

malereien zurück. War vielleicht sogar schon vor der Sprache da. Man fragt mich immer wieder nach meinen Vorfahr:innen, und ich sage: Na ja, da muss irgendwo ein Höhlenmaler dabei gewesen sein. Er kratzte an seiner Höhlenwand, ich fahre mit meinem Daumen über diesen iPhone-Bildschirm. Alles Teil derselben Leidenschaft.«¹⁴¹

Hoch über dem Time Square wird der riesige NBC-Bildschirm von der gemeinnützigen Kunstorganisation Creative Time benutzt, um Tourist:innen und Einheimische mit experimenteller Videokunst zu bombardieren. Die archetypische Rolle von Kunstschaffenden ist es, unsere Aufmerksamkeit zu erregen. Die Möglichkeiten, das zu erreichen, begannen sich Mitte des 20. Jahrhunderts radikal zu verändern. Während die kommerzielle Kunstwelt weiterhin von beweglichen Objekten dominiert wird (von Gemälden, Zeichnungen, Skulpturen oder Drucken), tendieren die Vorreiter zeitgenössischer Kunst zu Werken, die zeitlich beschränkt, gemeinschaftlich und letztlich nicht im konventionellen Sinne sammelbar sind. Die Wurzeln dieser Richtung finden sich in der Fluxus-Bewegung der sechziger Jahre, die intermediale Veranstaltungen mit Gegenständen, Geräuschen, Bildern und Texten bestückte. In den folgenden zwanzig Jahren galt Beuys als Verfechter von Performances und Installationen, die gemeinschaftlich funktionierten und sozialen Aktivismus über kommerziellen Opportunismus stellten. Im Jahr 2008 präsentierte Qiu Zhijie, Professor an der renommierten Pekinger Kunstakademie, eine sich organisch entwickelnde, ständig ändernde Ausstellung beziehungsweise Veranstaltung mit dem Titel *Suizidologie der Nanjinger Yangtzi-Brücke*, die an mehreren Orten gezeigt wurde und zu der unter anderem eine Ideenschmiede, Archivmaterialien und eine Suizidvermeidungsklinik gehörten. Zeitgenössische chinesische Kunstschaffende bearbeiten ein weites Feld – von den didaktisch und täuschend traditionell wirkenden Installationen, Gemälden und Texten eines Xu Bing bis hin zu den polemischen, Autoritäten herausfordernden, Kunst-ist-mein-Leben-Werken eines Ai Weiwei, der John Cage, Laurie Anderson und Allen Ginsberg kennenlernte, als er als verarmter, unbekannter Künstler in den frühen Neunzigern in New York lebte.

Man wird neue Wege der Mittelbeschaffung entwickeln, die möglicherweise stärker aus vielen kleineren Beiträgen bestehen als allein aus dem Erwerb eines Objekts durch eine:n Sammler:in. Wenn sich dieses neue

Abb. 46

SHIRIN NESHAT

I Am Its Secret, 1993

RC Print und Tinte

(Foto von Plauto)

125,7 x 85,7 cm

© Shirin Neshat

Mit freundlicher

Genehmigung

der Künstlerin und der

Gladstone Gallery





Abb. 47

KARA WALKER

Darkytown Rebellion, 2001

Scherenschnitte und

Wandprojektion

475 x 1143 cm

Sammlung Mudam Luxembourg, Musée d'Art Moderne

Grand-Duc Jean. Ankauf

2004

System etabliert, wird es auch neue Wortführer:innen geben. In seinem Roman *Das gemalte Wort* von 1975 prangerte Tom Wolfe die unglaubliche Macht von Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Leo Steinberg und die gesellschaftliche Speichelleckerei in der modernen Kunstwelt an. Wenige Jahre später war ihr hohes Ansehen passé, und die Kunsthandelnden übernahmen in den Achtzigern die Rolle der Stars. Heute scheinen extrem reiche Sammler:innen den Ton anzugeben, die nicht nur Kunst in rauen Mengen für ihre Privatmuseen erwerben, sondern auch Auktionshäuser besitzen und Kunstzeitschriften herausgeben. Die Sterne am Himmel der neuen Kunstwelt sind vielleicht die Künstler:innen selbst, die durch heute noch unvorstellbare Liefer- und Absatzsysteme ein riesiges Publikum erreichen.

Ich bin davon überzeugt, dass es zwar immer kommerziell erfolgreiche Kunstschaaffende geben wird, die dem Trend folgen. Doch eine ausgesprochen positive Begleiterscheinung der jüngsten Boomjahre war die Förderung von Künstler:innen, die alle möglichen Themen bearbeiten – vom

täuschend Traditionellen zum unerhört Regelwidrigen. Die Kämpfe des letzten Jahrhunderts (abstrakt versus gegenständlich, Neorealismus versus Pop-Art) wichen einer Vielzahl von Stilen und Medien – alle mit ihren persönlichen Befürworter:innen.

Kunst lenkt die Aufmerksamkeit immer wieder auf Fragen der Identität und der Verwandlung, ob nun unter einem persönlichen, einem geopolitischen oder einem kulturellen Gesichtspunkt. Das zeigt sich zum Beispiel in den Videos des Dänen Jesper Just, den Videos und Fotografien der Iranerin Shirin Neshat (Abb. 46), den wunderbaren Porzellanskulpturen des Chinesen Ah Xian, den eindrucksvollen Schattenrissen der Afroamerikanerin Kara Walker (Abb. 47) oder den provokant zufälligen

Abb. 48

LEE BONTECOU

Untitled, 1962

Geschweißter Stahl,
Segeltuch, Draht und Ruß
172 x 182 x 76,2 cm
Museum of Fine Arts,
Houston. Schenkung von
D. und J. de Menil



Porträts des New Yorkers Billy Sullivan. Im Gegensatz zum 20. Jahrhundert wird es kein geografisches Kunstzentrum mehr geben. Das Schicksal einer Fiona Tan wird nicht mehr untypisch sein: geboren in Indonesien, aufgewachsen in Australien, nun als Künstler:innen in Amsterdam lebend.

Einer der Vorteile eines breit gefächerten Marktes ist die Befreiung von Modetrends und orthodoxen Vorstellungen. Von Williamsburg in Brooklyn bis zur Brunnenstraße in Berlin gibt es zahllose kleine Galerien, die noch unbekannte Künstler:innen und eine große Bandbreite an Stilen präsentieren.

WELCHE WERTE SIND BESTÄNDIG?

