

Thomas Becker

Die Verkaufswerke von Kurt Ryslavý: Diskursbruch und bipolare Autorschaft

Was ist anrühlich daran, dass ein Künstler die Werke eines anderen Künstlers zum Verkauf anbietet? Geld stinkt nicht, heißt es. Kurt Ryslavý hat Werke von befreundeten Künstlern wie Franz West, die er im Tausch gegen seine erhalten hat, unter dem Titel *Verkaufswerke* zunächst Galeristen angeboten, denen es aber nicht gelungen ist, diese zu verkaufen. War die Ablehnung auf eine schlechte Qualität bekannter Künstler für die als *Verkaufswerke* deklarierten Kunstobjekte zurückzuführen? Aber was hätte man zu kaufen: Ein Werk von Franz West oder ein Werk von Kurt Ryslavý, oder gar beides? Der Inhalt des im Kunstverein Langenhagen ausgestellten *Verkaufswerk 22* wurde zumindest verkauft, sodass wir hier nur noch eine leere Kiste sehen, mit einem inliegenden Dokument.

Wer sich mit einer der zentralen Arbeiten von Kurt Ryslavýs Werkgruppe der *Verkaufswerke* beschäftigt, wird immer wieder den Satz hören, dass er seine als *Verkaufswerke* deklarierten Arbeiten entgegen des Namens bislang nicht verkauft hat. Aber damit beginnt schon die erste Diskursverbiegung in Bezug auf die *Verkaufswerke*, die offensichtlich Schwierigkeiten in der Benennung bereiten, was ein Werk, was ein Autor, ein Kunstmarkt oder eine Institution ist. Eben diese brüchige Instabilität der Benennung, was da ausgestellt wird und wir sehen, wird immer wieder mit den bisherigen von Kunstwissenschaftlern aufgestellten Diskurskategorien zugeschüttet. Es scheint diesem selbstgewissen Diskurs, Schwierigkeiten zu bereiten, seine eigene Blindheit zur Kenntnis zu nehmen, wenn sich das Benennen und Zuschreiben wie hier in der Werkgruppe der *Verkaufswerke* als instabil erweist.

Was wir im Kunstverein Langenhagen sehen, ist je nach Sichtweise nicht mehr das vollständige *Verkaufswerk*. Es fehlt die in der ‚Kiste‘ eingelagerte Arbeit von Franz West. Sieht und benennt man die Kiste allein mit den dazugehörenden von Kurt Ryslavý erstellten Dokumenten der Provenienz zum Erwerb der Arbeiten von Franz West als *Verkaufswerk*, die an der Innenseite der verbliebenen ‚Kiste‘ zu sehen sind, dann scheint es in der Tat auf den ersten Blick so, dass hier in Langenhagen eines jener von Kurt Ryslavý so genannten *Verkaufswerke* ausgestellt wird, welche noch nie verkauft wurden. Aber einige mit dem Titel *Verkaufswerk* versehenen Arbeiten wurden indes auch auf der *Skulptur. Projekte in Münster 1997* zusammen mit einem Kunstwerk anderer Künstler als jeweiligen Inhalt explizit unter dem Autornamen Kurt Ryslavýs

ausgestellt¹ und erhielt somit eine erste institutionelle Legitimation als Kunst von Kurt Ryslavy und nicht von Franz West oder Dieter Roth etc. Wenn also vom hier in Langenhagen ausgestellten und so genannten *Verkaufswerk Nr. 22* nur noch die Verpackung und Dokumentation der Provenienz zu sehen ist, ist es dann überhaupt noch ein *Verkaufswerk*? Und sofern dies aber der Fall ist, dann ist auch Ryslavys Arbeit keine schlichte Kritik des ökonomischen Marktes, wie gerne und oft beschrieben wird; denn das Herauskaufen des Franz West hat dann erst dafür gesorgt, dass der Marktwert des verbliebenen Rests eines *Verkaufswerks* rasant gesunken ist und es somit zum reinen Ausstellungswert tendiert. Mit anderen Worten: Man stößt auf das seltsame Paradox, dass der brutale ökonomisch dominierte Markt aus dem *Verkaufswerk* erst das gemacht hat, was sich gegen den Markt sperrt im Namen eines reinen Ausstellungswertes, der es verdient hat, öffentlich zugänglich, ausgestellt und nicht dem Blick der Öffentlichkeit nach Belieben eines ökonomisch potenten Besitzers entzogen zu werden. Dann ist seine Arbeit weder eine Institutionenkritik noch eine klassische Marktkritik: Denn die Institution bestätigt sich gerade als Errettung eines öffentlichen gegen Besitzindividualismus gerichteten Ausstellungswertes, mit dem die Wundmale der Erinnerung an diesen Prozess noch lesbar sind. Ein Tausch der eigenen Kunstwerke gegen die der Freunde, durch den Ryslavy in den Besitz der Kunstwerke etwa von Franz West, Dieter Roth oder Martin Kippenberger kam, ist kein normaler Warentausch. Ein solcher Tausch orientiert sich nicht an einem ökonomisch beherrschten Marktwert, sondern der gegenseitigen Schätzung und Anerkennung unter Künstlern als Künstler. Es erscheint somit eher wie ein Tausch der von Anthropologen so oft beschriebenen ‚Wilden‘: Wenn sich zwei Clans unterschiedlicher Stämme begegnen, werden Gegenstände zum Tausch geboten, um soziale Anerkennung einer freundschaftlichen Begegnung zu signalisieren. Was den Künstler damit zum Wilden in der Moderne macht, ist die Tatsache, dass auch zwischen Ihnen im Tausch von Kunstwerken kein Warentausch stattfindet, da der Wert der Dinge allein durch Anerkennungsverhältnisse bestimmt wird, in denen es nicht um Geld, sondern vornehmlich Kunst geht. Wenn Bruno Latour angesichts unseres Glaubens in der Moderne, wir seien frei von Fetischismus der Wilden, behauptet, wir seien nie modern gewesen, weil wir unseren eigenen Fetischismus in der Objektversessenheit der modernen Wissenschaften übersehen,² dann muss man zumindest die Konsequenz ziehen, dass folglich Künstler gleichwohl und offensichtlich eben die letzten verbliebenen Wilden der Moderne sind.

