welt. Die Privatsammlungen stellten somit ein Abbild der Ordnung der Welt dar. Seit der Renaissance ist das Wesen der Kunst in die Idee des *disegno* und *concetto* unterschieden worden. Demnach steht das Material eines Werkes im Dienste der Form und ist ihr auch untergeordnet. Dieses Kunstverständnis geht auf die platonische und aristotelische Theorie zurück, in der die Idee zwar durch den Stoff materialisiert, jedoch gleichzeitig verunklärt wird (Pape 2008, 21–26). Die Auffassung über die „Minderwertigkeit“ des Materials ging Hand in Hand mit der hierarchischen Abstufung der Sinne. Schon Platon stufte den Sehsinn über die Haptik ein (Böhme 1996, 185–210, 198) und nach dem Vorbild der Antike stand die dem Kunstwerk zugrunde liegende *Idee* vor dem Material, auch in der Renaissance. Im Barock empfand man fast alles, was es auf der realen Welt gab, als ausstellungswürdig (Vieregg 1994, 11). In einem Lexikon von 1700 findet sich folgende Beschreibung für den Begriff *Museum*: „Unter Museum versteht man eine Studierstube (Kunsthzimmer), es handelt sich um eine Raritäts- und Antiquitätenkammer, angelegt von curiosen Liebhabern.“ (Dech 2003, 18; Grote 1994, 610). Seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert fand eine Veränderung der Materialbewertung in der Kunst statt, die mit der Nutzung neuer Materialien einher ging (Didi-Hubermann 1999, 1–29, 17). Comenius versteht das Museum als Studierstube.). Exponate in privaten und öffentlichen Sammlungen wurden berührt, wie man aus Tagebuchaufzeichnungen dieser Zeit weiß (Edwards, Gosden, Bliss, Phillips 2006, 201). John Evelyn, Architekt und Tagebuch-Aufzeichner aus dem 17. Jahrhundert, beschreibt, wie er bei seinen Besuchen von Sammlungen in Europa Objekte spürte, schüttelte, hochhob, um deren Gewicht zu erkunden und an ihnen roch (Edwards, Gosden, Bliss, Phillips 2006, 201). In der Aufklärung wurden die Museen für breite Kreise der Bevölkerung geöffnet (Ulbricht 1994, 85), da alle Menschen als *gleichermaßen vernunftbegabt und bildungsfähig* betrachtet wurden. Dennoch blieben Museen exquisite Räume. 1776/77 wurde die kaiserlich-königliche Bildergalerie im Schloss Belvedere in Folge der Bildungspolitik Maria Theresias für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Vieregg 1994, 282). 1793 wurde königlicher

Kunstbesitz Eigentum der Bürger und der Louvre stellt das Paradigma dieser Epoche dar. Während des gesamten 19. Jahrhunderts war der Eintritt in den Louvre frei und man verzeichnete allein im November des Jahres 1892 (erste historische Besucherzählung) 80.000 Besucher (John, Thinesse-Demel 2004, 84). Ab der Hälfte des 19. Jahrhunderts galt es auf einmal als vulgär und unerzogen, Exponate zu berühren. Die Wissenschaft und Ideologie dieses Jahrhunderts vertrat das Anschauliche, das Sehen. Es war die Zeit, in der trotz Arts & Crafts-Bewegungen, die Kunst vom Handwerk getrennt wurde, dessen Trennung noch bis in die heutigen Tage anhält. Und die Entwicklung des entstandenen industriellen Kapitalismus setzte voraus, Güter als Zeichen der Macht und des Wohlstandes visuell zu präsentieren (Classen, Howes 2006, 207–208). Für Richard Sennet benötigte es fast ein Jahrhundert, um den Blick auch auf „Craftsman“ zu lenken (Sennet 2008). Als Delaroche 1839 die ersten Fotografien sah, erklärte er die Malerei für tot (Schuster 2005, 203). Die Entstehung des industriellen Kapitalismus befürwortete die visuelle Darstellung der produzierten Waren. Die Entstehung neuer Technologien, besonders die Photographie, unterstützte die westlichen visuellen Repräsentationsgebärden. Im 19. Jahrhundert entstand auch die besondere Form für diese Darstellungsbedürfnisse: die Propaganda. Die (politische) Werbetätigkeit mit der Absicht, die Massen zu beeinflussen, hielt mit der Einführung des ursprünglich kirchlichen Begriffs *Propaganda* Einzug in die Gesellschaft (Drosdowski, Müller, Scholze-Stubenrecht, Wermke 1989, 553). 1872 erfand der amerikanische Eisenbahnunternehmer Stanford (Anwalt, Goldgräber, Bibliothekar, Glücksritter, Universitätsgründer) als Gouverneur von Kalifornien buchstäblich „Gold im Westen“. Mit dieser Propaganda konstruierte Stanford eine Wirklichkeit (Stanford erkannte übrigens auch eine Analogie zur Illusionserzeugung in der Fotografie und beauftragte Muybridge zu seinen ersten Serienaufnahmen, an welche die Menschen glaubten und massenweise auf die Suche nach dem versprochenem Gold aufbrachen). Die *Big Four* (Central Pacific Railroad: Stanford, Huntington, Hopkins u. Crocker) bauten die transkontinentalen Eisenbahnlinien von Ost nach West. Dazu muss man wissen, dass der Westen negativ konnotiert war (Der Westen war ein Synonym für Armut, Gefahr und Schmutz.) Es musste ein Mythos aufgebaut werden. Dazu bediente man sich der Unterhaltungsindustrie und erfand den Typ Buffalo Bill, der wesentlich zum Aufbau der Wildwestromantik durch Groschenromane beitrug. Das 19. Jahrhundert war auch die Zeit des Vaters der modernen PR (Public Relations): Edward Barney, ein Neffe von Sigmund Freud. Er beriet nicht nur den Startenor Caruso, sondern befand sich auch im „Committee on Public Information“, um kriegsmüden Amerikanern wie auch Europäern den Kriegseintritt der USA schmackhaft zu machen und er war auch Berater von US-Präsident Wilson. Barney schaffte es auch, der amerikanischen Frauenrechtsbewegung im Auftrag der British American Tobacco, das Rauchen als festen Bestandteil der Emanzipation im Rahmen der Frühjahrsparade in New York zu suggerieren (Cigarette = „Torch of freedom“) (Lotter 2009, 34). Wie die Entwicklung der Reproduktionstechniken darauf abzielte, den Zeitgenossen

die Progressionen der Kunst und Wissenschaft in möglichst hohen Auflagen bildmässig nahe zu bringen, dienten die Industrie- und Gewerbeausstellungen dazu, eine Kundschaft für die aktuellen Erzeugnisse zu interessieren. Die erste größere Veranstaltung dieser Art fand 1898 in Paris mit der „Exposition des produits de l'Industrie Française“ statt. Es war die Zeit der öffentlichen Museen, wo man verschiedene Trends und Präsentationsstile sowie die Visualisierung wissenschaftlicher Paradigmen testen konnte. Die Museen der reichen kapitalistischen Staaten konnten hier Vorzeigemodelle des kulturellen Kapitals zeigen. Die neuen Regeln lauteten: *Nicht berühren! Nicht essen! Nicht laut sprechen!* Ein weiterer Grund für die restriktive Maßnahme war die Zunahme an Museumsbesuchern (seit der Aufklärung) und die damit verbundenen Abnutzungserscheinungen der Exponate, somit zusätzliche Aufgaben für Museologen und Restauratoren. Die Berührung verlor ihre ästhetische und intellektuelle Bedeutung, das Betrachten der Kunstobjekte wurde als ausreichend empfunden. In einem Lexikon von 1835 wird das Museum „als Sammlung seltener und anziehender Gegenstände aus dem Gebiet der Naturgeschichte oder der Künste, in einem Gebäude zur Ansicht der Kenner, zum Genusse der Kunstfreunde, zur Befriedigung der Neugierigen und zur Belehrung von Schülern und Meistern“ beschrieben (Dech 2003, 18). 1898 schrieb der Curator in Charge, dass bei der Eröffnung des „People's Pallace in Glasgow Green“ die Undiszipliniertheit der Arbeiter schwer in den Griff zu bekommen war (Jaschke, Martinz-Turek, Sternfeld 2005, 36). „Die Disziplinierung des Blicks (und des Ausspuckens)“ (Jaschke, Martinz-Turek, Sternfeld 2005, 37) war zugleich auch die Disziplinierung der Ohren und der Hände. Verschärft wurde die Disziplinierung auch durch die Revolution 1848. So galten damals ungebändigte Mähnen und Bärte als verdächtiges Kennzeichen revolutionärer Gesinnung und dies wurde staatlich mit restriktiven Methoden verboten. Das vom Frankfurter Nervenarzt Heinrich Hoffmann entwickelte Kinderbuch *Struwelpeter* (1844) ist eine Erinnerung an die Disziplinierungsabsicht dieser Zeit und war immerhin das erfolgreichste Kinderbuch der Geschichte (Spence & Spence 1941). In der Gründerzeit waren die öffentlichen Sammlungen in Deutschland und Österreich ohne expliziten kultur- und bildungspolitischen Auftrag. In New York entstand 1899 das von Anna Billings Gallup gegründete erste Kindermuseum (Vieregg 2008, 75). Die Anfänge der Science Center lagen am Ende des 19. Jahrhunderts. In Berlin wurde 1888 von Wilhelm Meyer die Urania gegründet, die nach dem Vorbild des Naturwissenschaftlers Alexander von Humboldt ein Ort wissenschaftlicher Bildung für alle Bürger sein sollte (Vieregg 2008, 76). Nach dem ersten Weltkrieg wurde das Museum ein Ort pädagogischer Betätigung für die Schule (Grote 1975, 42–43). Der Kunsterzieher Alfred Lichtwark, Leiter der Hamburger Kunsthalle, setzte sich in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts für eine systematisch betriebene Museumspädagogik und Nutzung der Museen als öffentliche Bildungseinrichtung ein. Bei Lichtwark stand *das Erfahren* im Vordergrund. Er praktizierte in seinen Kunstkursen das induktive Lernen – Entdecken *vor* Belehren, Können *vor* Wissen, einen „Hands-on-Ansatz“, der

bereits 1899 von Anna Billings Gallup im Brooklyn Children's Museum entwickelt wurde. Der Philosoph und Psychiater Karl Jaspers vertrat die These, dass die Objekte unserer Umwelt als wirklich wahrgenommen werden, weil sie uns Widerstand entgegensetzen. Da wir diesen körperlichen Widerstand über unsere Haut- und Bewegungssinne wahrnehmen, hängt demnach unser Bewusstsein von Wirklichkeit wesentlich von der haptischen Bewegung ab. „Learning by doing“ steht dabei im Vordergrund und je mehr Sinne angesprochen werden, desto intensiver ist die Erfahrung und somit das Lernen (Köstering 2009). Die Futuristen dürfen als Avantgardisten gesehen werden, die die *Sinne* in Ausstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts integrierten. Hören, Fühlen und Riechen verstanden sie als Teil ihrer künstlerischen Praxis. Der futuristische Literat Aldo Palazzeschi fordert in seinem Manifest *Der Gekochte Schmerz* (Il Controdolore 1913), einen Ballsaal nicht mit Rosenblüten zu be-duften, sondern mit *Exkrementen*. Dies würde Heiterkeit und freudige Erregung erzeugen (Rottmann 2009). Lichtwarks Anliegen wurde in der Zeit der Reformpädagogik vom deutschen Pädagogen Adolf Reichwein weiterverfolgt. Er war für *Lernen im Museum, durch Erleben* und nicht *aus Schulbüchern*. Für seinen gesellschaftspolitischen Reformansatz wurde er von den Nationalsozialisten verfolgt und ermordet. Zu dieser Zeit erfolgte die Museumsrezeption noch rein passiv durch das Publikum. Gleichzeitig entstanden jedoch auch Regeln der kognitiven Exklusivität und der habituell geforderten Andacht und das, was Beat Wyss den Übergang vom „Haptischen“ zum „Optischen“ genannt hat. Die Sammler verfügten stets über das von ihnen geschaffene Weltbild zusammengefügter Objekte, weshalb sie sich gerne mit Gegenständen ihrer Kollektion in den Händen abbilden ließen. Im Museum dürfen die Gegenstände demgegenüber nur mit den Blicken berührt werden und bleiben vom Beschauer durch einen Distanzraum getrennt. Das historische Relikt ist dem Besucher „nah und fern“ zugleich, fast greifbar und mental doch weit entrückt, wie es Walter Benjamin, selbst Sammler und Ausstellungsbesucher, beschrieb. Der ungarische Wahrnehmungstheoretiker Palàgy sah eine wichtige Unterscheidung des eigenen Leibes von „der Außenwelt und die dabei auftretenden Vorgänge wenigstens für das Gebiet der Tastwahrnehmung aufgehellt“ (Palàgy 1924, 1925). In seiner *Theorie der virtuellen Bewegung* sieht er die Fähigkeit des Menschen, *unterscheiden* zu können. Er meint, dass diese auf seiner Möglichkeit beruht, sich selbst zu berühren. Da der Mensch diese Handlung bewusst vornimmt, inkludiert dieser Akt eine Doppelempfindung: Die aktive Bewegung und die passive Empfindung als Berührter. Unsere Augen tasten das gesehene Objekt sakkadisch (mittels Abtastsprüngen, Schmidbauer 2004, 90; Malnar, Vodvarka 2004, 171) ab und gleichzeitig stellen wir uns vor, von unseren eigenen Tastempfindungen berührt zu werden. Es findet eine visuell-haptische Erfahrung statt. „Die Objekterfassung entsteht in unserem Gehirn durch eine parallel-synchrone Stufenverarbeitung der visuellen Information von Netzhaut-Koordinaten zu körperzentrierten Koordinaten“ (Schmidbauer 2004, 107–108). Friedmann beschreibt, dass der Übergang zwischen den beiden Bereichen (Haptik und Op-

tik) „Transformationslogik“ schafft (über die „optische Erkenntnis“ bekommt man auch Zugang zu tektonischen Gestaltbildern; Friedmann 1950, 31). Wie schon Wagner (Wagner 2009, 799) die Erfahrung über alle Sinne voraussetzt, so meinte auch Kimpfler: „Die Grundlage der Welterfahrung liegt in der sinnlichen Wahrnehmung“ (Kimpfler 1984, 17), oder bereits Comenius, der Lernen mit allen Sinnen voraussetzt (Comenius 2007). Rousseau war der Meinung, dass alles, was der Mensch begreift, er mit den Sinnen begreift und er bezeichnet die „ersten Philosophielehrer als Füße, Hände, Augen“ (Rousseau 1998, 111). Während Arnheim sich gegen eine Verkümmern der Sinne richtete (Diedrichs 1979, 5), proklamierte auch Pestalozzi *Lernen mit allen Sinnen*. Rumpf konnte mit der virtuellen Bewegungstheorie Palägys begründen, dass Museumsobjekte von unseren Augen berührt und gleichsam haptisch erfahren werden können (Rumpf 1995). Bäuml-Roßnagl war der Überzeugung, dass „die Phänomene der Lebenswelt primär sinnlich-leiblich und erst sekundär medial wahrgenommen werden“ (Bäuml-Roßnagl 1995, 80). „Nur das Tasten verschafft mir in einem eigentlichen Sinne ‚Wahrnehmung‘ vom Gegenstand“, behauptet Wilhelm Schlapp in seiner von Husserl betreuten Dissertation *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung* (Schlapp 1990, 33 ff.). So sind letztendlich Bildungsfragen immer Gesellschaftsfragen, so Brigitte van den Daele (Van den Daele 2000, 122–124). Das Bauhaus (1919–1933) nahm sich eben dieser Gesellschaftsfragen an, vereinte sämtliche künstlerische Disziplinen und versuchte synästhetisch auch mit allen Sinnen zu vermitteln. Am Bauhaus wurden unterschiedliche Materialien untersucht und neue bisher unübliche Stoffe für Materialcollagen genutzt. Lehrer am Bauhaus verbanden sinnliche Komponenten mit Farbe (Kandinsky, Klee, Itten), Textur (Nagy), Architektur (Gropius), Theater und Tanz (Schlemmer). Das Bauhaus, als eine der einflussreichsten Schulen für Kunst und Gestaltung, trat für „Volksbedarf statt Luxusbedarf“ ein (Hannes Meyer) und sah Gestaltung im Dienst der Gesellschaft. Das Bauhaus wurde 1933 von den Nationalsozialisten geschlossen. Nach dem Zweiten Weltkrieg war man vor allem damit beschäftigt, alles zusammenzutragen, die alten Sammlungen zu ergänzen und die Bestände fachlich aufzuarbeiten. Erst in den 50er Jahren wurde die gesellschaftspolitische Relevanz der Museen wiederentdeckt. In diese Zeit fällt auch die Gründung von ICOM (International Council of Museums, 1946). In ICOM finden sich weltweit die für Museen Verantwortlichen zusammen und sehen „das Weltkulturerbe in ihrer Verantwortung, um Verständnis für unterschiedliche Kulturen zu gewährleisten“ (ICOM 2010) Die von ICOM transportierte Kunstvermittlung bezeichnet Carmen Mörsch auch heute noch als *affirmativ*, weil sie von *autorisierten Sprechern* bestückt ist und sich an eine *Fachöffentlichkeit* wendet (Zusätzlich unterscheidet sie noch die reproduktive, dekonstruktive und transformative Form der Kunstvermittlung.) (Mörsch 2009, 9–11). Zu Beginn der 60er Jahre gab es nicht nur eine Bildungskrise, sondern auch eine Museumskrise und es herrschte Skepsis gegenüber dem „etablierten“ Kulturbetrieb, der Ruf nach Demokratie (transformativ!) wurde laut und in diesem Zeitgeist sollte Öffentlichkeitsarbeit und Bildungsarbeit der Museen verstärkt

werden. Damals etablierten sich auch die reproduktiven, dekonstruktiven und transformativen Formen der Kunstvermittlung: Man trat an Personen heran, die sonst nicht ins Museum gehen würden und veranstaltete *Ereignisse* (reproduktiv!) (Mörsch 2009, 10). Dies beinhaltete auch Menschen mit besonderen Bedürfnissen, wie mit eingeschränktem Seh-, Hör- oder Bewegungsv ermög en, in die Ausstellungsräume zu bringen und sich Vermittlungsformen auch im haptischen Bereich zu überlegen. Das Museum wurde als unmittelbarer Anschauungsort verstanden. Man wollte weite Kreise der Bevölkerung erreichen und in die Museen bringen, ihnen die Scheu nehmen. Die Besucher sollten Anregung zur kritischen Auseinandersetzung mit Objekten und Kunstwerken erfahren und Selbsttätigkeit, beispielsweise im künstlerischen Bereich, wurde unterstützt. Die Künstler der 60er Jahre interessierten sich für die ästhetischen Aspekte von Materialien. Claes Oldenburg betonte die Aufgabe des Tastsinns für Skulpturen aus weichen Materialien. „Der Besucher einer Ausstellung sollte sich aktiv mit dem Werk auseinandersetzen und das Auge sollte gleichsam in die Fingerspitzen verlegt werden.“ (Pape 2008, 32) Manche Materialien verfügen über die Fähigkeit der Geruchsaufnahme. Durch die unterschiedlichen Eigenschaften der Materialien kommt es zu einer Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmbarkeit. „Durch Sehen, Fühlen und Riechen nimmt der Rezipient das Material in intensiver und komplexer Weise auf.“ (Pape 2008, 33) Die brasilianische Künstlerin Lygia Clark hat mit ihrer Arbeit *Máscaras sensoriais* (1967) Masken aus Stoff gefertigt, die alle Sinnesorgane am Kopf des Trägers verdecken. Für die Öffnungen verwendete sie unterschiedliche Materialien: für Auge und Ohr Glas, Metall, Plastik und andere, für die Nase Stoffsäckchen mit Körnern und Kräutern. Während die Maske die wichtigen Sinnesorgane manipuliert und stimuliert, schließt sie zugleich den Träger von der Außenwelt ab. Das Moment der Handlung am Material, der Eingriff des Betrachters ist für sie der Träger ihrer künstlerischen Arbeit geworden. Sie lässt die Besucher psychische Erfahrungen mit dem eigenen Ich vollziehen. Mit der aktiven Einbeziehung des Betrachters hebt Clark den Unterschied zwischen „Ausführenden“ und „Kunstkonsumenten“ im Sinne Eco auf (Eco 1973, 29, 42). Einer der Hauptvertreter der „Prozesskunst“, bei dem der Entstehungsprozess und die Benutzbarkeit des Werkes im Mittelpunkt des Interesses stehen, ist Franz Erhard Walther. Während das Material weitgehend bedeutungsfrei war, sollte der Betrachter an Objekten verschiedene Handlungen vollziehen: sich hineinlegen, sich mit ihnen bedecken oder am Boden durch sie hindurch kriechen. Seine Objekte sind nicht in erster Linie visuell, sondern haptisch erfahrbar. Durch die körperliche Handlung des Teilnehmers (Aktion), die eine Aktivierung der unterschiedlichsten Sinne evoziert, erfolgt eine geistige Handlung (Reflektion) (Pape 2008, 21–48). Der Betrachter wurde zum Teilnehmer. Brecht schrieb: „Wir können euch nicht helfen. Nur eine Anweisung. Nur eine Haltung können wir euch geben.“ (Brecht 1967, 601). Es ging um ein *Herstellen von Räumen der Differenz* (Raunig 2004, 124). Der Demokratisierungs- und Pädagogisierungsschub führte zu einem außerschulischen Zugriff auf neue Zielgruppen. Die Folge war das Entstehen einer Flut von Kin-

dermuseen mit „Hands-On“-Aktivitäten. Das Museum erlebte seine Hochkonjunktur. Museen schossen „wie Pilze aus dem Boden“ (Schmeer-Surm 1994a, 42) und es gab „so viele Bildungsziele wie Museen“ (Grote 1974, 35). Der Deutsche Pavillon der Weltausstellung in Montreal 1967 zeigte die von Bruno Kükelhaus gestaltete Präsentation „Erfahrungsfeld zur Entfaltung der Sinne“. Dem Philosophen, Pädagogen, Architekten und Künstler war daran gelegen, Lernprozesse in Verbindung mit physikalischen und physiologischen Erscheinungen zu bringen. Der Museumsboom hatte durch die große Unübersichtlichkeit verschiedener Theorien ein baldiges Ende. Nicht alle hoch gesteckten Ziele wurden erreicht, wenn auch bedingt durch den Widerstand der hierarchischen Strukturen und fachinterner Kommunikationsdefizite. Der österreichische Architekt Hans Hollein konzipierte 1974 – anlässlich der Eröffnung des Cooper-Hewitt Museums 1976 in New York als neues National Museum of Design der Washingtoner Smithsonian Institution – eine Design-Ausstellung (MANtransFORMS), der kein didaktisches Grundkonzept zu Grunde lag, sondern deren Hauptaugenmerk auf Konfrontation und Einbeziehung des Publikums lag. Ein „Erlebnis“-Einstieg wurde einem systemdidaktischen vorgezogen, alle Sinne, wie Sehen, Hören, Fühlen, Riechen und Schmecken wurden angesprochen (Hollein 1989, 17). Hollein verstand die Ausstellung interdisziplinär und verwendete Materialien aus verschiedenen Wissenschaften. Er wollte zeigen, dass Design der menschlichen Tätigkeit und Kreativität zugrunde liegt und dass alle unsere Bestrebungen von Design bestimmt werden. Design sollte weniger rein als Material, sondern vielmehr als ein geistiges Phänomen, ein Gegenstand des Gedankens verstanden werden (Hollein 1989, 18). Neben Toneffekten arbeitete Hollein auch mit Temperaturzonen und Geruch, den Tastsinn sprach er mit verschiedenen Materialoberflächen an (Hollein 1989). In Daniel Spoerris interaktiven Environments, sog. Tastgalerien von 1982 und 1984, gab es Erfahrungsmöglichkeiten für mehrere Sinne. Die Besucher mussten durch ein dunkles Labyrinth und wurden so auf Temperatur und Geruch des Raumes sowie auf Oberflächen aus unterschiedlichen Materialien aufmerksam (Diaconu 2005, 123). Ende des 20. Jahrhunderts galten die Vermittlung von Kenntnis und Bildung, die Hinführung zum Sehen, geradezu „als Maximen museumspädagogischer Arbeit“ (Noelke 1988). Wichtigste Funktion des Museums wird es, „dem Menschen in einer sich ständig wechselnden Welt eine Orientierung zu geben“ (Ulbricht 1994, 99). Das Museum dient dem Sehen, der Orientierung, und soll Zusammenhänge und Vorgänge veranschaulichen. Ein großes Konfliktpotential ergibt sich zwischen den Museumspädagogen und Kustoden auf Grund ihres unterschiedlichen Blickfeldes. Kustoden interessiert wissenschaftliche Aufarbeitung und Sichtung der Museumsbestände, sie haben einen Objektbezug, müssen museologisch (Objekt beschützend) handeln. Museumspädagogen haben unmittelbaren Publikumskontakt, einen Vermittlungsbezug, die Nähe zu den Besuchern. Kustoden sind das Erbe des bürgerlichen Idealismus und Museumspädagogen stehen in der Tradition der Aufklärung (Mey 1997). Erst die mit dem Vermittlungs-Diskurs verbundenen Praktiken arbeiteten gegen