Der kommerzielle Wert von Kunst ist vom vorherrschenden Geschmack abhängig

Auch die Nachfrage nach einem bestimmten Kunstwerk mag sich ändern. Sein Wert mag innerhalb einer kurzen Zeitspanne von etwa zwanzig Jahren sinken – genauso wie in Ungnade gefallene Künstler:innen in dieser Zeit wiederbelebt werden. Spekulant:innen könnten so zu Schaden kommen. Ein lebender Künstler mag bereits auf dem besten Weg sein, einen Platz in der Geschichte einzunehmen, und auf einmal fällt sein Stern. So kann man im Nebel der Zeit verschwinden, wobei man einige Jahrzehnte oder auch Jahrhunderte später ebenso gut wieder neu entdeckt werden kann. In den Sechzigern genoss die junge Bildhauerin Lee Bontecou einige Jahre des Erfolgs. (Abb. 48) Im Jahr 1972 verließ sie die angesehene Leo Castelli Gallery, um zu unterrichten und eine Familie zu gründen. »Ich brauchte eine Pause. Ich wollte mich umsehen und weiterentwickeln. Ich wollte nicht nur Dinge machen, sie fertigstellen und alle zwei Jahre der Öffentlichkeit zeigen.«¹⁴²

In jenen Tagen wurde diese Entscheidung nicht so drastisch, nämlich als das Ende ihrer Karriere, betrachtet, wie das heute der Fall wäre. Man braucht viel Mut, um sich als Kunschtchaffende vom Zentrum des Geschehens zurückzuziehen und nach seiner eigenen inneren Uhr zu arbeiten. Bontecou hörte nie auf, Kunst zu machen. Doch in den späten Achtzigern, als der Kunstmarkt boomte, erzielten ihre wichtigen frühen Werke kaum mehr als 20 000 Dollar. Im Jahr 1993 war der höchste Preis für eine ihrer großen Skulpturen 46 000 Dollar. Das änderte sich erst 2003, als sie von

einer neuen Generation von Sammler:innen entdeckt und eine kleine Arbeit für etwas unter 300 000 Dollar verkauft wurde. Ein Jahr später erreichte eines ihrer Werke 850 000 Dollar.

Auch der aus Ungarn stammende, französische abstrakte Künstler Simon Hantaï zog sich in den späten Sechzigern zurück, als seine Kunst populär wurde. »Ich hatte das Gefühl, dass die Kunstwelt in die falsche Richtung ging«, erklärte er. »Ich begann Aufträge zu bekommen [...] Die Gesellschaft schien sich darauf vorzubereiten, meine Bilder für mich zu malen. Diese Vorstellung entsprach mir so gar nicht.«¹⁴³ Er führte von da an ein zurückgezogenes Leben und tauchte nur noch einmal auf, um gegen Ende der neunziger Jahre sein Œuvre zu zeigen. Ein solches Bedürfnis nach Abgeschiedenheit mag vielleicht manche:n befremden und typische Spekulant:innen zurückstoßen, aber echte Sammler:innen lassen sich davon nicht beirren.

Kunst ist nicht dazu da, ihre:n Besitzer:in reich zu machen. Die Fähigkeit eines Werks, seinen Handelswert zu halten, zu verlieren oder zu steigern, hat mit seiner eigentlichen Bedeutung nichts zu tun. In einer kommerzorientierten Kultur ist das nicht immer nachzuvollziehen. Ein Kunstobjekt existiert jedoch unabhängig von seinem materiellen Wert. Es mag verkäuflich sein und mehr oder weniger erzielen; und es kann als Sachanlage nach zwei, zwanzig oder zweihundert Jahren wieder auf den Markt kommen und preismäßig enorm gestiegen sein.

Viele glauben, der Tod von Künstler:innen lasse deren Werke im Preis steigen. Tatsächlich findet aber innerhalb der nachfolgenden Jahre eine Auseinandersetzung mit dem Œuvre der Verstorbenen statt, die sich positiv oder negativ auf den Handelswert ihrer Arbeiten auswirken kann. Man erfährt, wie viel die Kunstschaffenden in ihrem Leben schufen, auch das beeinflusst den Preis. Einige Künstler:innen wiederum sind vor allem aufgrund ihrer Persönlichkeit höchst beliebt, und das Interesse an ihnen geht zurück, wenn sie nicht mehr am Leben sind. Kunst der Vergangenheit benötigt ebenso wie die der Gegenwart begeisterte Sammler:innen und Händler:innen sowie öffentliche Aufmerksamkeit, um ihren Handelswert halten zu können. In jeder Generation gibt es gute Kunstschaffende, die den Nerv der Zeit treffen, aber nicht unbedingt den der nächsten Generation. Ein:e große:r Künstler:in hingegen wirkt über die Zeitgrenzen hinweg und behält seinen:ihren Wert.

Fast alle Kunstwerke, die kurz nach ihrer Entstehung einen bestimmten Wert erreicht haben, halten ihre Marktfähigkeit, auch wenn es Zeiten geben mag, in denen der Marktwert niedriger ausfällt. Bestimmte Sammler:innen suchen nach übersehenen und unterbewerteten Objekten, was manchmal zu einer Neueinschätzung eines Künstlers oder einer Bewegung führt. Immer wieder stellen mir neue Kund:innen die Frage, was Sammlerlegenden wie Emily Tremaine ihre Wahl treffen ließ. Übersetzt bedeutet das: »Wie kann ich etwas für 1 Dollar kaufen, was morgen 100 Dollar wert ist?« Ich erkläre dann immer, dass echte Sammler:innen nicht zu erraten versuchen, wie sich die Geschichte und der Kunstmarkt entwickeln werden. Sie kaufen bei verlässlichen Quellen, geben das aus, was sie sich leisten können, und sehen das Ganze nicht als Investition. Indem sie sich ständig umschaun, entwickeln sie ein Kenntnis auf ihrem Gebiet und tauschen sich zudem oft mit anderen Sammler:innen, Händler:innen und Kurator:innen aus.

Der gesellschaftliche Wert von Kunst bleibt konstant

Vor fünfhundert Jahren war Kunst für alle Schichten der Gesellschaft wesentlich – angefangen mit den Fürsten, die Aufträge an Kunstschaffende erteilten, bis hin zu den Bäuerinnen und Bauern, bei denen ein Kunstwerk Frömmigkeit oder ein Gefühl der Gemeinschaft auszulösen vermochte. Im kurzen, grausamen Leben der meisten Menschen stellte sie neben der Landschaft zudem die einzige visuelle Anregung dar.

Inzwischen konkurriert die Kunst mit zahllosen Bildern, mit denen wir tagtäglich bombardiert werden – an der Arbeit, zu Hause, auf der Straße, sogar in unseren Autos. Welcher einzigartige gesellschaftliche Wert erhebt die Kunst also über diese ständige visuelle Stimulation?

Ein wesentlicher Teil dieser gesellschaftlichen Einzigartigkeit ist die Widmung bestimmter Orte für die Kunst, mögen das nun Museen, Galerien oder Wände in unseren Häusern sein. Diese Zuordnung geht so weit, dass wir etwas als Kunst erkennen, wenn es sich in einem Museum befindet (wie etwa Duchamps *Flaschentrockner*). Die klar etablierten Orte zeigen uns, dass der gesellschaftliche Wert von Kunst dann entsteht, wenn mindestens zwei Leute zusammenkommen, um diese gemeinsam zu erfahren.

Ich beklage mich gern darüber, wie sehr einige Museen bereit sind, sich besonders benutzerfreundlich zu präsentieren. Aber auch ich muss zugeben, dass auf diese Weise mehr Leute lernen, ein echtes Interesse für Kunst zu entwickeln und sich an ihr zu erfreuen. Aber bitte: mehr Stühle und Bänke! Nachdem Sie sich zusammen mit einem Freund oder der Familie einige Bilder oder Skulpturen angesehen haben, reden Sie darüber und diskutieren, was Ihnen gefallen hat und was nicht. Und warum.