¹ *Zeitgenössische Skulptur. Projekte in Münster 1997*, hg. v. Klaus Bußmann, Kasper König, Florian Matzner, Ostfildern-Ruit 1997, S. 359ff. Es handelt sich um *Verkaufswerk 3, 5, 9, 10, 13, 17*, allesamt mit Inhalten anderer Künstler.

² Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. Main 2008, S. 53f.

Der Tausch von Kunstwerken, der allein auf gegenseitige Wertschätzung unter Künstlern beruht, ist symbolisch zu nennen,³ während Sammler und Galeristen zwar auf Verkauf und damit den Geldmarkt abzielen, aber andererseits beim Künstler in gewisser Weise Interesselosigkeit gegenüber dem Geldmarkt mehr oder weniger vortäuschen müssen, um als bevorzugte Kenner zu gelten, bei dem die Werke eines Künstlers gut aufgehoben sind oder sogar als erster Entdecker eines später anerkannten Künstlers zu gelten. Gerade durch diese Unschärfe zwischen symbolischem und ökonomischem Tausch können Kunstwerke für den Galeristen erst zum Spekulationsobjekt eines bestimmten Künstlernamens werden, dessen Arbeiten im Geldwert immens steigen können, wenn sie an institutioneller Legitimation gewinnen.⁴ Geld darf ganz besonders im Feld der Kunst nicht zu riechen sein, um ihren Geldwert in die Höhe treiben zu können. Mit anderen Worten: Was immer wieder übersehen wird in dem Herunterbeten der Kapitalismuskritik durch so machen Kunstwissenschaftler in Bezug auf performative Konzeptkunst, ist, dass dieser Diskurs selbst noch ökonomistisch affiziert ist, während die Realität in unserem neoliberalen Kapitalismus eine andere ist: definiert durch symbolische Akte, die aber immer wieder übersehen werden und gerade daher erst die Brutalität des Marktes entfesseln können. Die ökonomische Welt ist auf symbolische Akte aufgebaut und nicht wie Karl Marx glaubte, die symbolische auf die ökonomische Basis. Was wir die ökonomische Grundlage der Gesellschaft nennen, ist in Wirklichkeit die Herstellung eines Monopols oder auch der Hegemonie von symbolischen Akten und Universen mittels des ökonomischen Marktes. Monopolisierung symbolischer Akte meint: Dass ökonomische Potenz dazu dient, sich das Privileg des Schutzes vor der Ökonomie durch symbolische Werte wie Freundschaft, Liebe, Kunst etc. zu sichern: Lasst uns Freunde sein und andere ausbeuten, wäre vielleicht eine treffende Übersetzung, indem symbolische Schutzzonen der Freundschaft oder der Kunst nicht etwa abgeschafft, sondern als funktionierendes Privileg gesichert werden. Diese Hegemonie funktioniert umso besser, als der Markt das Symbolische vergessen macht. Vielleicht ist es schon so manchem aufgefallen, dass in Hollywoodfilmen die landläufig geäußerte Kritik für das Entstehen von Katastrophen stets die Geldgier ist – ausgerechnet in Hollywood, der kapitalistischen Traumfabrik sui generis. Und es scheint wohl eine Aufgabe der Kunst zu sein, nicht etwa den ökonomischen Markt aufzudecken – zumal er offen und unverschleiert im Falle von Ryslavys *Verkaufswerken* agiert. Vielmehr wird durch die

³ Pierre Bourdieu, Die Ökonomie der symbolischen Güter, in: ders., *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a. Main 1998, S. 161ff.

⁴ Auch wenn Galerien auf den Verkauf hin spezialisiert sind, positionieren sich auch diese nach der Dichotomie, in der solche eher den ökonomischen Markt andere wiederum eher die Avantgarde fördern. Dazu: Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. Main 2001, S. 234.

Offenheit des ökonomischen Marktes gerade dessen Grundlage im Symbolischen zum Vergessen gebracht, um die Hegemonie der ökonomistischen Diskurse in unseren Köpfen weiterhin anzureizen.

Man muss mit Pierre Bourdieu zunächst davon ausgehen, dass der Kunstmarkt als solcher nicht existiert, sondern dass er mehr oder weniger dichotomisch angelegt ist: zum einen in den durch ökonomischen Absatz bestimmten Markt, den Galerien und Kunstsammler mehr oder weniger besetzen, zum anderen in dem Markt, der dadurch bestimmt ist, dass die Anerkennung der Innovation in künstlerischen Produktion und einem Diskurs des Fachpublikums mehr gilt als ökonomischer Gewinn (wozu auch ein Teil der Galerien und Kunstsammler zählen kann, womit deutlich wird, dass es auch viele Zwischenschritte zwischen den beiden Marktpolen geben kann).⁵ Der Tausch von Kunstwerken unter Künstlern, die sich damit gegenseitig und jenseits des Geldmarktes anerkennen, ist Zeichen für einen symbolisch dominierten Markt, der sich von dem ökonomischen jedenfalls eindeutig unterscheidet: Innovation gilt hier mehr als schneller ökonomischer Gewinn. Schon der Diskurs von *dem* Kunstmarkt muss daher als Verschleierung dieser Differenz angesehen werden, womit die Hegemonie des ökonomischen Denkens auch in den Köpfen wieder bestätigt wird.

