



Éléa Baucheron und Diane Routex; Skandalkunst. Zensiert, verboten, geächtet. München: Prestel, 2013. ISBN 978-3-7913-4848-3

Opulent ist der Bildband allemal gestaltet, den Éléa Baucheron und Diane Routex zum Thema *Skandalkunst* gerade rechtzeitig zur Frankfurter Buchmesse 2013 im Prestel Verlag auf den Markt bringen: Mit einer Buchbinde versehen, die da besagt wie „skandalös gut“ sich nicht nur der Gegenstand, sondern auch die zu erwartende Lektüre präsentiert, kündigt man von einem Werk, das sich nahtlos in eine Reihe von Publikationen einfügt, die in den letzten beiden Dekaden erschienen sind.¹ Nicht nur die Skandalkunst hat demnach Konjunktur, wie dies die beiden Autorinnen postulieren (5 und 133),² auch der Drang, dem skandalösen Tun der Künstler noch ein Wörtchen hinzuzufügen, scheint ungebrochen. Dabei gelingt es nur den wenigsten Veröffentlichungen, etwas Aussagekräftiges und Erhellendes zum Thema beizutragen. Éléa Baucheron und Diane Routex wollen dies anhand einer „neue[n] Herangehensweise an die Kunst- und Sozialgeschichte“ (4) dennoch versuchen. Und sie scheitern. Denn die angekündete „Analyse der Ursachen, die im Laufe der Geschichte Aufruhr verursacht haben“ (4), bleibt aus.

Cacatum non est pictum, die Heinrich Heine zugeschriebene Sentenz, dass *Geschissen nicht gleich gemalt* ist, besitzt in ihrer tatsächlichen Umsetzung in Form eines Kunstwerkes mit Sicherheit Skandalpotential (152f.).³ Dies alleine zu konstatieren und dem zahlreiche weitere Beispiele in Form eines Kataloges folgen zu lassen, reicht jedoch nicht aus, die Ursachen des in den genannten Fällen zumeist gerechtfertigten Tuns einer jeweiligen Normüberschreitung zu definieren und begrifflich zu machen, denn: „Eines lässt sich vorweg sagen: Die Tabuübertretung ist nichts Alltägliches, nichts Normales. Sie ist etwas Außerordentliches, etwas Gefährvolles und Intensives, etwas Seltenes und Exemplarisches. Sie ragt heraus – gerade darin, und nicht in ihrer Wiederholbarkeit, liegt ihre subversive Kraft. Und darin besteht auch ihr tiefer Gegensatz zur Norm, deren Macht in der einschärfenden Wirkung der ständigen Wiederholung liegt.“⁴

So sind Transgressionen in der Kunst durchaus in der Lage, einen „Beitrag zum zeitgenössischen Diskurs der Ästhetik und der deskriptiven Kunstethik“⁵ folgen zu

1 Um die Fülle der diesbezüglichen Veröffentlichungen greifbar zu machen, sei im Folgenden lediglich auf diejenigen mit beinahe gleichlautendem Titel verwiesen: Sabine Fellner, *Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre* (1997), Peter Zimmermann und Sabine Schaschl, *Skandal: Kunst* (2000), Heinz Peter Schwerfel, *Kunstskandale* (2002) sowie Ute Schüller und Rita E. Täuber, *Skandal: Kunst! Schockierend, packend, visionär* (2008).

2 Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf den Primärtext von Éléa Baucheron und Diane Routex.

3 Gemeint sind die im Jahr 1961 von Piero Manzoni angebotenen Konserven mit *Künstlerscheiße*.

4 Jürgen Tabor, *Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte*, Wien 2007, S. 12.

5 Ebd., S. 16.

lassen. Auch die von den Autorinnen eigens gemachte Vorgabe, eine derartige Untersuchung epochenübergreifend zu unternehmen, ist deshalb durchaus gerechtfertigt und reicht – so der einleitende Satz der Publikation – von Bernini über die Impressionisten bis hin zu Wim Delvoye (4). Nicht nur diese willkürliche Nennung dreier Beispiele, sondern ebenfalls die sentenzenhaft wirkende Auswahl der Kunstwerke in ihrer Gesamtschau gibt über die Beliebtheit der Zusammenstellung nicht immer skandalträchtiger Exempel Auskunft. So entsteht ein Kompendium an Kunst-Geschichten, das weder in seiner disparaten Wahl der Bebilderung des Stoffes noch in seinen Aussagen und Inhalten zu überzeugen vermag.