Der eigentliche Wert von Kunst ist ausschlaggebend

Welche Wirkung hat ein Bild auf mich? Was passiert, wenn ich es einmal kurz anschau oder zweimal lange? Was geschieht, wenn ich nach einem Jahr zu ihm zurückkehre oder wenn ich tagaus, tagein mit ihm zusammenlebe?

Es gibt eine Bandbreite von Wirkungsmöglichkeiten von Kunst – von einem rein intellektuellen Betrachten bis hin zu einer tief emotionalen Reaktion. Kunst kann uns erden oder erheben. Wir können in dunkle Abgründe stürzen oder einen geistigen Höhenflug erleben. Wir können entzückt sein, verblüfft, entsetzt, erfrischt, wir können zu Tränen gerührt sein oder den restlichen Tag über lächelnd durch die Welt laufen.

Ein Kunstwerk, das seine:n Betrachter:in persönlich bewegt, ist ein lebenswichtiger Schatz. Wenn man nicht sammelt, ist es einfacher, Kunst um ihrer selbst willen zu genießen, denn man verschwendet keinen Gedanken an ihren kommerziellen Wert. Dennoch werden viele von uns dazu verleitet, den Handelswert eines Werks mit seiner Qualität gleichzusetzen, weshalb wir eher von teuren Objekten angezogen werden. So riskieren wir, jene zu übersehen, die finanziell nicht so hoch bewertet werden, oder die uns unbekannt sind.

Eine Museumsführerin im Toledo Museum of Art in Ohio tadelte mich einmal dafür, dass ich Teil des Systems sei, das Kunst und Geld gleichsetze. Sie organisierte die Kinderprogramme des Museums und erzählte, dass die Kinder in den sechziger Jahren, als sie zu arbeiten begann, ihr Lieblingswerk noch danach auswählten, was sie sahen und empfanden. Doch inzwischen wollten sie nur noch den van Gogh der Sammlung sehen, weil er Millionen von Dollar gekostet hatte. Verlorene Unschuld!

Der eigentliche, wesentliche Wert von Kunst zeigt sich nicht immer auf den ersten Blick. Sammler:innen tendieren oft in eine bestimmte



Richtung, weil sie durch ihre Umwelt dorthin geleitet werden oder die Investition günstig erscheint. Sie freuen sich, »ein gutes Beispiel« von jenem Künstler oder jener Künstlerin zu ergattern, den oder die alle zu kaufen versuchen. Das bedeutet, dass sie sich zumindest zunächst nicht auf den Geist des jeweiligen Werks einlassen. So etwas braucht Zeit, manchmal viele Jahre. Manchmal entwickelt sich eine Beziehung zu einem Kunstwerk auch erst nach einer klugen Bemerkung eines Besuchers, der etwas erkennt, was die Sammlerin bisher übersehen hatte.

Wie bei einem:einer Ehepartner:in kann unser Verständnis, unsere Wertschätzung und unsere Freude an einem Kunstwerk wachsen, abnehmen oder sich im Laufe der Beziehung verändern. Es ist schwer, sich von unserer Kultur und der Meinung anderer nicht allzu stark beeinflussen zu lassen. Doch einen Vorteil hat es, viel Zeit mit einem Objekt zu verbringen: Man kommt allmählich von fremden Ansichten ab. Je berühmter aber ein Werk ist, desto schwieriger wird es, diese Ansichten beiseite zu schieben. Nehmen wir die *Mona Lisa* (1503–1505, Abb. 49). Es scheint beinahe unmöglich, unser Erleben beim Betrachten des Bildes von all jenen Assoziationen und Misshandlungen zu befreien, die dieses Gemälde im Laufe der Zeit erleiden musste.

Dieses unzweifelhafte Meisterwerk wurde über die Jahrhunderte unterschiedlich verstanden. Die Kommentator:innen ließen sich höchst verschieden über La Giacondas rätselhaftes Lächeln aus. Der Künstler und Schriftsteller Giorgio Vasari war der erste Bewunderer des Werks. In seinem wichtigen Buch *Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister* (zuerst veröffentlicht 1550) begeisterte er sich für ihr Gesicht und vor allem ihre Halskuhle, die so natürlich gemalt sei, dass der:die Betrachter:in glaube, ihren Pulsschlag sehen zu müssen. Im 17. und 18. Jahrhundert war die *Mona Lisa* weitgehend unbekannt, doch im späten 19. Jahrhundert gelangte sie durch die Schriftsteller Théophile Gautier in Frankreich und Walter Pater in England zu ihrem heutigen Kultstatus. Pater fand sie unwiderstehlich und berauschend und erlebte ihr Lächeln als undurchsichtig, ja beinahe unheimlich.

Erst Bernard Berenson wagte es, das Gemälde 1916 neu zu bewerten. Er versuchte die formellen, stilistischen Qualitäten anzuerkennen, kam jedoch zu der Schlussfolgerung, dass La Giaconda eine Ausländerin sein müsse und einen Blick habe, der nicht erklärbar sei. Drei Jahre später machte

Abb. 49
LEONARDO DA VINCI
Mona Lisa, 1503–1505
 Öl auf Holz
 77 x 53 cm
 Louvre, Paris

Duchamp einen groben Dada-Witz auf ihre Kosten und gab so den Startschuss für ihre neue Karriere als Gekidnappte – von ernsthaften Künstler:innen wie Warhol, aber auch von Herstellern von Mauspads und Ähnlichem. Millionen kennen ihr Bild, doch wer vermag es heute noch so zu erleben wie der erste Besucher in da Vincis Atelier, kurz nachdem der Künstler es fertiggestellt hatte? Die Größe des Gemäldes zeigt sich allerdings darin, dass es trotz seiner Plünderung noch immer fasziniert.



Abb. 50

HENRI MATISSE

Die Marokkaner, Issy-les-Moulineaux, Ende 1915

und Herbst 1916

Öl auf Leinwand

181,3 x 279,4 cm

The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

Schenkung von Herr und

Frau Samuel A. Marx

Acc. n.: 386.1955

ENTSPANNT GENIESSEN

Informationen über ein Kunstwerk – mögen diese nun den Künstler oder die Künstlerin, den Handelswert, die Beliebtheit, die Bildstruktur oder die Symbolik betreffen – können anregend sein, werden aber wenig zu dem Aha-Effekt beitragen, den ich empfinde und eben nicht denke. Es geht stets zuerst einmal um die Bedeutung des Werks für *mich*.

Sprache kann beim Erleben von Kunst sowohl eine Barriere als auch eine Brücke bedeuten. Ganz gleich, wie eloquent und informativ Kunst-

kritik sein mag – sie versucht immer, eine Sprache zu verwenden, um eine völlig andere zu beschreiben. Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und andere visuelle Medien repräsentieren die Erschaffung einer Sprache, die weder gelesen noch gesprochen werden kann. Man versteht sie mit den Augen, dem Geist und dem Herzen, also unserer inneren Fähigkeit, tief bewegt zu sein. Das kann uns manchmal sprachlos machen. Warum auch nicht? Schließlich haben wir es, wie bei der Musik, mit einer wortlosen Sprache zu tun. Wir vermögen Kunst nicht durch Worte zu sehen oder zu empfinden, sondern nur mit unseren Augen und unserem Bewusstsein. Immer wieder höre ich, wie jemand erklärt: »Ich habe keine Ahnung von Kunst.« Selten jedoch sagt man: »Ich habe keine Ahnung von Musik.« Stattdessen sind wir selbstbewusst genug, um zu verkünden: »Ich mag klassische Musik« oder »Ich bevorzuge Rhythm and Blues«. Doch bei der Kunst halten wir an dem Irrglauben fest, bloßes Betrachten ohne Information wäre sinnlos.