die kategoriale oder hierarchische Unterscheidung zwischen kuratorischer Arbeit und Vermittlung. Die Reibung zwischen Vermittlung und Institution steigt meistens dann, wenn dekonstruktive Diskurse (Kritische Museologie der 1960er Jahre, Kunst, Bildungsprozesse werden gemeinsam mit dem Publikum, Ausstellungsorte als Wahrheitsmaschinen hinterfragt) und transformative Diskurse (Vermittlung gestaltet politisch und gesellschaftlich mit, Museen werden als veränderbare Organisationen begriffen, Ausstellungen werden durch das Publikum oder von bestimmten Akteuren gestaltet) zum Tragen kommen (Machart 2005, 34–38; Sturm 44; Mörsch 2009, 10–12). Michaela Götsch, Studentin der Universität für angewandte Kunst, analysierte bei ihrem Internship im Peggy Guggenheim Museum Venedig (2009) die aktuelle Kunstrezeption in Museen. Das Museum wird als „Bühne der Kunst“ (Lüddemann 2007, 52) betrachtet, es bietet dem Betrachter „Versionen der Wirklichkeit“ (Lüddemann 2007, 34). Zusätzlich zum Konfliktpotential zwischen Museumspädagogen und Kustoden zählt das Kunstwerk selbst dazu (Hooper-Greenhill 2000, Moser 2006, 12). In Form einer Inszenierung (Scholze 2004, 142, 27) sollen mehr oder weniger naturalistische Nachbauten sinnliches Erleben ermöglichen. Ein Museumsbesuch soll einem Entertainment entsprechen, der Besucher soll ein unterhaltsames Geschehen erleben. Der ehemalige Direktor des Museums für Kommunikation in Berlin, Joachim Kallinich, plädiert für diese Herangehensweise (Kallinich 2004, 71–81) und zitiert Kenneth Hudson, der weg von bloßer Stoffvermittlung und Belehrung zur Vermittlung von Sinnzusammenhängen und Sinnerfahrungen will und sogar eine dichterische statt wissenschaftliche Auseinandersetzung im Museum wünscht (Schulze 1997, 44 f). Die emotionalen Gründe, ein Museum zu besuchen, sind: ästhetisches Vergnügen haben, Staunen und Bewundern, Nostalgie erleben, kulturelle Identität gewinnen, „Kultur als Spektakel“ (Eco 2007, 182; Bonnet 2008, 188). Dies bedeutet nicht unbedingt Identitätsverlust, sondern stellt laut Befürwortern der Erlebnistheorie eine andere Lebens- und Umgangsweise mit der kulturellen Debatte dar. James Eames postulierte dieses Anliegen mit den Worten: „take pleasure seriously“ (Eames 1969, 1972). Das Museum hat sich zu einem „kultureller Vermittlungsort in der Erlebnisgesellschaft“ etabliert (Treinen 1996, 117) und die Besucherforschung betrachtet, den Besucher als marktorientierten Kunden.

*„Der zeitgenössischen Kunst wird von vielen Theoretikern ihre bloße Zeitgemäßheit vorgeworfen. Nachdem in der Moderne die Differenz zwischen Repräsentation und Realität, zwischen Bild und Wirklichkeit, zwischen Kunstwerk und Gebrauchsobjekt gefallen ist, werden die Kompetenzfelder von innen wie von außen, vom Kunstsystem wie von der Politik zerstört, wird die Kunst zum zynischen oder naiven Komplizen beim Abbau des Sozial- und Rechtsstaates, erobern die Strukturen der Massenmedien den Kunstraum“ (Weibel 2004).*

In der Moderne haben üblicherweise nur Besitzer von Sammlungen über die Macht verfügt, Objekte zu berühren. Heute ist das *Berühren* wieder mehr

dem *Begreifen* gleichgesetzt. So wird zum Beispiel in der Museumspädagogik der Kunstsammlung Neubrandenburg (D) eine Tastgalerie angeboten, bei der mit Tüchern abgedeckte Objekte ertastet werden dürfen (Neubrandenburg 2010). Cornelia Ewicleben, Direktorin des Landesmuseums Württemberg, greift auf wissenschaftliche Untersuchungen von Pädagogen zurück: „Die Haptik, also das Erfühlen eines Objekts, das – buchstäbliche – ‚Be-greifen‘ von Geschichte anhand von Exponaten zum Anfassen, den sogenannten Hands-on-Objekten, spielt dabei eine ebenso große Rolle wie die Erfahrung, etwas Wertvolles in Händen zu halten (Ewicleben 2010). In ihrem Museum dürfen Museumsbesucher ausgewählte wertvolle Ausstellungsstücke unter Aufsicht mit Handschuhen aus den Vitrinen herausnehmen und erfahren dadurch auch etwas über die Authentizität der Objekte (Ewicleben 2010). Virtuelle und interaktive Museen, wie das Haptic-Museum des Integrated Media System Centers der Universität von Südkalifornien und andere Forschungsgruppen, versuchen die virtuellen Berührungen von dreidimensionalen Objekten zu ermöglichen und zu verbessern (McLaughlin, Sukhatme, Shahabi et al. 2000). Die musealen Darstellungen von Performances, Fluxusarbeiten oder Relikten von Happenings erreichen jedoch nicht den sinnlichen Aspekt, da sie nur Abbilder von sinnlichen Interaktionen sind und den Betrachter rein visuell berühren und wie „Abstellkammern“ wirken (Bonnet 2009, 184). Bonnet meint, dass das Museum heute neu zu denken ist, dass es sich nicht um den museologischen Aspekt des Produzierens immer spektakulärerer „Schreine“ für Preziosen handeln kann. Es sollten neue Möglichkeiten zur Interaktion mit dem Publikum entwickelt und Kunstgeschichte als sinnliche, sinnliche Wissenschaft verstanden werden (Bonnet 2009, 190–191).

### *Ausstellungen mit sinnlichen Schwerpunkten*

„Hören ist Sehen“ (Wagner 2009, 803), „touch educates vision“ (Gori, M., Del Viva, M., Sandini, G., and Burr, D.C. 2008) und „smell educates tolerance“ (Tolaas 2010).

Durch die technikorientierte Zivilisation hat die Sinnesfähigkeit abgenommen. Manfred Wagner beobachtet diesen Verlust „im Visuellen durch die rasanten Bilderfluten, im Audiellen durch die permanente 15 % Dezibel Anhebung, im Verbalen durch die Einschränkung auf Kürzel und Zischlaute, im Haptischen durch Berührungsverbote, im Geruchsbereich durch Summation natürlicher und künstlich erzeugter Durchmischung, im Geschmacksbereich durch Luftverschmutzung etc.“ (Wagner 2009, 799). 2000 kuratierte die New Yorkerin Maia Damianovic im Kunstraum Innsbruck die Ausstellung: *The Invisible Touch – unsichtbar wahrnehmbar*. Sie vereinte eine internationale Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern (Martin Creed, Anya Galacio, Kendell Geers, Manfred Grübl, Jens Haaning, Michael Kienzer, Job Koelewijn, Mischa Kuball, Achim Mohné, Ernesto Neto, Flora Neuwirth, Lucy Orta, Marina Rosenfeld, Martin Walde, Fritz Fitzke/Tapsi/Julia Zdar-

sky), in deren Arbeiten die Sinne eine zentrale Rolle spielen. Durch sämtliche Empfindungsebenen angesprochen, sollte ein offener Kommunikationsprozess in Gang gesetzt werden. Manche Interventionen fanden nicht nur im Ausstellungsraum statt, sondern auch in der Stadt. Der Brasilianer Ernesto Neto ermöglichte mit seinem Objekt *Mime Glip* (1999) drei Eingriffe am Objekt selbst, um Organisches wachzurufen und den haptischen Sinn anzusprechen. Anya Gallaccio provozierte durch ihre Arbeit *Whatever* am Landhausplatz Passanten dazu, als Zeichen der Wachsamkeit eine 100 × 100 × 180 cm große und tonnenschwere Kerze anzuzünden und Michael Kienzer illusionierte Regen im Ausstellungsraum.

2005 kuratierten Hugh Aldersey-Williams and Lauren Parker die Ausstellung *Touch me* im V&A Museum (London).

*“Touch is our most neglected sense. We are always touching something and being touched in return, but we seldom think about it. Scientists know less about the workings of touch than about our other senses. ‘ouch’ is our most neglected sense. We are always touching something and being touched in return, but we seldom think about it. Scientists know less about the workings of touch than about our other senses.” (V & A Press 2005)*

In dieser Ausstellung wurden mehrere interaktive Computerinstallationen und Designobjekte gezeigt, die durch Berührung eine Reaktion auslösen. Es wurde der Frage nachgegangen, ob wir in einer *berührungsverhungerten* Zeit leben und ob der Cyberhandschuh die menschliche Haptik ersetzen können wird. Der *Hug-Chair* (2002) von Yogi Shaito sollte allein durch seine Materialität und Form die „Besetzer“ zu einer gegenseitigen Umarmung zusammenfallen lassen. Auch Spiele, die mehr zur haptischen Wahrnehmung erfahren ließen, fanden während der Ausstellung statt: So mussten etwa Besucher beim Kosten eines Zuckerls dieses zeichnen und seine Größe angeben ...

Michael Braunsteiner, künstlerischer Leiter des Stiftes Admont, kuratierte 2007 eine Ausstellung für *Kunst zum Begreifen*. Sein Anliegen war es, begreifbare, hörbare, riechbare Kunst auch für Menschen mit Behinderung barrierefrei zu ermöglichen. Zusätzlich wurde eigens ein Garten angelegt, der „Garten der blinden Sinne“, in dem man sich „mit den Augen eines Blinden“ führen lassen konnte. Ausgangspunkt war der christliche Hintergrund „Berühren ist Glauben“ – „Berühren ist Wissen“. Märtyrertum, Reliquien als heilige Gegenstände, barfuß auf dem Holzboden, Lesen der Brailleschrift mit den Fingern, symbolische Reinigung der Finger durch Weihwasser, Riechen des Papiers und Hören in der Bibliothek etc. waren mögliche Sinneserfahrungen. Die meisten Exponate dieser Ausstellung waren sehr technisch angelegt. Am meisten beeindruckte wohl in Bezug auf Haptik der *Bizarre Mirror* (2006) von Thomas Hoke, der sich bei einer Annäherung des Besuchers in Vibration versetzte. Anna Jermolaewa ermöglichte den Besuchern bei ihrem Werk *Wie im Mutterbauch* (2004), in eine Holzkiste zu kriechen und dort sich an das Gefühl im Uterus zu erinnern. Heribert

Friedl war durch eine temporäre Duftinstallation in der Stiftsbibliothek vertreten. Eine Weihrauch-Duftlasur auf Platten sollte den Besucher an gelebte Situationen erinnern und mit Weihrauch bedruckte Duftkarten konnten im Shop erworben werden.

Robert Blackson kuratierte eine Ausstellung für die Red Vardy Gallery in Sunderland/UK zum Thema Vergänglichkeit: *If there ever was – a book of extinct and impossible smells* (2008). Blackson beschrieb die Schau selbst als „cabinet of intangible curiosities“ (Blackson 2008, 7). Für diese Ausstellung kreierten führende Duftdesigner und Künstler vierzehn bereits verschwundene Gerüche. Die Essenzen wurden mit modernen Methoden der Gaschromatographie und der Massenspektrometrie rekonstruiert und unsichtbar, rein olfaktorisch in der Ausstellung präsentiert. Um zum Beispiel das Bouquet von vier verschwundenen Pflanzen zu re-designen, untersuchte der Botaniker James Wong historische Beschreibungen und Aufzeichnungen und verglich diese mit artähnlichen Spezies. Aus dieser Information konnte nun Bertrand Duchaufour Essenzen zusammenführen, die Erinnerung an die Pflanzen *Syzygium gambleanum*, *Hopea shingeng*, *Ilex gardeneriana* und *Santalum fernandezianum* hervorrufen sollten (Blackson 2008, 12–13). Christophe Laudamiel stellte den Geruch der Hiroshima-Bombe nach. Für die Rekonstruktion bezog er sich auf eine Beobachtung von Luca Turin, der dem Phänomen nachging, dass Überlebende der Hiroshima-Katastrophe, Meilen vom Ort selbst entfernt, einen Geruch beschrieben, den man eigentlich in dieser Entfernung gar nicht wahrnehmen kann: „Es roch nach verbranntem Gummi.“ Chandler Burr kann sich dieses Phänomen nur so erklären, dass diese Menschen Vibrationen von elektromagnetischer Strahlung und Infrarot „riechen“ konnten (Burr 2002, 152). Laudamiel, Verfechter der Vibrationstheorie, verwendete für diesen Geruch eine große Menge eines bestimmten Isotops (Laudamiel 2008, 16–17). Im Mittelalter war die Pest eine meist tödlich verlaufende Seuche. Laudamiel versuchte die olfaktorischen Maßnahmen (Geruchsschilder) gegen die Krankheit dieses Zeitalters zu rekonstruieren: Er nahm Rosenöl, Himbeerblätter, Bienenwachs, Angelika, Orangenhaut und Gewürznelke. Auch aromatisches Holz wurde damals abgebrannt, um die „vergiftete Luft“ durch Räuchern zu reinigen. Er fügte auch Komponenten hinzu, die antibakterielle Wirkung haben (Blackson 2008, 32–33). Der Einsatz von Geruch war auch in der alten Kriegsführung üblich. Vor dem Kampf wurde Rauchwerk verbrannt, um die Götter um Kraft zu bitten. Als Zeichen der Kapitulation entzündete man in früheren Zeiten ebenfalls Rauchwerk, bevor man die weiße Fahne als Zeichen der Niederlage hisste. So weiß man, dass die Verteidiger der Stadt Ascalon, als sie von den Ägyptern erobert wurde (Ramses II), in einem Rauchfass eine Kombination von Storax, Myrre, Weihrauch und Mastix anzündeten und den Rauch über die Stadtmauern ziehen ließen. Der Wind sollte auf diese Art und Weise der herannahenden Armee die Aufgabe der Stadt ankündigen (Classen, Howes, Synnott 1994, 38–40; Nielsen 1986, 13). Patricia Millns und Kóan Jeff Baysa rekonstruierten einen *Smell of Surrender* (Geruch

der Niederlage). Maki Ueda thematisierte die Methoden der Stasi in der ehemaligen DDR. Man sammelte den Geruch von Verdächtigen, um diese bei gegebenem Anlass schnell „aufspüren“ zu können. Duftmoleküle sollten als Identifikation, als Körperabdruck verwendet werden (Blackson 2008, 20–21). Sissel Tolaas rekonstruierte den Geruch des Kommunismus, den man in der Friedrichstraße (der ehemaligen DDR) einatmen konnte (Blackson 2008, 36–37). Mit der Vergänglichkeit des Körpers und der Schönheit beschäftigten sich schon die alten Ägypter und schützten ihre Haut vor der Sonne. Dazu parfümierten sie einen Stumpen Rindertalg und setzten ihn auf ihr Haupt. Dieser schmolz in der Hitze des Tages und überzog ihr Haar und ihren Körper mit einem Duftfilm. Auch ihre Toten präparierten die Ägypter mit duftenden Balsamen. Der Duftdesigner Steven Pearce entwarf einen synonymen Geruch aus dem alten Ägypten (Blackson 2008, 22–23). Ebenso rekonstruierte Christoph Honetz einen Duft aus dem ältestem Parfümbuch der Welt (Blackson 2008, 24–25): *Le Secrets de Maitre Alexis* (1555), der angab, eine Frau für immer schön werden zu lassen: “Take a young raven from the nest; feed it on hard eggs for forty days, kill it, then distil it with myrtle leaves, talc, and almond oil” (Aftel 2001, 27). Die Gruppe Scents of Time arbeiten grundsätzlich im Stil von Duftarchäologen. Bei dieser Ausstellung präsentierten sie ein Duftrepertoire, das Adolphe Saalfeld 1912 mit auf die Titanic nahm und welches aus dem Wrack bei einem Tauchgang geborgen werden konnte (Blackson 2008, 26–27).

In Zusammenarbeit mit dem Science Center von Philadelphia, der Esther M. Klein Art Gallery und dem Monell Center, kuratierten Jim Drobnick und Jennifer Fisher die Ausstellung *Odor Limits* (2008). Ausgestellt wurden Künstler, die sich intensiv mit dem Geruch als Darstellungsmittel in der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzen: Oswaldo Maciá (London), Jenny Marketou (Athens/New York), Chrysanne Stathacos (Toronto/New York) and Clara Ursitti (Glasgow). Jenny Marketou ließ die Besucher partizipativ an ihrer *Smell It: A Do-It-Yourself Smell Map* teilnehmen und mit den Fragebogen die Umgebung explorieren. Stathacos entwarf eine *Wish Machine* (1997–98), die eingepackt in das Abbild eines indischen Wunschbaumes, als interaktive Kunst im öffentlichen Raum (Grand Central Station) fungierte. Als Inspiration für diese Arbeit sammelte die Künstlerin über 1000 Wünsche aus der ganzen Welt. Man konnte sich an diesem Wunschautomaten einen Wunsch als Multiple kaufen, der eine Fotocollage beinhaltete. Auf dieser wurde eine Pflanze dargestellt, welche die Essenz des Wunsches hervorrufen sollte. Dazu gepackt erhielt man ein kleines Duftöl. Die Wünsche waren: Basilikum: Geld, Nelke: Sinneslust, Hyazinthe: Friede, Flieder: Hoffnung, Lilie: Schlaf, Rose: Liebe, Minze: Kommunikation. Der Kolumbianer Oswaldo Maciá stellte seinen *Smellscape* (2006) aus. Gemeinsam mit dem Parfümeur Ricardo Moya entwarf er Duftnoten, die an die verschiedenen Städte der Welt erinnern sollten, wie in Jule Vernes „In 80 Tagen um die Welt“. Außerdem zeigte er *Woodchurch Road, London NW6 3PL*

(1994–95), eine interaktive Installation von mehreren Mülleimern, die an eine bestimmte Straße erinnern sollten (Breadboard 2008).

Diana Ali (Ali 2010) kuratierte 2009 die Ausstellung *Olfaction an exhibition of artworks* (2009) in der Empty Shop Galerie in Durham (UK). Ausgestellt wurden Arbeiten von Künstlern unterschiedlicher Disziplinen. Alex Rhys-Taylor (UK), Alice Bradshaw (UK), Ashley Rowe (Spain), Barbara Anna Husar (Austria), Guiliana Sommantico (Rhone.Alps), Mark Bell (UK), Mark Porter (USA), Naomi Kendrick (UK), Thickandtatsy (UK). Alice Bradshaw beschäftigt sich mit der Manipulation alltäglicher Dinge. An der Ausstellung *Olfaction* beteiligte sie sich mit Zahnpasta. Diese trug sie auf die Fensterscheiben der Galerie auf. Ashley Rowe ist Künstlerin und Wissenschaftlerin. Ihre Arbeit *Dennis Leigh* bestand aus Stoff, Asche und künstlichen Blumen. Sie hinterfragte wie Geruch Erinnerung manipuliert und beschäftigte sich mit der Kognitionstheorie von Condillacs „*Traité des sensations*“ im Sinne von: Der Tastsinn muss uns das Sehen lehren (Zupancic 2003, 103). Die Österreicherin Barbara Husar beteiligte sich an dieser Ausstellung mit einem mit Watte gefüllten und in Maiglöckchenduft gehüllten Objekt, das eine Gebärmutter darstellt. Die Arbeit *Reciever/Empfänger* ist zugleich ein Wortspiel und stellt einen Gegenpart zum Empfänger in der digitalen Welt dar. Spermien reagieren auf Maiglöckchenduft und verfügen über Riechrezeptoren. Auf dem Chromosom 17 befindet sich das Gen für den Rezeptor Nummer 4 und auf dem Chromosom 7 für den Rezeptor Nummer 5. Diese beiden Rezeptoren können zwei unterschiedliche Düfte erkennen: OR17–4 (Maiglöckchenduft) und OR7–5 (Myrac). Analysen haben ergeben, dass in der Eileiterflüssigkeit und im Vaginalsekret verwandte Lockstoffe zu diesen Düften vorhanden sind und Spermien ihre Geschwindigkeit zu dieser Duftquelle sogar verdoppeln (Hatt, Dee 2008, 156–161). Marc Porter aus Chicago lässt eine Demarkationsmaschine Farbe auf die Wand auftragen, die mit synthetischem, floral-duftendem Seifenschaum gefüllt ist. Das Objekt soll den Moment darstellen, in der eine internalisierte Idee eine externalisierte Form annimmt. Naomi Kendrick arbeitete mit dreidimensionalen multisensorischen Collagen, die sie nach dem berühmten Lied von Don McLean „*Castles in the Air ...*“ betitelte. Die Installationen hatten Gerüche von Frucht, Schokolade und Kaugummi. Ihr ist es ein Anliegen, dass das Publikum ihre Installationen kostet, an ihnen riecht, selbst partizipiert in dem es das Objekt verändert.

Im Februar 2010 stellten Bjorn Segschneider und Martin Grandits unter dem Titel *Olfaktor* im Kunstraum am Schaubplatz in Wien aus (Schaubplatz 2010). Beide sind Studenten der Universität für angewandte Kunst (bei Prof. Brigitte Kowanz) und beschäftigen sich schon längere Zeit mit dem Phänomen Geruch. Als sie selbst Schnaps brennen wollten, entdeckten sie für sich den Ursprung der Parfumerzeugung, die Destillation. In Erinnerung an einen Pullover, den ein Mädchen zurückgelassen hatte, suchten beide nach Möglichkeiten, Gerüche *einzufrieren*. Auch geht es ihnen um die Thematik Alchemie, Wasser des Lebens und Ewigkeit. Eine Art Organlabor entstand:

zuerst eine Leber, symbolisch für das Spannungsfeld Alkoholkonsum (*dosis venenum fecit*), in Folge dann eine Niere. Diese Objekte waren auch im Rahmen der Viennafair (Internationale Messe für zeitgenössische Kunst), zusammen mit Arbeiten von Christian Eisenberger, ausgestellt. Am *Schauplatz* (Wien) porträtierten sie in zwei Räumen fünf Künstler: Christian Eisenberger, Willi Kopf, Alexander Ruthner und sich selbst. Ausgangsmaterial waren persönliche Dinge der ausgestellten Künstler. Die beiden großen Destillierapparate wurden mit Gas angeheizt, im Kessel wurde die Maische zu Aquavit (*Aqua Vitae*) verwandelt. In den fünf kleinen Destillationsgeräten extrahierten sie auf gleiche Weise die fünf Geruchsessenzen der ausgestellten Personen. An den Wänden waren Duftdispensoren montiert, die jede Minute zeitlich versetzt einen Sprühstoß von sich gaben. Sie stellten jeweils ein Duftporträt dar (Mateus-Berr: Grandits, Segsneider 2010).