In einer modernen Struktur des Kunstfeldes müsste man indes noch den dritten Pol der Legitimation hinzuzählen, der sich im Sprechakt: ‚das ist ein Manet, ein van Gogh, ein Richter etc.‘ als Fetischwert einer Echtheitslibido manifestiert. Was selbst bei Akteuren mit geringem Bildungskapital als angeblich untrügliches Indiz für eine Autorität des Kenners und der Kunstkompetenz angesehen wird, ist die Fähigkeit zu diesem gelingenden Sprechakt. Der Benennungsfetisch des echten Autors ist das Endergebnis einer durch Fachpublikum erreichten erhöhten öffentlichen Legitimation, die zugleich aber auch und gerade deswegen Anerkennung aufgrund der Autorität institutionell legitimer Ausstellung bei einem gänzlich anderen Publikum evoziert, das nicht über den Code des Verstehens von zeitgenössischer Kunst verfügt oder verfügen muss. Dieser Code fehlt keineswegs aufgrund mangelnden Geldes bei diesem Publikum, sondern aufgrund des mangelnden Wissens, des kulturellen Kapitals, wie es Bourdieu nennt. Besonders reiche Käufer und Sammler müssen nicht kompetent sein, nur weil sie die ökonomische Potenz besitzen, anerkannte Werke zu kaufen, zumal die Legitimierung der Werkgruppe *Verkaufswerke* gerade nicht über einen ökonomisch bestimmten Markt, sondern die Skulpturen Projekten Münster lief, die von kompetenten und wissenschaftlich hoch anerkannten Kuratoren geleitet werden. Daher ist auch der von Benjamin Buchloh einst

⁵ Ebd., S. 228ff.

entwickelte und immer noch hoch im Kurs stehende Begriff einer Institutionenkritik⁶ für eine Einordnung von Ryslavys *Verkaufswerken* eine definitive Fehlbenennung, die freilich seiner Orientierung an Adornos apokalyptischer und eben ökonomistischer Kritik des Kapitalismus geschuldet ist.⁷ Die Institution selbst ist keineswegs verantwortlich für das Zusammenspiel von Ökonomisierung und Fetischisierung der Kunst, sondern die verkennende Anerkennung von Legitimierungsprozessen, die nur das Resultat sieht.

Besonders deutlich wird dies, wenn man bedenkt, dass es Kurt Ryslavy nicht einmal gelang, *Verkaufswerke* mit den Arbeiten von Franz West dann zu verkaufen, als dessen Werke aufgrund der Biennale im ökonomischen Wert erheblich gestiegen waren. Erst als er die Auflage für jeglichen Ankauf der *Verkaufswerke* aufstellte, dass dessen Inhalt (also die Arbeit eines anderen Künstlers) nur gekauft werden kann, wenn 10% für den verbleibenden Rest bezahlt wird – also gleichsam für die von ihm hergestellte Verpackung mit Zertifizierung der Provenienz, kam es auch zum Verkauf allein der Inhalte von *Verkaufswerken*. Eben einen solchen Rest sehen wir hier in Langenhagen, ein Rest, ein Überbleibsel, ein *supplément*, wie Derrida es nennen würde, dessen Verkaufswert nicht nur erheblich geringer war als der Inhalt. Denn ein *supplément* enthält auch laut Derrida exakt jene *différance*, welche eine dominante und normalisierte Sichtweise zu übersehen gedenkt, sich dann aber immer als Gefahr für die dominante Sichtweise zeigt, welche den Rest zu unterdrücken versucht, weil nicht bewusst werden soll, wie sehr eben nur der Rest das einlöst, was der dominanten Seite vorbehalten schien:⁸ in unserem Fall der höhere symbolische Wert. Erst durch seine Resthaftigkeit erhält das hier ausgestellte *Verkaufswerk Nr. 22* einen rein symbolischen Ausstellungswert, der durch die Institution geschützt wird und damit gegen den ökonomischen Markt sich behauptet. Keines dieser Reste wurde bislang gekauft.

Sie widersetzen sich damit der Umsetzung des Benennungsfetischs echter Autorschaft in Geld, die man normalerweise bei steigender Legitimität erwarten kann. Zumindest bis zum jetzigen Zeitpunkt. Es ist dieser Benennungsfetisch, der sich als Parasit in jedem Legitimationsprozess einnistet. Es ist der Moment, wo der Autorname einer Zuschreibung im Sinne des bloß juristischen Urhebers zu einem Kunstwerk hinter einer opaken Referenz des Autorschaftsnamens zurücktritt: ‚ein echter Franz West‘, während der Name *Ryslavy* dann zu einer hauptsächlich juristisch gerechtfertigten Autorschaft als Verkäufer tendiert, was jedoch

⁶ Benjamin H.D. Buchloh, *L'art conceptuel, une perspective*, Ausstellungskatalog des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, S. 41 – 54.

⁷ Siehe dazu, Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Hamburg 1984, S. 15ff.

⁸ Jacques Derrida, „Dieses gefährliche Supplément...“, in: ders., *Grammatologie*, Frankfurt a. Main 1987, S. 244ff.

paradoxerweise den künstlerischen Ausstellungswert sichert. Die opake Identität von Autornamen und Echtheit wird offensichtlich durch Rezeptionsprozess der *Verkaufswerke* erschüttert und instabil.

Diese Instabilität zeigt sich in zwei widersprüchlichen Seiten des Rezeptionsverhaltens: Die eine Seite – d.h. diejenige, welche den Ausstellungswert gegen den Fetischismus des Namens stärkt – zeigt sich in dem Verhalten der ersten Galeristen, denen Kurt Ryslavy die *Verkaufswerke* überließ: Da sie diese unter seinem Namen anboten, erkannten sie ihnen nur einen geringen Geldwert zu, weil und wiewohl Arbeiten von Franz West enthalten waren, die zu diesem Zeitpunkt schon einen hohen Geldwert besaßen. Franz West kam durch die Bespielung des Österreichischen Pavillons auf der Biennale in Venedig eine hohe Legitimität zu. Aber in den *Verkaufswerken* wurden sie eben nicht unter dessen, sondern dem Namen Ryslavys geführt. Umgekehrt konnte Kurt Ryslavy auf der anderen Seite den Benennungsfetisch für die Ausstellung seiner *Verkaufswerke* in einer belgischen Galerie für die Aufwertung seiner Arbeiten nutzen: Tendierte die Galerie dazu, seine Werke nur stiefmütterlich zu behandeln, indem sie ihm nur geringen Ausstellungsplatz vorbehielt, so konnte Ryslavy letztlich wieder Raum gewinnen, indem er *Verkaufswerke* anbot, in denen auch Franz West zur Verfügung gestellt wurde: Ein echter ‚Franz West‘ wurde in Aussicht gestellt, an den die Galerie bislang nicht gekommen war, sodass sie den Köder dann wohl schlucken musste.