Meiner Erfahrung nach ist es besser, sich in Ausstellungen zu entspannen und die jeweiligen Werke geduldig zu betrachten, als die Texte neben den Objekten zu lesen. Wenn ich durch ein Museum hetze, von einem Schild zum nächsten jage und nur berühmte Namen abhake, wird es vermutlich zu keinem Aha-Effekt kommen. Ein Gemälde, das vielleicht viele Monate lang gemalt wurde, verdient mehr als zwanzig Sekunden unserer Aufmerksamkeit. Ich versuche, mir die Zeit zu nehmen und mich auf das einzustellen, was ich sehe. Manchmal stellt sich sofort eine Reaktion ein, wie mir das zum Beispiel bei zwei Besuchen der Rothko-Kapelle in Houston passierte. Es bedurfte jedoch eines neu aufgehängten Gemäldes im Museum of Modern Art, damit ich endlich einen Zugang zu Matisse' *Die Marokkaner* (1915/16, Abb. 50) fand.

Unser Interesse an einem Kunstwerk kann durch Informationen oder Meinungen anderer geweckt werden. Aber echte Wertschätzung und Freude können nur entstehen, wenn wir uns entspannt konzentrieren, unsere Vorurteile ablegen und uns auf unsere Augen verlassen.

»*ES IST*
NICHT
ALLES
GOLD, WAS
GLÄNZT.«

WILLIAM SHAKESPEARE

DER KAUFMANN VON VENEDIG, 2. AUFZUG, 7. SZENE

V | Der Wert der Kunst

IM CYBER-ZEITALTER

THALIA

NFTs, Kryptowährungen und Blockchain

»Früherer Regenmacher bei Christie's, Loïc Gouzer, gründet neue Firma und verkauft Miteigentumsrechte an superteurer Kunst als NFTs«¹⁴⁴, titelte *Artnet* wunderbar actionreich im Jahr 2021. Gouzer war 2017 dafür berühmt geworden, den Auktionsverkauf eines Gemäldes, das einige Leonardo da Vinci zugeschrieben hatten, für 450 Millionen US-Dollar zu orchestrieren. 2005 in einem Auktionshaus in New Orleans von mehreren Kunsthändler:innen für 10.000 US-Dollar erworben, lautet der Titel des Werks *Salvator Mundi* (Retter der Welt) – obgleich *Salvator Artem Mundi* (Retter der Kunstwelt) wohl zutreffender gewesen wäre: Denn der Preis belief sich letztlich auf doppelt so viel, wie jemals zuvor auf einer Auktion für ein Kunstwerk gezahlt worden war. Gouzer setzte seine Zauberkunst auch für den neuesten Trend in der Kunstverpackung ein und verband NFTs mit dem angeblich demokratischen Konzept des Miteigentums. Ausschlaggebend im Titel ist das Wort »superteuer«, was »teuer«, aber nicht unbedingt »gerechtfertigt« impliziert.

NFT steht für Non-Fungible Token und ist ein Hybrid – die digitale Nachbildung eines analogen Systems. Wenn etwas *fungible* ist, kann es durch Identisches ersetzt werden. Das Getriebe meines Jeep Wrangler ist *fungible*; ich bin es nicht. Cyberbilder hingegen sind bereits durch ihr Design *fungible*. Es kann sich dabei um das Cyberbild eines realen Gegenstands handeln oder es kann rein als Cyberbild existieren.

Jedes digitale Festbild, jedes digitale bewegliche Bild kann zu einem NFT gemacht werden. Dabei gibt es durchaus Dinge, die die Grenzen der Gutgläubigkeit strapazieren und dennoch ihren Weg auf den Cybermarkt gefunden haben: Dazu gehören unter anderem dekoratives Toilettenpapier oder der Gefängnisausweis des verurteilten Trump-Juristen Michael Cohen. Wie funktioniert das? Ich kann mein Smartphone nutzen, um ein Bild meines Daumens zu machen (was mir unabsichtlich immer wieder passiert), und es auf Instagram posten. 1244 Menschen werden genau dasselbe *fungible*, hintergrundbeleuchtete, gepixelte Foto meines Daumens sehen. Eines dieser Bilder mache ich *non-fungible*, indem ich einen unsichtbaren Token anbringe und es auf einer Blockchain-Plattform registriere, wo auch Kryptowährungen zu finden sind. Jede:r kann das Bild meines Daumens gratis bekommen, aber ich biete *Ihnen* (ja, Ihnen, verehrte Leser:innen) die einzige Fotografie meines Daumens an, die als NFT existiert. Wenn Sie mir 100 US-Dollar zahlen, werde ich sie Ihnen als Eigentum übertragen. Die Transaktion wird mit einem Zeitstempel versehen und festgehalten, und nun können Sie damit prahlen, das einzige »echte« Foto meines Daumens zu besitzen. Um es noch einfacher zu machen, werde ich Ihre 100 US-Dollar in Ethereum akzeptieren – eine Kryptowährung, die 2009 erfunden wurde und in einem dezentralisierten Computernetz namens Blockchain existiert, durch Kryptografie vor Fälschungen geschützt. Ethereum ist eine von mehreren Kryptowährungen (zu denen auch Bitcoin gehört), die von einigen Auktionshäusern und Kunstgalerien anerkannt werden, um damit Kunstwerke zu bezahlen, einschließlich NFTs. Da sie sich weitestgehend der staatlichen Kontrolle entziehen, sind Kryptowährungen in Ländern wie den USA, Großbritannien und den Mitgliedstaaten der Europäischen Union gebilligt, in anderen wie China, Ägypten oder dem Irak jedoch verboten. In den USA gelten sie als Investition, nicht als Alternative zu dem vom Finanzministerium genehmigten US-Dollar. Doch aufgepasst: Wenn Sie Ethereum kaufen und dessen Wert steigt, müssen Sie den Gewinn versteuern – ganz gleich, wie und wo Sie das Geld ausgeben.

Die Kunstwelt unterzog sich im März 2021 einem Crashkurs in NFTs, als Christie's ein digitales Werk mit dem Titel *Everydays. The First 5000 Days* für 69,3 Millionen US-Dollar verkaufte. Der bis dahin unbekannte Künstler wurde Beeple genannt, ein Pseudonym für den vierzigjährigen amerikanischen Grafikdesigner Mike Winkelmann. Es war keineswegs das erste NFT. Dieser Ruhm gebührt Kevin McCoy und dem Technologie-Entrepreneur Anil Dash, die 2014 auf die Idee kamen, einzigartige digitale Kunstwerke in die Blockchain einzugliedern. Das erste NFT, *Quantum*, wurde auf einer Auktion von NFTs bei Sotheby's im Juni 2021 für 1,4 Millionen US-Dollar versteigert.