Den roten Faden lassen die Autorinnen durch ein grobkörniges Raster von vier Kategorien laufen: *Sakrileg*, *Politisch Inkorrekt*, *Sexuelle Skandale* und *Künstlerische Grenzüberschreitungen*. Die einzelnen Kapitelüberschriften beglaubigen zwar zunächst einen thematischen Zusammenschluss, jedoch besitzen die darunter versammelten Einzelbeispiele – wenn auch chronologisch sortiert – den Charakter eines willkürlichen Sammelsuriums. Freilich ist ein eklektizistisches Vorgehen in der Bildauswahl notwendig und sogar sinnvoll. Nach welchen Maßstäben dies hier geschah, bleibt jedoch im Ungewissen: So finden zum Teil dubiose Beispiele Eingang in den Katalogteil, während namhafte und wegweisende Künstler keinerlei Erwähnung finden.⁶ Nota bene: Es geht hier nicht um die Austauschbarkeit einzelner Künstler, sondern um das Phänomen der *Skandalkunst* – zumindest kündigt der Buchtitel hiervon –, die es nicht nur bis in das Museum geschafft haben sollte, sondern tatsächlich um Werke, die – in manchen Fällen erst aus der Rückschau – ausreichend Anerkennung und Berühmtheit besitzen, um aus einer aufrührerischen Geste das Potential einer die Gesellschaft verändernden Wirkmacht zu beziehen: „Die Tabuübertretung im institutionellen Rahmen der Kunst und mit den Mitteln und Theorien der Kunst steht im Dienst des Fortschritts einer Gesellschaft und Kultur. Diese These kann als Ausgangsbasis für ein soziologisches Modell dienen, das der Kunst aufgrund ihrer strukturellen Wesenszüge ein spezifisches soziales Potential zuschreibt.“⁷ Wäre dies einem Gunther von Hagens jemals möglich (168–169)? Ist ein plastinierter Mensch Kunst, weil er (auch mal) im Kunstmuseum zur Ausstellung gelangt? Und: was *ist* eigentlich eine *Künstlerische Grenzüberschreitung*?

6 Es fehlen etwa Künstler wie Leonardo oder Raffael, Georges Grosz, Gustave Klimt, Franz von Stuck, Chris Burden, Richard Serra, Jochen Gerz, Jürgen Klauke, Georg Baselitz, Marc Quinn, Thomas Hirschhorn oder Santiago Sierra und vor allem *Künstlerinnen*, deren Zahl in diesem Buch vollkommen minderrepräsentiert ist, wie Carolee Schneemann, Judy Chicago, Louise Bourgeois, Teresa Margolles, Annette Messager, Cindy Sherman, ORLAN oder auch Tracey Emin. Inkludiert werden dahingegen überraschenderweise folgende Künstler, darunter auch minder wichtige Namen oder solche, die mit dem Thema nur unter großem Aufwand verknüpft werden können, wie: Paul Chenavard, Jean-François Millet, Christopher Nevinson, Yinka Shonibare MBE, Blue Noses, Auguste Préault, Xiao Yu, Gunther von Hagens, Mr. Brainwash. Darüber hinaus repräsentiert den Wiener Aktionismus nicht etwa Hermann Nitsch, sondern Otto Mühl, Alexander Kosolapov wird anstelle eines Chris Ofili bemüht, Maurizio Cattelan statt Cosimo Cavallaro, mounir fatmi wird vor Hans Haacke der Vorzug gegeben, Genpei Akasegawa vor Christo, Oleg Kulik und Wim Delvoye finden Erwähnung, nicht aber Paul McCarthy oder Santiago Sierra.