Den Begriff ‚echt‘ verwendet man normalerweise nur bei historischen Werken zur Feststellung der Provenienz und Autorschaft. Die Benennung ‚echt‘, so einmal Walter Benjamin in seinem berühmten Essay zur technischen Reproduktion von Kunstwerken, war ja eine Madonna im Mittelalter und keineswegs von Beginn an.⁹ Vielmehr wird sie erst durch Tests und wissenschaftliche Bestätigung dazu gemacht. Hergestellt wird damit die Autorität des Legitimen, die den an durch Kult gebundene klassischen Werken erst namentlich oder zumindest ein exaktes Datum benennen. In ethnologischen Museen ist dies ein grundlegendes Problem, weil aufgrund der kolonialen Praxis nicht mehr klar ist, wie Gegenstände in die Sammlung gekommen sind: etwa durch Kauf, so dass sie als Objekte der Ausstellung eigentlich nie einem Ritus entsprochen haben, aber vollkommen anonym bleiben, als wären sie allein in einem kollektiv anerkannten Kult entstanden, während sie doch ganz konkret einem Handwerker abgekauft wurden. Für den religiösen Kultwert selbst ist indes die Benennung von Autorschaft nicht oder nur in geringem Maße von Bedeutung: In ihm wird selten oder nur unter Vorbehalt ein Autor benannt, weil die Bindung an einen durch kollektiven Glauben gebundenen

⁹ Zur Aura des Echten: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

(zweite Fassung), in: *Gesammelte Schriften I,2*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main 1980, S. 476f.

Ort den dominierenden Wert ausmacht. Daher darf auch der Kultgegenstand nicht seinen Ort verlassen und nur zu bestimmten eng begrenzten Zeiten vor Ort ausgestellt werden. Hier trifft Benjamins polare Polung in Ausstellungswert und Kultwert zu.¹⁰ Kultgegenstände werden nur zu bestimmten Zeiten sichtbar gemacht, wenn es der Kult vor Ort erlaubt. In gewisser Weise ist die Ausstellung des *Verkaufswerks* im Kunstverein Langenhagen in einer stillgelegten Kapelle eine ironische Paraphrase auf den auch mit ihm nicht funktionierenden Kultwert: Die leere Kiste ist wie der aufgerissene Tabernakel, in dem die Monstranz fehlt.

Der Benennungsfetisch indes kann nicht einfach als eine Fortsetzung des Kultwertes im Ausstellungswert angesehen werden. Er ist ein genuin modernes Phänomen der Wissensmächte und damit erst innerhalb des modernen Ausstellungswertes entstanden, welcher sich gerade einem Kultwert entgegenstellt, der nur ein örtlich und zeitlich privilegiertes Publikum erlaubte. Erst die spätere moderne Form der Legitimierung durch Wissensmächte für den Ausstellungswert führt z.B. eine mittelalterliche Skulptur in den Fetisch der Benennung ein, der sich ja selbst dem anonymisierenden Kultwert widersetzt. Denn wenn es ein Diskursereignis gibt, das an der Oberfläche der genuin modernen Echtheitsfetischisierung erscheint, dann ist es der Name der legitimen Autorschaft, dem damit auch ein genaues Datum der Entstehung zugeordnet werden kann: ‚Das ist ein Manet, ein van Gogh, ein Richter etc.‘ Dieses Zelebrieren der Kennerschaft in der Zuordnung und legitimen Benennung der Autorschaft wurde seit dem 18. Jahrhundert in einem gegenüber jeglichem Kultwert sich autonomisierenden Kunstfeld eingeübt.

Auch die wissenschaftliche Kritik an diesem Fetisch kommt trotz oder gerade wegen des provokatorischen Rufs von einem Tod des Autors¹¹ nicht an einer Benennung vorbei. Sie versucht ihn ‚nur‘, vom Kultwert zu lösen, in welchem Kunst durch einen vorgeschriebenen Ritus zu bestimmten Zeiten an einem Ort und sonst nur für wenige Privilegierte sichtbar war, erbt aber gerade dadurch wieder die anonymisierende Seite vom Kultwert, wenn sie glaubt, diesen Benennungsfetisch gänzlich destruieren zu können. So resümiert Barthes am Ende seines Essays zum Tod des Autors: ‚Der Leser ist der Raum, in den sich sämtliche Zitate, aus denen das Schreiben besteht, einschreiben, ohne daß auch nur ein einziges verlorenginge; die Einheitlichkeit eines Textes liegt nicht an seinem Ursprung, sondern an seinem Bestimmungsort, aber dieser Bestimmungsort kann nicht mehr personal sein: Der Leser ist ein Mensch ohne Geschichte, ohne Biographie, ohne Psychologie; er ist nur dieser *jemand*, der in

¹⁰ Ebd., S. 483ff.

¹¹ Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a. Main 2006, S. 57 – 61.

einem einzigen Feld aller Spuren zusammenhält, aus denen das Geschriebene besteht.“¹² Damit wird zwar die Bindung an einen topographischen Ort aufgehoben, aber der Leser wird nun nicht nur anonymisiert und entdifferenziert, sondern auch noch zugleich wie im mythischen Denken enthistorisiert.