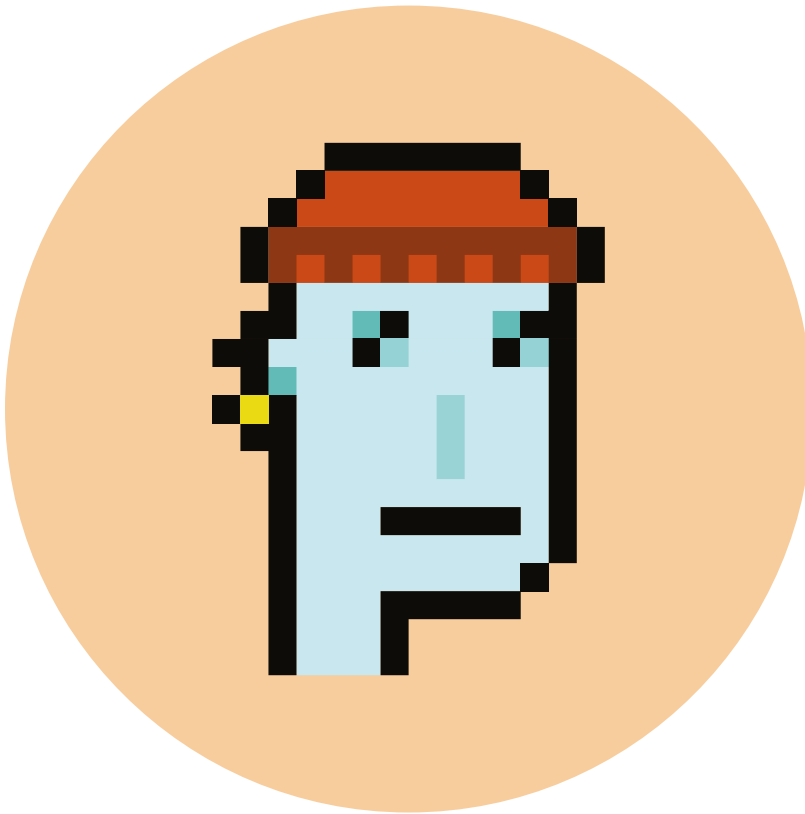


Abb. 51

LARVA LABS

Crypto Punk, 2017

Der Käufer war ein NFT-Sammler namens Sillytuna, der bei derselben Auktion ein CryptoPunk-NFT für 11,8 Millionen US-Dollar verkaufte. (Abb. 51) Es ist eines von Zehntausend verschiedenen gepixelten Comicköpfen männlicher und weiblicher Punks, Zombies und Aliens, die algorithmisch von zwei kanadischen Softwaredesignern generiert wurden. Als sie 2017 verkauft wurden, erreichten sie pro Stück Preise zwischen einem und 34 US-Dollar. Der private Verkauf eines CryptoPunk-Mädchenkopfs mit wilden weißen Haaren und schwarzem Lippenstift für fünfhundert Millionen US-Dollar, über den weltweit berichtet wurde, stellte sich später als Streich heraus, ermöglicht durch einen Flash Loan, ein ungesichertes Bankprodukt der Cyberwelt.

Auf die Frage »Schön und gut, aber ist das Kunst?« offenbarte sich Mr. McCoy als so eloquent, wie es die Welt rund um die NFTs vermuten ließ: »Eine Weile hab ich gedacht, *Quantum* gehört in die Sammlung eines Museums wie dem MoMA. Aber jetzt denke ich: Fuck it.«¹⁴⁵

Ein Auktionshaus im 21. Jahrhundert zeichnet sich durch klare Markenbildung, Sponsoring und geschickte Marketingtaktiken aus, ermöglicht durch die neuen Technologien. Die bereits erwähnte Auktion von Sotheby's im Juni 2021, auf der ausschließlich NFTs versteigert wurden und die unter dem hübschen Titel *Natively Digital. A Curated NFT Sale* lief, erreichte sehr viele Menschen. Als Mitkurator fungierte der »führende Krypto-Künstler« Robert Alice, der ungeniert sein eigenes Werk mit versteigerte und damit 478.000 US-Dollar erzielte. Insgesamt wurden 28 NFTs für 17,1 Millionen US-Dollar verkauft. Wie zu erwarten, kündigte Sotheby's die Auktion öffentlichkeitswirksam an, doch noch lauter wurde sie von ihrem Sponsor und Kollaborateur Samsung Electronics UK beworben. Als »historische Retrospektive früher Arbeiten der neuesten künstlerischen Ausdrucksformen«¹⁴⁶ annonciert, standen an vorderster Front Samsungs jüngste Reihe von »Lifestyle«-Fernsehern, die – falls Sie es schon vergessen haben – früher einmal die einzige Möglichkeit boten, Bewegtbilder zu Hause anzusehen. Nur acht Monate später, im Februar 2022, geriet der Markt für CryptoPunks ins Stocken. Um die eigene Führungsposition auf dem NFT-Markt zu feiern, hielt Sotheby's eine breit beworbene Auktion mit nur einem Posten von 104 CryptoPunk-NFTs, deren Wert zwischen 20 und 30 Millionen US-Dollar geschätzt wurde. Die Auktion mit dem Titel *Punk It!* fand live vor einem Publikum einflussreicher Krypto-Macher:innen statt. Etwa eine halbe Stunde, nachdem die Auktion hätte beginnen sollen, kam von Sotheby's die Absage. Der Verkäufer, nur bekannt als 0x650d, tweetete: »nvm, decided to hodl«. Weitere Erklärungen gab es nicht. Allerdings ist es nicht unüblich, dass Auktionshäuser und ihre Einliefer:innen sich darauf einigen, Lose zurückzuziehen, wenn es am erwünschten Interesse fehlt.

Je mehr sich die Kunstwelt in den Kaninchenbau der neuen, technisch ermöglichten Finanzinstrumente zwingt, desto deutlicher wird, dass das ausschlaggebende Kriterium für die Qualität der NFTs der monetäre Wert ist. Kamy Pandey, die sich selbst als »Social-Media-Mensch« bezeichnet, erklärt einleuchtend, dass der Preis von NFTs auf »Alter« (gemessen in Monaten?), »hedonistischem Wert« (dem Maß an Spaß und Verspieltheit) und »Popularität«¹⁴⁷ basiert, die sich darin zeigt, wie oft auf sie Bezug genommen beziehungsweise wie häufig sie in anderen Systemen wie Rollenspielen lizenziert werden.

Gouzers Idee des Miteigentums ist auf dem Kunstmarkt nicht neu. Sie funktioniert so lange, wie die Eigentümer:innen nicht darüber in Streit geraten, wer das Gemälde zu Hause aufbewahren darf. Manchmal sind mehrere Museen Miteigentümer von Werken, die zwischen den Häusern hin- und herwandern. Mit einem NFT ist es einfacher, da es nicht im realen Leben existiert (ich werde ab jetzt »RL« – für »Real Life« – schreiben, um das zu bezeichnen,

wofür man kein Passwort braucht). Loïc Gouzer kann so viele Miteigentums-NFTs verkaufen wie Johann Tetzel Ablässe zu Zeiten Martin Luthers. Der Unterschied liegt darin, dass NFT-Eigentümer:innen mit ihren Käufen auf ihren Smartphones prahlen und den jeweiligen hedonistischen Wert genießen können. Einen größeren Nervenkitzel beschert ihnen die Hoffnung, dass Gouzers NFT-Auswahl deutlich besser abschneidet als ein Lottoschein aus dem Laden um die Ecke.