## Ad 2. Kunstwerke, die durch ihr Material weitere Sinneseindrücke als Nebenaspekt produzieren

### *Die Vernissage oder der Geruch bei Ausstellungen*

Die übliche Bezeichnung einer Ausstellungseröffnung (ursprünglich eine *private Vorschau*), die so genannte *Vernissage*, kommt von einem Material, das diesen Geruch erzeugt: dem Vernis, einer lackähnlichen Substanz, die auf ein Gemälde aufgebracht wird, um es zu schützen und um die Arbeit abzuschließen. Diese Bezeichnung lässt sich ab dem 19. Jahrhundert nachweisen:

*Étymol. et Hist.* 1. 1849 « action d'enduire de vernis » (Delacroix, *Journal*, p. 266); 2. 1880 « réception privée qui précède l'ouverture au public d'une exposition de peinture » (Flaubert, *Corresp.*, p. 32). *Dér. de vernis\**; suff. *-(iss)age\**; le sens 2 est prob. dû à l'infl. de l'angl. *varnishing day* « id. » (dep. 1825 ds NED) (CNRL 2009).

Der sehr sinnliche Nebeneffekt des Vernis ist sein Geruch nach Harz und Öl. Die ersten Vernissagen fanden in den Künstlerateliers selbst statt und man holte sich erste Meinungen ein, bevor man ausgewählte Arbeiten einem Kunstsalon anbot. Der Raum dafür war intim und authentisch durch die Darstellung der Originale. Erst später wurde der Begriff *Vernissage* für sämtliche Ausstellungseröffnungen verwendet, auch wenn sie weder in den Ateliers selbst stattfinden, noch auf die Technik der Ölmalerei beschränkt sind. Die Prüfung der Authentizität wird auch heute noch vorgenommen: Sammler erfreuen sich oft, „ein Bild direkt noch feucht von der Staffelei erworben zu haben“ (N.N. Sammler) und beim ESSL-Award werden die ausgesuchten Künstler in ihren Ateliers von den Juroren und Kuratoren besucht, um die Authentizität zu prüfen und die Nachhaltigkeit für die Entwicklung und den Markt gewährleistet zu sehen (Oberhollenzer, Kurator). Der Geruch des Vernis durchzieht auch heute den Raum der Ausstellungs-

eröffnungen, so sie malerischer Natur sind, vorausgesetzt es handelt sich um Ölbilder. Dazu mischen sich Geruch von Zigarettenrauch, saurem Wein sowie Schweiß, Körpergeruch, Parfum der Besucher. „Die Besucher glauben oft sich im Atelier der Künstler zu befinden.“ (Helwig 2008). Der Geruch erzeugt also vielleicht eine Form der *Aura*, die durch Duftmoleküle vermittelt wird. „Die Aura ist (die) Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft (...)“ (Benjamin, 1983, 560). Brecht notiert in seinem Arbeitsjournal nach einem Treffen mit Walter Benjamin: „Die Erwartung, dass, was man anblickt, einen selbst anblickt, verschafft die Aura.“ (Brecht 1938, 14; Mersch 2002, 148) Vielleicht ist es aber auch die Atmosphäre, die sich aus dem Zusammenwirken sämtlicher Komponenten zusammensetzt: einem ökonomischen Verlangen beim Erwerb von Kunstwerken, deren *Authentizität* zu überprüfen, und um der Kunst und der Eigenschaften der Person des Künstlers durch Ort und Atem habhaft zu werden.

### **Ad 3.) Kunstwerke, die mit Absicht olfaktorische oder haptische Komponenten einsetzen**

*„Der Ablagerung von Staub (Duchamp), dem Abdruck eines menschlichen Körpers (Klein, Margolles) oder eines Stückes Holz (Ernst) sowie dem Mal einer Wunde (Acconci, Pane, Burden, EXPORT) ist eines gemeinsam: sie sind aus einem direkten Kontakt mit dem Objekt, dessen Spuren sie tragen, hervorgegangen“ (Jutz 2010, 51).*

#### **3.1. Sinne und Vergänglichkeit, Tod, Religion**

##### **3.1.1. Exkurs: Todesrituale, Berührung und Geruch**

Der Tod ist wohl die Vergänglichkeit oder die „versteckte Wahrheit“ (Baumann 1995, Drobnick 2006) des Lebens. Constanze Classen, David Howes und Anthony Synnott schreiben in ihrem Aufsatz „The dance of our rotted men: funeral odours“ über Gerüche von Todesritualen (Classen, Howes, Synnott 1994, 150–55). Sie stellen fest, dass wohl jede Kultur den Tod ihrer Mitglieder ritualisiert und Geruch einen wesentlichen Bestandteil dieser Riten darstellt. Zur Maskierung des Geruchs des Todes werden Blumen eingesetzt oder andere Duftstoffe (je nach kultureller Verortung). Räucherungen sollen der Seele dabei helfen, in die andere Welt hinüberzugleiten. Das Paradies wird von vielen Ethnien als wohlriechend angenommen. In den Arabischen Emiraten gehören die rituellen Waschungen der Toten zu einem fixen Bestandteil des Rituals. Die Körper werden mit Essenzen aus Sandelholz, Kampfer und Safranöl gesalbt. Beim Begräbnis werden an den Fußenden Weihrauch und das Harz Gummi Arabicum verbrannt. Das Leichenhemd wird mit Aloe getränkt. Ein ganz wesentliches Element bei der Trauerzeremonie ist, dass niemand der Trauergäste Parfum trägt, um nicht sozusagen

gen in seine (des Toten) Welt zu geraten (Classen, Howes, Synott 1994, 150). In der Schweiz wurde untersucht, wie der Verfall des Körpers in der pathologischen Abteilung eines Spitals verzögert wird: Gewisse Salze kommen auf das weiße Kopfkissen, dieses tötet Bakterien und stoppt den Leichen-geruch. In den Sarg werden ein paar grüne Äste und rote Nelken gelegt. Rote Nelken sind robust und ertragen die Kälte der Leichenhallen (Lichtensteiger 2000, 126–131). Roost Vischer beobachtete einen starken Gegen-satz zwischen den ausführlichen Berührungen der Angehörigen und der Berührungsvermeidung der Bestatter, die sich auf ein ausführliches Hygi-eneverhalten, das durch häufiges Händewaschen und die Verwendung von Desinfektionssprays in verschiedenen Duftnoten ergänzt wird, berufen. Die Argumentation für dieses Ritual bezieht sie auf die angeblich „giftige Verwesungsflüssigkeit“, die jedoch bereits (nach Roost Vischer) von Sem-melweis um die Jahrhundertwende widerlegt worden wäre. Im Lehrgang zur eidgenössischen Fachprüfung für Bestatter würde ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Berührung einer Leiche und ihr Geruch ungefähr-lich seien. Roost Vischer vermutet, dass das Verhalten der Bestatter eher eine symbolische Dimension hat, nämlich den Charakter eines Ersatzrituals (Roost Vischer 2000, 80–83). Dem entgegenzuhalten, sind wissenschaftliche Ergebnisse aus dem medizinischen Bereich erforderlich, so wurde etwa in einer zweijährigen Studie, in der Post-Mortem-Räume auf Luftqualität, Hy-giene und Arbeitsabläufe untersucht wurden, nachgewiesen, dass sowohl die Einmalhandschuhe des Personals als auch die Hände sehr kontami-niert waren. Der Plastik-Isolator (eine durchsichtige Kunststoffabdeckung mit Öffnungen für die Arme der Untersuchenden) reduzierte Gerüche (die Bakterienzahl in der Luft war gering) und limitierte die Kontaminierung der Umgebung (Babb, Hall, Marlin, Ayliffe 1989, 682–8). In der forensischen Medizin, wie auch grundsätzlich bei Kontakt mit Toten, wird zum sorgfäl-tigen Selbstschutz wegen möglicher Infektionen (HIV, Hepatitis, Tuberku-lose etc.) geraten (Claydon 1993, 253–6). In den USA werden auch Bestatter, Polizei, Militär und medizinisches Personal oder Personen, die bei Einsät-zen in Kontakt mit Toten kommen (Naturkatastrophen wie etwa Tsunamis erforderten neue hygienische Maßnahmen), grundsätzlich angehalten, sich durch hygienische Maßnahmen vor Infektionen zu schützen (Morgan 2004, 297–9). Ebenso wird bei ungeschütztem Kontakt mit Leichen vor der Gef-ahr der Übertragung von pathogenen Parasiten gewarnt (Ozdemir, Aksoy, Akisu, Sonmez, Cakmak 2003, 226–31). Der penetrant käsig-süßliche Ge-ruch einer frischen Leiche unterscheidet sich noch einmal wesentlich vom Verwesungsgeruch, der als unerträglich empfunden wird und zu Übelkeit führen kann. „Die Bestatter verwenden oft Alkohol, um zu vergessen, er spült den Geruch weg und schiebt einen dämpfenden Schleier zwischen das widerwillig Erlebte und den gegenwärtigen Moment“ (Roost Vischer 1999, 43–45). Die Techniken der Thanatopraxie (Thanatos, Praxis; griech. = Arbeit an den Toten) streben die Verzögerung des natürlichen Verwesungsprozes-ses an, die Vermeidung von Gerüchen und als Ergebnis „einen natürlichen

und friedlichen Gesichtsausdruck“ (Thanatopraxie. Association Française d'Information Funéraire). In der islamischen Religion ist es ein heiliger Akt, den Leichnam zu waschen (Soudani 2000, 176–177). Thanatopraxie kam im Bestattungswesen nach längerer Zeit in Europa wieder ab 1980 auf. In Österreich ist nach der großen Gewerberechtsnovelle 2002 die Thanatopraxie zum Tätigkeitsbereich der Bestattung hinzugekommen. (StF: BGBl. II Nr. 218/2006/2010, siehe Thanatopraxie). Bei der Bestattung Wien gab es zwischen 2005 und 2007 250 thanatopraktische Durchführungen (Jungmaier, Wöber 2008).

*„Die Entwicklung dieser Verfahren zur Haltbarmachung der Toten geht auf den französischen Chemiker Jean Nicolas Gannal (1791–1852) zurück. Seine Methode der Gefäßpunktion und des Austauschs von Blut mit Formalin wurde aber zuerst in den USA populär. Große Verbreitung fand das „Embalming“ während der Kriege (Sezessionskrieg und Erster Weltkrieg)“ (Hänel 2003, 48).*

In Indien werden Verstorbene tagelang zu Hause betrauert. Sterben gehört dort zum sichtbaren Alltag. In der westlichen Tradition wird das Sterben verdrängt. Daher rührt in unserer Zivilisation die Angst vor dem Tod (Grafenried 2000, 132).

Der Einsatz von Räucherwerk galt historisch gesehen als blutlose Opfergabe – oder auch, um das tote Opfertier mit einem Geruch zu übertünchen, sowie als Unterstützung beim Tod eines Menschen. Räucherwerk wurde auch „Träne eines arabischen Baumes“ genannt (Stoddart 1992, 168–206). Es kam über China, Indien und Ägypten, wie auch über die Griechen, Römer und Juden, nach Europa. Räucherwerk wurde vor allem in rituellem Kontext angewendet. Allerdings ist auch interessant, dass festgestellt wurde, dass Räucherwerk einen Geruch hat, der dem menschlichen Körpergeruch ähnelt. Es stimuliert den Geist, indem es Steroide und Pheromone imitiert (Stoddart 1992, 195–203). Schon David Berliner war aufgefallen, dass seine Mitarbeiter immer in guter Laune waren, wenn sie mit menschlichen Hautzellen laborierten. In diesem Zusammenhang interessierte ihn dann der Geruch von Hautzellen (Ebberfeld 2005, 19).

### **3.1.2. Rosen, Bananen, Fett, Schimmel und die Sieben Todsünden**

Einige Künstler greifen das Thema des Sterbens wie der Vergänglichkeit auf und bringen das Anliegen unterschiedlich zum Ausdruck. Die schottische Bildhauerin Anya Gallaccio ist eine Künstlerin, die hauptsächlich mit Rosenblättern und anderen Naturelementen arbeitet, und der Zerfall der Elemente ist ihr bewusster Gestaltungswille während einer Ausstellung. Dies inkludiert natürlich auch den Geruch der Zersetzung, das Faulige, wie zum Beispiel in ihrer Ausstellung *Red on Green* (1992), in der sie 10.000 duftende englische Teerosen ausstellte. Der erste romantische Eindruck wurde von der unvermeidlichen Konsequenz des organischen Zerfalls begleitet. Jim Drobnick bespricht ihre Arbeit in seinem Werk zur Geruchskultur (*The*

*Smell Culture Reader*) und hebt hervor, dass sie die „versteckte Wahrheit“ des Lebens anspricht (Drobnick 2006, 6–7). Ihr älterer Künstlerkollege Dieter Roth lebte in der Schweiz als Dichter, Grafiker und intermedial arbeitender Aktions- und Objektkünstler, war ein Vertreter der Konkreten Poesie, beteiligte sich in den 60er Jahren an Happenings und Fluxusveranstaltungen und fertigte Werke der Eat-Art. Er produzierte u. a. „Schimmelbilder“, in dem der Verfall seinen Lauf nehmen sollte als „Nature Morte“, ebenso wie Objekte aus Schokolade oder ähnlichen Lebensmitteln, denen die Verderblichkeit zu Eigen war und deren Madenbewohner den Raum belebten. „Sie modern und stinken unrettbar ihrem Ende entgegen.“ (Altdorfer 2000, 272–277). Roth hatte ein zweistöckiges „Schimmelmuseum“ in einer Remise nahe der Außenalster, welches das International Council of Monuments and Sites (Icomos) in der Publikation *Heritage at Risk* (K. G. Saur Verlag, 2002/03) als im höchsten Maße als schützens- und erhaltenswert deklarierte (DIE ZEIT online 2004). Joseph Beuys inszenierte am Hinrichtungstag des Widerstandskämpfers Stauffenberg durch die Nationalsozialisten das Fluxus-Happening *The 20th July Aachen Fettkiste* (1964). Beuys spielte Erik Satie am Klavier, während Bazon Brock am Kopf stehend eine Ansprache zu diesem Jahrestag hielt. Anschließend schüttete Beuys Bonbons, Eichenblätter, Majoran, eine Ansichtskarte des Aachener Doms und Waschpulver in das Klavier. Auf einem Elektroherd wurde Margarine in einer Zinkkiste erhitzt und Salzsäure mit Rosenblättern wurden hinzugefügt (Hoffmanns 2009, 19). Die Bedeutung von Fett in Beuys Werk hat unterschiedliche Mythen: Die Verwendung des Materials könnte darauf zurückgehen, dass er nach einem Absturz als Kampfflieger im Zweiten Weltkrieg von Tataren geborgen wurde und diese ihn zum Schutz gegen die Kälte mit Talg einrieben (Butzer 2009) oder er sei am Ort einer Margarinefabrik aufgewachsen (Wagner 2001, 205). Tatsächlich spielte Fett als Kalorienlieferant eine wesentliche militärstrategische Rolle. Der Bedarf an Fetten wurde nie so scharf kalkuliert wie in der Zeit des Nationalsozialismus (Wagner 2001, 206). Fett war materialtechnisch jedoch für Beuys als Inbegriff seiner plastischen Theorie in Bezug auf Wärme, Kälte und Flexibilität wesentlich, ein abstrakter Wert, mit dem alles vermessen wird, auch Mord und Tod. Der Brasilianer Tónico Lemos Auad arbeitet sehr sensibel mit unterschiedlichem Material. Die Bananen, denen er ein Graffiti einritz, reifen durch Ethylengas (ein Pflanzenhormon) und verfallen im Zeichen der Erinnerung und Zeit in seinem Werk *Fire* (2001).

### 3.1.3. Klang/Duft-Pendel

Auf eine andere Art und Weise beziehen sich der Komponist Rupert Huber und die Künstlerin Ruth Mateus-Berr (die Autorin) auf die Vergänglichkeit. Ihre synästhetische Arbeit wurde erstmals als Performance *Santa Barbara* 2009 (Mateus-Berr 2009) im Stephansdom uraufgeführt. Die Autorin entwickelte ein Duftpendel, das durch die Bewegung den Geruch verteilt. Das Pendel erinnert wie ein Uhrpendel an die Vergänglichkeit, die

Zeit. Das Objekt bezieht sich auch auf den Spannungsraum Aufklärung, Glaube und Kirche. Der französische Physiker Léon Foucault wies 1851 mit seinem Pendel-Versuch die Erdrotation nach. In seiner Abhandlung *Recueil des Travaux Scientifiques des Progrès de la Mécanique* schreibt er: „L'Évangile a dit: Celui qui croit ne sera pas jugé“ (Foucault 1878, 9) und bezieht sich dabei auf die Bibel (Johannesevangelium 3,18), sowie weiters: „Les savants devraient s'inspirer de cette maxime et dire à leur tour: Celui qui trouve ne sera pas jugé.“ Auch in der Bibel heißt es: Wer sucht, der findet (Lukasevangelium 11,10). Das Foucault'sche Pendel im Pantheon in Paris symbolisiert den in Frankreich vollzogenen Prozess der Eliminierung des Religiösen aus dem öffentlichen Raum. Im Hintergrund dazu stand die Kritik von Jean Jacques Rousseau und Immanuel Kant: Um einen gesellschaftlichen Zusammenhalt zu gewährleisten, meinten beide, bräuchte man einen gemeinsamen Nenner: gemeinsame Werte, nicht private Glaubensaussagen. Die Folge davon war die Religion Civile, in der Umwidmungen von Kirchen zu Kathedralen der Vernunft stattfanden. Das berühmte Pantheon in Paris wurde ca. 1790 zum Tempel der Aufklärung, in der nicht nur das Foucault'sche Pendel – als sakrales Monument der Wissenschaft – hängt, sondern auch die Nationalhelden der französischen Republik (Diderot, Hugo ...) ihre letzte Ruhestätte gefunden haben (Kippenberg, Von Stuckrad 2003, 96). Wie als Verknüpfung von Lockes „Sensations“, den äußeren Wahrnehmungen, und den „Reflections“ (Locke 1838, 53) den inneren Wahrnehmungen der Seele, widmet sich das Duft-/Klangpendel beiden Wahrnehmungen. Gerüche inspirieren dazu, Töne sensibilisiert wahrzunehmen. Bei den Performances wurde die digitale Komposition gemeinsam mit analogen Klängen ebenso sensitiv eingesetzt, wie die Komposition der Geruchsmischungen (in der ersten Performance: Rosenweihrauch, Mastix, Sandarak, in der zweiten: Shukpa, Pagpai, Saffron Cardomom, Sukmail, red & white Sandle Wood, Clove, Cinnamon, Nutmeg, Giwang (Bezor), Aru, Baru, Churu, Pekor et al. In der dritten Performance: japanische Rosenblüten und in der vierten Performance: Weihrauch und Myrre). Die Flüchtigkeit eines Geruches könnte einfach so kurz wie unsere Wahrnehmung des Lebens sein, das eigentlich eine Konstruktion unserer Wahrnehmung ist. Denn vielleicht handelt es sich um eine Gleichzeitigkeit, ähnlich wie es Anton Zeillinger mit den Qubits erklärt. Und vielleicht hat er recht, wenn er sagt: „Jeder Konflikt zwischen Religion und Wissenschaft ist in meinen Augen ein Missverständnis.“ Anton Zeillinger weiter: „Ja oder nein? Ein Bit kann nur diese beiden Möglichkeiten zulassen. Ein Qubit ist ein Ding, in dem ja und nein oder 0 und 1 in einer Überlagerung der beiden Möglichkeiten existieren kann. Ein Qubit ist in irgendeiner Form gleichzeitig 0 und 1“ (Unterluggauer 2001). David Ölz, ein Student der Universität für angewandte Kunst, beschäftigte sich mit dem deutschen Künstler Wolfgang Laib. Dieser arbeitet schon seit den späten 70er Jahren mit natürlichen Materialien wie Milch, Marmor, Blütenstaub, Reis und Wachs. Der als Arzt ausgebildete Künstler verbin-

det in seinem Werk naturwissenschaftliche mit philosophisch-spirituellen Ansätzen. „Die eindringliche, oft auch beklemmend empfundene Raumerfahrung bewirkt eine Befreiung, wenn der Duft des Bienenwachses den Körper durchdringt und der Ort als Sinnbild für eine komplexe Wechselwirkung, eben auch von Leben und Tod begriffen wird“ (Schrenk 2004). „Wachsräume sind Passagen, die den Besucher von einem Zustand in einen anderen, gleichsam einer Metamorphose bringen können“ (Tossato 1999, 31). Die Arbeit des brasilianischen Künstlers Cildo Meireles *Volatile* (1980/1994) in der Tate Modern 2008 umfasste ein hermetisch abgeschlossenes Zimmer, das Ausstellungsgäste einzeln und barfuß betreten durften. Auf dem mit Asche bedeckten Boden brannte eine Kerze. In der Luft hing der Geruch ausströmenden Gases wie ein olfaktorisches Damoklesschwert. „Du hast Angst, dass der Raum explodiert, sagt Cildo Meireles, doch die Angst schärft auch die Sinne. Du wirst aufmerksamer für dein Umfeld“ (Hindrichsen 2008, 132–136).

#### 3.1.4. *Todsünden & Parfüms, Muttergottes & Pornos*

Nobi Shioya ließ in seiner *Installation 7S* (2003) sieben große Keramikflaschen vom Plafond hängen. Der Inhalt bestand aus Gerüchen, die von den sieben Top-Parfumeuren der Welt zu den sieben Todsünden kreiert wurden: Hochmut: Jacques Cavallier, Geiz: Harry Fremont, Neid: Annie Buzantian, Zorn: Anick Menardo, Wollust: Alberto Morillas, Völlerei: Ilias Ermenidis, Trägheit: Thierry Wasser (Osborne 2006).

Der britische Maler Chris Ofili, Sohn nigerianischer Einwanderer, benutzt seit einem Studienaufenthalt in Simbabwe immer wieder Elefantendung auf seinen Bildern. Mit seinem Werk *Holy Virgin Mary* (1999) provozierte er einen der größten Kunsteklatsch des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Seine Arbeit zeigte eine Darstellung der Muttergottes mit appliziertem Elefantenkot und Ausschnitten aus Pornomagazinen (Werner 2009, 74–76).

#### 3.1.5. *Fleisch*

Die in Prag geborene und in Canada lebende Jana Sterbak wurde vor allem mit ihren Arbeiten aus rohem Fleisch bekannt. 1987 fertigte sie Damenkleider aus Ochsenfleisch und zog diese selbst auf nackter Haut an (Wagner 2001, 231–232). Mit der Verwendung von Fleisch und seinem naturidentem Geruch bearbeitet sie die Themen Macht, Sexualität und Kontrolle. In ihren Arbeiten *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987) provoziert Sterbak ein beunruhigendes Gefühl: Das Fleisch ist gesalzen und wird an der Luft getrocknet. Dies entspricht einer primitiven Konservierungsmethode. Vor dem Auge der Betrachter verfärbt sich das Fleisch, stirbt ein zweites Mal und erinnert an die Vergänglichkeit als Memento Mori, dem man augenblicklich beiwohnen kann.

### 3.1.6. Blut

Yves Klein wird von Körperspuren an die Opfer von Hiroshima und Nagasaki erinnert. Seine Blutanthropometrien (Abdruck weiblicher Körper in Ochsenblut) bezeichnet Klein als „immaterielles Weiterleben des ‚Fleisches‘“ (Wagner 2001, 228). „Bilder übertragen den materiellen, vergänglichen Leib in den unsterblichen Körper.“ (Wyss 2008, 16).