Ebenso hat die einst von der kunsthistorischen Wiener Schule bei Heinrich Wölfflin ausgerufene Programmatik, eine Kunstgeschichte ohne Namen zu schreiben, uns zwar die Methode der Stilgeschichte erbracht, aber eben diese führte geradewegs erst zu Benennung von anonymen Künstlern der Neuzeit mit genauem Datum, wie z.B. etwa: ‚Meister des Flémalle Altars‘ oder etwa die Offenlegung zweier Hände an einer Skulptur des Mittelalters. Ein wissenschaftlicher Diskurs, der es ablehnt, die Herstellung des Fetisches zu klären, ist genauso unsinnig wie eine, die glaubt, man könne diesen komplett und für immer zerstören, was sich bei Barthes gerade an dem Verfallen an ein scheinbar absolut anonymes und undifferenziertes Publikum indiziert. Im Versuch einer radikalen Zerstörung wird Kollaboration des Kritikers an der Bildung des Fetischs im Kunstfeld übersehen und damit wieder stückweise restituiert. So entgeht etwa Roland Barthes mit seinem berühmten Ausruf vom Tod des Autors zu Beginn der 1960er Jahre trotz seiner berechtigten Attacke gegen den Fetisch des Autornamens genauso wenig der Benennung wie einst die Wiener Schule in der Kunstgeschichte: Um Innovationen wie z.B. den Realismuseffekt in der Literatur des 19. Jahrhunderts zu benennen, brauchte Barthes die namentliche Erwähnung Gustave Flauberts.¹³ Der Vorwurf an Barthes kann nur lauten, dass er nicht die Kehrseite seiner berechtigten Kritik reflektiert, eben dass die Kritik am Fetisch des Autornamens, diesen keineswegs zerstört. So wie es in der Ethnologie eine voraufklärerische Ansicht wäre, einen Fetisch zu zerstören, statt seine Funktionsweise innerhalb des sozialen Lebens zu verstehen, so gilt dasselbe auch im Umgang mit dem Benennungsfetisch in einem modernen Feld der Kunstwissenschaft. Und dies muss auch gegen Foucault ebenso eingewandt werden: Diese Benennung ist keine rein diskursive Funktion in der Zuschreibung durch einen Diskursakt,¹⁴ da letzterer erst spät im Prozess einer prozessual verlaufenden Legitimation lediglich als ein Endresultat auftritt. Der diskursiven Funktion eines Sprechaktes der Benennung geht immer zunächst ein Prozess und erbitterter Kampf um die Legitimität ihrer Autorschaft auch mit nonverbalen Strategien voraus – wie z.B. der Kampf um mehr Platz in einer Galerie. Es ist das Vergessen dieser Strategien, welches die Benennung zu

¹² Ebd. S. 61

¹³ Roland Barthes, *Der Wirklichkeitseffekt*, in: ders., ebd. S. 164 – 172.

¹⁴ Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: *Dits et Écrits. Schriften III*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Frankfurt a. Main 2001, S. 1003 – 1031, insbes. S. 1012 und 1015ff. Foucault beschreibt nur die schon funktionierende Autorschaftsfunktion eines im Grunde schon legitimen Diskurses. In dieser Phase seines archäologischen Vorgehens werden noch keine Machtkämpfe analysiert. Der Begriff der Legitimierung sei zudem in der modernen, d.i. zu diesem Zeitpunkt strukturalen Literaturkritik, veraltet, S. 1019.

einem Fetischismus macht und weder der bloße Diskurs noch der *white cube* als solcher. Mit dem späten Foucault sollte man eher eine Sensibilität für den Pulverdampf entwickeln, der verschossen wurde,¹⁵ um Legitimität herzustellen. Der offene Nicht-Geruch des Geldes sterilisiert die Witterung für den Geruch der symbolischen Strategien ebenso wie die Konzentration auf bloße Sprechakte. Ryslavys *Verkaufswerke* lassen eben noch den Pulverdampf dieser Kämpfe riechen: Hinter dem Tabu der Berechnung, wie ihn die Galeristen ritualisieren, um den Geldwert zu steigern, steht das Tabu des Erinnerns dieser Prozesse: je teurer, desto vergesslicher und desto höher der Fetischwert der Benennung, der keineswegs durch den Ausstellungswert automatisch erschüttert wird, ohne dass Ausstellungswert und Benennungsfetischismus freilich identisch gesetzt werden können.

Wenn der Begriff des Echten für zeitgenössische Kunst nicht mehr verwendet wird, so nicht nur deswegen, weil Kunstarbeiten mit zunehmender Performativität und Konzeptualität seit den 1960er Jahren nicht mehr allein als rein visuelle Objekte wie zum Verkauf stehende Waren im Schaufenster lesbar sind, zumal performative Akte einen zunehmenden Anteil der Produktion und Ausstellung von Kunst haben. Wenn bei dem von Marcel Duchamp zu Beginn des 20. Jahrhunderts pionierhaft zur Schau gestellten Ready-made *Fountain*, eben nicht nur das Objekt des handsignierten Pissoirs, sondern auch der gesamte Kontext der Einsendung an eine Jury, ihre Ablehnung, der Vertrieb einer Fotografie des Ready-mades durch den befreundeten Alfred Stieglitz, ebenso die Diskurse um den Ausstellungswert des Objekts eine Rolle spielen, so bildet die Bewusstmachung dieser Strategien eine starke Opposition zur Übersetzbarkeit der Legitimität in Geld. Die ironische Signatur des Pissoirs mit Namen *R. Mutt* spielt hingegen unmittelbar auf den Benennungsfetischismus im modernen Kunstfeld an. Duchamp zerstört nicht diesen Fetisch, er macht ihn offenbar, indem er ihn vielmehr *als* Fetisch an der Ausstellung eines vollkommen unauratischen Objekts offensichtlich macht.

