Christian Demand

Skandal! Skandal!

Ein Nachruf

I

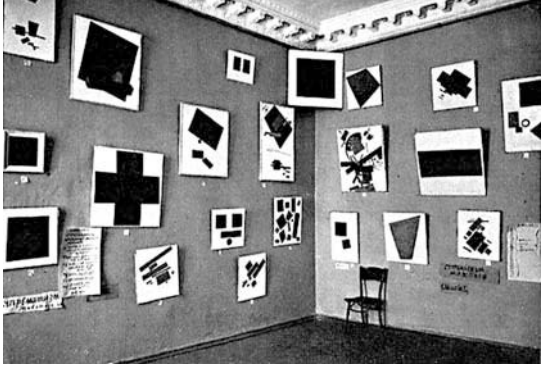
Als moderne Kunst noch moderne »Kunst« geschrieben wurde – und so lange ist das gar nicht her –, markierten Skandale die Frontlinien erbitterter Kulturkämpfe. Vom Beginn des 19. bis weit ins 20. Jahrhundert hinein waren sie Treibrad eines abenteuerlichen Formenwandels, Katalysator sozialer Umbildungen, kollektive ethische Reinigungsübung, Befestigungswerk für kunstkritische Grabenkämpfe, mediale Inszenierung, ästhetische Normenkontrollpeilung, Empörungsbefeuerungsmaschinerie, Abgrenzungsmechanismus, Selbstverortungsinstrument. In der Selbstwahrnehmung der Beteiligten aber markierten sie vor allem einen tiefen Riss in einer Kultur, die von den einen als vergreist und abgelebt empfunden wurde, während die anderen den Status quo mit allen Mitteln zu verteidigen bereit waren, wobei beide diese Kultur im emphatischen Sinne als die *ihre* und zugleich ihre spezifischen kulturellen Wertvorstellungen als für jedermann ohne Weiteres zumutbar begriffen.

Das historische Paradebeispiel dafür ist hierzulande die sogenannte Munch-Affäre aus dem Jahr 1892, die in keiner kunsthistorischen Übersichtsdarstellung der Jahrhundertwende fehlen darf. Der Verein Berliner Künstler hatte damals den zu diesem Zeitpunkt dem breiten Publikum wenig bekannten norwegischen Maler Edvard Munch zu einer Einzelausstellung eingeladen, die Proteste nicht nur seitens einiger Kritiker – »Formlosigkeit und Brutalität der Malerei«, »Rohheit und Gemeinheit der Empfindung« –, sondern auch der Teile des Publikums auslöste, die hier jedes gesunde ästhetische Empfinden verletzt sahen. Auch eine Reihe im Verein organisierter, gesellschaftlich einflussreicher Künstler äußerte sich empört über die unerhörten akademischen Regelverstöße, die ihnen der Künstler mit seiner offensichtlich bewusst kunstlosen Malweise zumutete, kurz: Die Aufregung war groß, das Ausstellungskomitee gab dem öffentlichen Druck nach, die Schau wurde vorzeitig geschlossen.

Die Fortsetzung der Geschichte, die einige Wochen lang auch über Berlin hinaus die Gazetten beschäftigte und den konservativen Gegnern Munchs das trügerische Gefühl gab, der Kunstbetrieb ließe sich im Zweifelsfall durch normative Setzungen von außen steuern (während sie tatsächlich dem Künstler ungewollt zu reichlich Publicity und damit letztlich zu einem Karriereschub verhalfen), ist bekannt: Die ästhetische Moderne setzte sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts auf allen institutionellen Ebenen durch, Munch galt bald als einer ihrer wichtigsten Wegbereiter und als solcher selbstverständlich als museumswürdig – all diejenigen, die das schon immer gewusst hatten, fanden sich triumphal ins Recht gesetzt, die Traditionalisten dagegen gingen, beschämt durch den Siegeszug der modernen Kunst, als kleinkarierte, philiströse, kulturell ahnungslose Hanswurste in die Kunstgeschichte ein.[1]

II

Dass Konflikte wie dieser in den Kunstzentren Europas seit Anfang des 19. Jahrhunderts mit einer gewissen Regelmäßigkeit auftraten – wobei, wie die Erfahrung zunehmend zeigte, der Erfolg der Sezessionisten und Abweichler auch durch repressive Mittel nicht aufzuhalten war –, verlieh der Auffassung eine gewisse Plausibilität, das spezifisch Moderne an der künstlerischen Moderne sei ihre radikale Absage an die Tradition. Dieses Interpretationsmuster, das es erlaubte, die stete Verkennung innovativer künstlerischer Positionen durch ein empörtes Mehrheitspublikum als zwangsläufige Folge leicht durchschaubarer intellektueller Adaptionsprobleme und psychischer Widerstände zu verbuchen, lag nicht nur der Selbstdeutung der meisten Apologeten antiakademischer



und avantgardistischer ästhetischer Programme zugrunde, es setzte sich schließlich auf breiter Ebene auch als kunsthistorisches Standardnarrativ durch und behielt im Wesentlichen seine Gültigkeit bis in die späten 1970er Jahre.[2]