### 3.1.7. Blut, Maggi, Found-Food & Footage

Der in London geborene Marc Quinn hat in seiner bekanntesten Arbeit *Self* (1991) eine Skulptur aus etwa fünf Liter Eigenblut geschaffen. Das Blut wurde allerdings eingefroren und unter einem Plexiglas Kubus platziert. So ist zwar die Vergänglichkeit sehr authentisch nachgestellt, die Geruchsentwicklung selbst jedoch auch eingefroren. Ähnlich wie bei seinem Kollegen Daniel Spoerri, der Tischoberflächen nach einem Mahl, die Teller mit Essensresten, schmutzige Servietten, Gläser mit Weinpatina, eben geleerte Kaffeetassen und volle Aschenbecher konserviert. Mit dieser Technik „friert“ Spoerri den Augenblick ein, um ihn nicht der Vergänglichkeit preiszugeben, der man dennoch gewahr wird. Er hält fest, was man nicht festhalten kann. Geruch ist bei seinen Arbeiten kaum mehr gegenwärtig. In Athen partizipierten die Österreicher Grandits und Segschneider an der Gegenbiennale REMAP KM 2 in einer tristen *banlieue* der Stadt mit dem Ausstellungstitel *Saint Ghetto* (2009) und sammelten dort Gerüche von den Bewohnern dieses Viertels. Die gesammelten Elemente legten sie in drei Glasbehälter, die zur Hälfte in einen Gipsblock eingegossen und dadurch abgedichtet waren. Eine Lichtinstallation, bestehend aus zwei Neonröhren mit aufmontiertem Filmmaterial, dokumentierte chronologisch die Entstehungsgeschichte des Prozesses. Auch hier war zwar der Geruch Thema, jedoch nicht für den Besucher der Ausstellung. Quinn, Grandits und Segschneider sammeln Spuren *des Selbst* und *des Anderen* in der Tradition des Nouveau Réalisme. Ähnlich wie Armand Fernandez integrieren sie Realität des alltäglichen Lebens in ihre Arbeiten, sammeln Spuren und bewahren sie (Mateus-Berr: Grandits, Segschneider 2010). Der niederländische Künstler Job Koelewijn hatte ein Nahtoderlebnis und arbeitet in seinen Installationen synästhetische Erinnerungen auf. So stellte er ein verrostetes Rohr mit Essenzen von Eukalyptus und Pfefferminz in der Arbeit *Bouillonbuis* (1995) im MUHKA/Antwerpen 2009 aus. Wie auch Erinnerungen an die holländische Maggi-Kultur, die Power-Essenzen in die Kulinarik brachte, erinnern bestimmte Düfte an Sicherheit, Reanimation, Kraftressource ... Koelewijn verbrachte zwei Jahre in Rehabilitation. Beuys hatte das Motto: „Ich ernähre mich von Kraftvergeudung“ und sein Objekt *kein Weekend* (1971) war ein Koffer, der eine Maggi-Flasche und Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* enthielt. Maggi wurde ursprünglich für die bessere Nährstoffversorgung von Arbeiterfamilien entwickelt, da viele an Unterernährung litten.

### 3.2. Gesellschaft, Geruch, Erinnerung, Gewalt, Tabubruch,

#### 3.2.1. Fäkalien

Dem Literaturwissenschaftler Winfried Menninghaus zufolge sei „Scheiße dazu prädestiniert, den Platz des Absoluten aus Friedrich Schellings ‚Philosophie der Kunst‘ einzunehmen.“

*„Nur die Kunst, so Schelling, erlaubt unter Umgehung theoretischer und praktischer Vergegenständlichungen eine Erfahrung des sonst unzugänglichen, weil konstitutiv verstellten ‚Dings an sich‘. Scheißhaufen und Leichenteile sind die zeitgenössischen Varianten eines Auftreffens auf das ‚Ding an sich‘ im Feld der Konvergenz von Ekel, Realem und Wahrheit“ (Werner 2009, 74–76).*

Die Autorin Marielouise Jurreit interpretiert die Bewegung der 68er Jahre und die Verwendung von Fäkalien insofern, als dass der Sohn mit seinen Exkrementen symbolisch die Autorität des Vaters beschmutzt. Florian Werner analysiert das zentrale Paradoxon der Skandalkunst, die politische Ziele verfolgt, jedoch erscheint es fraglich, ob sie diese erreicht. *„Es ist möglich‘, mutmaßte Sigmund Freud, ‚dass der Gegensatz zwischen dem Wertvollsten, das der Mensch kennengelernt hat, und dem Wertlosesten, das er als Abfall (‚refuse‘) von sich wirft, zu dieser bedingten Identifizierung von Gold und Kot geführt hat.‘ Im Unbewussten, meinte entsprechend Salvador Dalí, seien ‚Gold und Scheiße ein und dasselbe‘“ (Werner 2009, 74–76).* 1961 verpackte der italienische Konzeptkünstler Piero Manzoni seine Fäkalien in Dosen: *Merda d’Artista*. Er füllte je 30 Gramm seiner eigenen Fäkalien in 90 Dosen, verschloss sie (geruchlos!), nummerierte und verkaufte sie zum Gegenwert des aktuellen Goldpreises (heute soll eine Portion „Merda d’artista“ um die 30.000 Euro wert sein). Das Objekt sollte den kulturellen Tauschwert, das Kunstwerk als Objekt der Warenwelt reflektieren (Butin 2006, 223). Nach Manzonis Tod wurden die Dosen gewissermaßen zu einer Art Urne – wie eine Reliquie bewahren sie die Überreste des Künstlers auf. Sie erinnern uns daran, dass Exkremente, wenn auch nur für kurze Zeit, ein Teil unseres Körpers sind und dass mit jedem Stuhlgang ein Stück von uns stirbt. Der Belgier Wim Delvoye entwickelte die zwölf Meter lange geruchsintensive Verdauungsmaschine *Cloaca* (2000) (Wilson 2010, 67). McCarthy installierte die Arbeit *Complicated Pile* (2007) in Antwerpen und *Shit Pile* (2009) im botanischen Garten von Utrecht. Allerdings handelte es sich hierbei um eine überdimensionale Nachbildung eines Haufen Fäkalien aus Plastik. McCarthy urinierte in einer frühen Performance tatsächlich auf den Fußboden seines Studios und cremte sich mit den Exkrementen, ähnlich wie Brus, ein. Im Gegensatz zu den Wiener Aktionisten präsentiert McCarthy seine Aktionen jedoch nur mit Video. Die Wiener Aktionisten Otto Muehl, Günter Brus und Hermann Nitsch provozierten bei der Performance *Kunst und Revolution* (1968) in der Wiener Universität ebenfalls mit Urin und Fäkalien.

### 3.2.2. *Blut, Leichenwaschwasser, Schweiß, Urin, Schüsse, Kreuzigungen*

Herman Nitsch ist in Österreich geboren und einer der bedeutendsten Vertreter des Wiener Aktionismus. Er war lange Zeit der einzige unter den zeitgenössischen Künstlern, der Blut in seinen Aktionen einsetzte. Fleisch und Blut gelten als Inbegriffe vergänglichen Lebens und wurden vor allem im Christentum sehr ausgeprägt als Metapher verwendet. Der Tabubruch, echtes Fleisch und Blut zu verwenden, kann aus diesem Grund auch als Auflehnen gegen die Macht der christlichen Bildtradition verstanden werden. Neben seinem „Orgien-Mysterien-Theater“ zelebrierte Nitsch 1966 auch mit Lammbblutschüttungen und Damenbinden. Menstruationsblut selbst wurde in den Aktionen und Installationen feministischer Künstlerinnen später zum „identifikatorischen Stoff für Weiblichkeit“ (Wagner 2001, 222–234). Der Wiener Aktionismus (Nitsch, Muehl, Brus, Frohner), eine eigenständige österreichische Ausprägung der Happening- und Fluxusbewegung zwischen 1960 und 1970, stand in engem Kontakt mit der literarischen Avantgarde. Für Nitsch zählten auch stets Geruch und Geschmack zu einem Gesamtkunstwerk, das die Sinne der Zuschauer bewegen sollte. Bei seinem *2 Tage Spiel* in Prinzendorf 2004 beschreibt Nitsch selbst:

*der gral wird wahrgenommen als geschmack  
 der gral wird wahrgenommen als geruch  
 der gral wird wahrgenommen als farbe LICHT (ungeborenes)  
 der gral wird wahrgenommen als klang (farbe) ton  
 der gral wird wahrgenommen als tasterlebnis  
 der gral wird wahrgenommen als das geschlachtete ausgeweidete tier, der  
 aufgeklaffte tierkörper  
 die leere inmitten des leibes, das selbst, das tao (Nitsch 2004)*

Bei der Nitsch-Aktion im Burgtheater und im Berliner Gropiusbau berichtete die Presse „von übelberregend süßlichem Geruch des Blutes und des Fleisches“ (Soulek 2006). Die jüngere Mexikanerin Teresa Margolles beschäftigt sich als Künstlerin und Gerichtsmedizinerin mit dem Tod, den Toten in den Leichenschauhäusern Mexico Citys. Teresa Margolles gehörte 1990 zu den Gründungsmitgliedern der Gruppe SEMEFO (Servicio Médico Forense/Gerichtsmedizinischer Dienst) und hat seitdem im Rahmen dieser Gruppe Performances, Installationen, Objektplastiken, Interventionen im öffentlichen Raum und Videos gestaltet. Ihre Absicht ist es, ungestrafte Morde, Korruption, Gewalt, Organhandel Schönheitsoperationen, Ausbeutung, Kriminalität und Armut in ihren Werken zu thematisieren. Die namenlosen anonymen Opfer gemahnen an die inhumanen Verhältnisse der modernen Massengesellschaft. In ihrer Arbeit *El agua en la ciudad* (2004) hat sie mit Leichenwaschwasser eine Bank aus Beton gefertigt, auf der man sich niederlassen und einem Film zusehen kann, der eine Leichenwaschung zeigt. In ihrer Arbeit *En el aire* (2003) und *Llorado* (2004) betreten die Besucher einen dunsigen Raum mit lauter Wasserblasen, die aus dem Leichenwaschwasser von anonymen Toten stammen. Ihre Arbeiten sind in gewisser Weise „Kunst

zum Einatmen“. Desinfizierter Leichenwassernebel befeuchtet Lippen und Kleidung sowie Haut der Besucher der Ausstellungen. In ihrer Arbeit geht es vielleicht weniger um den Verfall der Körper, sondern um den Verfall der Gesellschaft und um ein Erinnern. In der Kunsthalle Wien stellte Margolles 2003 ein Leichentuch aus. Der penetrante Formalingeruch drang bis in das Restaurant des Ausstellungsgebäudes. Mitarbeiter und Gäste klagten über die Geruchsbelästigung, sodass das Tuch verpackt werden musste. In einem Interview mit Kunsthallenchef Gerald Matt berichtet Margolles: „Ich arbeite am leblosen Körper, mit dem was verfault. Immer mit der anfänglichen Frage: Wie viel durchlebt eine Leiche?“ (Gehrmann, Matt et al. 2003, 19–20). Margolles, die als „Grenzgängerin existenzieller Herkunft“ (Schmid 2002) und als „eine der umstrittensten Vertreterinnen einer neuen Minimal-Body-Art“ (Maak 2004) gilt, rührt mit ihren Spektakel und Pathos und einsetzenden künstlerischen Transformationen an Tabus. Chris Burden ging mit seinen Body-Art-Projekten einen Schritt weiter als Günter Brus, ein anderer Vertreter des Wiener Aktionismus. Während Brus sich schnürte, ritzte und verzerrte, ließ sich Burden bei seiner Aktion *Shoot* (1971) von einem Freund im Abstand von fünf Metern in den linken Arm schießen oder wie Christus auf ein Auto nageln (1974, *Trans-fixed*). Die Mutprobe, als gekreuzigter Held zu erscheinen, dokumentieren auch die wenigen Photos dieser Performance: Photos von seinen durchbohrten Handflächen (Schneede 2002, 28).

### 3.2.3. *Sex, Tastkino, Voyeurismus, Naturspekt, Täter & Opfer*

Der japanische Künstler Nobuyoshi Araki widmet sein Werk den tabuisierten Seiten Tokios, dem Fetisch, dem Bonding (japanische Bezeichnung Arakis dafür: „Kinbaku“), erotischen Spielen mit rituellem Charakter in seinen Arbeiten *Private Tokyo* und *Shikijo/Erotic Maniac* (1994–1996). „Kinbaku“ ist wie eine Umarmung, ein Akt der Liebe, Akari möchte selbst zum Opfer seiner Modelle werden. Sie bestimmen ihre Situationen und Positionen selbst (Bosetti 2008). Eine Künstlerin, die sich den Zugriffen ihres Publikums aussetzte, ist die Österreicherin Valie EXPORT, die mit ihrer Arbeit *Tapp- und Tastkino* in zehn europäischen Städten in der Zeit von 1968–1971 Performances durchführte. Mit einem kleinen selbst gebauten Papptheater ging sie durch die Straßen und Passanten konnten hinter den Vorhang greifen (eine halbe Minute pro Person), um ihre Brust zu ertasten. Für EXPORT war das eine Form der taktilen Rezeption, die gegen den Betrug des Voyeurismus stand, womit sich der Staat die sexuelle Revolution zu ersparen schien (EXPORT 1968). Die Österreicherin Barbara Husar installierte gemeinsam mit Diether Lenhardt im Konzerthaus eine *Naturspektbar* (2005). Thema der Arbeit war die Auseinandersetzung mit Sex, Gewalt und Gruppendynamik. Sie bedufteten gelbe Flüssigkeit mit Safran, Sellerie, Spargel und anderen Ingredienzien und boten diesen „Naturspekt“ aus Sektklößen an. Der Geruch gab den etwa 70 Anwesenden vor, „Urinsekt im Glas“ zu sein und nach kurzer Zeit tranken alle davon (Mateus-Berr: Husar 2010).

### 3.3. Angst, Werteverhebungen, ökonomische Krise, Mut

Die Wahrnehmung der Sinne hängt laut Marshall McLuhan auch von verschiedenen Gesellschaftstypen und Kulturen ab. Die visuellen lese- und schreibkundigen Gesellschaften werden laut McLuhan vom Wort und daher vom Ton dominiert, sie *beschreiben* die Welt mit Objekten. Im Gegensatz dazu gibt es *aurale* oder *orale* Gesellschaften. Diese erleben laut dem amerikanischen Literaturwissenschaftler und Medientheoretiker Walter Ong SJ die Welt als *Abfolge von dynamischen, unvorhersehbaren(!)* Erlebnissen (Ong 1969, 634). Der Geruch der Angst ist für mehrere Künstler ein Thema. Die in Canada geborene und in Glasgow lebende Künstlerin Clara Ursitti inszenierte 1996 den *Geruch der Angst*, indem sie vier Duftdispensoren mit einer Essenz in einem Raum platzierte. Diese hatten integrierte Bewegungssensoren, die, wenn man sich ihnen näherte, diese Essenz intensiv verbreiteten. Der Raum wurde in ein pink Licht getaucht. Wie auch in einem anderen Kunstprojekt, arbeitete Ursitti gemeinsam mit dem Parfümeur Dodd und entwickelte einen Geruch von Drogen und Schweiß. Hintergrund der Arbeit war die Biographie Judy Garlands, der Ursitti entnahm, dass Garland auf Grund ihrer Medikamentenabhängigkeit an extremer Körperausdünstung litt und während der Vorstellung mehrmals ihr Gewand wechseln musste. Garland verwendete Unmengen vom Parfüm *Joy* und später *Tweed*. Diese intensive Duftnote drückte Ursitti mit Dodd auch durch die Programmierung der Dispensoren aus. Die Brasilianerin Lygia Pape, Mitglied der Gruppe *Frente* (Lygia Clark, Hélio Oiticica), arbeitete mit unterschiedlichen Medien. In ihrer Arbeit *Roda dos Prazeres* (Rad der Freude) (1968) arrangierte sie Schalen in einem Kreis, färbte diese unterschiedlich ein und stattete sie mit Aromen aus. Die Besucher sollten mit Pipetten die Flüssigkeit kosten und testen, ob der Geschmack und Geruch mit ihren Erwartungen übereinstimmte. 1968 war die Verwendung von Geruch und Geschmack in einer Ausstellung außergewöhnlich und wurde angefeindet. Die Besucher mussten sich zudem überwinden, sich mit ihrer eigenen Erwartung und Enttäuschung auseinanderzusetzen (Matt, Mießgang 2010, 70,72). Die chinesische Künstlerin Feng Lei, Studentin der Universität für angewandte Kunst Wien, bearbeitete die Unsicherheit der heutigen Zeit in der Duftinstallation *Uncertainty* (2008) im Jugendstiltheater am Steinhof in Wien. Das starke Wirtschaftswachstum im „sozialistisch-kapitalistischen“ China und die damit verbundenen unvorhersehbaren Lebensverhältnisse, Umweltkatastrophen und Naturkatastrophen, wie zuletzt die Erdbeben in Sichuan, fordern von den Menschen schnellen Wandel und Anpassungsfähigkeit. „So ist des Menschen Dasein in der Welt: Ein weißes Füllen läuft vorbei an einem Mauerspalt. Ist nur ein Husch, vergangen bald“ (Chuang-tzu, 365–290 v. Chr.). In der Daoistischen (chinesische Philosophie und Religion) Ethik wird dem Menschen geraten, sich dem Lauf der Dinge anzupassen und Wandlungsfähigkeit zu beweisen. Das Leben ist letztendlich so flüchtig wie ein Duft. Das Leben für Feng Lei ist eine Kombination von bitter, sauer, süß, salzig und scharf, bei dem man zuerst dem Bitteren und dann erst dem Süßen begegnet (Chinesisches Sprichwort: „Das Leben der fünf Sinne“). Sie filmte

in China 25 sowohl von Geschlecht als auch von Beruf unterschiedliche Menschen und hielt ihnen einen Geruch unter die Nase. Ihre Reaktion wurde gefilmt und dann wiederum bei der Raum-/Duftinstallation in typische, alltägliche chinesische Familien-Reisschalen, die mit Wasser und Duftstoffen gefüllt waren, projiziert. Der Betrachter konnte nun die Schalen selbst in die Hand nehmen. Sein Antlitz spiegelte sich im Wasser und verschwamm mit dem Bild der Porträtierten.



Foto 1: Uncertainty, Feng Lei. © Foto: Csaba István Sánta.

Der Belgier Gert Verhoeven thematisierte bei der Ausstellung *The State of Things* in Belgien und China (2009, 2010) die ökonomische Krise und die Werteverstärkungen in Ost und West. In seiner Arbeit *99 % Golden* (2009) nimmt er Stellung zu Klischee und Fake in unterschiedlichen kulturellen Bedeutungsrelationen. Ein Gemisch aus Wasser, gelbem Pigment, Gummi und Urin wird in einem durchsichtigen Bassin durch einen Motor in Bewegung gehalten und beleuchtet. Durch die Bewegung gerät immer wieder der unangenehme Geruch des Gemisches in den Ausstellungsraum, so wird die Aufmerksamkeit des Besuchers nicht nur visuell gereizt, sondern durch den Geruch auch unterbewusst

### 3.4. Sex, Liebe, Fruchtbarkeit, Schweiß, Verhütung und Blind-Date

„Liebe geht durch die Nase“, „die Chemie stimmt“ und „Ich kann dich nicht riechen“ sind wohl die prominentesten Zitate zum Thema Liebe und Geruch. Beobachtet wurde ein Zusammenhang zwischen Nase und Genitalien erstmals von Bresgen (1881) und Mackenzie (1884). Sie stellten ein Anschwellen der Nasenschleimhäute von menstruierenden Frauen fest (Mackenzie 1884, 360). 1892 schrieb Endriss seine medizinische Masterthesis über die bisherigen Beobachtungen von physiologischen und pathologischen Beziehungen der obe-

ren Luftwege zu den Sexualorganen (Endriss 1892). Mackenzie bezog einen Kollegen aus dem Bereich der Gynäkologie, Fliess, in seine Studien ein (Fliess 1897, 3). Fliess experimentierte mit Zusammenhängen zwischen Menstruationszyklus, Schwangerschaft und weiblicher Nase (Hagen 1906, 19). Die erste wissenschaftliche Feststellung eines Zusammenhanges zwischen Anschwellung von Nasenschleimhäuten und dem weiblichen Zyklus konnte 1936 durch Mortimer (Mortimer et al. 1936, 615–621) nachgewiesen werden. In weiteren Untersuchungen konnte man auch den Grund feststellen: Uterus- und Plazentahormone waren in die Nasenschleimhautschwellung involviert. Untersuchungen mit weiblichen Labormäusen erbrachten das Ergebnis, dass die Geruchswahrnehmung des Urins männlicher Mäuse die Hormone der weiblichen Tiere verändern kann. Diese Ergebnisse stellen einen klaren Beweis dar, dass eine Abhängigkeit neuroendokriner Systeme von olfaktorischen Auslösern vorhanden ist (Bronson & Macmillan, 1983, 175–97).

„Galopin berichtet über *„eigenartige Versuche, die man besonders bei Pferden, aber auch Kühen gemacht hat, um die dem sexuellen Verkehr mit einem bestimmten weiblichen Tiere abgeneigten männlichen Tiere zum Coitus zu verlocken. Man injizierte wohlriechende Flüssigkeiten wie z. B. Thymian- und Salbeiwässer in die Vagina, wodurch die männlichen Tiere sich zur Begattung verleiten liessen.“* (Galopin 1886; Hagen 1906, 253).

Dieselben Zusammenhänge konnten auch beim Menschen festgestellt werden (Ebberfeld 2005, 17), wenn auch der Mensch sich nicht gerne mit dem Tier vergleicht und sexuelle Geruchsvorlieben bald im Bereich des Pathologischen verortet werden (Krafft-Ebing 1912). Ebberfeld untersuchte 1995 mit rund 1000 Fragebögen den Zusammenhang von Körpergerüchen und Sexualität und verglich ihre Auswertungen dann mit jenen von Dahlöf (Ebberfeld 2005). Der Mensch kann nicht nur eindeutig Kopf- und Fußgeruch unterscheiden, sondern auch Männerschweiß von Frauenschweiß (Hatt, Dee 2008, 76). Die auffälligsten Gerüche entstehen am Mund, auf der Kopfhaut, in den Achselhöhlen, der Gesäßspalte, dem Anus, an der Oberschenkelspalte, der Vorhaut, der Vulva und an den Füßen. Männer können unterschiedliche Geruchsmuster des Vaginalgeruches in Abhängigkeit zum Menstruationsrhythmus ausmachen (Ebberfeld 2005, 17). Duftstoffe, die Tiere in ihrem Sexualverhalten beeinflussen, bezeichnet man seit 1959 als Pheromone (griech.: *pherein* – mit-sich-tragen; *Hormon* – Erregung) und manche dieser Geruchsstoffe von Säugetieren wirken auch beim Menschen. Wesentlich für Aufnahme und Kommunikation dieser Geruchsstoffe ist das Jacob'sche Organ, das der dänische Arzt Jacobson 1811 in tierischen Nasen entdeckte. Der amerikanische Arzt David Berliner entdeckte dieses vomeronasale Organ (VNO) 1991 auch beim Menschen und bezeichnet es als *Sechsten Sinn*. Jedenfalls wird es heute im vorderen Drittel der Nasenscheidewand lokalisiert. Die Substanzen, die dieses Organ stimulieren, sind die so genannten Vomeroherine (Ebberfeld 2005, 19). 1998 wurde noch angenommen, dass alle Menschen dieses Organ besitzen (Monti-Bloch, Jennings-White, Berliner 1998). Erste Hinweise auf das VNO gab es seit 1703 von dem

holländischen Chirurgen Ruysch, der den Ductus vomeronasalis (VND) entdeckte. Dabei handelt es sich um eine Vertiefung im vorderen Drittel der Schleimhaut der Nasenscheidewand und diese ist mit Rezeptorzellen ausgekleidet. Beim Fetus kann es bis zum 8. Monat nachgewiesen werden. Etwa die Hälfte aller Menschen besitzt einen Ductus vomeronasalis (Knecht, Witt, Abolmaali, Hüttenbrink, Tummel 2003). Gewisse Hautsteroidsustanzen, die dieses Organ stimulieren, befinden sich im menschlichen Schweiß und deren Ausschüttung ist von hormonellen Prozessen abhängig. Bei Menschen manipulieren Duftstoffe nicht das Verhalten so zwingend wie bei Tieren. Bei den menschlichen Talgdrüsen und den apokrinen Schweißdrüsen wird die Schweißbildung durch Sexualhormone gesteuert. Aus diesem Grund wurde zum Beispiel die Duftnote *Andron* von Jovan (1981) entwickelt, die von einem europäischen Wildeber gewonnen wird und wie männlicher Schweiß riecht (Morris 2006, 55–57). Der japanische Kosmetikhersteller Kanebo produzierte einen Duft, der teilweise männlichen Achselschweiß kopiert und trankte damit Unterhosen, welche den Trägern zu mehr Eroberungen verhelfen sollten. Kanebo hat sich Gedanken um unangenehme Gerüche bei Männern und Frauen gemacht und festgestellt, dass bestimmte Geruchsstoffe, die oral aufgenommen werden, durch die Haut mit dem Schweiß wieder ausgeschieden werden können. Um nicht nur frischen Atem, sondern auch einen besseren Körpergeruch zu erzielen, entwickelte Kanebo einen Kaugummi, *Otoko Kaoru* (オトコ香る, etwa „Männlicher Geruch“). Erreicht wird das durch den im Kaugummi enthaltenen Wirkstoff Geraniol, der beim Kauen vom Körper zunächst absorbiert und später in Verbindung mit dem Schweiß wieder ausgeschieden wird, was einen unangenehmen männlichen Körpergeruch reduzieren soll. Die Geruchsnote ähnelt dann Rosenduft. Kanebo spricht damit Männer zwischen 20 und 50 an. Vorher hatte die Firma schon Kaugummi und auch Pastillen mit ähnlicher Wirkung für Frauen auf den Markt gebracht (Trend 2008). „Den typisch männlichen Körpergeruch verursachen bestimmte Corynebakterien, die das Sexualhormon Testosteron zu übel riechenden Steroiden abbauen“, erklärt man in der populärmedizinischen Literatur zur Rechtfertigung von Einsatz verschiedenster Deodorants (Schimmer 2009). Schweiß besteht zu 99 % aus Wasser, den Rest bilden Salz, Harnstoff, Harnsäure, Fett- und Aminosäure, Ammoniak und Zucker. Frischer Schweiß ist nahezu geruchlos. Er beginnt erst unangenehm zu riechen, wenn Bakterien und andere Mikroorganismen die langkettigen Fettsäuren zu kürzeren Ketten abbauen, wobei Buttersäure und Ameisensäure entsteht. Allerdings macht dieser unangenehme Geruch nur einen Teil unseres Körpergeruches aus, der Rest ist Eigengeruch, ein unverwechselbarer Fingerabdruck (Hatt 2008, 77).