Die Offenlegung des Kontextes einer Erwerbung von Kunstwerken, wie es Ryslavy tut, erschüttert ebenso diesen Fetisch in der Tradition der Ready-mades – allerdings in einer gegenüber Duchamp innovativen Weise. So hat er die Autorschaft seiner Verpackung einerseits und der des verpackten Kunstwerks andererseits zwar klar angegeben, als ob hier der Echtheitsfetisch bedient würde. Aber die *Verkaufswerke* werden dann in ihrer doppelten Autorschaft (im juristischen und künstlerischen Sinn) umso unklarer, desto offensichtlicher es das Ergebnis eines Prozesses ist, an dem zwar Ryslavy als Autor der *Verkaufswerke* firmiert, dies aber nur mithilfe eines anderen Künstlers zugleich möglich ist. Wenn an einer mittelalterlichen Skulptur zwei Hände durch Kunsthistoriker identifiziert werden, so verlangt

¹⁵ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. Main 1977, S.38: Die

Gesellschaft sie als immerwährende Schlacht anzusehen.

dies eine spezifische Kenntnis und möglicherweise weitere wissenschaftliche Tests. Aber bei Ryslavys *Verkaufswerken* ist dies nicht notwendig. In der Werkgruppe der von Ryslavy so genannten *Verkaufswerke* waren für Galeristen ja auch eindeutig die Arbeiten von anderen Künstlern zu erkennen, da Ryslavy eine klare und eindeutig lesbare Zertifizierung in Maschinschrift beifügte, in der dann jedoch zu lesen ist: „Künstler: Kurt Ryslavy.“ Man könnte dann geneigt sein, allein der Verpackung der Kunstarbeiten befreundeter Künstler den Autornamen Ryslavy zuzuerkennen, wie es in der Ausstellung im Kunstverein Langenhagen zunächst so erscheinen mag, wo freilich die Arbeit des befreundeten Künstlers im ausgestellten *Verkaufswerk 22* fehlt. Das Zertifikat ist aber weiterhin in der von Ryslavy hergestellten Kiste zu sehen, wo Kunstwerk, Name des befreundeten Künstlers, Erwerbungsweise durch Tausch etc. nicht nur erwähnt werden. Das Dokument ist von Ryslavy unterzeichnet. Oder ist es auch eine Signatur? Das Fehlen der Kunstarbeit eines befreundeten Künstlers in der Ausstellung ist hingegen vielmehr ein Hinweis auf die zunehmende Legitimation des verbliebenen Rests in Form des Ausstellungswertes: Es gibt kein Objekt mehr zu *kaufen*, sondern nur das Ergebnis eines Prozesses *auszustellen*. Dieser ist autorisiert durch Ryslavys Unterschrift, die zugleich aber mehr als ein juristischer Akt sein kann: eine Signatur. Diese Doppelung ist eine Weiterentwicklung gegenüber Duchamp, wo in dessen ironischer Signatur freilich noch nicht die Doppelung eines Legitimationsaktes zur Erscheinung kam, der jedes Kunstwerk aufweist.

Ryslavy steht in der sogenannten postmodernen Tradition eines Duchamp, die er fortentwickelt und nicht der klassischen Moderne, wie sie noch Benjamin in Unkenntnis der nachfolgenden Entwicklung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschrieb, als Paris nicht mehr das unhinterfragte Zentrum moderner Avantgarden war. Bei Ryslavys *Verkaufswerken* fallen zwei diesen Prozess fortsetzende Neuerungen auf, die auf die Intensivierung einer *Spannungsdifferenz* von Fetischwert und Ausstellungswert innerhalb des Ausstellungswertes und damit auf eine Schärfung der Sensibilisierung für die Differenz des symbolischen und ökonomischen Marktes zielen. Zwar wird auch in den *Verkaufswerken* mit dem Zertifikat, das Ryslavy als Autor der *Verkaufswerke* ausstellt, so etwas wie eine Signatur sichtbar, aber diese ist nicht eindeutig zu einer künstlerischen Autorschaft zuordenbar. Anders als bei Duchamp liegt hier keine simulierte Signatur vor, wie bei Duchamp, der mit R. Mutt das Pissoir zeichnet, und doch ist sie nicht im eigentlichen Sinne echt, weil unklar ist, auf was sie sich bezieht: auf den Autor oder den Sammler Ryslavy? Als Sammler firmiert Autorschaft als reines Rechtssubjekt, das ein Kunstwerk von Franz West zertifiziert, als künstlerischer Autor aber eliminiert er diese Referenz wieder, weil er es damit zu seinem Kunstwerk erklärt. Die

Polaritätsspannung zwischen Autorschaft als Rechtssubjekt und als künstlerischer Autor wird hier intensiviert, ohne ihre gegenseitige Beziehung aufzuheben. Nicht nur wird wie Duchamp ein performativer Zug des Kontextes an den *Verkaufswerken* deutlich, welche die Arbeit ausmacht, da die hier Aktion eines Angebots zum Verkauf mit zur Kunst gehört. Ryslavys Name ist ebenso klar wie unmissverständlich aufgeführt, nichts wird verheimlicht oder versteckt und doch ist damit die Autorschaft durch den Kontext unklar und oszillierend: Zwei Autorenbegriffe und doch nur eine Autorschaft oder auch zwei Autoren und nur ein Werk oder zwei Werke und ein Autor?

Die zweite Innovation liegt darin, dass er nicht ein Ready-made ausstellt, also einen beliebigen illegitimen Gegenstand der Nichtkunst, sondern die institutionell legitimierte Arbeit eines anderen Künstlers. Und doch hat es Qualitäten eines Ready-mades, weil der Name von Ryslavy auf einer Verpackung: d.h. hier im Langenhagener Kunstverein an der Innenseite der Kiste des *Verkaufswerk 22* zu lesen ist. Aber referiert der Name auf die Verpackung oder sogar allein auf das Zertifikat oder das Kunstwerk oder auf alle drei Momente? Je offener die Legitimationszeichen der Signatur erscheinen, desto schillernder und unklarer die Referenzen der Benennung in einer sich intensivierenden Spannungsdifferenz von Fetisch und Ausstellungswertes, die aber stets innerhalb des Ausstellungswertes verbleiben. Der Fetisch wird nicht zerstört, aber in einer intensivierten Distanz zum Ausstellungswert offensichtlich gemacht, die Referenzen instabil und brüchig werden lässt.