Es wird gerne über den Schutz und die Langlebigkeit von NFTs im Vergleich zu RL-Kunstwerken gesprochen. Skeptiker:innen weisen darauf hin, dass es kein Computersystem gibt, das nicht gehackt werden kann, oder dass die Bildqualität mit der Zeit abnimmt (genannt Bit-Zerfall), dass Dateiformate obsolet werden können, Websites zusammenbrechen oder dass Sie das Passwort vergessen, das für den Handel mit Ihrem NFT meines Daumens nötig ist.

Anfang 2022 raubten Cyberdiebe dem Kunsthändler Todd Kramer NFTs von Bored Apes und Mutant Apes im Wert von über 2 Millionen US-Dollar, die öffentlich auf der OpenSea NFT-Plattform verkauft werden sollten. Als OpenSea daraufhin den Handel für Bored- und Mutant-NFTs blockierte, wurde die Plattform dafür kritisiert, den Grundsatz »Der Code ist das Gesetz« zu missachten. Das bedeutet in dem Fall: Sobald die Tokens in der digitalen Tasche eines anderen sind, ist das Spiel zu Ende.

Kunstsammler:innen, die mehr von Macht als von Schönheit getrieben werden, prahlen gern, wenn sie bereits früh in einer künstlerischen Karriere vom Erwerb bestimmter Werke profitieren. Doch war es guter Geschmack, Voraussicht oder reines Glück, was 2017 zum Kauf von *CryptoPunk* #5822 für eine Summe zwischen einem und 34 US-Dollar führte, um das NFT dann im Februar 2022 für 23,7 Millionen US-Dollar weiterverkaufen zu können? Ist eine solche Volatilität nachhaltig oder gar gesund? Natürlich nicht. Man nennt den Prozess des Hinzufügens von Transaktionen zur Blockchain (wie die Ihrer NFT-Käufe) »Mining«, was in mehrerer Hinsicht zutreffend ist, wenn man an den virtuellen Goldrausch des 21. Jahrhunderts denkt. Noch ist es zu früh, um klare Antworten geben zu können. Es gibt nicht nur kein System, das nicht gehackt werden könnte. Es gibt ein System, das bewusst entworfen wurde, um es der Kontrolle und Regulierung durch den Staat zu entziehen; früher oder später wird es diesen Kontrollen genau deshalb nicht mehr entgehen.

Nehmen wir an, Sie wollen noch ein paar NFTs erwerben, ehe das passiert. Wo können Sie die besten finden? In dieser Welt steht Preis für Qualität. Sieben der zehn teuersten NFTs, die 2021 verkauft wurden, waren auf Plattformen wie Nifty Gateway und SuperRare zu finden. Eines wurde bei Phillips versteigert, und die zwei teuersten – beide von Mike Winkelmann (alias



Abb. 52
BEEPLE
Human One, 2021

Beeple) – bei Christie's. Nachdem Winkelmann nicht nur die Kunstwelt mit dem erzielten Preis seines bereits erwähnten *Everydays* verblüffte, hatte er seinen zweiten Erfolg bei Christie's interessanterweise mit einem NFT, das als Komponente eine RL-»generative Skulptur« beinhalten. Sie bestand aus einer rotierenden Aluminiumkiste in der Größe einer altmodischen Telefonzelle, in der das laufende Bild eines Astronauten zu sehen war, der in Aufmachung und Bewegung an den *Star-Wars*-Droiden C-3PO erinnerte. (Abb. 52) Der Käufer, wohl der in Zürich lebende Krypto-Milliardär Ryan Zurrer, zahlte dafür 29,8 Millionen US-Dollar und hatte nichts dagegen, dem Künstler zu gestatten, das Werk als dauerhaft unvollständig und modifizierbar zu belassen. Durch die Registrierung des Erwerbs von NFTs in der Blockchain ist es für Künstler:innen möglich, bei einem Weiterverkauf Tantiemen zu erhalten, wenn das beim ursprünglichen Verkauf vereinbart wurde. So etwas stellte für Künstler:innen lange Zeit ein Problem dar, da es für sie nicht möglich war, internationale private Weiterverkäufe ihrer Werke zu kontrollieren. Jetzt hingegen können sie schon morgens nach dem Aufwachen einen Blick auf ihr Kryptokonto werfen und nachsehen, ob etwas eingegangen ist, weil ihr NFT weiterverkauft wurde.

NFTs und Kryptowährungen bieten dem Kunstmarkt alternative Transaktionssysteme und lassen den spekulativen Aspekt von Kauf und Verkauf wachsen. Das wird sich auf das Wesen der Kunst allerdings nicht revolutionär auswirken. Die Größe des Markts mag zunehmen, aber das virtuelle Bild der Verkaufsobjekte wird von Format und Maßstab des jeweiligen Monitors bestimmt. Der Kunstmarkt hat ein neues, attraktives und effizientes Liefer-system bekommen, das jedoch nur bestimmte Produkte verwalten kann. Ganz gleich, wie sicher und einfach Mining und der Verkauf von NFTs sein mag, die elektronische Leinwand der Künstler:innen hat ihre Grenzen.

Die Kunstgeschichte weist viele Meilensteine technischer Erfindungen auf, die den künstlerischen Blick und Ausdruck veränderten. Dem Maler David Hockney und dem Physiker Charles Falco zufolge hatten die Künstler:innen der Renaissance vermutlich Zugang zu optischen Instrumenten wie der Camera obscura, um die gewünschte visuelle Genauigkeit zu erreichen. Viel später schuf die Fotografie nicht nur eine neue Kunstform und regte Künstler:innen wie Edgar Degas zu kreativen Höhenflügen an, sondern veränderte auch die Art und Weise, wie Kunst medial umgesetzt, veröffentlicht und verkauft wurde. Eine besonders fortschrittliche Errungenschaft der Kunst des 20. Jahrhunderts bestand darin, Bilder von ihren Begrenzungen durch Rahmen, Dimension und Medium zu befreien. In den sechziger Jahren weiteten sich diese Grenzen auf Installationen und Performances aus. Die erste sogenannte Computerkunst wurde durch Howard Wise der Öffentlichkeit zugänglich. Der Kunsthändler ebnete der Videokunst den Weg und eröffnete in seiner New Yorker Galerie 1965 die Ausstellung *Computer-Generated Pictures*. (Abb. 53) Die Künstler waren die Bell-Laboratories-Ingenieure Béla Julesz und Michael Noll. Obwohl die Technologie noch in Kinderschuhen steckte, schienen die Bilder, damals fast ausschließlich abstrakt, kaum weniger anspruchsvoll als die sich drehenden Würfel von Pak. Von Sotheby's nicht als Künstler:in, sondern in einer Zusammenarbeit mit Nifty Gateway als »digitale:r Schöpfer:in« bezeichnet, wurden mehrere NFTs von Pak 2021 für 16,8 Millionen US-Dollar verkauft. Die erste Generation von NFTs scheint Spaß zu haben an eingängigen Namen für ihre digitalen Kreationen – wie bei *Nyan Cat*, eine Videospielfigur, die angeblich »durch die von Süßigkeiten erfüllte Weite des Raums« auf einem Regenbogen reitet. Ein solcher Ritt kostet 600.000 US-Dollar.