7 Jürgen Tabor, *Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte*, Wien 2007, S. 151.



Goya, *Caprichos*, Blatt 72: *No te escaparàs*
(Du wirst nicht entweichen), 1799

Neben der Einleitung (4–5) stellen die Autorinnen den vier zu bestreitenden Kategorien einen jeweils zweiseitigen Text voran. Insgesamt belaufen sich also die Textpassagen, die sich den Überlegungen zum Skandal in der Kunst widmen, auf nur zehn Seiten. Dennoch sollen in diesen wenigen Sätzen grundlegende Aussagen über ganze Epochen getroffen werden, um Aufklärung über deren gemeinsame Tabus, Ängste und Sehnsüchte zu leisten (4). Ein hehres, wenn auch vernünftiges Ziel, da somit unter Beweis gestellt werden könnte, dass es sich mit als skandalös erachteter Kunst keinesfalls alleine um ein Phänomen des 21. Jahrhunderts handelt. Dennoch fügt sich diese Publikation in das aktuelle Interesse an Skandalkunst um des Skandals willen, indem die beiden Autorinnen die folgende Devise als Grundlage der zeitgenössischen Kunst skandieren: „Ich schockiere, also bin ich“ (5). Und ein abschließendes Fazit bekräftigt: „Der Skandal erscheint fortan omnipräsent. Bestand das Ziel früherer Grenzüberschreitungen darin, das Feld der Darstellung zu erweitern, geht es heute oft nur noch darum, bewusst zu provozieren. Denn Randalie rentiert sich. Mehr noch – um den eigenen Erfolg sicherzustellen und der Nachwelt im Gedächtnis zu bleiben, ist die Provokation vielleicht sogar unabdingbar. Unzählige Künstler haben sich durch Skandal-ausstellungen einen Namen gemacht. Die Medien machen sich an ihrer Sensationsgier zu Erfüllungsgehilfen randalierender Genies, denen es ansonsten an öffentlicher Aufmerksamkeit mangelt. Angesichts dieser neuen Dimension von Kunst kann man das Überangebot schockierender Werke und die unaufhörlichen, zuweilen sinnentleerten Grenzüberschreitungen eigentlich nur noch zur Kenntnis nehmen. Diese Entwicklung ist beunruhigend: Ist die Provokation zu einer neuen Norm geworden, der jedes

Kunstwerk sich beugen muss?“ (133). Beunruhigend ist nicht die von den Autorinnen konstatierte Entwicklung, sondern vielmehr deren Auffassung von Kunst. Trifft ihr Urteil in der Tat auf einige der ausgewählten Beispiele zu, so ist in besagten Fällen ein Kunstcharakter in Frage zu stellen.⁸ Mit Sicherheit handelt aber nicht jedes zeitgenössische Werk mit dem Skandal und vice versa ist nicht jedes skandalumwitterte Kunstwerk der Jetztzeit wegen seiner vermeintlich skandalösen Praktiken zu verurteilen: Heute wie damals kann der Zweck dem Mittel dienbar gemacht werden und so durchaus an Berechtigung gewinnen, also keineswegs ‚sinnentleert‘ sein. Dies gilt auch für die früheren Grenzgänger, die – laut Autorinnenmeinung – im Gegensatz hierzu „das Feld der Darstellung zu erweitern“ trachten. Aber was ist eigentlich ein Darstellungsfeld? Dass Randalen monetär und medial rentabel gehandhabt wird, dazu tragen nicht die Medien bei, sondern der Konsument derselben und nicht zuletzt diese Publikation. Im Rahmen einer Kunstdebatte jedoch reicht das Argument der „Provokation um der Provokation willen“ nicht aus – weder in der Kunst noch in Buchform: Demjenigen, der eine Kampfansage wagt und alles dafür tut, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, dann aber, sobald alle verstummt sind, nichts Wesentliches zu sagen hat, dem hört man nicht lange zu. Entsprechend nehmen die Autorinnen die von ihnen konstatierte Entwicklung des Skandals in der Kunst nur noch zur Kenntnis und bleiben Antworten auf wichtige Fragen schuldig.