Es gibt aber noch einen weiteren Aspekt der Doppelung von Autorschaft als Rechtssubjekt und künstlerischer Autorschaft: Eine Unterschrift führt Ryslavy als Besitzer und Verkäufer an und firmiert auch hier lediglich als juristischer Schriftakt einer Beglaubigung, während zugleich jedoch diese ihn als Autor eines Kunstwerks und damit mit mehr als einer bloß rechtsgültigen Unterschrift in Form einer Signatur bestätigen soll, was einer Selbstermächtigung als Autor und Sammler gleichkommt: Der Legitimierte ist der Legitimierende. Das unterläuft jeden Wert eines Legitimationsprozesses: Es ist als würde ein Schamanennovize sich des Schamanenknochens seines Lehrers bedienen und sich coram publicum selbst auf den Kopf ziehen, um sich anschließend zum Schamanen zu erklären. Dieser Schriftakt in den *Verkaufswerken* zielt nun gegen den eigentlichen Moment der Fetischisierung: gegen das Vergessen eines Prozesses der Legitimation, als habe es keinen langen Weg der Strategien gegeben, indem er dem Vergessen den Spiegel vorhält: Es führt den Glauben an den Legitimationsakt, welcher immer nur das Endresultat sehen will, ad absurdum. Während tatsächlich auf dem symbolisch dominierten Pol eines Kunstmarktes die Legitimation eines Künstlers durch andere eine gewichtige Rolle spielt, die einer institutionelle Anerkennung

durchaus noch vorausgehen, koppelt sich eine ökonomische Wertsteigerung vollkommen von dieser Künstler-Künstlerlegitimation ab. In der Tat kam es zur institutionellen Anerkennung nicht allein durch die Kuratoren der Münsteraner Skulpturen Projekte 1997, sondern dadurch, dass diese durch die Vermittlung Georg Herolds und Martin Kippenbergers auf Ryslavy aufmerksam wurden.¹⁶ Offensichtlich aber interessiert sich der ökonomisch dominierte Markt nicht für diese Künstler- Künstlerlegitimation, wenn er dazu tendiert, allein den höher legitimierten Inhalt der Verkaufswerke zu kaufen, der das Vergessen einer allerersten Legitimation in einem Künstlertausch damit untermauert.

Die Legitimierung, die am Fetischwert der namentlichen Benennung nie vorbeikommt, setzt sich indes aus allen Aktionen zusammen, die im Kunstfeld von Akteuren eines Kunstdiskurses in Gang gehalten werden: der gegenseitigen Wertschätzung unter Künstlern, des Galeristen, der Kritiker, eines Kunstvereins, der Universität, des Sammlers, einer journalistischen Kritik, des Publikums, aber auch ebenso auch diesem meinem Essays hier zu den *Verkaufswerken* etc. Damit setzt der Fetischwert in all seinen unterschiedlichen Formen der Anerkennung die oszillierende Grunddifferenz in einer stillschweigenden Rezeptionseinheit voraus, die freilich historisch immer wieder mehr oder weniger die Pole dieser relativen Differenz zueinander verschieben und zu Spannungen führen kann: der Pol des Wissens einerseits und andererseits der Pol der verkennenden Anerkennung eines Publikums, das zwar die Legitimierung durch das Fachpublikum anerkennt, aber dafür noch keineswegs den Code des Verstehens haben muss. Auch dies gehört - wie der wissenschaftliche Diskurs einer genuin modernen, demokratischen Ausstellungspraxis - dazu. Die Inszenierung einer an sich widersinnigen Auto- Legitimation in den *Verkaufswerken* zielt somit gegen die versteckte Kollaboration von ökonomischem Markt und verkennender Anerkennung ‚von unten‘, die sich gegenseitig ohne Code des Verstehens, also ohne legitimierendes Wissen verstärken können.

Während ein Publikum in der Zeit der klassischen Avantgarde sein Nichtwissen über künstlerische Experimente mit Ablehnung quittierte, die auf der Gegenseite der Künstler die Lust auf Schock und Protest umso mehr anregte, stehen wir heute vor einer ganz anderen Situation: der zunehmenden Erkenntnis einer Unzerstörbarkeit des Fetischs, der sich gerade aus der erhöhten Anerkennung von Kunstproduktionen, Aktionen und Konzepten durch ein mehr oder weniger unwissendes Publikum des Kunstevents speisen kann, weil es der durchaus demokratisch zu verteidigenden Ausstellungspraxis angehört und damit den Ausstellungswert in seinem Innersten berührt. War z.B. die *Skulptur. Projekte Münster* in ihrer ersten Eröffnung noch von lauten Protesten der Bevölkerung begleitet, so ist sie heute erfreulicherweise auch

¹⁶ Verbatim Record, Kurt Ryslavy im Gespräch mit dem Autor, Thomas Becker.

zum weit akzeptierten sozialen Event geworden. Die verkennende Anerkennung kann indes schon allein deswegen nicht verhindert werden, weil der demokratische Zugang zur Kunst – eben der freie Ausstellungswert – eine *conditio sine qua non* der Autonomisierung des Kunstfelds ist. *Conditio sine qua non* meint freilich, dass ihr Fehlen der Autonomie zwar schadet, aber ihr Vorhandensein keineswegs schon eine Garantie für Autonomisierung ist.