Selbst erbitterte Gegner der Moderne übernahmen – wenn auch zähneknirschend – die kunsthistorische Deutungsmatrix ihrer Befürworter. »Mit dem Wort *moderne Kunst*«, schrieb etwa der konservative Kunsthistoriker Hans Sedlmayr 1955, »wird – ob man es rühmend oder ablehnend gebraucht – die Vorstellung hervorgerufen, irgendwann in *unserer Zeit* sei in der Kunst und durch sie etwas *ganz Neues* entstanden, etwas, was diese *moderne Kunst* und nur sie gründlich von aller *alten Kunst* unterscheidet.«[3] Das Buch, aus dessen Einleitung das Zitat stammt, zitierte im Titel eine seinerzeit wieder und wieder benutzte Formel: *Die Revolution der modernen Kunst.*

Auch wenn seither erhebliche Zweifel sowohl an der Datierung als auch an der Nachhaltigkeit dieser radikalen Umwälzung aufgekommen sind, bringt die Revolutionsmetaphorik das gängige Verständnis der kulturellen Werteverschiebung der vergangenen 200 Jahre im Wesentlichen noch immer auf den Punkt: Worin sich alle Forscher derzeit einig seien, hieß es etwa in einem der zahlreichen Sammelbände zur Moderneforschung, die um die Jahrtausendwende erschienen, das sei »die Identität von ›modern‹ und ›neu‹ […], die Art und Weise, in der das ›Moderne‹ als konstitutiver Traditionsbruch verstanden wird – notwendigerweise auch als Bruch mit der Selbstentwicklung der sich immer wieder ablösenden Avantgarden. In dieser Besonderheit der Moderne gründet sich paradoxerweise ihre Tradition. In der so verstandenen Moderne ist das Neue schlechthin […] erstmals in der Kulturgeschichte ein Wert an sich.«[4]

III

Das hat man in dieser oder ähnlichen Formulierungen schon so häufig gehört, dass man sich zwingen muss, nicht einfach ohne Weiteres drüber hinwegzulesen. Näher besehen war es allerdings schon immer alles andere als einleuchtend, weshalb ausgerechnet Innovation jemals plötzlich als Wert per se hätte empfunden werden sollen. Schließlich war das Neue die längste Zeit der europäischen Kulturgeschichte über eher übel beleumundet. Das lässt sich unter anderem sehr zuverlässig an der kontinuierlichen ethischen Geringschätzung der Mode ablesen, die, besonders in ihren luxurierenden Spielarten, in aller Regel unter dem Generalverdacht der Willkür und Beliebigkeit stand.

Auf dem Feld der Kunst, die bekanntlich die längste Zeit über kultische und repräsentative, also sozial stabilisierende Funktionen zu erfüllen hatte, war exzessive Innovationsbereitschaft erst recht nicht vorgesehen. Da die längste Zeit der europäischen Kunstgeschichte über das Schöne als dem Wahren und Guten wesensverwandt angesehen wurde, war Formenwandel hier nur in dem Umfang erwünscht, wie er die ideale, gemeinverbindliche und unveränderliche ästhetische Ordnung nicht störte. Zwar gab es selbstverständlich auch Raum für das Außergewöhnliche, So-noch-nicht-Dagewesene. Die beiden wichtigsten Kategorien etwa, mit denen die Kunsttheorie der Renaissance das Wesen künstlerischen Wirkens zu fassen versuchte, *imitatio* und *aemulatio*, setzten voraus, dass Künstler sich stets an angemessenen Vorbildern zu orientieren hätten, verlangten aber auch, dass sie zugleich alles daransetzen müssten, diese Vorbilder nach Möglichkeit zu überbieten. Allerdings war das klassisch antike Schönheitsideal, dem sie dabei nichtsdestoweniger verpflichtet waren, unverrückbar vorgegeben.