So wird nicht nur der eine oder andere Sachverhalt missverstanden, der sich seit dem Beginn der Moderne ankündigt und in der zeitgenössischen Kunst weiterverarbeitet wird, sondern Baucheron und Routex negieren damit gleichzeitig den Anspruch ihres eigenen Werkes als Buch über Kunst. Nicht nur die von den Verfasserinnen aufgeworfenen und profunden Fragen zum Themenkomplex verlaufen im Sande, sondern die stattdessen postulierten Allgemeinplätze in Sachen Religion, Sexualität und Politik (4f., 10 und 91), die von den Künstlern bewusst neu verhandelt und angezweifelt werden, lassen den Leser an der kunsthistorischen Sachverständigkeit und damit am Charakter der Publikation zweifeln. Denn in allen diskutierten Instanzen handelt es sich nicht alleine um Beispiele der Marke *Skandalkunst*, sondern eben auch um etablierte Werke mit Kunststatus: Längst gibt es keinen Zweifel mehr daran, dass es sich in den einzelnen Fällen um Güter des Kunstbetriebes handelt. Dennoch – und gerade deswegen – lohnt es sich zuweilen, die bekannte und auch gefürchtete Kinderfrage nach dem *Warum?* zu stellen. Warum machen Künstler Skandalkunst? Warum dürfen und sollen Künstler dies sogar? Was bezwecken sie und was wird dadurch reflektiert? „Man muss sich fragen, ob es wirklich um Skandale geht oder nur um empörte Gemüter.“ (4), merken die Autorinnen nicht einmal exklamatorisch an, sondern reichen die Überlegung anhand des nonchalant gesetzten unbestimmten Fürwortes an den Leser zurück. Kunst als Provokation stellt dahingegen ganz dezidiert die *Warum*-Frage und fordert damit eine Gegenfrage geradezu heraus, um den sinnstiftenden Zweck, Grund und Charakter dieser umstrittenen Artefakte erst zu erzeugen.

⁸ Hierzu zählen etwa Werkbeispiele von Xiao Yu, Gunther von Hagens, Mr. Brainwash oder Oleg Kulik.

„Die gewaltsame Selbstverausgabung und das abstruse Phantasma, die gerade auch aus der Kunst bekannt sind, liefern bisweilen die Bestätigung, die das Tabu braucht, um seine Gültigkeit behaupten zu können. Genauso wie eine gezielte Übertretung ein überkommenes Verbot auflösen kann, kann sie ein anderes in seiner Sinnhaftigkeit und Relevanz bestärken. Das Potential der Kunst besteht darin, das Imaginäre zur Anschauung, aber auch zur Kritik zu bringen.“⁹ Ein diesbezügliches Verständnis zu übermitteln, ist der bunt und reichlich bebilderte Band nicht gewillt zu leisten. Er erschöpft sich im aufgeregten Fingerzeig, der da lautet: „Guck mal – da!“

Den bewegenden aber unbeantworteten Fragen zu wahrlich umstrittener Kunst lassen die Autorinnen einen Katalog an Exempeln folgen, der sich in aufzählender Redundanz, flüchtigen Bildbeschreibungen und – wie in den wenigen Textpassagen davor – nicht wissenschaftlich fundierten Kommentaren und Halbwahrheiten ergeht. Da insgesamt nur allgemeingültige Zeugnisse über Künstler und Werk abgelegt werden, die jederzeit und von jedem dank eines weltweiten digitalen Datennetzes eruiert werden können, kommt die Publikation gänzlich ohne Fußnoten oder weiterführende Literatur in Form eines Registers oder Verzeichnisses aus. Zitate aus der Primärliteratur und der Wortlaut anderer werden nicht auf Quellen zurückverwiesen. Der fehlende wissenschaftliche Anspruch zeigt sich auch, nimmt man zuletzt den Inhalt der Katalogbeiträge im Einzelnen in Augenschein: Zwangsläufig ergeben sich anhand der verkürzten Darstellung und der dürftigen Forschungsarbeit zu den jeweiligen Sachverhalten¹⁰ Ungenauigkeiten in den Aussagen, doppelsinnige Zerrbilder der tatsächlichen Umstände bis hin zu schlichtweg falsch verzeichneten Schlussfolgerungen. Die wahren Hintergründe und historischen Zusammenhänge verlieren sich hierdurch in einer Unschärfe, die – wie im Falle der Heisenbergschen Theorie – keine zu vernachlässigende Größe darstellt. Die Bewandnis des ein oder anderen überlieferten historischen Skandals erscheint in seiner verharmlosenden Besprechung ins Lächerliche gezogen, da er alleine aus der Rückschau beleuchtet wird. So verdirbt Goyas *Maya* zu einer Lappalie, indem die Autorinnen die politischen, religiösen und moralischen Diskrepanzen zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes gänzlich unter den Tisch fallen lassen (94). Auch Manets *Olympia* und Courbets *L'Origine du monde* verkommen zu einem skandalösen, da rein sexuell motivierten Malakt der beiden Künstler (102 und 105). Die Umstände zur Provenienz des Courbet sind effekthascherisch, indessen auch in ihrem Kausalzusammenhang falsch wiedergegeben. In gleichem Maße trifft dies auf die oberflächlich gehaltenen Ausführungen zu Kasimir Malewitsch zu (66).