197 Bewohner eines österreichischen Alpendorfes (Kärntner Gailtal) im Alter von 18–92 Jahren wurden in einer Studie hinsichtlich ihres Achselschweißes, Urins und Speichels untersucht und es wurden 4941 Peaks von chemischen Komponenten gefunden, von denen 373 bei den einzelnen Teilnehmern ein individuelles und geschlechtsspezifisches Geruchsprofil zeig-

ten (Penn, Oberzaucher, Grammer, Fischer, Soini, Wiesler, Novotny, Dixon, Xu, Brereton 2006).

Das britische Designerpaar Auger-Loizeau beschäftigte sich mit menschlichen Gerüchen, die in ihrer Arbeit *Smell Suit* (2007) über ein Konstrukt von Schläuchen austauschbar sind. Die Frage, die sich ihnen stellt, ist, inwiefern dieses Gerät zum Auffinden des idealen Partners beitragen kann. Zahlreiche Studien haben mittlerweile bestätigt, dass wir auf Grund des Schweißgeruches den genetischen Partner finden. Das Designobjekt ist sozusagen ein „Geruchs-Blind-Date“ für Menschen, für die es vor allem um das genetische Wohlergehen ihrer Kinder geht (Maier-Aichen 2009, 21, 22, 57).

Die in Glasgow lebende Künstlerin Clara Ursitti erfand eine duftgesteuerte *Dating Agentur*. Bei ihrer Ausstellung *Pheromone Link™* (2001) konnte man seinen Partner durch Geruchsproben finden. Nummerierte T-Shirts von Freiwilligen waren in der „Scent Library“ zu finden. Man suchte also den begehrtesten Geruch aus und bekam ein Date mit dem Besitzer auf einem rot glänzenden Lacksofa. Oberzaucher hat erforscht, dass wir uns normalerweise Partner mit unähnlichem Geruch aussuchen, um bei einer möglichen Fortpflanzung die Vielfältigkeit der Gene zu erhalten. Frauen beurteilen den männlichen Geruch zyklusabhängig. Hormonelle Verhütung und Schwangerschaft können dazu führen, dass Frauen Partner bevorzugen, die ähnlich wie sie selbst riechen und daher Partner mit ähnlicher Genstruktur aussuchen (Oberzaucher 2004, 40–42; Wedekind et al. 1995 „sweaty t-shirt study“).

Ursittis Verwendung von Kleidungsstücken dürfte auf der Erkenntnis beruhen, dass von vielen Menschen Textilien als gute olfaktorische Kommunikationstransporter betrachtet werden (Ebberfeld 2005, 96–100) und dass wesentliche olfaktorische Erkennungsmerkmale eines Partners im Duft von Kleidungsstücken (58 %) und der Achselgeruch (26,9 %) festgestellt und Wäschestücke als sexuelles Stimulationsmittel in Studien verwendet wurden (Ebberfeld 2005, 144). Die Auswahl dieser Scent-Library durfte unter anderem – zumindest von Männern – auch vom Zeitpunkt des Eisprungs weiblicher T-Shirt-Trägerinnen bestimmt gewesen sein, den Männer in einer Studie als sehr angenehm beschrieben haben (Gilbert 2008, 59).

In Ursittis *Self Portrait in Scent Sketch No. 2* (1994) konnten Ausstellungsbesucher den typischen Geruch der Künstlerin in Form von Parfümpapierchen ziehen. Riechstreifen bestehen aus einem saugfähigen, klebstofffreien Papier (Reinecke, Pilatus 37). Noch intensiver ist ihr *Eau Claire* (1993), ein mundgeblasenes Flakon mit dem Körpergeruch der Künstlerin, den sie von einem professionellen Parfümeur erstellen ließ (George Dodd). Dodd war es auch, der ein Aphrodisiakum entwickelte, eingetragen unter der Patentnummer 2386555, ein Duftstoff, der möglichst über 24 Stunden immer wieder eingeatmet werden soll. Der Molekularaufbau ähnelt Dopamin, jenem Botenstoff, der auch sexuelles Verlangen steuert (Hoppe 2006). Auch einen Lippenstift aus ihrem Menstruationsblut fertigte Ursitti für eine Ausstellung. In ihrer Rauminstallation *Bill* verteilte sie den Geruch von Sperma im Raum und spielte damit auf den Monica Lewinsky-Skandal an. Während des

Internationalen Filmfestivals in Toronto engagierte Ursitti eine Schauspielerin (Phoenix Hunter), die mit einer weißen Limousine im Stadtzentrum umherfuhr und Männer, die zustiegen, fragte, wie weit sie gehen wollen. Der Wagen wurde unsichtbar gleichzeitig mit synthetischem Samengeruch beduftet und eine versteckte Kamera nahm das Geschehen auf. 2009 inszenierte sie in der Talbot Rice Gallery in Edinburgh ein *Sound and scent piece for three laptops I-BO-OK?* Drei Laptops führen hier eine Konversation aus Satzketzen, die sie als found-footage einem Online-chatroom entnimmt. Zwei männliche und eine weibliche Stimme interagieren im Abstand von zehn Minuten und diskutieren über den Körpergeruch eines Laptops (Ursitti 2010). Eine der wohl bekanntesten Wissenschaftlerinnen und Duftdesignerinnen ist die Norwegerin Sissel Tolaas. Sie hat ein Duftarchiv von ca. 7.800 Düften und entwickelt die Kunstsprache *Nasalo*, mit der man über 15.000 Gerüche benennen können soll. Sie sammelt u. a. Achselschweiß von Männern mit Angststörungen. Performativ testet sie dann die Reaktion von Menschen, wenn sie mit diesem „Duft“ ausgestattet abends in ein Konzert oder auf einen Botschaftsempfang geht. Diese Performances nahmen übrigens Frauen sehr irritiert und Männer sehr interessiert auf. Geruch ist auch heute noch ein wesentliches Element, mit Menschen in Interaktion zu treten.

Die Fortsetzung unserer Vorurteile gegenüber Gerüchen bedeutet auch eine Beibehaltung sozialer Hierarchien und vorgegebener politischer Ordnungen. Das erklärt auch, warum Gerüche aktiviert werden, um Klassen, Ethnien, Religionen und Gender in ihre Grenzen zu verweisen (Mateus-Berr: Tolaas 2009). Die österreichische Künstlerin Barbara Husar sammelte von einer digitalen Community, die sich für gewöhnlich nur im WorldWideWeb trifft, den Schweißgeruch der einzelnen Teilnehmer auf Wattebäuschchen, die man vom Zahnarzt kennt. Diese Wattebäuschchen schloss sie in mehrere Reagenzgläsern ein und kreierte somit den „Herdengeruch“ der Gruppe „netz-netz“ oder „monochrom“ (Mateus-Berr: Husar 2010). Der brasilianische Künstler Ernesto Neto spezialisierte sich auf sehr haptische und olfaktorische Rauminstallationen. 2001 stellte er im brasilianischen Pavillon der Biennale in Venedig aus. Man musste seine erotische Welt barfuß beschreiten, verlor fast das Gleichgewicht und konnte sich dann bei den Gerüchen niederlassen, die aus hängenden Objekten austraten. Eine seiner am meisten beeindruckenden Installationen war *Leviathan Tod* (2006) im Pantheon in Paris. Der Titel lehnt sich an das biblisch-mythologische Seeungeheuer Leviathan an, vor dessen Allmacht jeglicher menschlicher Widerstand zuschanden werden muss. In der Bibel ist dies ein vielköpfiger Drache, der von Jahwe gebändigt (Psalm 104, 26) oder vernichtet (Psalm 74, 13 f.) wird. Im Buch der Könige wird berichtet, wie König Hiskia die eherne Schlange des Moses, der bis dahin Rauchopfer gebracht wurden, zerstört (2. Könige 18, 4).

Für Neto ist das Pendel ein Übergang, ein Denkmal wissenschaftlicher Revolution, ein Ausloten. Die ehemalige Basilika wurde von den Führern der französischen Revolution zum Pantheon, zur Ruhmeshalle, zum Wahrzeichen der Republik profanisiert. Die Installation besteht aus fünf Tei-

len: 1. Gesicht (Angst, Esprit), 2. Körper (Wunsch, Sehnsucht nach Energie, Bewegung), 3. und 4. Arme (zwei) (Gleichgewicht, Gerechtigkeit auf dieser Welt). Seine Arbeit erinnert an eine phantastische, utopische Welt, deren Landschaft von organischen Gebilden und transparenten Gewebestrukturen, die mit Gerüchen (Pfeffer, Kurkuma, Gewürznelke ...) befüllt sind, beherrscht wird. Assoziationen zu Richard Fleischers Science Fiction Klassiker *Die phantastische Reise* (1965) oder *20.000 Meilen unter dem Meer* von Jules Vernes (1870) tauchen auf. Neto selbst wird zwar in der Kunstkritik oft in weiblich/männliche Dichotomie aufgespalten, sieht seine Arbeit selbst jedoch als erotisch (Neto 2006).

### 3.5. Gender, Identität, Selbstverletzung, Martyrium, Vergewaltigung, Fetisch, Sex, Gruppensex

Die Überwindung der männlich/weiblichen Dichotomie bearbeiteten andere Künstler, wie etwa Günter Brus; er thematisierte in seiner Performance *Zerreißprobe* (1970) in München den Versuch, als menschliches Wesen beide Geschlechter zu vereinigen. Der Wiener Künstler Rudolf Schwarzkogler sah in seinem eigenen Körper ein Kunstobjekt und riss sich Stück für Stück die eigene Haut ab. „Hautverstümmelungen sind oft dramatische Versuche, die Grenzen des Körpers und des Ichs aufrechtzuerhalten, das Gefühl von Integrität und Zusammenhalt wiederherzustellen“ (Anzieu 1998, 34). Winnicot strich die bedeutende Rolle der Mutter hervor, die für die zeitliche und räumliche Integration des Ich verantwortlich ist, für das Halten, Pflegen des Säuglings wie auch für die Herstellung der Objektbeziehung (Brust, Flasche, Milch ...). Wenn dies gelingt, so Winnicot, „ist das Körper-Ich gelungen, das Baby verknüpft sich mit den Körperfunktionen, wobei die Haut die begrenzende Membran darstellt. Der Ausdruck der Depersonalisierung sei im Grunde der Verlust der festen Vereinigung zwischen Ich und Körper, einschließlich der Es-Triebe“ (Winnicot 1974, 76 f.).

Martyrium ist auch ein Thema von Yoko Ono, die bei der Performance 1964 *Cut Piece* (Tokio, New York) den Betrachter zum Handelnden machte. Die Auflösung der Wechselwirkung zwischen Exhibitionismus und dem Verlangen nach Betrachtung, zwischen dem Opfer und dem Angreifer provozierte Yoko in ihrem passiven Verhalten.

Aber auch auf den im 19. Jahrhundert verbreiteten Topos vom Martyrium des vom Publikum missachteten Künstlers spielte sie damit an. Die heterosexuelle Ono ließ das Verhältnis der Geschlechter von männlichen und weiblichen Subjekten deutlich zutage treten, insofern sie füreinander nur Objekte darstellten (Stiles 1998, 278).

Bis fast an eine Vergewaltigung ging die aus dem ehemaligen Jugoslawien stammende Marina Abramovic in ihrer Arbeit *Rhythm 0* (1974, Neapel), in der auch sie das Publikum agieren ließ (Schneede 2002, 30–32). In den Bereich des Fetischismus bewegt sich Hans Bellmer, als er seine Lebensgefährtin Unica Zürn nackt verschnürte und fotografierte; in diesem Fall hatte aber nur der Künstler selbst die haptische Möglichkeit, das Modell zu berühren.

Berührung ist möglich bei der Arbeit Abramovic/Ulay *Imponderabilia* (1977): Angeregt von der amerikanischen Frauenbewegung der 70er Jahre und feministischen Analysen des Körperbewusstseins, versuchten die beiden durch ihre Performance eine Symbiose „Es“, das Ideal des Androgynen zu thematisieren. Abramovic und Ulay stellten sich nackt einander gegenüber in den Eingang des Ausstellungsraumes. Die Besucher mussten nun entscheiden, wem sie sich zuwendeten, dem Mann oder der Frau, dadurch mussten sie auch zwangsläufig mit der Haut der Künstler in Kontakt kommen (Schneede 2002, 53).

Die Haut, das größte Sinnesorgan des Menschen, ist wohl auch Grenze des Selbst. Haut ist zur Metapher für die Isolation von der Welt geworden. Im 19. Jahrhundert begann man die Hautkrankheiten zu erforschen. In Wachsplastiken wurden zur Ausbildung von Medizinstudenten Krankheitsbilder, wie sich in die Haut fressende Geschwüre, dargestellt. 1991 schuf der Amerikaner Robert Gober ein sackartiges Gebilde aus Bienenwachs, eine Hauthülle, halb Mann, halb Frau, ein Zwitterwesen. Der Professor für klinische Psychologie, Didier Anzieu, beschreibt, dass für Patienten, die frühe Verluste erlebt haben, die Haut im Phantasieleben eine zentrale Rolle einnimmt und deren Wunsch, z. B. sich umzubringen, bedeuten kann, damit eine gemeinsame Hülle mit dem Liebesobjekt einzugehen (Anzieu 1998, 33).

Die französische Künstlerin Orlan untersucht mit veränderten Formen der Körperhülle den Status des weiblichen Körpers. Das „Haut-Ich“ ist ein Netzwerk, das die Individualität des Menschen schützt und dessen Kommunikation mit der Außenwelt filtert (Pape 2008, 134; Anzieu 1996, 61). Orlan verändert durch chirurgische Eingriffe ihren Körper und möchte damit mit dem gesellschaftlich vorgegebenen *Ideal der Frau* brechen.

Die Österreicherin Valie Export provozierte durch ihr Foto vom Tattoo am Bein (Strumpfband). Damit wollte sie das frauenpolitische Anliegen betonen, selbstbestimmt ihren Körper als Zeichenträger der Gesellschaft einzusetzen und ihn damit gleichzeitig von der männlich definierten Geschichte zu befreien. Geschlechterdifferenz und Marginalisierung von Weiblichkeit wurde von einigen Künstlerinnen auch zur Identifikationsstiftung herangezogen: Judy Chikago installierte den *Menstruations Bathroom* (1971). Das Menstruationsblut wurde mit sämtlichen dazugehörigen Materialien wie Tampons und Binden abgebildet, jedoch wurde statt Blut rote Farbe verwendet (Wagner 2001, 225–228).

Der Belgier Peter de Cupere ist ein expliziter Geruchskünstler (Olfactory-Art) und ließ bei *Black Beauty Smell Happening* (1999) seine Models in Cat-Suits im Galerieraum umherstreifen. Ihre „zweite schwarze Haut“ hatte Löcher im Bereich der sinnlichen Geruchszonen des Körpers. Für die Beduftung hatte er auch ein Flakon BB 1997 entwickelt (de Cupere 2010).

Der Schweizer Konzeptkünstler Christoph Büchel präsentiert Partner-tausch-Treff als Konzeptkunst in der Secession und schafft Raum für Sex-kultur. Ein Swingerclub als Kunstinstallation setzt mit erotischen Turn-übungen die Skandaltradition in den Räumen der Wiener Secession fort

und erregt die Gemüter. Für Büchel ist nicht das fertige Kunstwerk ein Anliegen, sondern erst die durch sein Kunstwerk erzeugte Interaktion. Frauen sind ihm auch ein Anliegen. Sie sollen sich dort wohlfühlen und nicht als Objekte gesehen werden (Baumgartner 2010, 16).

### 3.6. *Stadt, Land, Urbanismus, Veränderung, Toleranz, Gesellschaft, Erinnerung,*

Die tschechische Künstlerin Zorka Ságlova präsentierte Geruch und außergewöhnliches Material in der interaktiven Installation *Stroh-Heu – Sleno Sláma* (1969). Sie häufte in einem Raum der Galerie Strohhallen und grüne Pflanzen, im anderen verteilte sie Heu auf dem Boden, das wie auf dem Feld jeden Tag gewendet werden sollte. Das Publikum sollte beim Heuwenden mithelfen. Ihre Arbeit stellt einen Übergang von Happening zu Land Art dar. Ságlova wuchs in einer Bauernfamilie auf. Das Wenden von Heu zählte zu den traditionellen Arbeiten der Landwirte (Wagner, Rübél, Hackschmidt 2002, 267, 268; Bátorová 2009).

2007 präsentierte der slowakische Künstler Tomáš Džadoň im Rahmen des Essl Award eine Duftinstallation, um den Konflikt kultureller Traditionen in einem veränderten sozialen Umfeld aufzuzeigen. In einer weißen Sperrholzbox versteckte sich die Arbeit *Hyperlink* (2006). Ein Stück Hauspeck lag darin und ein Ventilator verteilte den Duft. Eine Blockhauswand forderte zum Durchschreiten auf. Džadoň interessierte die Frage, was Tradition (Holzblockhäuser in der Slowakei, Speckpfanne von der Mutter ...) in einer postkommunistischen Gesellschaft bedeuten kann (Essl Award 2007).

Sissel Tolaas untersucht Städte, indem sie diese durchstreift, Gerüche verortet und diese analog sammelt. Diese wandelt sie mittels Headspace-GC-Analyse, einem Verfahren der instrumentellen Analytik, in digitale Düfte für ihre Sammlung um. Eineinhalb Jahre wanderte sie so durch vier Bezirke von Berlin, sammelte Gerüche und befragte Leute nach ihren olfaktorischen Assoziationen. Eine Sammlung von Düften wie Polyester, Müllabfuhr, Kebab-Buden, Sonnenstudios, McDonalds, Schuhgeschäfte, Geld, Seife etc. ergab den Duft NORTHSOUTHEASTWEST, der die vier Himmelsrichtungen Berlins repräsentiert. Diese Arbeit stellte sie 2004 bei der Berlin Biennale unter dem Titel *Without Borders* aus. Durch Duftmoleküle stellte sie die Entstehungsphasen eines Neubaus in Berlin dar: Stahl, Beton, Restaurant daneben. Neben ihrer Stadtforschung arbeitet Sissel Tolaas daran, Toleranz durch Geruch zu bewirken, um gegen Vorurteile vorzugehen. 2005 wurden in Kalifornien übel riechende Personen per Gesetz aus einer Bibliothek entfernt. Tolaas bemerkte, dass westliche Kulturen „geruchsblind“ sind. Sie sind überladen mit Gerüchen, beduftetem Toilettenpapier, mit Fake-Aromas in Shopping Malls oder selbst im Brotgeschäft. Ihre Arbeit gegen Angst und für Toleranz präsentierte sie am MIT (Massachusetts Institute of Technology): Russia, Amerika, Afrika, Europe, India, China, Greenland (2006). Der Geruch für jedes Land wurde auf die Wand aufgetragen. Sie entwickelte dafür eine eigene Mikrokapsellösung. Bei sanfter Berührung

konnte man den Duft wahrnehmen (Rushton 2006). Im Workshop *The invisible City: the smell of the city – the city of smell*, den Sissel Tolaas an der Universität für angewandte Kunst im Rahmen der Designweek 2009 mit Studierenden durchführte, sollten diese die Gebiete ihrer Wohnumgebung nach Gerüchen untersuchen und diese „einsammeln“ und Personen auf der Straße zu den Gerüchen befragen. Im Rahmen der Abschluss-Präsentation zeigten die Studierenden ihre Wahrnehmungen, die in einfachen Plastikflaschen eingefangen waren; so konnten auch die Besucher ausprobieren, wonach Wiens Straßen und Bezirke riechen.

Die amerikanische Künstlerin Angela Ellsworth thematisierte in ihrer Arbeit *Actual Odor* (1997) den unangenehmen Geruch in der U-Bahn: Sie trug ein Kleid, das sie sieben Tage lang in ihren eigenen Urin eintauchte und trocknen ließ. Dieses Cocktailkleid zog sie zu einer Performance an und trug einen Fächer, der auf der einen Seite mit „Odour“ und auf der anderen Seite mit „Actual“ beschriftet war. Sie stellte sich in die Nähe von stark strahlenden Lampen, um durch die Wärmeentwicklung den Geruch zu verstärken (Ellsworth 2010).

Die Griechin Jenny Marketou entwirft *Do it Yourself Smell Maps* in Form der Situationisten (SI). Sie verwendet Geruch, um Zusammenhänge zwischen kollektiver Erinnerung, Bildern und Geschichten einer Community herauszufinden.

Der deutsche Künstler Olaf Nicolai beschäftigt sich mit Alltagsphänomenen und natur- und geisteswissenschaftlichen Fragestellungen. Er verknüpft diese mit der Erforschung und Rekonstruktion ihrer ästhetischen Relevanz. Das Hauptinteresse gilt dabei zivilisatorischen und urbanen Prozessen sowie der Dichotomie von Natur und Kultur in ihren Differenzen und Interferenzen. In diesem Kontext entwarf Nicolai ein Parfum für Bäume *Smell* (1999), das er in der Landschaft anlässlich der deutschen Gartenschau in Magdeburg mit Dispensoren platzierte.

Der Isländer Olafur Eliasson gestaltete eine virtuelle Parklandschaft für die Autostadt Wolfsburg. In seinem Dufttunnel (2005) können die Besucher unterschiedliche Blühphasen von Pflanzen der Jahreszeiten in der Stadt bewusster wahrnehmen: Goldlack, Hornveilchen, Vanilleblume, Bergminze, Lavendel und Salbei. Der Dufttunnel besteht aus zahlreichen Topfpflanzen, die saisonal ausgetauscht werden können. In einer Buchpublikation zu diesem Projekt finden sich die Pflanzendüfte auf speziell präparierten Seiten wieder (Eliasson 2005).