Von einer Wertschätzung der Innovation um ihrer selbst willen kann also bis ins 19. Jahrhundert, als die Antike ihre Glaubwürdigkeit als Kronzeuge für die rechte kulturelle Ordnung rasant verlor, keine Rede sein. Aber auch danach trat nicht etwa das Neue als solches an die Stelle des neuen Alten, sondern vielmehr das Neue als das noch ältere Alte. Von Courbet und Manet, Gauguin und van Gogh über Munch, die Expressionisten, die Fauves, Art-Brut, die gestische Abstraktion bis hin zu den Performancekünstlern der 1960er Jahre: Fast alle erfolgreichen Kampagnen zugunsten künstlerischer Innovationen wurden im Namen eines Alten, Ursprünglichen, unstrittig Legitimen geführt – ob nun des Unbewussten oder der Urzeitmenschen, der Geistesgestörten, der Naturvölker, der Kinder, der Naiven, der durch die Massenkultur verschütteten emotionalen Tiefenschichten etc. pp.

IV

Dass vormoderne wie moderne Künstler zur Legitimation des Neuen gleichermaßen auf das Alte rekurrierten, weist auf eine gemeinsame Begründungsproblematik hin, wel-

che die Revolutionsmetaphorik unterschlägt. In beiden Fällen diente der Verweis auf sakrosankte Quellen vor allem dazu, die Innovationen der Kunst als unbedingt relevant, einmalig und notwendig erscheinen zu lassen und sie so von den als beliebig empfundenen Novitäten der Mode abzusetzen. (Nicht umsonst lautete der Standardvorwurf gegen die moderne Kunst von Nordau bis Hitler, die Frequenz der einander ablösenden -ismen gliche jener der Damenmode.) Das epochenübergreifende Misstrauen in die legitimatorische Kraft des Neuen als des Neuen war zugleich die Kehrseite der ebenso langlebigen Vorstellung, die Ordnung der Kultur habe idealerweise zeitlich stabil, hierarchisch eindeutig und für jedermann verbindlich zu sein. Man sollte glauben, dass diese Auffassung mit den technischen und politischen Umbrüchen und sozialen Fragmentierungsprozessen seit Mitte des 18. Jahrhunderts ins Wanken geraten wäre. Die kulturellen Leitbegriffe – *die* Kunst, *die* Kultur, *das* Publikum, *das* Museum, *die* Geschichte –, die seinerzeit ins Leben gerufen wurden, deuten allerdings eher auf das Gegenteil hin. Selbst die radikalsten Avantgardisten und Museumsstürmer bauten auf diese unifizierenden Singulare – auch die Revolution sollte für alle gleichermaßen verbindlich gelten.

Selbst wenn wir noch immer wohlgemut mit diesen problematischen Begriffen hantieren – auf einen Universalismus von solcher Unbedingtheit trifft man im heutigen Kunstbetrieb nur noch bei schlichten Gemütern und ästhetischen Folkloretänzern. Das bedeutet nicht, dass das Neue nicht auch weiterhin unter Willkürverdacht stünde, doch angesichts des vielgestaltigen Pluriversums der Gegenwartskunst mit ihren spezialisierten Märkten und differenzierten Publika sind Mehrheitsvoten reine Fiktion. Als Faustregel gilt: Irgendjemand empört sich immer, aber dabei handelt es sich nicht etwa um Kulturkämpfe, sondern um Betriebsbegleitgeräusche. Zeitgenössische »Skandalkunst« ist dementsprechend ein eigenes Fach, ein eingeführtes Genre, in dem Provokationsprofis wie die Brüder Chapman, Wim Delvoye oder Andres Serrano brillieren (dessen blasphemische Fotoarbeit *Piss Christ* noch 2011, also sage und schreibe 25 Jahre nach ihrer Entstehung, auf einer Ausstellung von einem aufgebrachten Besucher beschädigt wurde). Wer bei Google nach ›Kunst‹ und ›Skandal‹ sucht, findet an vorderster Stelle fast ausschließlich Links zu Fälschungsskandalen – nichts ist skandalöser als ein Vergehen gegen die geschäftliche Verlässlichkeit.

1 Wie wenig diese simple Schwarz-Weiß-Zeichnung der Komplexität der tatsächlichen historischen Ereignisse entspricht, zeigt die Studie von Monika Krisch: *Die Munch-Affäre – Rehabilitierung der Zeitungskritik. Eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*. Berlin 1997.

2 Tatsächlich trifft man bis heute auf kunsthistorische Darstellungen, welche die gesellschaftliche Durchsetzung der ästhetischen Moderne nach dem Muster des für den Kunstskandal typischen Dreischritts »Verkennung – Sanktion – Beschämung« beschreiben. Geradezu idealtypisch nach diesem Schema ist Uwe M. Schneedes *Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert* (München 2001) gestrickt.

3 H. Sedlmayr: *Die Revolution der modernen Kunst* (1955). Köln 1996, S. 8

4 N. Saul: »Experimentelle Selbsterfahrung und Selbstdestruktion: Autonomie des Ichs in der literarischen Moderne«, in: S. Vietta und H.-G. Kemper (Hg.): *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik.* München 1998, S. 321–342, hier S. 322