Neben den inhaltlichen Fauxpas irritieren die wertenden Textpassagen. Je weiter die Autorinnen in die Moderne vorrücken, umso öfter gesellt sich den Ausführungen ein zweifelnder Unterton hinzu. Es hat den Anschein, als sollten Kunstwerke, die heute längst als rehabilitiert gelten, anhand süffisanter Formulierungen erneut entwertet, der Lächerlichkeit preisgegeben und vom Sockel ihres Kunstmuseumsdaseins geholt werden. Unhaltbare Aussagen betreffen etwa Egon Schiele, dessen „schamlose Porträts

9 Jürgen Tabor, *Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte*, Wien 2007, S. 12.

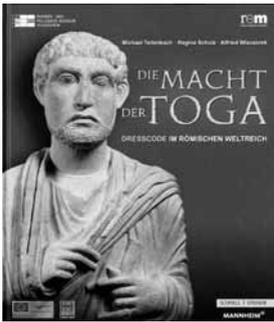
10 Jedem Künstler wird unter einer marktschreierischen Überschrift eine halbe Seite Text gewidmet.

[...] weder Anmut noch Harmonie in sich [tragen] – sie zeigen nichts als verrenkte, gequälte Körper.“ (109) oder auch die Fotografien eines Robert Mapplethorpe, die in den Augen der Autorinnen von einer „Mischung aus Kultiviertheit und Bestialität“ (125) zeugen. Marcel Duchamps *Ready-made* eines Urinals, das 1917 vom Künstler signiert und zur sogenannten *Fountain* wurde, sei „aus einem Scherz geboren“ (146) und von Jean Dubuffets *Art Brut* zeugen folgende Worte: „Keine Perspektive, keine Arme ... Ein Kind hätte es nicht besser gemacht.“ (149) Politisch Inkorrekt findet sich demnach nicht nur im eigens dafür vorgesehenen zweiten Kapitel der Publikation.

Der Bildband wird keinem Informations-, geschweige denn einem Bildungsanspruch gerecht: Anekdotenhaft übermitteltes, aber zweifelhaftes Wissen, etliche einleitende Bonmots, welche sich in geselliger Runde anbringen lassen, haben mit tatsächlicher Wissensvermittlung oder Kunstgeschichte nichts zu tun. Es hat den Anschein, als wäre mehr Zeitaufwand in das Prozedere der bildrechtlichen Erwerbstätigkeit geflossen als in das gedankliche Konstrukt und die Inhalte des Unterfangens. Ein Buch, auf das die Welt vielleicht nicht gewartet hat und welches dennoch auf dem *Coffeetable* des ein oder anderen vermeintlich aufgeklärt-progressiven Besitzers landen wird.

BARBARA OETTL

Institut für Kunstgeschichte, Universität Regensburg



Michael Tellenbach, Regine Schulz, Alfred Wiczorek, Manuel Albaladejo (Hg.); **Die Macht der Toga: DressCode im Römischen Weltreich**, Begleitband zur Sonderausstellung „Die Macht der Toga – Mode im Römischen Weltreich“ im Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim in Kooperation mit den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim, 20. April 2013 bis 8. September 2013; Publikation der Reiss-Engelhorn-Museen in Kooperation mit dem Roemer- und Pelizaeus-Museum Band 56; Regensburg: Schnell und Steiner 2013; 317 S.; Ill.; 34,95 Euro; ISBN 978-3-7954-2590-6.

„Kleider machen Leute“ – noch mehr als für die Gegenwart galt dies den Herausgebern von *Die Macht der Toga* zufolge im Römischen Weltreich, in welchem die Toga als „Sinnbild des römischen Bürgers und der Weltmacht Roms“ (9) hohes identitätsstiftendes Potential besaß; an ihr konnten neben regionalen und sozialen Faktoren auch religiöse Zugehörigkeiten abgelesen werden. Das Forschungsprojekt *Clothing and Identities – New Perspectives on Textiles in the Roman Empire (DressID)*, gefördert von der Europäischen Kommission, hat diese Zusammenhänge in einem Zeitraum von fünf Jahren analysiert. Die Größenordnung des Projekts sucht ihresgleichen: Unter Beteiligung von 90 Wissenschaftlern und 35 Institutionen aus sieben Ländern und zehn Forschungsdisziplinen entstand die Ausstellung „Die Macht der Toga – Mode im Römi-