Der belgische Künstler Jan Fabre packte für die Ausstellung *Spring is on it's way* (2008) Kartoffel und Zwiebel in Kondome.

Der Parfümeur Chrisopher Brosius präsentierte in verschiedenen Kontexten seine Duftkollektion, die aus synthetischen Düften authentischer Situationen geschaffen waren: Winter 1972: *gefrorene Erde, bedeckt mit frisch gefallenem Schnee, Atemluft in selbstgestrickten Wollhandschuhen, sternklare Nacht in einem verschneiten Wald* (Höfler 2008).

### 3.7. Politik, Faschismus, Ausgrenzung, Schmerz, Kolonialismus, Fett & Honig

Sehr kritisch nähert sich die Kubanerin Tania Bruguera dem Verhältnis von Kolonialmacht und Kultur am Beispiel von Indien–Großbritannien in Form eines Tunnels, dessen innere Wände mit Teesäckchen dicht behängt sind, den sie bei der Biennale in Venedig 2004 ausstellte. Der Arbeitszyklus nennt sich *Poetic Justice* (2001–2003) (Bruguera 2005, 48–53). In dem Tunnel wurde der Geruch der getrockneten Teesäckchen für den Augenblick des Durchgangs festgehalten. Die junge Performancekünstlerin Helgard Haug entwarf in Zusammenarbeit mit dem Parfümeur Burk den Geruch der Alexanderplatzstation: *U-deur/Alex/A* (2000). Braunkohle gegen Brot, Reinigungsmittel, Öl, Elektrizität sollten an das geteilte Berlin erinnern. Die Arbeit entstand, als sich Haug damit beschäftigte, wie man einen Raum mitnehmen könne. Das Parfum konnte man in Form von 2 Milliliter-Flakons aus einem Automaten bei den öffentlichen Verkehrsmitteln (U2) käuflich erwerben (Neumann 2000).

Nach Studien zu den Düften von Wien ergab sich, dass Flieder und Rosskastanie als die typischen Wiener Duftnoten (auch von Experten) gelten. Flieder, als einer der typischsten Wiener Gerüche bezeichnet, ist ein Neophyt: Der österreichische Blumenmaler Moritz Michael Daffinger dokumentierte im 19. Jahrhundert auch die heimische Flora, wobei sich *Migranten* wie Elsbeere, Robinie, Götterbaum, Flieder und die Rosskastanie aus anderen Gebieten finden. Nicht nur das Interesse, sondern auch die Hoffnung die Wirtschaft anzukurbeln, brachte Exoten nach Wien: Im Mittelalter gab es sogar eine Safranproduktion und als Maria Theresia die Seidenweberei einführen wollte, wurden Maulbeerbäume gepflanzt, die dann die Kulturlandschaft prägten. Der sehr stark mit Wien assoziierte Flieder und die Rosskastanie wurden eigentlich aus der Türkei importiert.

Der österreichische Gesandte in Konstantinopel Augier Ghislain de Busbecq brachte exotische Pflanzen nach Wien wie die Tulpe, andere Zwiebelgewächse und den Flieder, den die Wiener „Türkischen Holler“ nannten (Auböck 1999, 25). Anlässlich der Ausstellung „Wiener Gerücht“ der Künstlergruppe eop (eop) im MUSA Wien stellte die Autorin Ruth Mateus-Berr Duftdispensoren (der Firma Profumo verde) mit den Gerüchen Flieder, Rosskastanie, Kebab- und Würstelstand unter dem Titel auf: „Das Gerücht um den Geruch des Heimatbegriffs von Wien“ oder *Warum jetzt alle Fliedersträucher und Rosskastanien aus der Bundeshauptstadt entfernt werden* (2009). Damit spielte sie auf den wachsenden Rechtsruck der österreichischen Parteien und die Ausländerfeindlichkeit an, in dem sie gleichzeitig auf die Geschichte Österreichs verwies.

Den wohl politisch umstrittensten Ansatz Duft auszustellen bietet der Künstler und Computerwissenschaftler Myron W. Krueger, der mit seiner Firma Artificial Reality Corporation vom DARPA Programm profitiert (DARPA). Bei seinem Projekt *Virtual Olfaction, Olfaction Stimuli in Virtual Reality for Medical Training Applications* arbeitet er über einen Realismus des Ge-

ruchs, um eine Ergänzung von Darstellungen in der virtuellen Welt durch Gerüche darzustellen (Zybok 2009, 49–56). Zybok vermutet, dass Krueger sich primär nach militärischen Bedürfnissen orientiert. Er entwickelte einen Geruchs-Simulator für virtuelle Trainingseinheiten des medizinischen Personals, um geeignete Verhaltensweisen des Notfallmedizin-Personals an einem Kriegsschauplatz zu üben. Der Teilnehmer soll eine virtuelle Umgebung ansteuern, dann werden verschiedene Gerüche freigesetzt, die er mit den jeweiligen Elementen bzw. Gegebenheiten assoziiert. Er ästhetisiert und legitimiert mit diesem künstlerischen Ansatz politische Interessen des Militärs (Zybok 2009, 56). Für Walter Benjamin wäre dies ein Merkmal des Faschismus.

Joseph Beuys verarbeitete in dem Werk *Der Chef* (1964) mit Haarbüscheln und Fingernägel-Exponaten, aber auch in allen anderen Ausstellungen mit den Materialien Fett und Honig, Filz und Fell die unbewältigte Vergangenheit dieser Zeit. Das Verdrängen von Massenmord, Schuld, Nationalsozialismus spiegelt sich in Details von menschlichen Überresten (Haar, Nägel ...).

Gideon Gechtmann, der seine eigene Familie im Holocaust verloren hatte, ließ bei einer Performance seinen ganzen Körper rasieren und die Haare und Körperausscheidungen wurden zum Teil der Ausstellung (Schneede 2005, 105–108). Verletzende Markierungen auf der Haut wurden von den Nationalsozialisten als Zeichen ihrer gewaltsamen Herrschaft gesetzt. Nicht nur KZ-Häftlingen wurde ihre Nummer, auch Angehörigen der Waffen SS wurde die Blutgruppe eintätowiert, Soldaten sollte dies zum Vorteil bei Verletzung dienen. Die Haut von KZ-Häftlingen fand vermutlich als Lampenschirm Verwendung (Dachau). Marina Abramovic bezieht sich auf diese Stigmatisierungen in ihren Arbeiten *Lips* (1975). Das Einritzen als Akt der schmerzhaften Identifikation: Abramovic ritzt mit einer Rasierklinge in ihren Bauch den fünfzackigen Stern des Staatsemblems Jugoslawiens ein. Anschließend schlägt sie bei der Performance mit einer Reitgerte auf die blutende Wunde, „bis der Schmerz nicht mehr spürbar ist“ (Schneede 2002, 59–60). Der Körper als Skulptur in einem gesellschaftspolitischen Kontext wurde zum Beispiel auch von Gina Pane in ihrem Werk *Psyché* 1974 durch Ritzungen in ihren Körper dargestellt.

#### 4. Authentizität, Liquid, Design

Bereits in einem 2400 Jahre alten Text von Platon ortet der Philosoph Gernot Böhme (1937–) ein Grundproblem des Designs: Im Dialog zwischen Hippias und Sokrates (Platon 1977) diskutieren beide über die Schönheit. Hippias definiert Schönheit mit dem Glanz des Goldes, doch Sokrates gibt sich mit dieser Antwort nicht zufrieden.

*Sokrates:*

*„Wenn aber jemand (...) in der schönen Kanne, von der wir vorher sprachen, schönen Hirsebrei kocht, schickt sich dann ein goldener Quirl hinein oder einer von Feigenholz? (...) Welcher Quirl, wollen wir sagen, schickt*

*sich für den Hirsebrei und die Kanne? Offenbar doch der von Feigenholz? Denn er gibt nicht nur dem Hirsebrei einen besseren Geruch, Freund, sondern zugleich sind wir auch sicher, dass er uns nicht die Kanne zerschlägt und den Hirsebrei verschüttet und das Feuer auslöscht und die, welche bewirtet werden sollen, um ein gar schönes Essen bringt. Der goldene aber könnte das alles tun; so dass mich dünkt, wir müssen sagen, der Quirl aus Feigenholz schicke sich besser als der goldene, wenn du nicht etwas anderes meinst.' Es ist also nicht alles schön, was glänzt, und in der Aisthesis wird die sinnlich-affektive Teilnahme am Geschehen klar.“ (Böhme 1995, 49 ff).*

Böhme schreibt, dass der Charakter eines Materials nach der Atmosphäre bezeichnet wird, die von ihm ausgeht: „(...) und diese kann beim gleichen Charakter von Qualitäten herrühren, die ganz verschiedenen Sinnesbereichen angehören. Deshalb spricht man von synästhetischen Charakteren“ (Böhme 1995, 55). In der „Neuen Ästhetik“ geht es seiner Meinung nach nicht mehr um Urteile, beispielsweise die Beurteilung von Kunst- und Designobjekten. Es geht um die Sache des Empfindens, der Wahrnehmung, nicht um Regelmäßigkeit und Symmetrie. Diese sind für das gegenwärtige Schönheitsempfinden seiner Meinung nach nicht charakteristisch, sondern die Unbestimmtheit, das Ereignis, die Atmosphäre (Böhme 1995, 62). „Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.“ (Böhme 1995, 34)

Im erwähnten Dialog zwischen Hippias und Sokrates geht es um die Bedeutung der Materialanwendung bei der Frage: Quirl aus Feigenholz oder Gold? Dabei wird die Interaktion von Materialien diskutiert: Gold könnte beim Schlagen die tönernen Kanne zerschlagen, Feigenholz ist weicher und deshalb ergonomischer für die Anwendung. Außerdem ist das Material (Böhme 1995, 57) hier entscheidend für den Geruch und den Geschmack: Der Hirsebrei riecht und schmeckt besser bei der Anwendung des Feigenholz-Quirls (Böhme 1995, 50). Gleichzeitig wird hier über Materialgerechtigkeit und Materialechtheit gesprochen. Böhme bringt die Spanplatte als Beispiel der „Oberflächenveredelung“. Die Griechen blieben seiner Meinung nach authentisch beim Materialumgang, erst die Römer verblendeten gemauerte Säulen mit Marmor. Ägypten war schließlich laut Böhme das Ursprungsland der Oberflächenveredelung: Glasuren, Emaillierungen, Färbetechniken, Imitate edler Metalle und Edelsteine (Böhme 1995, 57).

Für materialgerechte Verarbeitung setzte sich bereits Behrens 1910 ein (Chefdesigner bei AEG, Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes):

*„Bei allen Gegenständen, die auf maschinellm Wege hergestellt werden, sollte man nicht eine Berührung von Kunst und Industrie, sondern eine innige Verbindung beider anstreben ... Es handelt sich eben darum, für die einzelnen Erzeugnisse Typen zu gewinnen, die sauber und materialgerecht konstruiert sind und dabei nicht etwas unerhört Neues in der Formgebung anstreben, sondern bei denen gewissermaßen der Extrakt aus dem vorhandenen guten Geschmack der Zeit gezogen wird.“ (Fischer, Hamilton 1999, 28).*

Im Laufe der Designgeschichte verändert sich aber die Sichtweise der Funktion im Design: Von *Form Follows Function* (Sullivan 1896) bis zu *Form follows Fear, Fiction, Finance* (Nan Ellin 1996) und *Form will Follow Foquismo* (Borka 2009). Eine der wesentlichsten Thesen in Böhmes Buch *Atmosphäre* für den Designbereich ist die Aussage, dass Architekten und Designer nicht viel von ästhetischen Theorien lernen können, sondern umgekehrt die ästhetische Theorie viel von den Praktikern zu lernen hätte (Böhme 1995, 17). Böhme unterstellt den Designern ebenso „an der Welt des Ausdrucks, der Welt der Oberfläche oder des Image zu arbeiten, die heute die Realität dominiert“ (Böhme 1995, 17,18) und macht diesen Berufstand, den er mit „ästhetischen Arbeitern“ (Böhme 1989; Rötzer 1991) titulierte, für die Verdrängung der Realität und Gesellschaftsform verantwortlich. „Design als ästhetische Arbeit, als Produktion von Oberflächen und Formen entscheidet heute darüber mit, in welcher Weise sich der Mensch leiblich erfahren kann und in welcher Weise er sich durch die Strategien der Designer erfahren soll.“ (Böhme 1995, 18). George Berkeley (1685–1753) entwickelte bereits 1709 die Hypothese: „touch educates vision“ (Gori, Martinoli, Burr 2008, 223–225). Berkeley untersuchte Zusammenhänge zwischen Haptik und visuellem Sinn. Er versuchte in seinem Aufsatz nachzuweisen, dass etwa zuerst ein haptischer Vergleich mit dem eigenen Körper stattgefunden haben muss, bevor man etwas visuell interpretieren kann.

*“In these and the like instances the truth of the matter stands thus: having of a long time experienced certain ideas, perceivable by touch, as distance, tangible figure, and solidity, to have been connected with certain ideas of sight, I do upon perceiving these ideas of sight forthwith conclude what tangible ideas are, by the wonted ordinary course of nature like to follow.”* (Berkeley 2005, 18).

Dies würde voraussetzen, dass eine visuelle Idee mit haptischer Erfahrung zu tun hat. Diese Hypothese scheint nun an einem Beispiel nachgewiesen zu sein, etwa dass Kinder bis zum Alter von 8 Jahren die Größe von Objekten mit dem haptischen Sinn und Orientierung mit Hilfe visueller Sinneskapazitäten beurteilen. Die Benützung intersensorischer Modalitäten (visuell-haptisch) ist erst mit ca. 10 Jahren gleich optimal ausgeprägt wie bei Erwachsenen. Woran das genau liegt muss noch untersucht werden. “We suggest that during development, perceptual systems require constant recalibration, for which cross-sensory comparison is important. Using one sense to calibrate the other precludes useful combination of the two sources.” (Gori, Martinoli, Burr 2008, 223–225).

Die Künstler und Designer der 60er verbanden die fließenden Formen des organischen Designs mit der Pop Art, es war die Zeit des Endes der Materialgerechtigkeit. Die italienische Anti-Designbewegung war eine Revolution gegen den kleinbürgerlichen Geschmack und herkömmliche Möbelformen. Die jugendlichen, spielerischen, flexiblen, polymorphen, „soften“ Formen „boten eine größere Mobilität im Klassenkampf“ (Noever 2008, 36).

Der italienische Designer Gaetano Pesce lässt sich weder im Designbereich noch im Kunstbereich festmachen, er schwebt vielmehr im *Liquid Design* (de Angelis 2005). Pesce entwarf Stühle für *Bernini-Broadway* (1992) aus Kunstharz, die wärmeempfindlich reagierten und die Farbe wechselten, wenn ein menschlicher Körper mit ihnen in Kontakt kam. In Bahia (Brasilien) baute er ein Haus (1998), bestehend aus mehreren Pavillons. Alle wurden mit unüblichen Materialien ausgestattet: Ein Gebäude besteht aus Gummiziegeln, um elastisch mit den Meeresbrisen schwingen zu können, und ein anderer Pavillon wurde innen mit einer Membran bezogen, die den Duft von Wacholderbeeren abgibt. In Osaka baute er das *Organic Building* (1990–1993), bei dem die Fassade einen vertikalen Garten mit unzähligen Pflanzen darstellt.

Obwohl die meisten seiner Designobjekte maschinell hergestellt werden, gelingt es Gaetano Pesce, an seinem Grundsatz der Individualität des Gegenstandes festzuhalten, indem er das Zufallsprinzip in den Herstellungsprozess einbaut. Die praktische Umsetzung seiner „personalizzazione della serie“ (Individualisierung der Serie) erlangt der Designer vor allem durch seine Auswahl von neuen Materialien wie Polyurethan, Kunstharze, Silikon etc., die er in seiner ungebrochenen Experimentierfreudigkeit in Zusammenarbeit mit Chemiefabriken entwickelt. Besonders hervorzuheben ist Pesces Produktionsprozess: Bei manchen Projekten werden die Fabrikarbeiter in den kreativen Schaffensprozess mit einbezogen, indem ihnen die endgültige Entscheidung bezüglich Farbe und Form übertragen wird. Pesce gründete auch das Label „Nobody is perfect“ und sieht die Zukunft des Designs im Einzigartigen, Individuellen, das auf intime Werte und Rituale achtet. „Pesce war ein künstlerischer Hexenmeister einer giftigen Designerküche.“ (Noever 2008, 269). Bei Ron Arads *Transformer* (1983) kann man die Konsistenz und Gestalt des Objekts selbst verändern.

„Ein erstarrter Abdruck von jemandes Kommen und Gehen, eine Verflechtung der Möglichkeit einer Veränderung (die ja immer möglich ist) und einer Spur, der Erinnerung an ein Hiersein, die sich bewahren lässt.“ (Manzini 1986, 155; Noever 2008, 62)

Ähnlich wie Sissel Tolaas im olfaktorischen Bereich etwas daran liegt, eine Art *olfactory literacy* einzuführen, arbeitet die japanische Architektin und Designerin Masayo Awe an einer *haptic literacy*.

Masayo Aves eigene, von Alltagsgegenständen bis Architektur, von modernem Handwerk bis Massenproduktion breit gefächerten Designprojekte sind in einer vollkommenen Harmonie aus Tradition, Spitzentechnologie und einer erfinderischen Originalität entstanden, die sich auf ihre künstlerische Suche nach dem in den Materialien verborgenen, wesentlichen Gefühlswert stützt. Der taktile Sinn ist Awe ein besonderes Anliegen, weil viele haptische Qualitäten im Designprozess nicht verwendet werden und daher auch oft in der Gestaltung fehlen. Sie selbst entwirft ihre Produkte nicht am Papier, sondern experimentiert mit dem Material selbst. Nach langjäh-

rigen kreativen Erfahrungen auf dem internationalen Designsektor arbeitet Masayo Ave seit 2001 auch als Leiterin des „sound of materials“ – ein auf dem Wert der taktilen Sensitivität beruhender Design-Workshop für und mit jungen Kreativen, Kunsthandwerkern und Profis aus verschiedenen Bereichen und Ländern. 2004 designte Ave *800dots*: Büchereinbände, die mit einer neu entwickelten Braille-Druckschrift gedruckt werden konnten. Ihre *Lampe Montricos* (2005) erinnert an einen Urlaub in Sardinien. Tatsächlich entwickelte sie jedoch dieses Objekt im Rahmen eines „sound of materials“-Workshops für Handwerker aus der Metallbranche mit Arnout Visser. Diese Lampe besteht aus Stahl, sardinischen Kräutern und einer 60 Watt Glühbirne. Durch die Wärme entwickeln sich die Duftstoffe der Kräuter.

*“I found that it is important to develop new methods of design exercise to train one’s ‘sensory muscle’. I am currently developing several simple exercises, named as ‘Design Gymnastic’ or ‘Sensorial Calisthenic’, which can be practiced as a sort of joyful play by both children and adults. These exercises are to be practiced in general education for all, (not only for design professionals or university students, but also widely for the current- and would-be consumers) as I believe that it is a basic literacy to judge good products to live with, and it can raise the standard of sensorial quality of all products correspondend to our life.” (Ave 2010).*

Seit 2004 leitet Masayo Ave an der Universität der Künste Berlin als Gastprofessorin den neuen Bereich „Haptic Interface Design“. In ihren zahlreichen Workshops entwickelte sie mit Studierenden unterschiedlicher Herkunft eine neue Ausdruckssprache für haptische Qualitäten (Mateus-Berr: Ave 2009).

Die portugiesische Künstlerin Susanna Soares hat ein Glas-Designobjekt entwickelt, das mit trainierten Bienen als alternatives Diagnosemittel für Krankheiten verwendet werden kann. Das *Face Object* (2007) besteht aus zwei Kammern. Eine fungiert als Bienencontainer, die andere als Diagnosezelle. Das *Fertility Cycle Object* besteht aus drei Kammern und korrespondiert mit dem Ovulationszyklus. Außerdem entwickelte Soares *New Organs of Perception* (2007): Fingernägel, die mit Tasthärchen ausgestattet sind und „auf Grund einer genetischen Veränderung entstehen könnten“ (Maier-Aichen 2009, 152–153). 2010 kommen schnüffelnde Smartphones auf den Markt, die von einer Sensorik Firma aus dem Umfeld der CIA entwickelt wurden und wie eine künstliche Nase funktionieren. Die Minisensoren in Mobiltelefonen können Giftgase von Kohlenmonoxid über Chlorgas bis hin zu chemischen Kampfstoffen identifizieren (Moechel 2010).

## Zusammenfassung

In einem Diskurs über die Geschichte der Museen und Sammlungen Europas in Bezug auf ihren sinnlichen Bezug wird festgestellt, dass ein Paradigmenwechsel zwischen Berührungserlaubnis und Verbot etwa um die

Mitte des 19. Jahrhunderts stattfand. Das ursprüngliche Verständnis *Verstehen durch Berühren* ging durch eine Hierarchieverschiebung der Stellung der Sinnesqualitäten verloren. Die durch die Aufklärung für das Volk geöffneten Museen hatten nun zunehmend weitere konservatorische Aufgaben zu erfüllen. Die visuellen Repräsentationsgebärden der neuen Technologien und Waren im 19. Jahrhundert konzentrierten sich wieder auf das *Sehen*. Der Kampf gegen die Arbeiter und revolutionäre Tendenzen führten zu Disziplinierungsmaßnahmen, wie auch dem *Berührungsverbot*. Die Futuristen stellten am Vorabend des Ersten Weltkrieges im Einsatz der sinnlichen Darstellungsformen eine Avantgarde bei Ausstellungen. *Lernen mit allen Sinnen* war ein Ziel wichtiger Erziehungswissenschaftler und Philosophen und wurde auch vom Bauhaus rezipiert. Der ganzheitliche gesellschaftspolitische Ansatz des Bauhauses führte jedoch dazu, dass es von den Nationalsozialisten geschlossen wurde. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts erfolgte ein Museums- und Ausstellungsboom und viele Künstler im Kontext von Fluxus und Happening wollten, dass der Besucher einer Ausstellung sich aktiv/interaktiv mit einem Werk auseinandersetzt *und sein Auge sich in die Fingerspitzen verlegen soll*. Der Demokratisierungs- und Pädagogisierungsschub bewirkte auch *Erfahrungsfelder zur Entfaltung der Sinne und transformative Diskurse*. Das Museum entwickelte sich zu einem *Vermittlungsort der Erlebnisgesellschaft* und die Kunstgeschichte möchte heute als sensuelle, sinnliche Wissenschaft verstanden werden.

Auf der Spur von Duft und Berührung in Kunst und Design wurden unterschiedliche Aspekte untersucht: die materielle Umgebung und das Ambiente eines Ausstellungsraumes, Kunstwerke, die durch ihr Material weitere Sinneseindrücke als Nebenakte produzieren, und Kunstwerke, die mit Absicht olfaktorische oder haptische Komponenten einsetzen. Auch aus dem Design wurden einige Beispiele vorgestellt. Der Fokus wurde auf die zeitgenössische Kunst gelegt, wenn sinnvoll auch mit Exkursen in die Geschichte.

Künstler und Duftdesigner beschäftigen sich mit der Rekonstruktion verloren gegangener Düfte, Erinnerungen und haptischer Erfahrungen. Sie thematisieren die Vergänglichkeit, den Tod, Protest und Mut, Gewalt, Sex und Eros, selbst die ökonomische Krise, Vergewaltigung und Fetisch, Urbanität, Identität, Gesellschaft, Politik und Toleranz mit olfaktorischen und haptischen Mitteln. Designer entwerfen olfaktorische Diagnostika zum Erkennen von Krankheiten und künstliche Nasen für Geheimdienste.