Abb. 53

MICHAEL NOLL*Gaussian-Quadratic*,

1962–1965 (entstanden);

1970er (gedruckt)

Das Werk wurde 1963 von

A. Michael Noll in den Bell

Telephone Laboratories in

Murray Hill in New Jersey

konzipiert und programmiert.

Der Computer war ein IBM

7090, der Kurvenschreiber

war ein Stromberg-Carlson

SC-4020 Mikrofilm-Plotter.



Eine historische Parallele zu NFTs stellt Johannes Gutenbergs Erfindung von beweglichen Lettern Mitte des 15. Jahrhunderts dar. Bücher, die bis dahin von Hand kopiert worden waren, konnten nun mechanisch reproduziert werden. Nicht der Inhalt der Bücher veränderte sich, aber die Effizienz und die Kosten des Kopiervorgangs. In ganz Europa entstanden in Erwartung eines Booms Druckereien beziehungsweise Verlage (allein in Venedig waren es 500), doch viele mussten nach wenigen Jahren wieder schließen, nur wenige überlebten mehr als eine Generation. Das lag nicht an der neuen Technologie, sondern an dem falschen Optimismus hinsichtlich der Nachfrage nach Gebetsbüchern durch Menschen, die gar nicht lesen konnten. NFTs mögen sich besser halten, da sie einer geringen finanzwirtschaftlichen Kenntnis bedürfen. Momentan ist der Handel mit NFTs auf dem globalen Kunstmarkt verschwindend gering. Doch wenn sich die offensichtlichen Investitionsgewinne weiter entwickeln, könnte sich das ändern. Es gibt ein endloses Angebot an Content und immer mehr Plattformen, die um die Broker-Verkäufe wetteifern.

Durch die Entbehrungen der COVID-19-Pandemie wuchs die Macht von Computerbildern. 2020 gewöhnten sich Kunstsammler:innen immer mehr daran, »ungesehen« Onlinekäufe auf den Websites von Kunstgalerien und Kunstmessen zu tätigen und Werke zu ersteigern. Nachdem sich der Kunstmarkt gerade damit vertraut gemacht hatte, Kunstwerke mittels digitaler Bilder auszuwählen, fiel die Begeisterung für NFTs nicht schwer. Die Ehe wurde vollzogen, als *ArtReview* den ERC-721 (der NFT-Token-Standard in der Ethereum-Blockchain) an die Spitze seiner Power-100-Liste für 2021 setzte.¹⁴⁸

Als 2020 NFTs den Kunstauktionsmarkt erreichten, stellten wenige die Zulässigkeit des Mediums infrage. Das lag vor allem daran, dass Geld Macht bedeutet und die Summen gewaltig genug waren, um etablierte Mainstream-Künstler:innen und große Galerien bereitwillig auf den Zug aufspringen zu lassen. Denn wenn es von Künstler:innen gemacht wurde und noch dazu teuer war, musste es doch Kunst sein – oder etwa nicht? Nun, nein, musste es nicht, zumindest nicht laut den Herausgeber:innen von Wikipedia, die 2022 dafür stimmten, NFTs nicht ihrer Liste »Most expensive art sales by living artists«¹⁴⁹, der teuersten Kunstverkäufe lebender Künstler:innen, hinzuzufügen. Das wird allerdings kaum den Erwerbseifer von Kryptowährungs- und Videospiel-Mogulen bremsen, die offenbar lieber ein seltenes CyberKongz-NFT als ein Gemälde von Jasper Johns besitzen.

Da nahezu alles in ein NFT verwandelt werden kann, ist es nicht mehr möglich, das, was für Händler:innen und Käufer:innen »Kunst« ausmacht (aber möglicherweise auch für die Künstler:innen selbst), traditionell zu definieren, selbst wenn Wikipedia das versucht. Auch wenn der Hiscox Online Art Trade

Report schätzte, dass in den ersten neun Monaten des Jahres 2021 NFT-»Kunst und Sammelobjekte« im Wert von 3,5 Milliarden US-Dollar verkauft wurden:¹⁵⁰ Es sollte nicht vergessen werden, dass darunter auch der Internet-Quelltext von 1989 für den ersten Webbrowser (5,4 Millionen US-Dollar) und digitales Toilettenpapier mit Blümchen (4100 US-Dollar) fielen. Gegen Ende des Jahres 2021 wurde ein Indexfonds für NFT-»Bluechip-Kunst & Sammelobjekte« lanciert, wo CryptoPunks und Bored Apes 67 Prozent des Index ausmachten. Keines der ersten zehn Objekte stammte von Künstler:innen, die in der analogen Kunstwelt tätig sind. In ihrem Halbjahresbericht zum Kunstmarkt 2021 stellte Dr. Clare McAndrew fest, dass zwischen 2020 und 2021 der NFT-Verkauf auf Ethereum (die dafür größte Plattform) in der Kategorie »Kunst« etwa 25 Prozent ausmachte, während »Sammelobjekte« von 11 auf 59 Prozent anstiegen.¹⁵¹ Fasst man Kunst und Sammelobjekte zusammen, sind Auktionshäuser klar im Vorteil. Sie haben kein Problem damit, Sammelobjekte in die Ränge »kuratierter« Verkäufe aufzunehmen, die von Spezialist:innen der Kunstabteilungen organisiert werden. Solche Verkäufe erhalten ausführliche Presseberichte und werden in den sozialen Medien aggressiv beworben. Als Beeple's NFT für beinahe 70 Millionen US-Dollar verkauft wurde, war es *ipso facto* zu einem Kunstwerk geworden. Hätte es einen Preis von 700 US-Dollar erzielt, wäre es ein Sammelobjekt geblieben.

Doch um die Kirche im Dorf zu lassen: McAndrew bemerkte auch, dass sich die Verkäufe digitaler Kunst auf nur zwölf Prozent von den insgesamt im mittleren Segment liegenden Ausgaben für Kunst 2021 beliefen und die höchste Summe 20.000 US-Dollar betrug. Ihre Umfrage unter den wichtigsten Käufer:innen ergab, dass lediglich 16 Prozent ihrer jeweiligen Sammlungen als nicht traditionell beschrieben werden konnten – eine Kategorie, in die nicht nur digitale Kunst, sondern auch Filme und Videos fallen.¹⁵²

Welche Erleichterung! Nach Jahrtausenden, in denen Objekte mit einer physischen Präsenz einen wesentlichen Teil menschlicher Ausdrucksform in unterschiedlichen Kulturen darstellten, sind sie offenbar noch immer gefragt.