Der Benennungsfetisch wird weder durch Favorisierung des Ausstellungswertes *apriori* zurückgedrängt, noch ist er damit immer und automatisch ein Gegner der Autonomisierung, wie Benjamin einst glaubte. Walter Benjamin glaubte noch, eine Homologie aufstellen zu müssen zwischen der Analyse des kapitalistischen Marktes in Marxens kommunistischen Manifest und der für moderne Avantgarden positiven Zerstörung autoritärer Tradition. Wenn laut Marx die Lokomotive des kapitalistischen Marktes jede Tradition zum Verdampfen brachte, dann konnte dies für die zu Benjamin zeitgleichen klassischen Avantgarden ja in der Tat insofern begrüßenswert sein, als auch sie sich wie z.B. in der russischen Avantgarde oder im Dadaismus genuin gegen die Autorität der Tradition stellten. Insofern ging Benjamin davon aus, dass die Attacke auf traditionelle Kunstformen in den Kunstavantgarden der Dynamik in einer modernen kapitalistischen Gesellschaft gerecht wird. Die allseits als Verdinglichung kritisierte Unterwerfung der Lebenswelt unter die ökonomische Rationalisierung konnte für ihn dann per Übertragung ihrer rein symbolischen Form in die Kunst auf der Seite des Ausstellungswertes eine inverse Bedeutung annehmen: Was gesamtgesellschaftlich gerade autonome Praktiken schwächt, sollte so in ihrer rein symbolischen Form der Kunst das genaue Gegenteil sein, was Benjamin auch die Dialektik im Stillstand nannte.

Benjamin kannte nur die frühe europäische Tradition, in der sich für die Avantgarden die Einheit von institutioneller Anerkennung und verkennender Anerkennung als unaufbrechbar-opake Einheit gestaltete. Markt und Akademismus waren gleichermaßen der Gegner. Wie hatte sich z.B. noch Flaubert in einer schönen Polemik ausgedrückt, der doch unfraglich die Innovation des modernen Gesellschaftsromans erbrachte: Die Presse hebe doch das Proletariat - also ein Massenpublikum - nur auf die Höhe der Dummheit der Bourgeoisie? Diese Aussage ist natürlich nicht auf die moderne Medienlandschaft des 20. oder gar 21. Jahrhundert übertragbar, auch wenn man geneigt ist, den Twitterpopulismus eines Trump in einer ähnlichen Perspektive zu sehen. Flaubert sah deutlich, dass die verkennende Anerkennung hier genuin durch einen geldökonomischen dominierten Markt der damaligen Massenpresse gesteuert war, ohne dass die Institutionen avantgardistische Positionen unterstützten. Institutionen wie eine Kunstakademie konnten nicht als Bündnispartner einer Autonomisierung gelten. Der Pol des

Wissens ist heute hingegen eben nicht mehr nur an freischwebende Avantgarden gebunden, sondern auch an in institutionell legitimierten Positionen arrivierter Avantgarden. In diametraler Umkehr zur europäischen Tradition konnte in Amerika gerade das Zusammenspiel von Markt und Institution eine Stütze der Avantgarde sein.

In der Tat kann man auch durchaus behaupten, dass etwa Marcel Duchamp deswegen in Amerika schneller anerkannt wurde als in Europa, weil in den Galerien und Ausstellungen Amerikas das Verdikt bestand, dass kein institutionelles durch Tradition belastetes Fachpublikum die Legitimation zu steuern habe. Wie kein zweiter hat Duchamp dann verstanden, dass die von intellektuell hoch bestückten Wissensdiskursen unbehinderte Ausstellungspraxis ihm neue Möglichkeiten des Experimentierens bereitete, so dass verkennende Anerkennung und avantgardistische Experimente sich nicht ausschlossen. Insofern trifft teilweise zu, dass ein im Vergleich zu Europa wesentlich offenerer Markt der Ausstellung, der wenig durch institutionelle Vorgaben behindert wurde, nicht nur mehr Experimente erlaubte, sondern gleichzeitig auch den Fetischwert von Kunst in einer verkennenden Anerkennung extrem erhöhen konnte. Daher konnte sich die Intensivierung einer Spannungsdifferenz zwischen anerkennender Verkennung seiner Kunst durch ein ‚normales‘ fachfremdes Publikum und einem genuin künstlerisch-avantgardistischen Publikum innerhalb des Ausstellungswertes zunächst nur in Amerika in wesentlich stärkerem Sinne ausbilden.

In der *Society of Independent Artists* (Grand Central Palace 1917), in der Duchamp ein *Readymade* einsetzte und in der galt, dass jedermann einsenden konnten, was er/sie für Kunst hielten, orientierte sich das Publikum eben nicht an der Möglichkeit, von legitimen Kunstgattungen befreite Experimente einzuliefern wie Duchamp, sondern gerade an der bestehenden Autorität legitimer Kunstgattungen. Es war geprägt von der verkennenden Anerkennung legitimer Kunst, so dass die Autorität einer akademisch gültigen Legitimation durch die demokratische Kritik an ihr noch verstärkt wurde. Folglich konnte dann Duchamp den Benennungsfetischismus nicht zerstören, sondern war dazu genötigt, ihn vielmehr durch eine Signatur an einem trivialen und illegitimen Objekt als Ausdruck einer Autoritätslibido offenzulegen; denn wenn dieser Glauben an die Autorität in einer durch verkennende Anerkennung geprägten Kritik doch nur wieder betätigt wird, dann kann eine distinktive Innovation in einer solchen Situation nur durch erhöhte Spannung zwischen Kritik und Glauben an die Autorität erreicht werden und keineswegs durch die Absicht der Destruktion.

Die verstärkte Möglichkeit zur Ausbildung des Kunstfetischs ist in einem postmodernen Kunstfeld zugleich schon seine verstärkte Kritik, ohne ihn daher folglich zerstören zu können. Erst in der erhöhten Spannung durch Arbeiten wie in denen der *Verkaufswerke* wird uns dieses

Paradox des Kunstfetischs bewusst: Fetischwert und Ausstellungswert verhalten wie zwei sich gegenseitig ebenso verzehrende und nährende Parasiten. Aber die Spannung dieser Pole kann auch jederzeit durch Geldmarkt flankiert und durch gefällige Diskurse zur Beruhigung gebracht werden. Es ist vorstellbar, dass auch dereinst der vom Geldmarkt so verschmähte Rest der *Verkaufswerke* einmal teuer verkauft werden könnte, eine Reminiszenz an die Vergänglichkeit.