Die Hierarchien verändern sich: Sehsinn, Tastsinn, Hörsinn rücken in neue Bedeutungsrelationen. Exponate werden wieder interaktiv und vereinzelt berührbarer, begreifbarer. Partizipative Prozesse werden verfolgt und schon einzig eine Frage kann einen Designprozess darstellen. Dem Gebraucher/User wird seine Mündigkeit zurückgegeben.

Viele Kuratoren sind mit diesen Medien nicht vertraut und müssen sich erst mit der Platzierung auseinandersetzen. Farben mit Duftkapseln unterliegen

ebenso wie mit Duft bedrucktes Papier starken Qualitätsschwankungen. Die Probleme, flüchtige Düfte in einen Raum, in einem Behältnis „einzusperren“, werden vielleicht mit der rasanten technischen Entwicklung gelöst werden.

Design verschmilzt mit der Kunst, die Kunst mit dem Design, die Haptik mit der Olfaktorik, die Sinne und Disziplinen miteinander. Produktion und Rezeption werden in Zukunft als etwas Ganzheitliches wahrgenommen werden, ebenso wie die (Aus-)Bildung. Die neue Entdeckung der Sinne und ihrer Qualitäten wird dazu einen wesentlichen Beitrag geleistet haben.

## Literatur

- Am J Forensic Med Pathol. 1993 Sep;14(3):253–6. The high risk autopsy. Recognition and protection. Institute of Forensic Medicine, University of Wales College of Medicine, Cardiff. PMID: 8311061
- Aftel, Mandy. 2001. *Essence & Alchemy. A Book of Perfume*. London: Bloomsbury Publishing PLC
- Ali, Diana. <http://www.dianaali.com/>(accessed 2.2.2010 14:00)
- Altdorfer, Sabine. 2002. Das Bild vom Tod. Darstellungen in der zeitgenössischen Kunst. In: *Last Minute, Ein Buch zu Sterben und Tod* (Hrsg. Stapferhaus Lenzburg). Baden: hier und jetzt Verlag
- Anzieu, Didier. 1998<sup>2</sup>. *Das Haut-Ich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Art. *Das Kunstmagazin*. Ausgabe: 06/2003. <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2003/6/OGOWTEGWPEPAPOGOCPHOGACSAEGWTRWOOSS/Besondere-Duftnote> (accessed on 25.5.2009 16:17). Siehe auch: Soulek, 2006. <http://www.stern.de/kultur/kunst/hermann-nitsch-retrospektive-schlachten-kreuzigen-und-schreien-577537.html> (accessed on 24.8.2007 15:30)
- Auböck; M., Ruland G. 1999. *Paradiesträume. Parks, Gärten und Landschaften in Wien*. Wien: Verlag Adolf Holzhausen Nachfolger GmbH
- Ave, Masayo. <http://www.macreation.org/>(accessed on 20.8.2008 16:13)
- Babb, JR, Hall AJ, Marlin R, Ayliffe GA. J Clin Pathol. 1989 Jul; 42(7): 682–8. Bacteriological sampling of postmortem rooms. Hospital Infection Research Laboratory, Dudley Road Hospital, Birmingham. PMID: 2760229
- Bachtin, Michail. 1996<sup>2</sup>. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer
- Bátorová, Andrea. 2009. *Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren: Aktionen von Alex Mlynárčik*. Münster: LIT Verlag
- Baumann, Zygmunt. 1995. *Postmoderne Ethik*. Hamburg: Hamburger Edition
- Baumann beschäftigte sich mit den „liquiden“ Lebensverhältnissen der Moderne und prägte den Ausspruch „hidden truth“ (versteckte Wahrheiten) des Todes. (siehe: DROBNICK, Jim. (Ed.) *The Smell Culture Reader*. New York. 2006. S. 6 ff)
- Baumgartner, Edwin. Sex in der Secession. in: *Wiener Zeitung* 23.2.2010, Rubrik Kultur. S. 16
- Bäuml-Roßnagl, M.A. (Hg.). 1995. *Sachunterricht. Bildungsprinzipien in Geschichte und Gegenwart*. Bad Heilbrunn
- Benjamin, Walter. 1983. *Das Passagenwerk: 1927–1940*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp

- Benjamin, Walter. 2006. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Berg, Roland. Interview mit Peter Weibel. Quelle: Der Tagesspiegel/Online Archiv, Interview: Roland Berg – 12.1.2000) <http://on1.zkm.de/zkm/personen/weibel> (accessed on 28.3.2010 14:11)
- Berkeley, George. 2005. *An essay towards a new theory of vision*. In: *The Works of George Berkely. An essay towards a new theory of vision*. Cirencester: Echo Libary
- Beuys, Eva. In Stachelhaus, Heiner. 2008<sup>3</sup>. *Joseph Beuys*. Berlin: Ullstein Buchverlage GmbH
- Bibel. Einheitsübersetzung. *Altes und Neues Testament*. 1980. Freiburg, Basel, Wien: Herder. *Johannesevangelium 13:18, Lukasevangelium 11:10, Psalm 104, 26, Psalm 74, 13 f. 2. Könige 18, 4*
- Blackson, Robert. 2008. *If there ever was a book of extinct and impossible smells*. University of Sunderland: Art Editions North.
- Böhme, Gernot. 1995. *Atmosphäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Böhme, Gernot. 1989. *Zur Einführung des Begriffs des ästhetischen Arbeiters in: Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Böhme, Hartmut. 1996. *Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis*. In: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Tasten*. Bonn, Göttingen (Schriftenreihe Forum, Bd. 7): Steidl Verlag
- Bonnet, Anne-Marie. 2008. *Kunstgeschichte. Museum.gegenwart*. in: Krieger, Verena. *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. vom nutzen & nachteil der zeitgenossenschaft*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau
- Borka, Max. *Form will Follow Foquismo!*. In: Maier-Aichen, Hansjerg. (Hg.). 2009. *New Talents. Stand der Dinge*. Ludwigsburg: Avedition Verlag
- Bosetti, Petra. *Fesseln, ein Akt der Liebe. Der japanische Künstler Nobuyoshi Araki fotografiert gefesselte Frauen*. [http://www.artmagazin.de/kunst/7452/nobuyoshi\\_araki\\_ausstellungen](http://www.artmagazin.de/kunst/7452/nobuyoshi_araki_ausstellungen) (accessed on 12.2.2009 17:10)
- Brecht, Bertolt. 1967. *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, 4. Die Hilfeverweigerung*. In: *Ders. Gesammelte Werke 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Brecht, Bertold. 1974. *Arbeitsjournal. 25.7.1938*. Frankfurt am Main. In: Mersch, Dieter. 2002. *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Breadboard. *Odor Limits*. 2008. [http://breadboardphilly.org/?page\\_id=374](http://breadboardphilly.org/?page_id=374) (accessed 15.2.2010 20:17)
- Bresgen, M. 1881. *Der chronische Nasen-und Rachenkatarrh*, Deutsch. med. Wchnchr. [www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC100519/pdf/canmedaj00519-0097.pdf](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC100519/pdf/canmedaj00519-0097.pdf) (accessed on 17.11.2009 20:54)
- Bronson, F.H. & Macmillan, B. 1983. *Hormonal responses to primer pheromones*. In: *Pheromones and Reproduction in mammals*, ed. J.G. Vendenbergh. New York: Ravenpress
- Bruguera, Tania. 2005. *Poetic Justice*. In: 51. Biennale di Venezia. 51. International Exhibition of Art. *The Experience of Art*. Venezia: Marsilio Editori
- Burr, Chandler. 2006. *Scents of Place*. December. <http://www.chandlerburr.com/articles/scentsofplace.htm> (accessed on 20.11.2008 13:10)
- Burr, Chandler. 2002. *The Emperor of Scent. A Story of Perfume, Obsession, and the Last Mystery of the Senses*. New York, Toronto. Random House

- Butin, Hubertus. 2006<sup>2</sup>. DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont Literatur und Kunstverlag
- Butzer, Dirk. Kultur, Fett & Filz & Kunst. [http://www.geschichte.nrw.de/artikel.php?artikel\[id\]=528&lkz=de](http://www.geschichte.nrw.de/artikel.php?artikel[id]=528&lkz=de) (accessed on 12.8.2009 17:40)
- Chuang-tzu, Kap. 22,4. Buch der Lieder
- CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) <http://www.cnrtl.fr/etymologie/vernissage> © 2009 – CNRTL 31.12.23:44 (accessed on 2.2.2010 16:28)
- Classen, Constance, Howes, David, Synnott, Anthony. 1994. Aroma. The cultural history of smell. London, New York: Routledge
- Classen, Constance; Howes, David. The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts. In: Edwards, Elizabeth., Gosden, Chris, Bliss Phillips, Ruth. (ed.) 2006. Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture. Oxford, New York: Berg Publishers
- Claydon, SM, Am J Forensic Med Pathol. 1993 Sep;14(3): 253–6. The high risk autopsy. Recognition and protection. Institute of Forensic Medicine, University of Wales College of Medicine, Cardiff. PMID: 8311061
- Comenius, John Amos. 2007. Große Didaktik: Die vollständige Kunst, alle Menschen alles zu lehren. 10. Aufl. Hg. und Ü. von A. Flittner. Klett-Cotta
- Dachau: <http://www.scrapbookpages.com/dachauscrapbook/DachauTrials/IlseKoch.html> (accessed on 14.3.2.10 20:30)
- DARPA: Defence Advanced research Projects Agency, Advanced Bio-Medical Technology Program, <http://www.darpa.mil/dso/business/faoi.htm#> (accessed 7.3.2010 18:29)
- DARPA ist eine Organisation, die zur Förderung von Grundlagenforschung und richtungsweisender Technologien gegründet worden ist. Es gibt geförderte Kooperationen zwischen Kunst und Wissenschaft im militärischen Kontext.
- De Angelis, Almerico. 2005. Gaetano Pesce. The scent of material. Milano: Editoriale Modo srl
- De Cupere, Peter. [www.peterdecupere.com](http://www.peterdecupere.com) (accessed 5.2.2010, 16:24)
- Dech, Uwe Christian. 2003. Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten. Bielefeld: transcript Verlag
- Diaconu, Madalina. 2005. Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhetischen Sinne. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH
- Didi-Hubermann, Georges. 1999. Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben. In: Kemp, Wolfgang, Mattenklott, Gert, Warnke, Martin (Hg.). Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 3. Berlin: Akademie Verlag
- DIE ZEIT online. Schimmelmuseum. Wie konserviert man verwesende Schokolade? Dieter Roths Kunstwerk zieht um [http://www.zeit.de/2004/09/Kunstmarkt\\_9](http://www.zeit.de/2004/09/Kunstmarkt_9) (accessed on 22.5.2009 14:47. <http://www.schimmelmuseum.de/> (accessed on 5.1.2010. 12:23)
- Diederichs, Helmut. H. 1979. Sehen Lernen. Rudolf Arnheim wird 75. In: Frankfurter Rundschau. Frankfurt am Main. Nr. 161 v. 14.Juli 1979. S. 5
- Dodd George: Dodd formed the Olfaction Research Group at the University of Warwick (1971–94), where he and his team of scientists made pioneering studies in many areas of perfume science. In 1986, he realised a long-term ambition by organising, with colleagues, the world's 1st conference on the Psychology of Perfumery, and the books on these conferences are seminal reference books in perfumery. In 1994, he moved to a wild area opposite

- the island of Harris in the Highlands of Scotland, where he created his present perfume studio. In recent years, he has investigated applications of perfumery in medicine and has also pioneered the use of human pheromones for attracting fish (and also humans). Along with his partner, Liz Mountford, he has formed Amora Perfumes and AromaSciences; with the aims of restoring an artistic vision to perfumery and also of creating the best perfumes in the world for an international audience. <http://www.aromasciences.com/our-perfumer.asp> (accessed on 12.1.2010 7:14)
- Drobnick, Jim (Ed.) 2006. *The Smell Culture Reader*. Oxford, New York: Bergpublishers
- Drosdowski, Müller, Scholze-Stubenrecht, Wermke. (Hg.). 1989. *DUDEN: Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. Bd.7*. Mannheim, Wien, Zürich: Meyers Lexikonverlag
- Eames, Ray & Charles. *What is Design?* 1972 film\_ Diagram from 1969 Exhibition in Paris. <http://designhistorymashup.blogspot.com/2008/10/charles-and-ray-eames.html> (accessed on 20.6.2009 14:53)
- Eberfeld, Ingelore. 2005. *Botenstoffe der Liebe. Über das innige Verhältnis von Geruch und Sexualität*. Münster: LIT Verlag
- Eco, Umberto. 1973. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Eco, Umberto. 2007<sup>8</sup>. *Kultur als Spektakel*. In: *Über Gott und die Welt*. München, Wien: dtv. Deutscher Taschenbuchverlag
- Edwards, Elizabeth., Gosden, Chris, Bliss Phillips, Ruth. (ed.) 2006. *Sensible Objects. Colonialism, Museums and Material Culture*. Oxford, New York: Berg Publishers
- Eliasson, Olafur. 2005. *Dufttunnel*. (Autostadt GmbH (Hg.) Vanessa Hirsch, Friedrich Meschede, Thomas Worm). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag
- Ellin, Nan. *Postmodern Urbanism*, New York. 1996. Der Titel dieses Texts ist eine Anleihe bei Nan Ellin, die in dem Kapitel »Themes of Postmodern Urbanism« folgende Zwischentitel einfügt: »Form Follows Fiction«, »Form Follows Fear«, »Form Follows Finesse«, »Form Follows Finance«.
- Ellsworth, Angela. 1997. *Actual Odor, Two-Hour. Guerilla Performance*. [http://aells-worth.com/works/solo\\_actual1.html](http://aells-worth.com/works/solo_actual1.html) (accessed February 2010. 10:18)
- Endriss, G. 1892. *Die bisherigen Beobachtungen von physiologischen und pathologischen Beziehungen der oberen Luftwege zu den Sexualorganen*, Würzburg: Becker
- Eop: [www.eop.at](http://www.eop.at)
- Esslinger Zeitung. Neubrandenburg: Im Gespräch mit Cornelia Ewigleben, Direktorin des Landesmuseums Württemberg – Von der königlichen Staatssammlung zum modernen Kulturdienstleister. Esslinger Zeitung online. Esslinger Zeitung 2010: <http://www.ez-online.de/lokal/kultur/schaufenster/Artikel520416.cfm> (accessed on 14.2.2010 21:38)
- Essl Award 2007. Geyer, EssL- (Hg.) *ESSL AWARD 2007 for central and southeast Europe*Privatstiftung. Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl
- EXPORT, Export, Valie Tapp- und Tastkino“<http://www.mediaartnet.org/werke/tapp-und-tastkino/>
- Fischer, Volker, Hamilton, Anne. (Hg.)1999. *Theorie der Gestaltung. Grundlagentexte zu Design*. Band 1. Frankfurt/Main: Verlag: form GmbH.
- Fliess, Wilhelm. 1897. *Die Beziehungen zwischen Nase und weiblichen Geschlechtsorganen*. Leipzig, Wien: Franz Deuticke Verlag

- Freud, Sigmund. Siehe Brief an Fliess vom 17. Mai 1896 sowie Schur 1965. In: (1896a). „Heredity and the aetiology of the neuroses.“ S. E. Band 3, in: Sigmund Freud. Studienausgabe (Stud.), Bände 1–10. Ergänzungsband (Erg.), Frankfurt 1969–1975. Fischer Verlag
- Friedmann, Adolph. 1950. Sinnvolle Odyssee. Geschichte eines Lebens und einer Zeit. 1873–1950. München: C.H. Beck
- Foucault, Léon. 1878. Recueil des Travaux Scientifiques. Des Progrès De La Mécanique. Paris: Gauthier-Villars
- Fürlinger, Ernst. 2006. Verstehen durch Berühren. Interreligiöse Hermeneutik am Beispiel des nichtdualistischen Sivaismus von Kaschmir. Innsbruck: Tyrolia Verlag
- Galopin, Augustin. 1886. Le parfum de la femme et le sens olfactif dans l'amour. Etude psycho-physiologique. Paris: E. Dentu in: Hagen, Albert. 1906<sup>2</sup>. Die Sexuelle Oosphresologie. Berlin: Verlag von H. Barsdorf
- Gehrmann, Lukas; Matt, Gerald. Et al. 2003. Teresa Margolles. Bregenz: Vorarlberger Kunstverein Magazin 4
- Gewerberechtsnovelle: Gewerberechtsnovelle: <http://www.bestattungwien.at/bw/ep/programView.do?channelId=-26253&programId=15285&pageTypeId=13569> 5.1.2010 10:00. 218. Verordnung des Bundesministers für Wirtschaft und Arbeit über die fachliche Befähigung für die Thanatopraxie (Thanatopraxie-Verordnung) 6.Juni 2006/Fassung vom 5.1.2010. StF: BGBl. II Nr. 218/2006 § 101 Abs. 2 und des § 351 Abs. 2 der Gewerbeordnung 1994 – GewO 1994, BGBl. Nr. 194, zuletzt geändert durch das Bundesgesetz BGBl. I Nr. 15/2006. <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20004789&ShowPrintPreview=True> (accessed on 5.1.2010 10:07)
- Gilbert, Avery. 2008. What the nose knows. The Science Of Scent In Everyday Life. New York: Crown Publishers, Gilbert describes a study at the University of Texas, where scented T-shirts were used.
- Gori, Monica, Sandini, Giulio, Martinoli, Cristina, Burr David. 2008. Poor Haptic Orientation Discrimination in Nonsighted Children May Reflect Disruption of Cross-Sensory Calibration. In: Current Biology, Volume 20, Issue 3, 223–225, 28 January 2010 Copyright © 2010 Elsevier Ltd. doi:10.1016/j.cub.2009.11.069
- Graffenried, Michael. 2002. Unauffällig und speditiv. In: Last Minute, Ein Buch zu Sterben und Tod (Hrsg. Stapferhaus Lenzburg): Baden: hier und jetzt Verlag für Kultur und Geschichte GmbH
- Grote, Andreas. (Hg.) 1994. Macrocosmo in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800. Opladen: vs Verlag
- Grote, Andreas. 1974. Diskussion. In: Deutsche UNESCO-Kommission, Köln. In: Dech, Uwe Christian. 2003. Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten. Bielefeld: transcript Verlag
- Grote, Andreas. 1975. Museen als Bildungsstätten. In: Deutscher Museumsbund e.V. Klausewitz, W. (Hg.), Museumspädagogik. In: Dech, Uwe Christian. 2003. Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten. Bielefeld: transcript Verlag
- Hagen, Albert. 1906. Die Sexuelle Oosphresologie. Berlin: Verlag von H. Barsdorf
- Hahnemann, Samuel. 1796. Versuch über ein neues Princip zur Auffindung der Heilkräfte der Arzneisubstanzen nebst einigen Blicken auf die bisherigen. In: Journal der practischen Arzneykunde und Wunderarzneykunst (Hufel-

- and, C.W. Hg.). 2. Band. Wien, Prag <http://books.google.de/books?id=M7CcyH5NURsC&printsec=frontcover&dq=editions:0kt-l0hr48UAof1yYU#v=onepage&q=&f=false> (accessed on 13.5.2009 14:03)
- Hänel, Dagmar. 2003. *Bestatter im 20. Jahrhundert. Zur kulturellen Bedeutung eines tabuisierten Berufs*. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann Verlag
- Hartmut, John, Thinesse-Demel, Jutta (Hg.) 2005. *Lernort Museum – neu verortet! Ressourcen für soziale Integration und individuelle Entwicklung. Ein europäisches Praxishandbuch*. Bielefeld: Transkript Verlag
- Hatt, Hans, Dee, Regine. 2008<sup>2</sup>. *Das Maiglöckchen-Phänomen. Alles über Riechen und wie es unser Leben bestimmt*. München, Zürich: Piper
- Heeresgeschichtliches Museum 2010. <http://www.hgm.or.at> (accessed on 13.5.2009 18:10)
- Helwig, Katharina. 2008. *Die Lust auf frische Farbe*. In: *Kunstmagazin Berlin*: <http://www.kunstmagazinberlin.de/magazin/0805/330-Lust+auf+Farbe> (accessed on 23.4.2009 22:12)
- Hindrichsen, Jens. 2008. *Eine umfassende Werkschau in der Tate Modern zeigt: Cildo Meireles, Pionier der Installationskunst, spricht nicht nur politische Themen an, sondern auch alle Sinne des Menschen*. In: *Monopol. Magazin für Kunst und leben*. Nr. 10. 2008. Berlin: Juno Kunstverlag GmbH.
- Hoffmanns, Christiane. 2009. *Beuys. Bilder eines Lebens*. Leipzig: E.A. Seemann Verlag
- Höfler, Barbara 2008. *So riecht Winter. Der Standard. Rondo. Rubrik Lifestyle*. 11.1.2008
- Hollein, Hans. 1989. *Design. MANtransFORMS. Konzepte einer Ausstellung. Universität für angewandte Kunst (Hg.)* Wien: Löcker Verlag
- Hoppe, Ralf in: *Der Spiegel*. 15.05.2006. *SEXUALITÄT Die Gleichstellungsdroge*. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46925782.html> (12.1.2010 0:01)
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2000. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge
- Husar, Barbara. <http://www.husar.tk/> (accessed on 14.2.2010 14:10)
- ICOM. 2010. <http://icom.museum/mission.html> (Zugegriffen am 12.10.2008 17:39)
- Jaschke, Beatrice, Martinz-Turek, Charlotte, Sternfeld Nora. 2005. *Wer spricht?. Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia & Kant Verlag
- John, Hartmut, Thinesse-Demel, Jutta. 2004. *Lernort Museum – neu verortet! Ressourcen für soziale Integration und individuelle Entwicklung. Ein europäisches Praxishandbuch*. Bielefeld: transcript Verlag
- Jungmaier, Eva Maria, Wöber, Rainer. *Kurzdokumentation 19.1.2009. Thanatopraxie. 9 Minuten*. <http://www.youtube.com/watch?v=dzRQAsPMtxw> (accessed on 5.1.2010 10:12)
- Jutz, Gabriele. 2010. *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*. Wien, New York: Springer
- Kallinich, Joachim. 2004. *Das Museum als Ort der Unterhaltung. In: Event zieht, Inhalt bindet. Besucherorientierung von Museen auf neuen Wegen. (Commandeur, Beatrix, Dennert, Dorothee. Hg.)*. Bielefeld: transcript Verlag
- Keller, Andreas. <http://andreaskeller.squarespace.com/odor-art/> (accessed on 14.1.2010 13:20)
- Kimpfner, Anton. 1996 in: *Barkhaus, A, Mayer, M, Roughely, et al (Hg.) 1996. Identität, Leiblichkeit, Normativität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Kippenberg, Hans G., von Stuckrad, Kocku. 2003. *Einführung in die Religionswissenschaft*. München: C.H. Beck Verlag