Ich kann mir vorstellen, dass sich der analoge und der NFT-Kunstmarkt irgendwann teilen und zu ungleichen Systemen werden, die unterschiedliche Käufer:innen anziehen: auf der einen Seite traditionelle Kunstsammler:innen, die es genießen, mit RL-Werken zu leben; auf der anderen Seite Cybersammler:innen, die mit bloßen Bildern auf ihren Tablets und Smartphones glücklich sind. Die meisten analogen Sammler:innen freuen sich an ihren Kunstwerken, ganz gleich, ob sie im Wert steigen oder nicht, wohingegen Cybersammler:innen vermutlich vor allem auf den Vermögenswert konzentriert sind und das Aussehen ihrer NFTs aus Identifikationsgründen und weniger aus ästheti-

schem Genuss zu schätzen wissen. In dieser Hinsicht werden wohl Künstler:innen und Studios, die ausschließlich NFTs anfertigen, diesen Markt weiterhin dominieren.

Da das NFT ein Marketinginstrument und kein Medium ist, gelingt es analogen Künstler:innen mit einer subversiven Fantasie am besten, es in ihren Kunstprozess zu integrieren. Dazu gehören Urs Fischer und Tom Sachs. Fischer, der ein Schweizer Chalet aus Brotlaiben baute, erstellte eine Serie von

501 beweglichen Bildern, jedes mit zwei bekannten Objekten (ein Broccoli und ein Schwamm, ein Duschkopf und ein Turnschuh), die ständig ineinander laufen. Sie wirken hypnotischer und fesselnder als die Welt der pulsierenden Discolichter und Fanzines der erfolgreichsten NFT-Künstler:innen. Der New Yorker Künstler Tom Sachs entwickelte seine *Rocket Factory*. Seine Sammler:innen erwerben getrennt voneinander NFTs von einem Nasenkegel, einem Rumpf und einem Endstück (mit bekannten Marken-Logos). (Abb. 54) Sein Studio erstellt dann eine reale Version, die dreißig Zentimeter groß ist, gezündet und danach wieder eingesammelt wird. Der Käufer oder die Käuferin erhält schließlich ein NFT, die Rakete einer maßgefertigten Display-Box sowie ein Video des Starts. Sachs nennt das ein »Singular Transdimensional NFT«, das sowohl Cyber- als auch analoge Sammler:innen ansprechen soll.

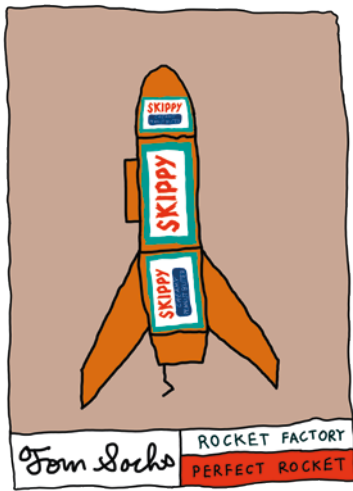


Abb. 54

TOM SACHS

»Perfect Skippy
Branded Rocket«

Tom Sachs: Rocket Factory
© 2021

Der dauerhafte Wert von NFTs ist wesentlich von dem Aspekt der Seltenheit abhängig. Dieser kann jedoch durch Hacken, Fälschungen oder der absichtlichen, vertrauensvollen Freigabe von Kopien hinfällig werden. Mit der Zeit wird der Markt die Popularität bestimmen. Der Sekundärmarkt hat sich bisher noch nicht weit genug entwickelt, um absehen zu können, ob der frühere Besitz etwa durch besonders geschätzte NFT-Sammler:innen Auswirkungen auf den Preis und das Branding des Unternehmens haben, das das NFT ursprünglich herausgegeben hat. Das Aufkommen von NFTs und Kryptowährungen mag keine bahnbrechenden Änderungen auf dem Kunstmarkt nach sich ziehen. Doch beides sind Einstiegsdrogen für diejenigen, die die Kunstwelt bisher als einschüchternd empfanden. Zusammen mit dem leichteren Zugang durch Onlinebesichtigungen und Internetkäufen öffnet die Technologie diese Welt, auch wenn sie gleichzeitig deren Anspruch senkt. Winkelmanns Wunsch, Teil der RL-Kunst zu werden, nachdem er mit einem NFT berühmt wurde, zeigt, dass der Austausch in beide Richtungen funktioniert.

Dennoch überrascht es nicht, dass der Digitalkünstler Kevin McCoy kein Interesse zeigte, sein Opus magnum im New Yorker Museum of Modern Art zu sehen. Der Einfluss von Museumserwerben auf den künstlerischen Markt nimmt ab, gleichzeitig steigen die erzielten Preise auf öffentlichen Auktionen. Das Kunst-Establishment wurde früher einmal von Museumsdirektor:innen, Kurator:innen und einflussreichen Kritiker:innen bestimmt. Doch neue Käufer:innen lassen sich inzwischen öfter von jenen Bildern leiten, die sie auf Facebook, Instagram, TikTok, Pinterest und ähnlichen Plattformen sehen, anstatt auf die Entscheidungen des Sammlungskomitees der Tate Modern zu vertrauen.

Aus Angst, den Anschluss zu verpassen, setzen Museen für zeitgenössische Kunst vorsichtshalber auf NFTs. Doch anstatt Ankaufigelder bereitzustellen, unterstützen sie Podcasts und Foren, wie das de Young Museum in San Francisco mit seiner Debatte zur Zukunft der NFTs unter dem Titel »NFT Mania: The Future of Art or Venture-Backed Experiment?«¹⁵³

Zugleich stehen neu gegründete Institutionen für Cyberkunst vor dem Dilemma, wie sie Besucher:innen dazu bringen können, einen realen Raum zu betreten, um einen irrealen Raum zu erleben. In China fand im März 2021 am UCCA Lab in Beijing die »weltweit erste große institutionelle Kryptokunst-Ausstellung« statt, unter anderem mit Werken von Mad Dog Jones, FEWO-CIOUS und deadmau5. Als Beraterin fungierte die AndArt Agency – die schamlos von sich behauptet, »die Synergie zwischen globalen Marken und der Kunstwelt zu entfesseln«¹⁵⁴.

Die Ausstellung wurde von Block Create Art kuratiert, einem virtuellen Kryptokunst-Marktplatz. Beples Werke waren Leihgaben des Sammlers Metapurse und konnten auf hochauflösenden Bildschirmen gesehen werden. Doch woher wussten die Besucher:innen, dass es die echten waren und nicht nur virtuelle Replikat? Ganz einfach. Sie konnten einen Code einscannen, um einen Vertrag auf der Ethereum-Blockchain einzusehen, der die Vorführung der Werke erlaubte und ihren Hashwert zeigte, das digitale Äquivalent eines Fingerabdrucks. Zu sehen waren außerdem funktionstüchtige Greifautomaten mit kryptoartigen Souvenirs, ein Bereich, in dem man seinen eigenen CryptoPunk schaffen konnte, sowie eine Auslage mit neueren, jedoch bereits obsoleten Kryptowährungs-Mining-Computern.

Die vielleicht cleverste Aktion einer Institution war der erfolgreiche Verkauf von NFT-Postkarten durch das British Museum, die auf der Sammlung von Drucken des japanischen Meisters Hokusai basierten. Diese Aktion legt allerdings nahe, dass das Museum NFTs als etwas versteht, was in den Museumsshop und nicht in die eigentliche Sammlung gehört.