- Knecht, M., Witt, M, Abomaali, N. Knecht, M., Witt, M, Abomaali, N., Hüttenbrink, K.B., Hummel, T. Das vomeronasale Organ des Menschen. In: *Nervernarzt* 2003. Berlin, Heidelberg. Volume 74, Number 10/Okttober 2003, DOI 10.1007/s00115-003-1573-7
- Köstering, Susanne. Nobumasa Kiyonaga: Alfred Lichtwark: Kunsterziehung als Kulturpolitik. Sehepunkte. *Rezensionsjournal für die Geschichtswissenschaften*. Ausgabe 9 (2009), Nr. 12. <http://www.sehepunkte.de/2009/12/16223.html> (accessed on 12.11.2009 16:18)
- Krafft-Ebing, R. v. 1984. *Psychopathia sexualis* (Nachdruck der 14. Auflage von 1912). München: Matthes & Seitz
- Krah, Hans, Ort, Claus-Michael (Hg.). 2002. *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten, realistische Imaginationen*. Kiel: Ludwig
- Kroos, Renate. 1985. Vom Umgang mit Reliquien, in: *Ausst.-Kat.: Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Bd. 3. Köln. in: Oesterle, Günther. 2005. *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen
- Kühne, Hartmut. 2000. *Ostensio Reliquarum. Untersuchungen über die Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsweisungen im römisch-deutschen Regnum*. Berlin: Walter de Gruyter
- Lange, Britta. In: *THE THING. Plattform für Kunst und Kritik. Einen Krieg ausstellen: Informieren – Präsentieren – Mobilisieren? Die Deutsche Kriegsausstellung 1916 in Berlin und das Internationale Maritime Museum Hamburg 2008*. 30.6.2008. <http://www.thing-hamburg.de/index.php?id=812> (accessed on:3.1.2009 19:04)
- Laudamiel, Christophe in: Blackson, Robert. *If there ever was a book of extinct and impossible smells*. University of Sunderland 2008. Sunderland: Art Editions North
- Lichtensteiger, Sibylle. 2002. Gebt die Toten den Lebenden zurück. Der Bestatter sorgt für die Toten – und Hinterbliebenen. In: *Last Minute, Ein Buch zu Sterben und Tod* (Hrsg. Stapferhaus Lenzburg) Baden: hier und jetzt Verlag
- Locke, John. 1838. 2008. *An Essay, Concerning Human Understanding*. Oxford: Oxford University Press
- Lotter, Wolfgang. 2009. Propaganda! Public relations will so gern objektiv erscheinen. Als ob es eine Schande wäre. Interessen zu offenbaren. In: *brandeins. Wirtschaftsmagazin*. 11.Jg. Heft02 Februar 2009. Hamburg: brandeins Verlag
- Lüddemann, Stephan. 2007. *Mit Kunst kommunizieren: Theorien, Strategien, Fallbeispiele*. Opladen: vs Verlag
- Maak, Niklas. 2004. Die Schönen und die Leichen. in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 25.5.2004, Nr. 120. S. 41
- Machart, Oliver. Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: Jaschke, Beatrice, Martinz-Turek, Charlotte, Sternfeld Nora. 2005. *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia & Kant Verlag
- Mackenzie, John N. M.D. Irritation of the Sexual Apparatus as an Etiological Factor in the Production of Nasal Disease. In: *The American Journal of the Medical Sciences: April 1884 – Volume 87 – Issue 174* ppg 360–365
- Maier-Aichen, Hansjerg. (Hg.). 2009. *New Talents. Stand der Dinge*. Ludwigsburg: Avedition Verlag

- Malnar, Joy Monice, Vodvarka, Frank. 2004. *Sensory Design*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Manzini, Ezio (ed.) 1986. *The Material of Invention*. Materials and Design. Milano: Arcadia Editioni
- Matt, Gerald, Mießgang, Thomas., trans 2010. *Tropicalia*. Die 60s in Brasilien. 2010. Gerald Matt, Thomas Mießgang. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg
- Mateus-Berr: [www.ruth-mateus.at](http://www.ruth-mateus.at) (accessed on 28.11.2010 17:25)
- Mauss, Marcel. 1902/3 Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie. In: Marcel Mauss. 1989. *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 1 Frankfurt (französische Erstaussgabe in *L'Année sociologique* 7, 1902/3)
- McLaughlin, Margaret. L. Hespanha, Joao. P. and Sukhatme, Gaurav. S. Eds., 2002. *Touch in virtual environments*, Pentice Hall IMSC. New Jersey: Press Multimedia Series, McLaughlin, Margaret, L., Sukhatme, Gaurav, Shahabi, Cyrus, Hespanha, Joao, Ortega, Antonio, Medioni, Gerard. 2000. *The Haptic Museum*. IMSC. University of Southern California. LA.
- Mayer, Hannes: <http://www.bauhaus-dessau.de/index.php?werkstaetten> (accessed on 4.3.2009 20:24)
- Mey, W. 1997. Traditorre – Traditorre. Der Übersetzer ist der Verräter. *Museumpädagogik und die Dialektik der Aufklärung*. In: Ziegenspeck, J. (Hg.). *Das Museum als erlebnispädagogischer Lernort: Museumpädagogik in den Museen der Freien und Hansestadt Hamburg und ihrer näheren Umgebung; grundsätzliche Anmerkungen und exemplarische Darstellungen mit einer Übersicht über konkrete Angebote; eine Handreichung für Erzieherinnen und Erzieher in Kindergärten, Schulen und Jugendbildungseinrichtungen/[Institut für Erlebnispädagogik e.V. an der Universität Lüneburg]*. Lüneburg: Verl. Ed. Erlebnispädagogik
- Mersch, Dieter. 2002. *Ereignis und Aura*. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Moechel, Erich. 2010. Smartphones schnüffeln für den Heimatschutz. <http://futurezone.orf.at/stories/1642056/>(accessed on 22.3.2010, 20:15)
- Monti-Bloch, L., Jennings-White, C., Berliner, DL. The human vomeronasal system. A review. 1998. Department of Psychiatry, School of Medicine, University of Utah, Salt Lake City 84108, USA. PMID: 9929629
- Morgan, O. Rev Panam Salud Publica. 2004 May; 15(5):307–12. Infectious disease risks from dead bodies following natural disasters. London School of Hygiene and Tropical Medicine, Public and Environmental Health Research Unit, London, United Kingdom. PMID: 15231077
- Morris, Edwin. T. 1984, 1993, 2006. *Düfte*. Eine Kulturgeschichte des Parfums. (aus dem Amerikanischen übertragen von Dr. Marta Jacober-Züllig). Düsseldorf: Patmos Verlag, Albatros Verlag
- Mortimer, Hector, Wright, Percy, J., Collip, J.B. 1936. The effect of oestrogenic hormones on the nasal mucosa; their role in their naso-sexual relationship; and their significance in clinical rhinology. From the Department of Biochemistry, McGill University, and the Department of Oto-Laryngology, Montreal General Hospital, Montreal
- Mörsch, Carmen. (Hg.) 2009. *Kunstvermittlung 2*. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts. Zürich. Berlin: diaphanes Verlag

- Moser, Gerald. 2006. Die Ausstellung als Generator. Funktionen, konstitutive Ebene und Wirkungsmechanismen. Master Thesis. University of applied Arts Vienna.
- Neubrandenburg 2010: Esslinger Zeitung 2010: <http://www.ez-online.de/lokal/kultur/schaufenster/Artikel520416.cfm> (accessed on 14.2.2010 21:38)
- Neumann, Peter. U-deur – der Hauch von U-Bahn und Öl. Eine Schwäbin verkauft Parfum, das so riechen soll wie die Luft am Alex. Berliner Zeitung 21.5.2000. [www.rimini-protokoll.de/website/de/article\\_2909.html](http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2909.html) (accessed 13.12.2007, 13:11)
- Neto, Ernesto. [http://www.festival-automne.com/fr/programme.php?programme\\_id=79](http://www.festival-automne.com/fr/programme.php?programme_id=79) (accessed on 20.5.2007 23:14)
- Nielsen, K. Incence in ancient Israel, Leiden, E.J. Brill 1986. P.13 in: Classen, Constance, Howes, David, Synnott, Anthony. 1994. Aroma. The cultural history of smell. London, New York: Routledge
- Nitsch, Hermann. <http://www.mzmistelbach.at/cms/index.php> 5.1.2010 12:44. (apa 16.11.2005)13:15) <http://www.news.at/articles/0546/10/126082/blutlachenstiegen-gedaerme-schauspielern-nitsch-aktion-burgtheater>
- Nitsch, Hermann. Broschüre. DAS 2-TAGE-SPIEL DES ORGIEN MYSTERIEN THEATERS, 31. Juli bis 2. August 2004 im Schloss Prinzendorf und Umgebung. Prinzendorf 2004
- Noelke, P. (Hg.) 1988. Museumspädagogik in Köln. Konzepte, Angebote, Themen. Köln: Museumsdienst Köln (Museen der Stadt Köln)
- Noever, Peter (Hg.). 2008. Hackenschmidt, Sebastian, Rübel, Dietmar. 2008. Formlose Möbel. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag
- Oberzaucher, Elisabeth. 2004. Pheromone und Partnerwahl – Implikationen für die Reproduktion. Journal für Fertilität und Reproduktion, 14, 4, Gablitz: Verlag für Medizin und Wirtschaft
- Olfaction. 2009. <http://www.olfactionexhibition.blogspot.com/>(accessed 2.2.2010 13:20)
- ONG, W.J. Orality and Literacy. New York 1982. P. 634 in: CLASSEN, Constance. 2005. McLuhan in the Rainforest. The Sensory Worlds of Oral Cultures. In: HOWES, David. (Ed.) Empire of the Senses. The Sensual Cultural Reader. Oxford, New York: Berg Publishers
- Osborne, Grant 2006 <http://www.basenotes.net/articles/moveshake25.html> (accessed on 22.2.2010 23:30)
- Ozdemir, MH, Aksoy, U, Akisu, C, Sónmez, E, Cakmak, MA. Forensic Sci Int. 2003 Aug 27;135(3): 226–31. Investigating demodex in forensic autopsy cases. Department of Forensic Medicine, Dokuz Eylül University School of Medicine, Inciralti, Izmir 35340, Turkey. PMID: 12927401
- Palàgy, M. 1924. Naturphilosophische Vorlesungen. Über die Grundprobleme des Bewusstseins und des Lebens. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth
- Palàgy, M. 1925. Ausgewählte Werke. Wahrnehmungslehre – Bd. 2. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth
- Pape, Cora von. 2008. Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript verlag
- Pazzini, K.-J. 1990. Tod im Museum. Über eine gewisse Nähe von Pädagogik, Museum und Tod. In: Zacharias, W. (Hg.). 1990. Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung, Essen. In: Desch, Uwe Christian. 2003. Sehenlernen im Museum. Ein

- Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten. Bielefeld. Transcript Verlag
- Penn, Dustin., Oberzaucher, Elisabeth., Grammer, Karl., Fischer, Gottfried., Soini, Helena., A. Wiesler, Donald., Novotny, Milos, Dixon, Sarah, Xu, Yun, Brereton, Richard. In: *Journal of the Royal Society*. 2006 doi: 10.1098/rsif.2006.0182 J. R. Soc. Interface 22 April 2007 vol. 4 no. 13 331–340
- Platon, Sämtliche Werke. 2007. Band 1, 2. Hamburg: Rowohlt
- Pomian, Krzysztof. 1998. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach
- Quo Vadis, Journal. Thantano-praxis. Für ein würdevolles Abschiednehmen. Fachverband der Bestattung. Messezentrum Salzburg GmbH. (Hrsg.) Ausgabe 01. Salzburg 2007. S. 4–5.
- Raunig, Gerald. 2004. Spacing the Lines. Konflikt statt Harmonie. Differenz statt Identität. Struktur statt Hilfe. In: *Dürfen die das?* (Stella Rollig, Eva Sturm Hrsg.) Linz: Verlag Turia + Kant
- Rehberg, Karl-Siegbert. *Bilderwelten als Wissensspeicher. Herausforderung und Zukunft des Museums als ‚Bildungsanstalt‘* [Vortragsmanuskript ohne Anmerkungen] [www.konferenz-kultur.de/Downloads/kulturelle.../Rehberg\\_Bilderwelten.pdf](http://www.konferenz-kultur.de/Downloads/kulturelle.../Rehberg_Bilderwelten.pdf) (accessed 5.2.2010 11:16)
- Reinecke, Gisela, Pilatus, Claudia. *Parfum, Lexikon der Düfte*. (Hg. Wirtz Cologne). Köln: Komet Verlag
- Roost Vischer, Lilo. 1999. *Alltägliche Tote. Ethnologische Untersuchungen in einem Bestattungsinstitut und einem Krematorium in der Schweiz*. Münster: LIT
- Roost Vischer, Lilo. 2000<sup>2</sup>. *Der Umgang mit der Leiche. Hygiene als Ersatzritual*. In: *Last Minute, Ein Buch zu Sterben und Tod* (Hrsg. Stapferhaus Lenzburg): Baden: hier und jetzt Verlag
- Rottmann, Michael. 2009. *Der Duft der großen, erweiterten Kunstwelt. Zur Olfaktik in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Teil 1/2 – Die Futuristen, elektronische Publikation*, Wien 2009, <http://www.ph-ludwigsburg.de/1743.html>
- Rousseau, Jean-Jaques. 1998<sup>13</sup>. *Emil oder Über die Erziehung*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schönigh
- Florian Rötzer (Hg.): *Mediales und Digitales. Zerstreute Bemerkungen und Hinweise eines irritierten informationsverarbeitenden Systems*, in: Rötzer, Florian (Hrsg.) 1991. *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Rushton, Susie. 2006. *The Sweat Hog*. *New York Times*. [http://www.nytimes.com/2006/08/27/style/tmagazine/t\\_w\\_1530\\_1531\\_face\\_smells\\_.html?pagewanted=all](http://www.nytimes.com/2006/08/27/style/tmagazine/t_w_1530_1531_face_smells_.html?pagewanted=all) (accessed 23.5.2007 7:15)
- Sarah, Xu, Yun, Brereton, Richard. In: *Journal of the Royal Society*. 2006 doi: 10.1098/rsif.2006.0182 J. R. Soc. Interface 22 April 2007 vol. 4 no. 13 331–340
- Schauplatz 2010: <http://www.k-r-a-s.net/>(accessed on: 1.3.2010 14:38)
- Schlapp, Wilhelm, 1990. *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*. Diss. Göttingen (betreut von Husserl)
- Scholze, Jana. 2004. *Medium Ausstellung – Lektürenmusealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*. Bielefeld: transcript Verlag
- Schulze, Gerhard. 1997<sup>7</sup>. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main, New York: Campus

- Schertz, P. M., J. Jaskowiak and M. L. McLaughlin 1997. Evaluation of an Interactive Art Museum. SPECTRA, A Publication of the Museum Computer Network (SJM)/)
- Schiechtel, Sylvia 2005. Gaetano Pesce und das Rauschen der Zeit. Mailand, La Triennale di Milano. Kultur Extra Onlinemagazin. [http://www.kultura-extra.de/kunst/veranstaltung/gaetano\\_pesce\\_mailand.php](http://www.kultura-extra.de/kunst/veranstaltung/gaetano_pesce_mailand.php) ID 00000001608 (accessed January 15, 2007 20:15).
- Schimmer, Helga. Wie Deos & Co wirken in: Medizin Populär. Ausgabe 06.2009 <http://www.medizinpopulaer.at/archiv/koerperpflege-kosmetik/details/article/hilfreiche-tipps-gegen-das-schwitzen.html> (accessed on 24.7.2009 15:02)
- Schmid, Karlheinz in: Kunstzeitung, November 2002 in: Nungesser, Michael. Über die Toten zurück ins Leben. <http://www.culturebase.net/artist.php?1016> (accessed on 7.11.2008 18:25)
- Schmidbauer, Manfred. 2004. Das kreative Netzwerk. Wie unser Gehirn in Bildern spricht, Wien, New York: Springer Verlag
- Schneede, Marina. 2002. Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont
- Schrenk, Klaus. 2004. Eröffnung der Ausstellung „Wolfgang Laib“ im Museum Villa Rot, 20.6.2004. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
- Schuster, Martin. 2005. Fotos sehen, verstehen, gestalten. Eine Psychologie der Fotografie: Berlin, Heidelberg: Springer Verlag DOI10.1007/3-540-27493
- Schwedt, Georg. 2008. Betörende Düfte, sinnliche Aromen. Weinheim: WILEY-VCH Verlag GmbH & Co. KGaA
- Sennet, Richard. 2008. Handwerk. Berlin: Berlin Verlag
- Soudani, Mohammed. 2002. Islamische Bestattung in der Schweiz. In: Last Minute, Ein Buch zu Sterben und Tod (Hrsg. Stapferhaus Lenzburg): Baden: hier und jetzt Verlag
- Spence, Robert, Spence Philip. 1941, 2005, 2009. Struwwelhitler. A Nazi Story Book by Dr. Schrecklichkeit. Berlin: Autorenhausverlag
- Sterbak, Jana. <http://www.janasterbak.com/images.html> (accessed on 5.1.2010 13:52)
- Stiles, Kristine. 1998. »Uncorrupted Joy: International Art Actions«, in: Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979, Paul Schimmel (Hg.), MoCA Los Angeles, New York/London. And: 1999. Uncorrupted Joy: Considering the Social Value of Artists' Performance Internationally, 1949–1999. University of California Press
- Sturm, Eva. 2003. Kunstvermittlung und Widerstand. In: Seiter, Josef (Hg.): Auf dem Weg. Von der Museumspädagogik zur Kunst- und Kulturvermittlung. Schulheft 111/2003. Innsbruck: Studienverlag Innsbruck
- Stoddart, Michael, D. 1992. The scented ape. The biology and culture of human odour. Cambridge: Cambridge University Press
- Sullivan: "Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, overall coursing sun, form ever follows function, and that is the law." (Sullivan, 1896, 111)
- Soulek, 2006. <http://www.stern.de/kultur/kunst/hermann-nitsch-retrospektive-schlachten-kreuzigen-und-schreien-577537.html> (accessed on 24.8.2007 15:30)
- Tacke, Andreas (Hg). 2006. Ich armer sundiger Mensch. Heiligen und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter. Göttingen:Wallstein Verlag

- Teslaar, James S. Van. 2006. *Sex And The Senses*. Boston: Gorham Press, Whitefish, MT Kessinger Publishing
- Thinesse-Demel, J., Ulbricht, K. & Viereg, H. (Hrsg.). 2005. *Museumspädagogik. Grundlagen und Praxisberichte*. Schneider: Baltmannsweiler
- Thantopraxie: Association Française d'Information Funéraire , [http://www.afif.asso.fr/deutsch/d\\_thantopraxie.htm](http://www.afif.asso.fr/deutsch/d_thantopraxie.htm) (accessed on 4.1.2009 13:06), Gewerberechtsnovelle: <http://www.bestattungwien.at/bw/ep/programView.do?channelId=-26253&programId=15285&pageTypeId=13569> 5.1.2010 10:00. 218. Verordnung des Bundesministers für Wirtschaft und Arbeit über die fachliche Befähigung für die Thanatopraxie (Thanatopraxie-Verordnung) 6.Juni 2006/Fassung vom 5.1.2010 , StF: BGBl. II Nr. 218/2006, § 101 Abs. 2 und des § 351 Abs. 2 der Gewerbeordnung 1994 – GewO 1994, BGBl., Nr. 194, zuletzt geändert durch das Bundesgesetz BGBl. I Nr. 15/2006, <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20004789&ShowPrintPreview=True> 5.1.2010 10:07
- Tossato, Guy. Hrsg. 1999. Wolfgang Laib. Anderswo. Carré d'Art, Musée d'art contemporain de Nîmes: Hatje Cantz Verlag
- Treinen, Heiner. 1996. Das Museum als kultureller Vermittlungsort in der Erlebnisgesellschaft. In: Hartmut, John (Red.): *Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone. Der Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung. Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung; Tagungsband zum gleichnamigen Kolloquium der Bildungsstätte für Museumspersonal, Abtei Brauweiler, vom 20.–23. November 1994 in Essen-Heisingen*. Opladen: Leske & Budrich
- Trend: <http://www.trendish.de/mode-> (accessed on 11.3.2010 11:13)
- Ueding, Gert. 2008. Beredsamkeit der Formen – Anmerkungen zu einer Rhetorik des Designs. In: Joost, Gesche, Scheuermann, Arne (Hg.). 2008. *Design als Rhetorik. Grundlagen, Positionen, Fallstudien*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag
- Ulbricht, K. 1994. Vermittlungsmethoden bei Führungen. In: Viereg, et al. *Museumspädagogik in: Thinesse-Demel, J., Ulbricht, K. &*
- Unterluggauer, Mariann. Ö1-Matrix. <http://sciencev1.orf.at/science/news/10523> (accessed on 3.11.2009 23:14)
- Ursitti, Clara. <http://www.claraursitti.com> (accessed 2.2.2010 14:29), Interview/email 14.3.2010)
- Vieregg, Hildegard. Schmeer-Sturm, Thinesse, K. Ulbricht. (Hg.) 1994. *Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum*. Bd. 1 Grundlagen – Museumstypen-Museologie. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH
- Vieregg, Hildegard. 2008. *Geschichte des Museums. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink Verlag
- V & A Press: [http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1376\\_touch\\_me/](http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1376_touch_me/)(accessed on 14.10.2008 11:35)
- Van den Daele. 2000. *Bildungsfragen sind Gesellschaftsfragen. Antworten auf eine veränderte Kindheit von Grundschulern*. München: Herbert Utz Verlags GmbH
- Van Os, Henk (Hg.) 2001. *Der Weg zum Himmel, Reliquienverehrung im Mittelalter. Ausstellungskatalog*. Regensburg: Schnell und Steiner
- Vieregg, Hildegard. 2008. *Geschichte des Museums, eine Einführung*. München: Wilhelm Fink Verlag

- Wagner, Manfred. 2009. Europäische Kulturgeschichte: gelebt, gedacht, vermittelt. Wien. Köln. Graz: Böhlau Verlag
- Wagner, Monika. 2001. Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München: C. H. Beck Verlag
- Wagner, Monika, Rübel, Dietmar, Hackenschmidt. (Hg.) 2002. Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. München: C.H. Beck
- Wedekind, Claus., Penn, Dustin. 1995 "sweaty t-shirt study: Wedekind, Claus and Penn, Dustin. (2000). MHC genes, body odours, and odour preferences. *Nephrol Dial Transplant* (2000) 15: 1269–1271, <http://ndt.oxfordjournals.org/cgi/content/full/15/9/1269#R1> (21.2. 2010 18:11): 49 Frauen und 44 Männer wurden gebeten ein T-Shirt zwei Tage lang zu tragen. Dann wurden sie befragt, welches sie wählen würden: Sie entschieden sich für Männer, deren MHT- Genotypus unterschiedlich war.
- Weibel, Peter. Neue Galerie Graz Text zur Ausstellungseröffnung) 2004 [http://www.eventszene.at/event/peter-weibel?en\\_id=87638](http://www.eventszene.at/event/peter-weibel?en_id=87638) (accessed on 20.8.2009 20:59)
- Werner, Florian. 2009. Die schnöde Masse hat Substanz. Was zunächst abstoßend klingt, erweist sich als packende Materie: In der bildenden Kunst wie der Performance ist Kot Werkstoff und Metapher zugleich. Eine Annäherung an die Abject Art. In: Monopol. Magazin für Kunst und Leben. Nr. 11. November 2009. Berlin: Juno Kunstverlag GmbH.
- Wilson, Stephen. 2010. Art & Science. How scientific reseearch and technological innovation are becoming key to 21st-century aesthetics. London: Thames & Hudson Ltd, Hing Yip Printing Co Ltd. (China)
- Winnicot, DW. 1957. The Child and the Family. First Relationships. London: Tavistock
- Wittgenstein, Ludwig. 2000. Werke. Wiener Ausgabe. 15 Bände, 6 Registerbände, 1 Einführungsband: Wittgenstein, Ludwig, Bd.8/1: Synopse der Manuskriptbände V bis X. Wien: Springer Verlag
- Wyss, Beat. 2008. Den Körper im Blick. Einführung in das Thema. In: Wyss, beat, Buschhaus, Markus (Hg.). Den Körper im Blick. München: Wilhelm Fink Verlag
- Zeillinger, Anton, Brukner, Časlav: Conceptual inadequacy of the Shannon information in quantum measurements. Wien 2001. DOI: 10.1103/PhysRevA.63.022113
- Zupancic, Alenka. 2003. The Shortest Shadow. Nietches's Philosophy of the Two. Cambridge, London. MIT Press
- Zybok, Oliver. 2009. Inskriptionen zwischen Kunst und Wissenschaft. Der Aspekt des Hybriden. In Kunstforum International. TZ Verlag

## Interviews

- Mateus-Berr: Grandits , Segschneider 2010: Interview am: 18.3.2010
- Mateus-Berr: Husar 2010, Email 12.3./13.3./17.3. 2010
- Mateus-Berr: Ursitti 2010. Email 22.2./10.3./14.3. 2010
- Mateus-Berr: Tolaas 2009
- Mateus-Berr: Ave 2009